

## *O que se pode falar de um filme? Alain Badiou e a crítica de cinema*

WHAT CAN BE SPOKEN ABOUT A FILM? ALAIN BADIOU AND FILM CRITICISM

*Luiz Baez* \*

*Vera Lúcia Follain de Figueiredo* \*\*

### RESUMO

Este artigo explora a relação de Alain Badiou com o cinema, em geral, e a crítica cinematográfica, em particular, a partir do ensaio “Pode-se falar de um filme?”, publicado originalmente em 1994 e depois modificado para integrar o livro *Pequeno manual de inestética*. Retomando os três tipos de juízo propostos por Badiou, indistinto, diacrítico e axiomático, busca-se pensar como este último pode oferecer contribuições à escrita sobre a sétima arte.

PALAVRAS-CHAVE: Alain Badiou; Cinema; Crítica de cinema; Filosofia; Arte.

### ABSTRACT

This article explores Alain Badiou's relationship with cinema, in general, and film criticism, in particular, based on the essay “Can a Film be Spoken About?”, originally published in 1994 and later modified to form part of the *Handbook Of Inaesthetics*. Returning to the three types of judgment proposed by Badiou, indistinct, diacritical and axiomatic, the aim is to consider how the latter can contribute when writing about the seventh art.

KEYWORDS: Alain Badiou; Cinema; Film Criticism; Philosophy; Arts.

---

\* Professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil; FAPERJ, Proc. E-26/201.580/2023 (287203); baez@ufrj.br. <http://lattes.cnpq.br/2863938103745847> <https://orcid.org/0000-0001-6048-6733>.

\*\* Professora do Departamento de Comunicação Social e do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPq. verafollain@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/4888469107863020> . <http://orcid.org/0000-0003-0142-6938>

## Introdução

Perguntar-se qual contribuição o pensamento de Alain Badiou pode oferecer à crítica de cinema demanda, preliminarmente, melhor situar esse gênero literário, cuja gênese não se dissocia da afirmação de uma arte. Se, por um lado, o impressionista Louis Delluc funda uma nova atividade cultural ao escrever regularmente sobre os filmes em exibição na capital francesa do final da década de 1910, por outro, sua investigação visa nessas obras o que nelas poderia haver de essencialmente cinematográfico, tal qual a cor na pintura ou o volume na escultura. A fotogenia, conceito posteriormente desenvolvido por Jean Epstein, atestaria assim a captura imagética da poesia em meio à aceleração da vida metropolitana. A crítica nasce inseparável da defesa de um cinema “puro” (Martins, 2006; Stam, 2003).

Caberia a André Bazin (2014), quatro décadas mais tarde, contestar a suposta especificidade do meio em uma série de reflexões que relacionam o cinema a outras formas artísticas. Neste ponto se delinea uma primeira convergência de Badiou (2010) com a crítica cinematográfica: influenciado sobremaneira pela leitura de Bazin, sua apropriação da impureza ultrapassa a fronteira entre as artes, das quais a sétima é “mais-uma” (Badiou, 2002, p. 113), e se estende tanto aos temas mundanos que invadem as telas quanto, em última instância, à técnica industrial de produção. Uma tal perspectiva já aparece em seu primeiro texto ambicioso a esse respeito, ainda na década de 1950, publicado em uma revista universitária da École Normale Supérieure. Em “A cultura cinematográfica” («La Culture cinématographique», 1957), o então jovem estudante cria, a partir do filme *Neste mundo e no outro* (*A Matter of Life and Death*, 1946), dirigido por Michael Powell, uma metáfora segundo a qual a transição diegética do preto-e-branco para o colorido

corresponderia à luta contra a burocracia “sem cor” dos produtores para afirmar-se enquanto arte.

Partindo sempre de obras ou de um conjunto de obras para logo depreender ideias inerentes ao cinema – e nunca exteriores a ele –, a escrita de Badiou permite mais uma aproximação com a atividade da crítica<sup>1</sup>, embora também imponha obstáculos a seus comentadores, já que seus textos, dispersos em artigos, ensaios e conferências, agrupam-se apenas no livro *Cinéma*, organizado por Antoine de Baecque (Badiou, 2010). Seu impulso crítico se confirma igualmente na fundação, em 1993, da revista *L’Art du cinéma* em colaboração com Denis Lévy. É nela que, no ano seguinte, o filósofo publica o provocativo “Pode-se falar de um filme?” («Peut-on parler d’un film», 1994), uma abordagem mais direta – e quiçá até metodológica – de como discorrer sobre filmes. Ainda que sucinto, esse ensaio merece um desdobramento mais cuidadoso pois sintetiza a visão de Alain Badiou sobre o cinema, em geral, e a crítica cinematográfica, em particular. Não sem motivo, seus parágrafos foram ligeiramente modificados para integrar “Os falsos movimentos do cinema” («Les Faux mouvements du cinéma»), capítulo do *Pequeno manual de inestética* (*Petit manuel d’inesthétique*, 1998).

