

O cinema como acontecimento¹

Cinema as Event

Alain Badiou

Professor emérito da Univ. de Paris 8 e da École Normale Supérieure. Ex-aluno de Althusser e frequentador de Lacan, suas referências passam ainda por Platão, Sartre e Mao. Sobretudo a partir de “O ser e o evento” (1988), sua obra tem ganhado imensa projeção fora da França, sendo amplamente traduzida.

Universidade de Paris 8, Departamento de Filosofia, Saint-Denis, França.

Esta é a primeira vez em que estou no México, e fico muito contente de estar com vocês e dirigir-lhes algumas palavras. Para um europeu – para um francês –, o México é um grande país porque constitui uma grande memória artística. Não tinha vindo ao México, mas assisti, naturalmente, ao filme de Eisenstein *Que viva México!* (*¡Que viva Mexico!*, 1932). Não tinha vindo ao México, mas ouvi sobre as civilizações pré-colombianas indígenas, muito numerosas e fundamentais para o país. Não tinha vindo ao México, mas vi Marlon Brando interpretando Zapata em *Viva Zapata!* (1952). Também li *Debaixo do vulcão* (*Under the Volcano*, 1947), de Malcolm Lowry. Sabia sobre a Revolução Mexicana. Constatei que a principal testemunha da Revolução Russa, John Reed, foi também testemunha da Revolução Mexicana. O México ocupava um grande lugar no meu pensamento.

¹ Traduzido por Luiz Baez (doutorando em Comunicação pela PUC-Rio e membro da equipe editorial da Revista ALCEU), com supervisão de Gustavo Chataignier (professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio), a partir da palestra proferida em 23 de março de 2006 na Universidad Iberoamericana (México), originalmente publicada em: BADIOU, A. El cine como acontecimiento. In: _____. **El cine como acontecimiento**. Paradiso: Ciudad de México, 2014, p. 35-66. A tradução foi gentilmente autorizada pelo autor.

Nesta manhã falaremos precisamente sobre o cinema. A questão que gostaria de analisar com vocês é a seguinte: podemos dizer que o cinema foi um grande acontecimento do século XX? Faz sentido dizer que o cinema foi um grande acontecimento do século XX? Abordarei essa questão do ponto de vista do cineasta Jean-Luc Godard. Talvez vocês estejam cientes que Jean-Luc Godard dirigiu um grande filme que se chama *História(s) do cinema (Histoire(s) du cinéma*, 1989), “histórias” no plural. Nele, Godard introduz a ideia de que o cinema e o século XX estão intimamente vinculados, de que o cinema quiçá seja o acontecimento do século XX, e chega à conclusão negativa que, com o fim do século XX, talvez também tenha terminado o cinema. Vamos, então, analisar duas coisas: 1) Qual é a conexão real do cinema com o século XX?; 2) Agora que estamos no começo do século XXI, o que pensamos sobre o futuro do cinema?

Essas questões são filosóficas. Como sabemos, a filosofia estuda os problemas de sua época. Pode-se dizer que a filosofia é a disciplina que nos diz qual é o pensamento do nosso tempo. Ela o diz de uma vez por todas. Graças a Platão, sabemos como era o pensamento na época dos gregos. Graças a Descartes, sabemos como era o pensamento na Idade Clássica. Graças aos filósofos contemporâneos, sabemos como é o pensamento do nosso tempo. De modo que o século XX e o início do século XXI constituem uma questão filosófica. Como foi o pensamento daquele século? O que é realmente inédito deste? O que de novo se propõe a toda humanidade? Na realidade, para a filosofia, se trata de uma questão central, e eu contribuí para a análise desse problema com um livro que se chama *O século (Le Siècle*, 2005)², um livro de filosofia sobre o século XX. Obviamente, entre os grandes testemunhos do pensamento de uma época se encontram as obras de arte. A atividade artística é um testemunho essencial de todas as épocas. E, se o cinema é essencial para o século XX, então a questão do cinema é uma questão filosófica.

Reflitamos sobre o seguinte: o cinema foi uma arte nova, uma arte que não existia em seus meios técnicos antes do século XX. A criação de uma arte nova é uma coisa muito pouco comum. O fato de que apareça, de que surja um novo meio artístico é, por si só, um acontecimento. A pintura, a escultura, a música, a dança e o teatro são artes antigas, algumas até muito antigas. Se é certo que o século XX viu a criação de uma nova arte, isso constitui um acontecimento para a filosofia. Estamos de acordo com Godard quando ele

² BADIOU, A. *O século*. Tradução de Carlos Felício Silveira. São Paulo: Ideias & Letras, 2007.

diz: “se o cinema é uma criação do século XX, se é uma arte nova, então é um acontecimento de grande envergadura desse século”. De fato, é um acontecimento pouco comum, um acontecimento excepcional.

