

## Alain Badiou e André Bazin: diálogo sobre o cinema

Larissa Couto Rogoski\*

### Resumo

O presente artigo trata da argumentação do filósofo Alain Badiou sobre a arte do cinema e seus falsos movimentos. O cinema é montagem, como realizador de realidades possíveis e arrebatador do pensamento. A partir de sua impureza, que lhe é própria, o cinema dialoga com as outras artes sem perder seu caráter democrático de arte de massas. É possível encontrar uma abertura para um diálogo latente entre Badiou e o teórico francês André Bazin, que é também defensor da arte impura do cinema, sua teoria encontra-se, em muitos aspectos, em consonância com a badiouniana.

**Palavras-chave:** Cinema; Badiou; Bazin; Ontologia.

### Abstract

This article throws light on the reasoning of the philosopher Alain Badiou on the art of cinema and its false moves. The film, which is fitting, as director of possible realities and overwhelming thought. From her impurity, which is proper, dialogue with other arts without losing its democratic emblem art mass. From the impurity is possible to find an opening for a dialogue between latent Badiou and French theorist André Bazin. Also advocate impure art of cinema, his theory is, in many respects, in accordance with the badiounian.

**Keywords:** Cinema; Badiou; Bazin; Ontology.

O cinema talvez seja a arte mais jovem e a mais familiar ao nosso cotidiano. Badiou, em sua obra *Pequeno manual de inestética*, dedicada à compreensão das artes, apresenta o cinema como arte dos falsos movimentos. As questões suscitadas pelo cinema se devem ao fato de que ele é uma arte complexa, pois nele estão meios de expressão já encontrados em outras artes, como na pintura ou no teatro, mas aqui se unem em tal movimento que é real e artificial. Este movimento é interessante a Badiou, pois o

pensamento é arrebatado, e não contemplativo, como ocorre às demais artes.

O cinema é visitação: do que eu teria visto ou ouvido, a idéia permanece enquanto passa. Eis a operação do cinema, cuja possibilidade é inventada pelas operações próprias de um artista: organizar o afloramento interno ao visível da passagem da ideia<sup>1</sup>.

O pensamento não se apodera da Ideia, mas nos convoca enquanto no momento filmico a vivenciá-la em toda sua perda, toda sua força, todo seu momento. Ela não é minuciosa, pormenorizada, mas impura. Falar de um filme, pois, é revelar o convite à determinada Ideia mais que desvelar a Ideia em si contida no filme:

Falar de um filme será muitas vezes mostrar como ele nos convoca a determinada Ideia na força de sua perda; ao inverso da pintura, por exemplo, que é por excelência a arte da Idéia minuciosa e integralmente dada.<sup>2</sup>

Portanto, o cinema, impuro e arte de massas, apresenta uma passagem da ideia que é fuga, e não permanência. Estas ideias devem ser explicitadas quando se diz sobre o filme, pois o efeito do filme é resultado de sua composição de montagem e tomada, o que apresenta ao sensível, de modo impuro (pois não há um “cinema puro”) uma ideia.

Impurity. Let us directly examine the relation between art and non-art in cinema. We will thus be able to affirm that it is a mass art because it is always at the edge of non-art. Cinema is an art particularly *charged* with non-art. An art always invested with vulgar forms. Cinema is, by a high number of its ingredients, always *beneath* art. Even its most obvious artistic successes comprise an immanent infinity of wretched ingredients, of obvious pieces of non-art. We can maintain that in every stage of its brief existence, cinema explores the border between art and that which is not art. It stands on this frontier. It incorporates the new forms of existence, be they art or non-art, and it makes a certain selection, albeit a selection which is never complete. So

---

\* Mestranda do PPG em Filosofia PUCRS, orientador Norman Madarasz, bolsista CAPES, e-mail: couto.lari@gmail.com

<sup>1</sup> BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 103.