## A inestética cinematográfica

Ao adicionar o prefixo “in-” ao campo inaugurado por Baumgarten no século XVIII, a instigante noção de “inestética” antecipa a centralidade da arte neste sistema filosófico. Mais do que meros

---

<sup>1</sup> Ao menos com aquela exercida por André Bazin: o ofício, que inicialmente se confundia com o jornalismo opinativo e se limitava à descrição e à emissão de pareceres, une-se à teoria quando busca conceitos generalizáveis ao fenômeno cinematográfico (Ungaro, 2000).

exemplos a serviço da razão, as apresentações sensíveis se transformam em verdadeiras condições para o pensamento quando rompem com o próprio lugar de onde surgiram (seu “sítio acontecimental”). O protagonismo desses “acontecimentos” leva Badiou (1994) à substituição do binômio tradicional sujeito-objeto por uma relação entre dois sujeitos, ambos pontos finitos de uma verdade infinita. Nestes termos, a filosofia se descentra do observador e se reposiciona ao lado dos fenômenos. Como a coruja de Minerva hegeliana, que alça seu voo ao cair da noite, a filosofia vem sempre depois. Depois das políticas radicais ou das invenções científicas; depois dos encontros amorosos ou das criações artísticas; depois, enfim, de um corte com a repetição do mesmo, da decisão de que algo novo ocorreu — seja na política, na ciência, na arte ou no amor —, segue-se uma aposta na racionalidade. O matema (unidade mínima da lógica) é, sem embargo, mudo; precisa, então, de um recurso nomeador, o poema.

“Todo pensamento emite um lance de dados”, escreveu Stéphane Mallarmé em um de seus mais conhecidos versos<sup>2</sup>. Se a primeira palavra (“todo”) diz respeito ao desejo pelo universal, essa universalidade não se entrega de antemão, mas exige um “lance”, movimento simultaneamente casual (da ordem do acaso) e ativo (de engajamento). Diante do múltiplo, do acontecimento, se torna sujeito (processualmente, e não estruturalmente) quem aposta em uma nomeação — donde a importância da linguagem poética (Badiou, 1994). Nesta acepção, o “um” não é senão “conta-por-um”, efeito de estrutura, resultado operatório; o universal sustenta a multiplicidade das culturas, preservando uma abertura à

---

<sup>2</sup> Estrofe final da poesia *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (Mallarmé, 1991).

circulação simbólica de novos possíveis (Badiou, 1996) — ou melhor, compossíveis<sup>3</sup>.

No que tange à arte, ainda que se conteste o privilégio da razão sobre a sensação, romper uma hierarquia não significa invertê-la. Urge vislumbrar um novo vínculo com a filosofia, mediado pela instância educativa, sem acompanhar o repúdio platônico pelo poema, pelo teatro e pela música, mas tampouco aderir a um antiplatonismo que se afaste dos procedimentos de verdade. Conquanto se valha de metáforas e imagens para construir diálogos — a alegoria da caverna, por exemplo —, Platão não reserva espaço para os artistas em sua República. Justamente por reconhecer o poder de gerar seres duplos, denuncia o encanto das aparências e as submete à vigilância de seus efeitos públicos. Badiou (2002) denomina essa doutrina de didática, porque instrumentaliza a arte com fins prescritivos, em oposição à romântica — ilustrada pelo “absoluto literário” alemão —, que nela deposita a promessa de uma atividade coletiva aberta a âmbitos sociais, morais, religiosos e políticos (Lacoue-Labarthe e Nancy, 1978). Já no esquema clássico, herdado de Aristóteles, tal questão desaparece, e a preocupação teórica ou cognitiva se desloca para outra de ordem ética, para as formas de fazer e apreciar imitações ou mimeses que organizam processos de identificação e transferência de afetos (Badiou, 2002; 1994).