Consequentemente, podemos fazer-nos a seguinte pergunta: será que estamos marcados por esse acontecimento excepcional? Qual impacto tem o cinema na nossa consciência? O cinema tem algum efeito particular naquilo que somos? O homem do século XX ou o do século XXI, que começa, seriam totalmente diferentes se o cinema não tivesse existido? Será que o cinema alterou não somente as nossas atividades de entretenimento, já que a ele vamos ver filmes, mas também o nosso pensamento? A invenção do cinema mudou a nossa forma de pensar? A resposta de Godard em seus filmes é positiva. O pensamento do homem do século XX se viu modificado pelo cinema. Por quê? Porque o cinema dotou a imagem de uma nova função. Essa é a tese central. A nova função da imagem é uma transformação do próprio pensamento. Alguém pode dizer que a pintura já era formada por imagens, que as primeiras fotografias já eram imagens. No entanto, o que é inédito quanto à imagem? A resposta de Godard é a ideia – bastante complexa – de que o cinema remete a todas as demais imagens: o cinema introduz como veículo de pensamento, como meio de pensamento, uma combinação infinita no mundo das imagens possíveis. Godard insiste muito no fato de que, no cinema, uma imagem não quer dizer nada; no cinema, não há uma imagem, mas uma rede praticamente infinita de relações entre imagens. (Uma imagem remete a uma rede infinita de imagens). O cinema tem isto como objetivo: mostrar imagens e fazer-nos compreender a conexão de uma imagem com todas as demais. A arte do cinema – nos diz Godard – é a arte da relação entre imagens. Isso porque, na verdade, o cinema é uma arte abstrata. Essa tese é muito importante, já que ele é uma arte abstrata porque o seu conteúdo não é mostrar-nos imagens, mas fazer-nos pensar na relação geral entre elas. Desse modo, é uma arte da relação, e não uma arte daquilo que mostra.

Naturalmente, o cinema nos mostra imagens, mas essa não é a sua verdadeira essência. A essência do cinema é o sistema integral das relações entre imagens tais como nos dadas a compreender. Logo, o cinema é uma arte abstrata e, por extensão, uma arte que faz uso da totalidade dos meios artísticos. Esta é outra tese de Godard. Como o cinema coloca em relação todas as imagens, também é testemunho do conjunto da atividade artística. Nesse sentido, vemos, no filme mencionado de Godard, a aparição de fragmentos de romances, reproduções de pinturas, elementos arquitetônicos, citações, alusões filosóficas e, gradualmente, uma espécie de universo intelectual completo que representa a relação em geral.

Se nos situarmos por completo no campo da filosofia, poderemos dizer que o cinema é, no fim das contas, a arte da relação. Dizer que ele é a arte das imagens não é o suficiente. O cinema é a arte da relação no século XX. O cinema é a forma como o século XX pensou as relações. A partir desse ponto, Godard se pergunta sobre a conexão entre essa arte da relação – arte nova, arte inventada – e a própria história do século: o que ocorreu durante o século XX, os acontecimentos do século XX. Se o cinema é a arte da relação, como ele pensou as relações vivas, as relações reais, as relações históricas do século? E, nesse ponto, temos outra tese interessante e questionável de Godard: o cinema do século XX pensou principalmente a relação com a morte. Obviamente, essa é uma tese ao mesmo tempo sobre o cinema e sobre o século.

Resumirei um pouco. Primeira tese: o cinema é uma arte da relação entre imagens. Segunda tese: o cinema é uma arte do século XX, inventado e realizado nesse século. Terceira tese: a principal relação exposta na sua própria arte, na sua criação, é a relação com a morte.