<sup>2</sup> BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 112.

that in any film, even a pure masterpiece, you can find a great number of banal images, vulgar material, stereotypes, images seen one hundred times elsewhere, things of no interest whatsoever.<sup>3</sup>

Badiou revela que o cinema é a arte do falso movimento, isto é, ele traz ao sensível a passagem da Ideia, este movimento ele denomina “global”. No cinema, a montagem de planos é composta por proximidade, ruptura, na qual a ideia é dada como passagem. Há a técnica a serviço da organização de um movimento que é falso, pois não é dado no tempo, é fruto da composição/montagem. O movimento global é o fio de união da narrativa imagética. Outro movimento, igualmente falso, encontrado no cinema é o chamado “local”, no qual o efeito temporal impõe-se como fora da imagem, creditado pelo pensamento. Neste movimento a imagem é “arrancada de si mesma para ser restituída ao real do cinema”<sup>4</sup>. Finalmente, para Badiou, o movimento mais falso de todos é dado a conhecer como “impuro”, pois é impossível de ser encontrado na realidade, nele há o movimento de uma arte a outra. Aqui há a visitação, o cinema como tal, impuro.

A triplicidade dos movimentos falsos do cinema o constitui como impuro, passagem pura. Ele torna possível imaginar a impureza da ideia, enquanto na passagem. Por tal complexidade, a impureza do cinema deve estar presente quando se é espectador de um filme, pois falar de um filme é (deve ser) falar de sua impureza – pois isto o faz ser a sétima arte, a última e parasitária das artes.

---

<sup>3</sup> “Impureza. Vamos examinar diretamente a relação entre arte e não-arte no cinema. Seremos capazes, portanto, de afirmar que é uma arte de massa, porque está sempre à beira da não-arte. Cinema é uma arte particularmente acusada como não-arte. Uma arte que sempre investiu em formas vulgares. Cinema é, por um elevado número de seus ingredientes, sempre uma arte inferior. Mesmo os seus mais óbvios sucessos artísticos incluem uma infinidade de ingredientes imanentemente miseráveis, de influências óbvias de não-arte. Podemos afirmar que em todas as fases de sua breve existência o cinema explorou a fronteira entre a arte e a não-arte. Ficando nessa fronteira. Ele incorpora as novas formas de existência, sejam elas da arte ou da não-arte, e isso faz uma certa seleção, embora uma seleção que nunca é completa. De modo que em qualquer filme, mesmo em uma obra-prima pura, você pode encontrar um grande número de imagens banais, material vulgar, estereótipos, imagens vistas cem vezes em outros lugares, coisas sem interesse algum.” BADIOU, *Cinema as a Democratic Emblem*, [mrzine.monthlyreview.org/2009/badiou050609.html](http://mrzine.monthlyreview.org/2009/badiou050609.html)

<sup>4</sup> BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 108

Das outras artes o cinema retira tudo o que possuem de popular: da pintura a beleza do mundo sensível; da música o encanto do som; da novela o “contar histórias” e do teatro a “aura” do ator. Isto porque o cinema é uma arte de massas, e esta é uma relação paradoxal, já que ao mesmo tempo é aristocrático e democrático. Aqui se consolida a importância do cinema para a reflexão de Badiou: o cinema apresenta uma ruptura, e o que pode pensar as rupturas é a filosofia. O cinema, portanto, por sua impureza, se faz popular por meio da aparência, que lhe é fundamental, e revela, assim, o movimento realisticamente impossível das artes, fazendo com que esta impureza, esta miscigenação, como diz Badiou, se apoderem de nós.

Por este movimento impuro ser o que o cinema é em sua realidade artística se faz necessário conhecê-lo e o desvelar como espectador. Porque o cinema possui uma impureza que difere da teatral ou da romanesca, assim sendo, falar da impureza de um filme deve ser falar dos efeitos do filme para o pensamento. Isto porque seus falsos movimentos são movimentos que se dão ao pensamento e o apresentam à passagem da ideia, não é mais contemplativo, mas arrebatado.