Essas três tendências, não estagnadas em suas formulações originais, se atualizam e atravessam para o século XX por meio de algumas interpretações marxistas, hermenêuticas e psicanalíticas, respectivamente. Se o didatismo pode permanecer ao pretender elucidar

---

<sup>3</sup> Ao tomar de empréstimo da lógica a paraconsistência, Badiou (2015a) subverte explicitamente o princípio matemático da não contradição (segundo o qual A e não-A podem coexistir, mas são opostos), outorgando a ocorrência de percepções até mesmo contraditórias sem prejuízo à singularidade do acontecimento.

ao espectador as condições de sua dominação, e a leitura de alguns poemas arrisca confundir-se romanticamente com o próprio texto, tampouco se foge do paradigma clássico quando se encerra o comentário da obra em seu funcionamento simbólico (Badiou, 2002). A originalidade da inestética reside assim em considerar a produção de verdades próprias à criação artística. Nas palavras de Badiou (2002, p. 21), ao “dispor os conhecimentos de tal maneira que uma verdade possa se estabelecer”, a arte pode enfim cumprir a sua função educativa. Um problema, no entanto, perdura: em face da finitude — ao menos material, uma vez que as apropriações e interpretações são virtualmente infinitas — de uma única obra, como manter aberto o acontecimento?

A solução descobre Badiou (2002, p. 25) ao situar no pós-acontecimento a chamada “configuração artística”, uma sequência de obras não ordenadas — tampouco ordenáveis — segundo a pertença a uma arte, um gênero ou um período, mas localizadas em remissão a um conjunto genérico receptivo a novas leituras e reformulações. Precisamente esta tarefa cabe à crítica. Oferecendo o pensamento não mais que um “horizonte regulador”, cumpre-lhe demarcar limites, vide a metáfora grafada entre aspas: mesmo que a linha do horizonte figure no campo visível, não há como tocá-la ou alcançá-la, pois ela se desloca com o movimento. Trata-se, então, de uma fronteira móvel ou imperfeita, exposta à historicidade (Chataignier, 2017). Embora busque declarar a novidade e sistematizar o disperso, essa “conta-por-um” atua sempre *a posteriori*, agindo como se acabada estivesse uma verdade (inacabada) para dela extrair saberes possíveis<sup>4</sup>. Engendradora processualmente, tal verdade acontecimental (inerente ao acontecimento; neste caso, artístico) detém-se tão logo se queira encerrá-la em apenas um predicado (Badiou,

---

<sup>4</sup> Forçamento (*forcing*), conceito herdado do matemático estadunidense Paul Cohen (Badiou, 1994).

1994). Está em jogo, nos termos do comentador canado-brasileiro Norman Madarasz (2011), um “múltiplo sem um”, resistente a quaisquer tentativas de unificação.

Recusando uma história teleológica, de causas e efeitos necessários, demanda-se do sujeito continuar a ser sujeito, isto é, fidelizar-se ao acontecimento — fidelidade, longe do senso comum, sugere aqui um imperativo de consistência subjetiva (Badiou, 1994). Aproximando a discussão de nosso escopo, Badiou (2010) distingue duas posturas ante o cinema: em meio ao *público*, massa amorfa e inconsciente, torna-se *espectador* quem percebe e nomeia a singularidade, quem adentra voluntariamente a prisão das imagens e com isso descobre novas maneiras de libertar-se (Badiou, 2018). Não à toa, *A República de Platão recontada por Alain Badiou* (Badiou, 2014) substitui a caverna por uma imensa sala de projeção, e as correntes pelas poltronas, aludindo ao fascínio despertado pela arte da luz e da sombra antes mesmo de sua viabilidade técnica (Machado, 1997).

Delineia-se assim uma interação entre dois sujeitos, o fruidor e o fruído, sem que este seja meramente um objeto disponível à sensibilidade e ao intelecto daquele. Se quiser estar à altura do acontecimento, a crítica deve acreditar nessa “igualdade das inteligências”<sup>5</sup> e rejeitar uma pedagogia explicadora (Rancière, 2012c). Mais uma vez se pode lembrar, neste sentido, da atuação de André Bazin. Credo em um papel de educação popular, o crítico mediava debates com operários a partir de perguntas que levavam seus interlocutores a descobertas progressivas sobre as obras assistidas (De Baecque, 2010). Para Alain Badiou (2002, p.

---

<sup>5</sup> Para Rancière (2012c), a obra institui uma “terceira coisa”, escapando tanto à intenção de quem a idealiza quanto ao desejo identificador de quem a frui (Chataignier, 2017); situa-se, antes, no vértice desta relação entre duas inteligências iguais, a do artista e a de seu espectador.

114), de modo similar, “falar de um filme é [...] indicar o que pode haver nele, além do que há”, mas como?