Isso quer dizer que, para Godard, o século XX foi, em grande medida, o século da morte, o século dos grandes massacres, das guerras, do extermínio do povo judeu na Europa, dos campos de concentração, da bomba atômica em Hiroshima, o século das esperanças destruídas pela derrota e pela morte. Desse século, que foi o século da morte – nos diz Godard –, o cinema foi o grande testemunho. Foi o grande testemunho não por ter mostrado tudo isso; essa seria a ideia menos importante, a ideia de que fotografou todos esses fatos. Não! Foi o grande testemunho por ter proposto as relações existentes no século da morte: em última instância, a relação entre os vivos e a morte. Pode-se dizer, para resumir Godard, que o cinema em sua totalidade se voltou para a relação entre os vivos e a morte. Foi o grande testemunho da relação entre ambos. Por isso, em um grande número de gêneros cinematográficos essenciais, do *western* aos filmes de guerra, passando pelos filmes policiais, os filmes de horror, etc., o cinema é obcecado pela relação dos vivos com os mortos. Pode-se inclusive dizer que a mais perfeita criação cinematográfica é o morto-vivo, o espectro, que surge em meio aos vivos, que faz com que a morte apareça entre os vivos. Essa é a visão, de certo modo trágica, que Godard tem do cinema; visão trágica do cinema e do século ao mesmo tempo. Assim se considera o século – como verificamos –, concebido como o século da morte e do cinema, por ter sido sempre atraído, capturado e orientado em direção a essa relação entre os vivos e os mortos. Pode-se dizer que, em certa medida, o cinema como arte corre o perigo de desaparecer nessa obsessão com a morte. É o que Godard dá a entender, já que parece dizer que, na virada do século XX, o cinema havia ido tão longe na

representação da relação entre os vivos e os mortos que se envenenou por essa relação, que nele se instalou uma espécie de obsessão com a morte, impedindo em última instância que compreendamos bem a natureza dessa relação.

Há uma história que poderia simplesmente recontar o século. Os filmes de Godard narram de maneira extraordinariamente complicada e difícil esta história da seguinte maneira: tomemos como referência a guerra de 1914 a 1918 na Europa, a Grande Guerra. A partir dessa guerra, uma carnificina abominável, estabeleceu-se o século como o século da morte. Porém, ao mesmo tempo, inventou-se o cinema. No momento preciso em que se convertia no século da morte, inventou-se o cinema. O cinema se tornou o principal testemunho da relação entre os vivos e os mortos. E, conforme avançava, prevalecia nele uma liberdade crescente quanto à expressão desse poder da morte. Há quem pense que, sob o risco de sucumbir nessa relação com a morte, o cinema atingiu o limite de sua própria morte, não devido aos meios da indústria, nem por razões midiáticas comerciais, mas por motivos filosóficos. Essa é uma tese interessante. Hoje se pode dizer sem dúvidas que, embora o cinema esteja dominado pelo mercado, também está abalado por questões financeiras e comerciais. Transformou-se em uma arte industrial, em uma arte submissa às exigências da produção massiva. Por isso se debilitou como expressão artística. É possível que se trate de uma tese correta, mas, para Godard – e devo dizer que para mim também –, é superficial. Existem razões mais profundas para as dificuldades do cinema em seu futuro. Uma delas é precisamente a conexão singular que o cinema estabeleceu com o século XX, conexão em última instância dominada pela questão espectral da relação dos vivos com os mortos.

Neste ponto poderíamos abordar o problema de outro ângulo: o que está em jogo talvez seja o primeiro período de existência do cinema. Aqui me permito expressar as minhas próprias convicções. Creio que Godard tenha razão ao dizer que um primeiro período do cinema, uma primeira sequência histórica do cinema, consistiu no estudo das relações, sobretudo a serviço das relações com a morte. Nessa perspectiva, é possível que o cinema tenha exercido o papel das tragédias, o que não quer dizer que foi unicamente trágico: foi também burlesco, cômico, dançante, musical, o que se quiser, mas assumiu o papel da tragédia. Desempenhou, por exemplo, o papel das tragédias na cidade grega, o papel das grandes tragédias clássicas do século XVII francês, o papel da purificação trágica do século XX. Interpretou o papel da arte que, ao falarmos fundamentalmente da relação com a morte, nos permite pensar essa relação ao mostrar-nos