Sobre falar de um filme, Badiou distingue três juízos que podem ser formados: indistinto, diacrítico e axiomático. Analisemo-nos separadamente. O juízo/julgamento indistinto é o que se diz de um filme que se restrinja ao gosto. Sem elucidar como se chegou a tal afirmação sobre a obra é dito somente “é bom” ou “é ruim”, ou, ainda, “gostei” e “não gostei”. Badiou afirma que este tipo de juízo é ridículo, pois é limitado pelo tempo em contato com a obra, é efêmero, e nenhuma obra se perpetuará se o que é dito sobre ela é apenas uma opinião superficial e descompromissada. O “juízo indistinto menciona prioritariamente os atores, ou os efeitos, ou uma cena impressionante, ou a história contada”<sup>5</sup>, ele se limita a falar sobre, quase um breve relato. O compreender a obra se perde e junto perde-se seus efeitos, pois não é possível afirmar que gostar de uma obra chegue a ser o efeito dela no espectador, pois não há interesse em alcançar as

---

<sup>5</sup> BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 109.

motivações para tal afetação. Como Badiou<sup>6</sup> observa, o juízo indistinto “considera o indispensável intercâmbio de opiniões, que muitas vezes tem como objeto, desde a consideração de como está o tempo até o que a vida promete ou subtrai de momentos agradáveis e precários”, ou seja, nem pode ser entendido como um juízo sobre o cinema especificamente, ele pertence à vida ordinária e a suas necessidades de trocas de opiniões descompromissadas.

Outro tipo de juízo possível de ser formado sobre um filme é o denominado diacrítico. A este Badiou explica dizendo que já apresenta argumentos, tenta apresentar uma singularidade à obra, “não apenas é bom, bom em seu gênero, mas é possível prever ou estabelecer alguma Idéia a seu respeito. Um dos sinais superficiais dessa mudança de registro é o fato do autor do filme ser mencionado – mencionado como autor”<sup>7</sup>. O que se opõe ao indistinto é o estilo. No diacrítico, temos a busca pelo estilo do autor como meio de rememoração da obra fílmica, assim, alguma forma de diferenciação, por exemplo, entre autores. Contudo, este juízo, conforme Badiou aponta, não deixa de ser submetido a uma denominação de qualidade, visto que tal juízo é constantemente utilizado pelos críticos e, ao fim, concluem que um filme ou autor merecem maior respeito, formulam uma hierarquia do cinema.

A crítica denomina a qualidade. Mas, ao fazer isso, ela própria é ainda demasiadamente indistinta. A arte é infinitamente mais rara do que a melhor crítica pode suportar. Já se sabia disso lendo os críticos literários de outrora, como Sainte-Beuve. A visão que eles dão de seu século, por seu sentido inegável da qualidade, seu vigor diacrítico, é artisticamente absurda<sup>8</sup>.

Badiou defende que o juízo deve ser indiferente ao filme. Se o filme agrada, ou desagrada, não são análises importantes (se é possível predicar de tal modo tais afirmações). Deve-se haver a passagem destes estágios ao juízo axiomático, no qual os efeitos do filme para o pensamento serão trazidos à luz. Aqui retornamos aos falsos

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 110.

movimentos do cinema, pois no axiomático temos a introdução da impureza no falar sobre o filme.

E, se é verdade que o cinema trata a Idéia à maneira de uma visitação ou de uma passagem, e que o faz em um irremediável elemento de impureza, falar axiomáticamente de um filme seria examinar as conseqüências do próprio modo como uma Idéia é assim tratada por esse filme. As considerações formais, de corte, plano, movimento global ou local, de cor, atuantes corporais, som, etc., só devem ser citadas na medida em que contribuem para o "toque" da Idéia e para a captura de sua impureza inata<sup>9</sup>.