### **Pode-se falar de um filme?**

Ao indagar-se sobre a possibilidade de falar de um filme, Badiou (2002) postula a existência de três tipos de juízo: indistinto, diacrítico e axiomático. Dispensando a mediação do conceito, o primeiro restringe o discurso sobre o cinema a manifestar seu agrado ou desagrado. Mesmo aberto um intercâmbio simbólico, não se aparta a obra do terreno das opiniões. O acontecimento — caso tenha ocorrido — persiste indistinto, pois inominado. Elogiam-se ou condenam-se tão somente os atores, os efeitos, uma cena ou o enredo, em uma conversa que não se distingue das amenidades cotidianas:

Vamos chamar esse primeiro tempo da palavra de juízo indistinto. Ele 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 (Badiou, 2002, p. 109).

O segundo juízo, diacrítico, recebe esse nome porque opera *através da* (prefixo grego *dia-*) crítica, aventurando-se a traçar fronteiras entre produções realmente novas e a reiteração do mesmo. Na história do cinema francês, referência geográfica e teórica de Badiou, coube sobretudo à Nouvelle Vague — a “nova onda”, após uma primeira (Première Vague) da qual Louis Delluc foi um dos principais representantes (Martins, 2006) — opor-se à “tradição de qualidade” (adaptações de romances oitocentistas com o financiamento de uma grande produtora e uma estrela internacional no elenco) e afirmar a dimensão autoral desta emergente arte (Marie, 2011). A chamada “política dos autores” reconfigurou circuitos de visibilidade e elevou diretores



como Howard Hawks, Fritz Lang, John Huston, Alfred Hitchcock e John Ford, até então desprezados como mero entretenimento, ao panteão dos cânones literários (De Baecque, 2010).

Nesse contexto, a própria arte cinematográfica presumia a atividade crítica; “aprender a ver já é fazer filmes”, como bem resume o historiador Antoine de Baecque (2010, p. 47). Não por coincidência, jovens articulistas — como Claude Chabrol, François Truffaut, Jean Luc-Godard, Éric Rohmer e Jacques Rivette — tornaram-se proeminentes realizadores. Tal circulação simbólica da palavra culminou na exigência para si de um novo substantivo: cinefilia, “maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso” (p. 33). Exercendo semelhante juízo diacrítico, o espectador, aquele “que percebeu e denominou a singularidade” (Badiou, 2002, p. 110), finalmente pôde separar-se da indistinção do grande público.

Malgrado a invenção de um novo olhar, uma apreciação retroativa revela a fragilidade dessa empreitada — todo acontecimento, afinal, gesta a sua própria força reacionária (Badiou, 2010). Associado o estilo ao autor, salvam-se menos os filmes do que os nomes próprios; restitui-se, com isso, um novo cinema “de qualidade” (Badiou, 2002, p. 110). Tal ponderação remete ao diagnóstico, em Foucault (1996), da função do autor enquanto um procedimento interno de limitação discursiva, cujos princípios de identidade e coerência constroem as dimensões do acaso e do acontecimento e tornam o discurso rarefeito. Referindo-se ao juízo diacrítico como eminentemente ideológico, Badiou (2002) chama a atenção para o risco de o culto aos cineastas sobrepor-se à disponibilidade aos processos de subjetivação, isto é, às experiências de ruptura promovidas por algumas obras:

Na realidade, um segundo esquecimento envolve os efeitos do juízo diacrítico em uma duração decerto diferente do esquecimento provocado pelo juízo indistinto, mas em última análise igualmente preemptório. Cemitério de

autores, a qualidade designa menos a arte de uma época do que sua *ideologia* artística. *Ideologia* em que sempre a arte verdadeira é uma abertura (p. 110, grifos nossos).

Ideologia, neste sentido, corresponde a um sistema engendrado na materialidade de instituições — como as culturais, às quais pertence o cinema — que atualizam rituais de reconhecimento e assujeitam os indivíduos que nela se veem representados (Althusser, 1970). Ao reduzir a história (desta arte) a uma “coleção de fatos mortos” (Marx, 2007, p. 94), ergue-se em seu lugar um “cemitério de autores” (Badiou, 2002, p. 110). Neste caso, o cinema não poderia esboçar qualquer “configuração artística” (p. 110); estaria, em vez disso, a serviço de uma confirmação sem precedentes das expectativas do público, como já previam Adorno e Horkheimer (1985)<sup>6</sup>.