cadáveres. Ainda que o cinema tenha mostrado e siga mostrando muitos cadáveres – em certo sentido, ele mesmo é uma enorme aglomeração de cadáveres –, não se trata disso. O cinema nos permitiu pensar o papel da tragédia, embora talvez não possa seguir com essa função. A ideia filosófica é a de que deixamos para trás a função trágica do cinema e que algo diferente tem de aparecer em seu lugar. Que, no fundo, a tragédia se converteu atualmente em uma repetição industrial, com os efeitos especiais, a ausência de limites e com o fato de que se podem mostrar os piores suplícios, as perversões sexuais e praticamente qualquer coisa. A tragédia entra em colapso porque já não é o pensamento da relação com a morte, mas o espetáculo da morte ou do sofrimento. Chegamos ao clássico momento de decadência da tragédia, no qual, em vez de pensarmos a relação fundamental com a morte, estamos diante do seu espetáculo. Isso é o que chamo de “fim da era trágica do cinema”, sem querer, com isso, dizer que é o fim do cinema nem que ele tenha sido dominado pela indústria. Por último, pode-se dizer que a indústria é o cinema que ainda se crê trágico e que põe os novos meios a serviço dessa falsa expressão trágica: o horror, os tormentos, o espetáculo da morte, etc.

Neste ponto temos uma ideia completamente diferente: o cinema deve, hoje, abrir novas fendas. O cinema tem de inventar outra coisa, mas que coisa? Se eu soubesse, diria sem delongas, e todos ficariam muito contentes. Posso, ainda assim, comentar três aspectos para discutirmos. Atualmente, o cinema é a arte contemporânea das relações. Quando digo “cinema”, me refiro ao vídeo e às novas formas de espetáculo espacial. Consideremos que esse conjunto é a arte das relações. De todo modo, é muito importante distinguir relação de comunicação; não se pode confundi-las. Há uma função de comunicação da imagem, que não é a sua função de relação. Digamos que o cinema como arte tende a manter a função de relação em um universo que é o da comunicação. É uma definição singela, mas creio que sólida. O cinema ambicioso, o cinema que interessa ao filósofo, o cinema que é verdadeiramente arte, é aquele que preserva o projeto do estudo das relações, aquele que segue remetendo as imagens umas às outras, aquele que sustenta o universo de pensamentos de relação em um mundo dominado pela comunicação. O cinema é, portanto, uma arte que resiste à comunicação, uma arte de resistência à comunicação dentro da própria comunicação. Podemos dizer: uma arte que, por meio da relação, resiste à comunicação em que, não obstante, se encontra. Percebemos um filme interessante como aquele que não se encerra em sua função de comunicação, mas mostra relações novas, hoje não conhecidas, entre imagens completamente diferentes. Podemos pensar em relações nas quais não havíamos pensado antes, quer dizer, em um cinema

que faça tudo isso em um universo de comunicação inevitável, mas que não desapareça nele. Hoje em dia, não desaparecer na comunicação ou no mercado é opor à comunicação de massas a resistência da relação, isto é, a resistência do pensamento da relação no centro do universo que mostra imagens e que comunica com imagens. E, ao mesmo tempo, admitamos que a relação fundamental já não é a relação trágica. Isso significaria que o século XX acabou, que está esgotado, e que o novo cinema – a nova etapa do cinema – já não se situará na relação entre os vivos e a morte.

Caso aceitemos todo o anteriormente exposto, podemos extrair algumas conclusões. A primeira é – a meu ver – que o cinema deve atualmente voltar a encontrar uma dimensão experimental. A oposição entre cinema experimental e cinema comercial é uma velha oposição. Porém a distância entre cinema comercial e cinema experimental – o que eu chamo de cinema experimental – talvez seja muito maior hoje do que durante os anos 20 e 30 do século passado, nos princípios do cinema. Essa reflexão é muito importante, uma vez que o cinema do século XX foi capaz de constituir uma arte bastante popular e, ao mesmo tempo, muito elevada. Há gênios indiscutíveis do cinema como Charles Chaplin, Fritz Lang e outros, que ao mesmo tempo são grandes figuras populares. Durante toda a primeira etapa da história do cinema, não houve contradição entre a dimensão experimental e inventiva e a dimensão comercial. Havia grandes públicos para obras muito exigentes, obras que eram experiências artísticas. É provável que hoje, quando dizemos experimental, não estejamos dizendo exatamente o mesmo. É melhor chamar de resistência à comunicação aqueles que aceitam o risco de não ter um público formado desde o princípio. Isso quer dizer que não haverá um público formado e que devemos aceitar a ideia de que o cinema como suporte de relações e sem dimensão experimental não está na mesma categoria possível que o comercial, como esteve no princípio dos anos 20 ou 30, isto é, durante a primeira parte de sua existência.