Ao falar axiomáticamente sobre um filme se está comprometido com a força da Ideia, porque o cinema, como arte impura, não é dado, não há um pensamento contemplativo, como na pintura, por exemplo. Ele necessita de ser compreendido como montagem e tomada, a organização da passagem do que é imóvel, como afirma Badiou. Contudo, esta impureza e este pensamento arrebatado do cinema ainda se mostra, por sua realidade de aparência, de fácil contato com o espectador, correndo o risco de o filme agradar muito facilmente, porque, ao contrário das demais artes, o cinema não exige um saber prévio, um conhecimento de história da arte, alguma erudição, ele é, antes de mais nada, uma arte de massas.

Esse contraste empenha-se no que considero a dificuldade principal para falar axiomáticamente de um filme. É falar dele *como filme*. Pois, quando o filme organiza realmente a visitação de uma Ideia – e é o que supomos, já que falamos disso – , está sempre em uma relação subtrativa, ou defectiva, com uma ou muitas outras artes. Manter o movimento a partir da defecção, e não da plenitude de seu suporte, é o mais delicado. Sobretudo porque o caminho formalista, que leva a pretensas operações filmicas “puras”, é um impasse. Tornamos a dizer: nada no cinema é puro, ele é contaminado interior e integralmente por sua situação de mais-um entre as artes<sup>10</sup>.

Sobre a complexidade da impureza do cinema, escreve Ling:

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 111.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 112.

However cinema's impurity presents a further difficulty, one which concerns any speaking of film qua film, insofar as 'when the film really does organize the visitation of an idea ... it is always in a subtractive (or defective) relation to one or several among the other arts'. Which is to say when an idea 'visits' us cinematically, it is necessarily brought forth by way of an intrafilmic complication of the other arts (for example an ostensibly cinematic idea might be indebted to a certain musical evocation, an actor's peculiar theatricality, and so forth). On this point Badiou concedes nothing to romantic notions of an essence peculiar to cinema: for Badiou there is nothing artistically singular in film per se; 'cinema is nothing but takes and editing. There is nothing else'. Which is why cinema is for Badiou nothing other than a sequence of (false) movements, meaning that any truth specific to the cinema must relate this movement or passage of the image to the idea itself (or more specifically, to the timeless immobility of the idea thus brought forth)<sup>11</sup>.

Essa é a análise badiouniana para o cinema e para o modo pelo qual falamos e interpretamos filmes, pois sua preocupação é sobre os efeitos do filme no espectador, sendo que estes apenas serão percebidos se compreendidos os falsos movimentos do cinema e seu arrebatamento no espectador. Como ilustração desta análise, Badiou escreve sobre o filme *Morte em Veneza*, de Visconti, e revela a impureza do filme que é uma adaptação de *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. O modo de mostrar a passagem da ideia como filme a partir da impureza é o foco de Badiou nesta passagem:

---

<sup>11</sup> "No entanto, a impureza do cinema apresenta uma dificuldade adicional que diz respeito a qualquer fala de filme enquanto filme na medida em que 'quando o filme realmente organiza a visitação de uma idéia ... será sempre em uma relação subtrativa (ou com defeito) para uma ou várias artes ". O que quer dizer que quando 'visitamos' uma idéia nós, cinematograficamente, necessitamos trazer por meio de uma complicação intrafilmic as outras artes (por exemplo, uma idéia aparentemente cinematográfica pode estar em débito com uma certa evocação musical, teatral, peculiar de um ator, e assim por diante). Neste ponto Badiou não concede nada a noções românticas de uma essência peculiar para o cinema: para Badiou não há nada artisticamente singular no cinema por si só, "o cinema não é nada além de tomadas e edição. Não há mais nada ". É por isso que o cinema é para Badiou nada mais do que uma seqüência de (falsos) movimentos, o que significa que qualquer verdade específica para o cinema deve relacionar este movimento ou passagem da imagem para a idéia em si (ou, mais especificamente, para a imobilidade atemporal da idéia, portanto, visível)." (LING, A. Can cinema be thought?: Alain Badiou and the artistic condition. In: **Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy**, vol. 2, no. 1-2, 2006. p. 269, tradução nossa)