A leitura de André Bazin, como visto, influencia a formulação de um terceiro juízo, o axiomático. Axioma, tomado de empréstimo da lógica, equivale àquilo que dispensa comprovação (Ferrater-Mora, 2000). Trata-se de categoria central para Badiou (1994), pois nenhum cálculo ou regra permite prever um acontecimento, sendo necessária uma aposta — ou “um lance de dados”, na poesia de Mallarmé — para afirmar que algo ocorreu e agir em fidelidade às suas consequências. Sobre o cinema, em particular, um dos axiomas que sustentam seu julgamento se desenvolveu com Denis Lévy na revista *L’Art du cinéma*: quando considerado capaz de ser arte,

---

<sup>6</sup> “Os sentidos já estão condicionados pelo aparelho conceitual antes que a percepção ocorra, o cidadão vê a priori o mundo como a matéria com a qual ele o produz para si próprio. Kant antecipou intuitivamente o que só Hollywood realizou conscientemente: as imagens já são pré-censuradas por ocasião de sua própria produção segundo os padrões do entendimento que decidirá depois como devem ser vistas. A percepção pela qual o juízo público se encontra confirmado já estava preparada por ele antes mesmo de surgir.” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 73). O “cinema como acontecimento”, de outro modo, recusa comunicar-se com uma audiência já estabelecida (Badiou, 2021).

podem-se identificar suas ideias-cinemas (Badiou, 2010). Desprotegida de uma postura defensiva, a crítica não tenta provar se um filme é bom ou ruim (juízo indistinto) ou se algum cineasta pertence ou não ao “panteão de autores” (juízo diacrítico). Talvez sequer se trate de um juízo, uma vez que quaisquer pareceres são substituídos por uma passagem ou visitação da ideia e por uma investiga o situada na obra em torno de seus efeitos (intrafilosoficos) para o pensamento (Badiou, 2002).

À diferença da contempla o reflexiva, a dial tica entre mostra o e retraimento incessante no movimento das imagens (ou nas imagens em movimento) exige do juízo axiomático uma batalha “corpo a corpo” por ideias-cinema (Badiou, 2015a, p. 74): quando o espectador e/ou o crítico as tentam apreender, elas não estão mais disponıveis ao olhar, pois enfrentaram a ruptura do corte. Visita o quer dizer então retornar ao que teria sido visto ou ouvido enquanto a ideia passa, encontrar a imobilidade secreta no próprio movimento (Badiou, 2002). Nesse aspecto, os filmes são, para Jacques Rancıere (2012b), além das imagens projetadas, também as lembradas e compartilhadas por uma comunidade de espectadores<sup>7</sup>.

Como dizer aquilo que já passou? Como presentificar o perpétuo passado? Organizar elementos dispersos — cortes, planos, cores, atua es, sons, etc. — pode auxiliar o “toque’ da Ideia” (Badiou, 2002, p. 111), desde que se evite recair em formalismos ou tecnicismos. Em vez de contribuırem para a forma o de uma cultura cinematográfica, estratégias como o uso de jargões, a delimita o por g neros e o poder

---

<sup>7</sup> Rancıere expande essa crença de tal maneira que relata ter revisto *Amarga esperança* (*They Live by Night*, 1948), de Nicholas Ray, na expectativa de voltar a um plano preservado em sua memória desde que assistira   obra pela primeira vez. Para a sua surpresa, no entanto, aquelas imagens nem sequer existiam do modo como se lembrava, tendo sido criadas mentalmente nos intervalos da narrativa; ainda assim, para o autor, não deixam de ser cinema.

explanatório atribuído às influências dificultam o acesso e restringem a ambiguidade de uma arte primordialmente popular. Sendo justificativas para enriquecer intuições mais imediatas e fragmentadas, jamais podem precedê-las ou provocar uma admiração (Badiou, 2010). Deve-se preservar, como indica Jacques Rancière (2012b), a figura do amador, compreendida em suas duas definições: se, por um lado, o radical dessa palavra aponta para a paixão propagada pela cinefilia, por outro, o substantivo se traduz mais usualmente como uma posição oposta à do especialista, ou seja, contrária à exclusividade das interpretações e dos discursos. Os filmes convidam seus espectadores a presentificá-los por meio de suas leituras, mas o suporte tradicional da crítica permanece textual, ao passo que o do cinema, audiovisual.

Para contornar esse desafio, com que se deparam cotidianamente analistas, críticos e teóricos, o conceito de “frase-imagem” — elaborado por Rancière (2012a, p. 56) ao abordar outro tema, a montagem — dissocia tanto “frase” quanto “imagem” de suas respectivas inserções nos campos do visível e do dizível; trata-se, antes, de forças que exercem funções complementares: a potência frásica (*phrastique*), de continuidade, e a imageadora (*imageante*), de ruptura<sup>8</sup>. Um texto — no caso, uma crítica — pode, portanto, construir imagens desde que contrarie a sua vocação de encadeamento entre causa e efeito. De volta a Badiou (2002), para estar à altura do acontecimento, o juízo axiomático deve apostar não só na logicidade, mas também na imaginação poética.