A segunda conclusão é: o que quer dizer experimental hoje? Atualmente, cinema experimental quer dizer – caso estejam de acordo com o que proponho – um cinema cujo objetivo principal não é, de modo algum, mostrar imagens. Isso é bem certo. O cinema consciente de que seu objetivo não é mostrar imagens, mas que as imagens entrem em novas relações, é o que considero cinema experimental. Quando dizemos imagens, incluímos tudo (audível, visível, etc.), a imagem tomada como o elemento ou os elementos constitutivos do cinema. Diremos, então, que “experimental” significa consagrado à relação, consciente da relação e que, por esse caminho, resiste à comunicação. Trata-se, pois, de uma arte que não se destina a

mostrar imagens, mas a colocá-las em relação, de uma arte provavelmente mais abstrata que nunca. O cinema como resistência, mais abstrato, não significa, entretanto, que mostre círculos e triângulos. Vocês sabem ao que me refiro com “mais abstrato”, ainda que de fato se mostrem imagens, corpos, cadáveres, sangue, o que quiserem. Sabemos que na poesia se descreve qualquer coisa – imagens –, mas abstrato quer dizer que a finalidade consciente não é mostrar imagens, torná-las visíveis, mas sim fazer-nos entrar, de maneira consciente, no universo da relação de imagens do novo pensamento proposto. Nesse sentido, diria que, no fundo, o cinema deveria passar de uma abstração inconsciente a uma abstração consciente; quiçá nisso consista o problema. Evidentemente, a grandeza do cinema de Griffith ou de Chaplin era que seu estilo também era abstrato, só que nessa abstração, que podia ser inconsciente, existia uma certa inocência. Há grandes figuras cuja única ideia era fazer bons filmes comerciais, e fizeram filmes geniais, extraordinários. Hoje é muito mais difícil fazer isso, bem como conservar a inocência da relação. A abstração cinematográfica entrou em uma fase consciente. Este é o ponto a que eu queria chegar. Para mim, é isso que quer dizer “experimental”. Não quer dizer que não tenhamos público, que não mostremos abstrações, que não estejamos interessados em novas relações, mas que apresentemos essas novas relações em uma consciência de resistência à comunicação.

Outro ponto, para concluir, é: de que relações se trata? No século XX, a tese de base, a relação fundamental, era em última instância a relação com a morte, quer dizer, a relação do século com a sua própria tragédia. Essa era a tragédia do século. Em outras palavras, o cinema é o testemunho da tragédia do século. Então, se dizemos que esse não é mais o caso, de que relação estamos falando? Penso que neste ponto podemos também formular uma hipótese objetável. A hipótese é que as novas relações de que o cinema deve dar testemunho são o conjunto de relações que não têm a ver com a comunicação. Tentarei ser um pouco mais concreto. Hoje estamos em um mundo no qual as relações entre as pessoas, entre os grupos, entre as instituições são, fundamentalmente, de comunicação. É um lugar-comum. Sem dúvida, admitimos que estamos no universo da comunicação. Resistir a esse universo equivale a tentar mostrar que existem relações que não são de comunicação, que são diferentes das relações de comunicação; digamos que não se concretizam, que desaparecem da comunicação. O cinema tem, portanto, a finalidade de mostrar-nos, com todos os seus meios – imagens, trilhas sonoras, atores, etc. –, e de uma maneira experimental, que existem no mundo, em outras experiências, relações que *não são* de comunicação. E isso, como veem, não é precisamente trágico. Não está marcado pela morte, pela violência, pela relação entre os

vivos e os mortos. Quer dizer, o cinema é o que nos mostraria que nosso universo não é um universo fechado, que não é um universo projetado pela comunicação de maneira definitiva. O cinema mostraria que, entre as pessoas, entre os grupos, entre os próprios objetos, pode haver relações que não se reduzem às relações de comunicação.

O que é uma relação que não é uma relação de comunicação? É simplesmente uma relação em que o importante é o conteúdo. O decisivo é a própria relação, e não o fato de que comunique de um extremo ao outro. Assim, o cinema seria um cinema da relação na medida em que esta seja uma ocorrência nova, onde algo esteja realmente presente e não desapareça quando terminada a comunicação. Dito de forma mais poética, a função do cinema seria a de reconstruir-nos um presente. Reconstruir um presente... será que na comunicação não há presente?