Se eu agora me perguntar o que *Morte em Veneza* de Visconti deve a *Morte em Veneza* de Thomas Mann, eis-me de imediato deportado em direção à música. Pois a temporalidade da passagem é ditada – lembremos a sequência de abertura – muito menos pelo ritmo prosódico de Thomas Mann do que pelo adágio da Quinta Sinfonia de Mahler. Suponhamos que aqui a idéia seja a ligação entre a melancolia amorosa, a divindade do lugar e a morte. Visconti monta a visitação dessa idéia na brecha que uma música abre no visível, em detrimento da prosa, já que ali nada será dito, nada será textual. O movimento subtrai o romanesco à língua e o retém em uma margem movediça entre música e lugar. Porém, por sua vez, música e lugar fazem um intercâmbio de seus valores próprios, de modo que a música é anulada por alusões pictóricas, enquanto toda estabilidade pictórica se dissolve na música. Essas transferências e dissoluções serão exatamente aquilo que no final terá feito todo o real da passagem da idéia<sup>12</sup>.

Do mesmo modo como Badiou apresenta a ideia do impuro no cinema a partir de uma exemplificação de adaptação literária no cinema, Andre Bazin, teórico francês, reflete sobre o cinema impuro por meio da argumentação das adaptações fílmicas. Além de defensores do cinema impuro, ambos concordam com a tese de que cinema é montagem, como revela esta passagem de Bazin:

As montagens de Kulechov, a de Eisenstein ou de Gance não mostravam o acontecimento: aludiam a ele. Eles tiravam, sem dúvida, pelo menos a maioria de seus elementos da realidade que queriam descrever, mas a significação final do filme residia muito mais na organização dos elementos que no conteúdo objetivo deles. A matéria do relato, qualquer que seja o realismo individual da imagem, surge essencialmente de suas relações (Mosjukine sorrindo + criança morta = piedade), isto é, um resultado abstrato cujos elementos concretos não comportam as premissas. Do mesmo modo, podemos imaginar: meninas + macieiras floridas = esperança. As combinações são incontáveis. Porém, todas têm em comum o fato de sugerir a ideia por intermédio da metáfora ou da associação de ideias. Assim, entre o roteiro propriamente dito, objeto último do relato, e a imagem bruta, se

---

<sup>12</sup> BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 105

intercala uma etapa suplementar, um “transformador” estético. O *sentido* não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano de consciência do espectador.<sup>13</sup>

Bazin defende o cinema impuro e seu caráter jovem, influenciado pelas artes precedentes, e como arte popular, tal qual Badiou, onde as artes se tornam acessíveis ao público que necessita somente ver e assistir, sem conhecimentos prévios ou eruditismo. Como descreve Bazin acerca da adaptação da pintura no cinema, em referência ao olhar-educado à pintura em contraponto com o olhar-democrático do cinema:

Com efeito, a apreciação de um quadro e o prazer estético são quase impossíveis sem uma iniciação preliminar do espectador, sem uma educação pictural que lhe permita realizar o esforço de abstração pelo qual o modo de existência da superfície pintada se distingue expressamente do mundo exterior natural. Até o século XIX, o álbi da semelhança constituía um mal-entendido realista pelo qual o profano acreditava poder entrar no quadro, e a anedota dramática ou moral multiplicava ainda as apreensões para o espírito inculto. Sabemos que não é o que acontece hoje, e o que me parece bastante decisivo nas tentativas cinematográficas de Luciano Emmer, Storck, Alain Resnais, Pierre Kast e outros, é que eles conseguiram precisamente “solubilizar”, por assim dizer, a obra pictural na percepção natural, de modo que basta estritamente ter olhos para ver, e nenhuma cultura, nenhuma iniciação é requerida para apreciar imediatamente, e poderíamos dizer, à força, a pintura, imposta ao espírito pelas estruturas da imagem cinematográfica, como um fenômeno natural.<sup>14</sup>

O diálogo de Badiou com Bazin está encoberto, mas é latente. Ambos defendem o impuro no cinema, este como arte das massas e o caráter ontológico sobre o mesmo. Sobre a ontologia referida, observemos a argumentação de Bazin sobre a fotografia, sem a qual o cinema não existira e que dela reserva muitas similitudes.