A poesia, por sinal, não se furta a sugerir caminhos para as possibilidades de interpretação. Fernando Pessoa (1995, p. 235), autor

---

<sup>8</sup> Na versão brasileira do livro *O destino das imagens*, o termo francês *phrastique* — do grego *φραστικός* (*phrastikós*) — aparece grafado como *frástico*. Uma vez que tal adjetivo não consta no VOLP (Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa), opta-se aqui por *frásico*.

admirado por Alain Badiou, resume com precisão no metalinguístico *Autopsicografia*: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. / E os que lêem o que escreve, / Na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve, / Mas só a que eles não têm”. Se, em um primeiro momento, a obra não existe senão na imaginação do artista (“a dor que deveras sente”), e torná-la arte demanda tanto decidir quanto objetivar (“fingir que é dor”), o crítico deposita suas camadas de leitura (“dor lida”), tal qual em um processo de fossilização. Neste cenário, é importante lembrar que a obra institui uma “terceira coisa” (Rancière, 2012, p. 19), escapando tanto à propriedade de quem a idealiza quanto ao desejo identificador de quem a frui (Chataignier, 2017). “E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração”, continua a estrofe seguinte. A racionalidade pura, o controle absoluto, aprisiona artista e espectador na ausência de movimento, em uma estaticidade estranha à criação. A razão, ora, deve-se “girar”, “entretêr” a partir de um “comboio de corda”, isto é, dos sentimentos estimulados pela obra. Eis o matema e o poema.

No caso específico do cinema, ao descobrir, em meio aos excessos demasiado humanos (opiniões, imagens, práticas, singularidades), pequenos momentos de pureza, o sujeito induzido pelo acontecimento — seja ele espectador, crítico ou ambos — terá exercido a tarefa atribuída por Deleuze (2000) à filosofia, qual seja, a criação de relações paradoxais onde há rupturas. Nessa “síntese disjuntiva”, o cinema, impuro — pois invadido por assuntos banais, empréstimos de outras artes e, sobretudo, por uma técnica industrial de produção —, pode purificar-se quando se percebem e denominam suas ideias em passagem (Badiou, 2015a). Estas, como visto, não se originam da pureza conceitual, mas de materiais menos respeitáveis cuja aceitação Parmênides exigia do jovem Sócrates (Badiou, 2010):

Será, Sócrates, que também a respeito das coisas que pareceriam mesmo ridículas, como cabelo, lama, sujeira, ou outra coisa o mais possível desprezível e vil, ficas em aporia sobre se é ou não necessário afirmar que também de cada uma delas há uma forma separada, que é por sua vez outra que as coisas com as quais nós lidamos? (Platão, 2003, p. 31)

Se o cinema coloca em contato artes e não arte, só opera em lógica subtrativa, retirando das demais formas — mundanas e artísticas — o que nelas há de mais genérico: os grandes temas da contemporaneidade, a beleza sensível da pintura, o ritmo da música, a narrativa da literatura e as atuações do teatro. Assim consegue endereçar-se universalmente, cumprindo o papel — outrora das tragédias gregas e da religião — de criar uma comunidade em torno do visível (Badiou, 2010). Como um “emblema democrático” (p. 375), a sétima arte suprime as distâncias aristocráticas da educação estética e dos diferentes registros do gosto e populariza as outras seis. Em contraste a estas, mediadas por instituições tradicionais como museus, a crítica cinematográfica declara suas obras-primas no exato momento em que irrompem como acontecimentos e se disponibilizam ao olhar do espectador, a quem é facultado ascender de uma experiência distraída, de opiniões ordinárias, a um trabalho de pensamento. Nesta relação paradoxal, a única verdadeira “arte de massas”, conforme já defendia Bazin, converte-se em ferramenta educadora (Ungaro, 2000) e sintetiza a aristocracia da “arte” e a democracia ativista das “massas” (Badiou, 2010). Mesmo que organize a passagem de uma arte à outra, por um lado, e da não arte à arte, por outro, esse movimento é sempre desfalcado, arrancado de sua destinação: logo, falso.

Sob a figura do juízo axiomático, o ensaio “Pode-se falar de um filme?” pode finalmente recuperar “Os falsos movimentos do cinema”, texto que lhe antecede e ao qual se funde (Badiou, 2002). Além do descrito movimento impuro, Badiou (2002) destaca outros dois, o global e o local.

Sua hipótese parte do filme *Movimento em falso* (*Falsche Bewegung*, 1975), dirigido por Wim Wenders, para defender que, embora a sétima arte permita a circulação de ideias, seu trajeto também é falso: somente se podem capturá-las em um movimento global, ou seja, nos afastamentos entre um plano e outro abertos pela montagem. Um tal tempo não se inscreve senão no futuro do pretérito<sup>9</sup>, naquilo que se teria visto e ouvido enquanto a ideia passa. O movimento local, por fim, garante a não correspondência entre as ideias-cinemas e as imagens apresentadas: eis a sua falsidade. Arte cuja possibilidade de reprodução técnica abole hierarquias entre original e cópia, como anunciara Walter Benjamin (2017), o cinema não remete a um modelo, mas a um “fora da imagem” que se traduz e se completa no pensamento. É por isto, para Badiou (2002, p. 107), a “menos mimética” dentre as sete, cuja visibilidade não reproduz o mundo, mas o modifica. Entrelaçando esses três movimentos se pode exercer o juízo axiomático:

E, se é verdade que o cinema trata a Ideia 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 consequências do próprio modo como uma Ideia 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 Ideia e para a captura de sua impureza inata (p. 111, grifo do autor)

## Conclusões inconclusas

Ainda não se respondeu, contudo, a pergunta que abre estas páginas: o que se pode falar de um filme? Resta distinguir quais comentários o iluminam e quais tentam, em seu lugar, esgotá-lo.

---

<sup>9</sup> Retoma-se aqui, em outro contexto, a metáfora empregada pelo comentador Peter Szondi (2009) para caracterizar a filosofia de Walter Benjamin.

Identificando uma abundância deste último tipo, em já célebre ensaio, Susan Sontag (1987) adverte contra a pobreza de uma abordagem representativa no discurso sobre a arte. Uma obra digna de tal nome, como bem pondera, não reafirma um aspecto do mundo, mas o transforma — constitui um acontecimento, como observado por Badiou (2002). O gesto crítico, então, se encarrega de mover as fronteiras outrora absolutizadas pela representação: confrontado pela apresentação fenomênica, que interrompe a história, o espectador perde seu centro e retorna outro, mais enriquecido (Chataignier, 2017).

O polêmico título de Sontag (1987), é bem verdade, se presta à confusão. Seria a autora, de fato, *contra a interpretação*? Tanto o texto<sup>10</sup> quanto suas apropriações parecem indicar outros caminhos. No domínio particular da crítica cinematográfica, uma nota de rodapé<sup>11</sup> transparece especial otimismo: sendo a sétima arte por excelência audiovisual, suas análises talvez escapassem dos psicologismos típicos das resenhas literárias. Pode-se dizer que tal rumo, apontado desde 1966 — contexto da publicação —, já se havia abandonado em 1994, ano de “Pode-se falar de

---

<sup>10</sup> “De fato, não estou dizendo que as obras de arte são inexprimíveis, que não podem ser descritas ou interpretadas. Podem sê-lo. A questão é como” (Sontag, 1987, p. 21).

<sup>11</sup> “Uma das dificuldades é o fato de nossa ideia de forma ser espacial (as metáforas gregas da forma derivam todas do conceito de espaço). Por isso que temos um vocabulário mais disponível de formas para as artes espaciais do que para as temporais. A exceção entre as artes temporais, é claro, é o teatro; isto porque o teatro é uma forma narrativa (ou seja, temporal) que se estende visual e pictoricamente, num palco. O que não temos ainda é uma poética do romance, uma noção clara das formas de narração. Talvez a crítica cinematográfica venha a ser a oportunidade para uma inovação nesse caso, pois o cinema é em primeiro lugar uma forma visual embora também uma subdivisão da literatura” (Sontag, 1987, p. 21)



um filme?”, e ainda hoje merece novo fôlego, motivo que impulsiona o presente artigo.

Semelhante diagnóstico converge, em Rancière (2013), na noção de uma “fábula contrariada”, processo por meio do qual o cinema recupera a literatura somente para contrastá-la. Diferentemente da escrita, que precisa contrapor-se ativamente à verossimilhança narrativa para fixar um quadro, a passividade da câmera a coloca de antemão a serviço de quem a manipula. Para não perpetuar a hierarquia entre um comando ativo e uma matéria passiva, outrora abolida, contrariam-se pressupostos maquínicos e resgatam-se dramaturgias. Não obstante, o cinema se constrói por meio de imagens e sons, e nunca de palavras: donde uma fábula cinematográfica, mas uma fábula contrastada, cuja interpretação não implica o espectador diretamente no visto e no ouvido, e muito menos no enredo (mero pretexto ou estratégia de sedução), mas nas distâncias e intervalos (*écarts*) inaugurados por enquadramento e montagem.