Bazin inicia seu texto *Ontologia da imagem fotográfica* (1991) descrevendo como a

---

<sup>13</sup> BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 68.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 175.

imagem, em suas raízes religiosas, tem por função salvar o ser pela aparência. Desde os egípcios e suas estátuas até as pinturas de reis em que o objetivo não era mais que o exorcismo do tempo, a perpetuação de si. No momento da imagem livre do *utilitarismo antropocêntrico* entra em cena a criação do universo ideal, da possibilidade de novas realidades. Bazin expõe a perspectiva como *pecado original da pintura* e a fotografia e o cinema (de Niépce e Lumière) como seus redentores. Ele afirma que a fotografia redimiu o barroco, libertando-o de sua obsessão pela semelhança. O ápice da argumentação baziniana se dá ao dizer que a fotografia e o cinema possuem, em essência, a satisfação da obsessão do realismo, ou seja, “a solução não estava no resultado, mas na gênese”<sup>15</sup>.

A argumentação badiouniana possui traços bazinianos sobre uma teoria do cinema que funde a sétima arte na realidade e além dela: é um propor realidades realisticamente sem salvá-lo de sua impureza que lhe é essencial e, ainda, guardar seu caráter de massa, para todo aquele que deseja olhar sem pré-requisitos. Ainda sobre o filme, Bazin diz que

O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação.<sup>16</sup>

O cinema ilude, perverte, intui, é ideia em movimento. É toda esta realidade na qual estamos inseridos sendo atravessada por um artifício mecânico como uma câmera com um conjunto de lentes denominada objetiva. Como elucidada Bazin sobre a fotografia, e que de igual modo pertence ao cinema, entre o objeto e sua representação há um objeto, não há intervenção criadora do homem. Sobre isso é possível compreender a posição de Badiou sobre o cinema quando argumenta por um juízo axiomático sobre o filme, pois o estilo ou o juízo de gosto (efêmero) em nada alcançam a complexidade posta pelo cinema, no qual o filme é um todo construído a partir de uma essência desumanizada, a

---

<sup>15</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 24.

saber, mecânica e posta entre o objeto e sua representação. O que se vê de modo oposto na pintura, por exemplo.

Ficam nítidas, portanto, as influências de Bazin no pensamento de Badiou sobre o cinema. Principalmente a ideia de impureza e montagem, da qual ambos partem suas argumentações para fundamentar o cinema como arte de massa e criador de realidades. Lembrando que Bazin era crítico de cinema, como Badiou em alguns de seus escritos sobre filmes como *Matrix*, por exemplo, e teórico preocupado em encontrar a fascinação pela sétima arte e desvelar, tal como Badiou, sua importância na vida real/cotidiana. Afinal, uma arte caracterizada pelo anonimato de seu espectador, que forja um mundo possível idêntico ao real e que propõe o tempo e o sentido como seu desejo é uma das artes mais obscuras e influenciáveis. Cabe ao crítico, tanto o especialista como o amador, compreender o que está além, ou aquém, do *écran*. Quando as luzes se apagam há apenas uma certeza “esta não é a sua vida”, mas poderá ser pelos próximos minutos de imersão visual.

## REFERÊNCIAS

BADIOU, A. Cinema as a Democratic Emblem, [HTTP://mrzine.monthlyreview.org/2009/badiou050609.html](http://mrzine.monthlyreview.org/2009/badiou050609.html)

BADIOU, A. Pequeno manual de inestética. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAZIN, A. O cinema: ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

LING, A. Can cinema be thought?: Alain Badiou and the artistic condition. In: *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 2, no. 1-2, 2006.