Uma crítica à altura do acontecimento deve estar atenta a essas fendas, de uma só vez espaciais e temporais. São elas, afinal, que sustentam a abertura da obra enquanto sujeito determinante e produtor de subjetividade, sobre o qual se podem depositar novas camadas. Um ponto, contudo, oferece resistência: o “inexprimível”, em Sontag (1987, p. 48), ou o “inominável”, em Badiou (1994, p. 73), garantias dialéticas de toda e qualquer expressão ou nomeação, da multiplicidade do projeto interpretativo<sup>12</sup>. Em outra imagem poética, no juízo axiomático, “fica o não dito por dito”<sup>13</sup> para que todo dizer seja possível.

---

<sup>12</sup> Afeito aos matematas, Badiou (1996) se inspira na teoria dos conjuntos de Georg Cantor: todo conjunto se subdivide em, no mínimo, dois outros, o composto por seus elementos e o vazio; graças a esta irreduzível multiplicidade, algo pode ser mostrado e contado.

<sup>13</sup> Referência à poesia homônima de Ferreira Gullar (2010), em que o eu-lírico aborda o seu processo de criação como uma passagem do acaso (singular) à necessidade (universal), aproximando-se assim da teoria do acontecimento.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALTHUSSER, L. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado.** Lisboa: Presença, 1970.

BADIOU, A. **Cinéma.** Textes rassemblés et présentés par Antoine de Baecque. Paris: Nova éditions, 2010.

BADIOU, A. Cinema and Philosophy. BARLETT, A. J; CLEMENS, J. (org.): **Badiou and His Interlocutors.** Londres: Bloomsbury, 2018.

BADIOU, A. O cinema como acontecimento. Tradução de Luiz Baez, sob a supervisão de Gustavo Chataignier. **ALCEU – Revista de Comunicação, Cultura e Política – Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio**, v. 21, n. 44, 2021, n. p.

BADIOU, A. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, G. **Pensar o cinema:** Imagem, ética e filosofia. Tradução de Hugo Mader. São Paulo: Cosac Naify, 2015a, p. 31-82.

BADIOU, A. **Para uma Nova Teoria do Sujeito:** conferências brasileiras. Tradução de Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodrê. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética.** Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BADIOU, A. Por uma nova definição da verdade. Tradução de Luiz Paulo Leitão Martins. *Ágora*, v. 18, n. 2, 2015b, p. 169-180.

BADIOU, A. **A República de Platão recontada por Alain Badiou**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BADIOU, A. **O ser e o evento**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BAZIN, A. **O Que é o Cinema?**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. In: \_\_\_\_\_. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CHATAIGNIER, G. Contribuição a uma crítica da representação – do diálogo engendrado por distâncias. In: **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 253-267, jan./jun. 2017.

DE BAECQUE, A. **Cinefilia**: Invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FERRATER-MORA, J. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Ed. Loyola, 1996.

Luiz Baez  
Vera Lúcia Follain de Figueiredo

GULLAR, F. Fica o não dito por dito. In: \_\_\_\_\_. **Em alguma parte alguma**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010, p. 25.

LACOUÉ-LABARTHE, P; NANCY, J-L. Avant-propos: l'absolu littéraire. In: \_\_\_\_\_. **L'absolu Littéraire**, Paris: Éditions du Seuil, 1978, p. 8-28.

MACHADO, A. O cinema antes do cinema. In: \_\_\_\_\_. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997, n. p.

MALLARMÉ, S. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. In: MALLARMÉ, S. **Mallarmé**. Organização, tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MARIE, M. **A Nouvelle Vague e Godard**. Tradução de Eloisa A. Ribeiro e Julian Araújo. Campinas: Papirus, 2011.

MARTINS, F. A. C. Impressionismo francês. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 89-108

MARX, K. **A ideologia alemã**. Tradução de Rubens Enderle, Nélcio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

PLATÃO. A alegoria da caverna; In: MARCONDES, Danilo. **Textos básicos de Filosofia**: dos Pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 40.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, J. **As distâncias do cinema**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012c.

RANCIÈRE, J. **A fábula cinematográfica**. Tradução de Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus Editora, 2013.

PESSOA, F. Autopsicografia. In: \_\_\_\_\_. **Poesias**. São Paulo: Ática, 1995, p. 235.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Tradução de Lya Luft. Porto Alegre: LP&M, 1987.

STAM, R. A essência do cinema. In: \_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2006, p. 49-53.

SZONDI, P. Esperança no passado: Sobre Walter Benjamin. **Revista Artefilosofia**, v. 6. p. 13-25, abr/2009.

UNGARO J. **André Bazin: généalogies d'une théorie**, Paris, L'Harmattan, 2000.