Na comunicação, por definição, tudo transita. A comunicação é a circulação sem fim das coisas sem que se detenham em nenhum lugar. O cinema, ao contrário, tem como objetivo mostrar-nos aquilo que é capaz de ser imóvel, de estar realmente presente, de estar aí. Esta seria sua finalidade: mostrar uma relação como presente puro, como ato, e não como circulação de uma coisa que vai de um ponto a outro. Aqui chegamos, evidentemente, a um paradoxo que é filosófico por excelência. Se isso é verdade, quer dizer – por exemplo – que um certo cinema nos apresenta um filme sobre o que é um amor. O amor é um tema clássico do cinema. O cinema talvez não tivesse sido grande coisa sem a morte, mas tampouco sem o amor. É um conteúdo propriamente clássico. O que é a representação do amor como relação que resiste à comunicação? Aqui o problema é muito mais complexo. O que se mostra? Um ato sexual? Talvez seja um pouco decepcionante. A experiência mostra que é decepcionante, salvo se com fins pornográficos. O que, então, se mostra? Um beijo? Uma declaração? Tenta-se mostrar a relação como presente, como um fato presente; não há dúvida de que seja algo intenso. Filma-se, assim, a intensidade. Então podemos imaginar que seja incômodo: fixar a atenção não no amor como comunicação-intercâmbio entre pessoas, mas como intensidade pura. Esse pode ser seu objetivo, e, em geral, pode-se dizer que o cinema entra em um período em que a sua verdadeira função é mostrar a intensidade do presente.

Chegamos, assim, ao paradoxo que lhes havia anunciado: o mencionado paradoxo de que o cinema era a arte do movimento. Nisso reside a sua diferença em relação à fotografia ou à pintura. O que estou dizendo, porém, é que ele não seria, de forma alguma, a arte do movimento, mas, pelo contrário, em certo

sentido, a arte da imobilidade. O cinema teria de capturar o que está intensamente presente na relação, e não o que circula, o que desvanece, o transitório. Não seria, então, a arte do transitório, mas daquilo que permanece. Este é o paradoxo: o movimento no cinema seria a arte do que permanece. E é por isso, também, que ele não seria uma arte trágica. A tragédia são os acontecimentos terríveis, os assassinatos, a morte, a desapareção, a ruptura, o sofrimento, as coisas horríveis que passam por nossos olhos. Aqui, de outro modo, observamos a busca pela intensidade da existência como movimento de imobilidade. Se acompanharmos um certo número de cineastas contemporâneos, perceberemos que isso se traduz, de fato, em uma nova técnica da relação, como se fosse uma técnica fílmica da captura da relação que não consiste em inscrever esse movimento – seu trajeto –, mas sim em tentar adentrar esse momento de detenção, de interrupção. Filmar a interrupção do movimento pode ser movimento.

Vocês sabem que o cinema está muito associado a essa ideia. Permitam-me, então, chegar à minha conclusão filosófica, depois de resumir sucintamente alguns pontos simples. Para além de muitas outras coisas, o cinema foi, enquanto arte do movimento, o testemunho da tragédia do século XX. Em outros termos, o meio para expor a relação era mostrando o trajeto. Foi uma arte do trajeto, daquilo que sucede, do movimento. Sob esse ponto de vista, foi o testemunho da tragédia do século XX na medida em que foi capaz de ser uma arte trágica. Penso, com efeito, que foi seu equivalente. Digo isso porque é uma ideia que defendo. O cinema ocupou as funções que desempenhavam as tragédias nos séculos anteriores. Foi assim para um vasto público. Recordo que, na Antiguidade, o público das tragédias na cidade de Atenas era muito numeroso: 30 mil, 50 mil, todos os cidadãos frequentavam o teatro. O cinema teve a capacidade de dar o testemunho da tragédia do século XX a todo o mundo. Pode-se dizer que isso se encerrou por motivos complexos, sobretudo porque a tragédia se saturou a partir de dentro, se converteu em um exagero, em uma brutalidade formal, em efeitos especiais. Quer dizer, perdeu-se na comunicação e no comércio.

O cinema entrou, então, em um segundo período de sua existência. Aqueles que estão na comunicação e no cinema poderiam ser profetas, ou seja, pessoas que dão início a algo. Estão entre o fim e o começo. É mais complicado, mas isso significaria fazer com que o cinema entrasse neste segundo período, no qual ele não teria como função principal testemunhar a tragédia, mas ser a arte da resistência à comunicação na comunicação. Ele preservaria, com isso, a exigência da relação na comunicação: não como arte do movimento, como quando era trágico, mas como arte que captura o imóvel no movimento.

Filosoficamente, isso é muito importante. Se o cinema realmente é capaz disso – não sei, talvez lhe esteja atribuindo grandes responsabilidades –, se mostra a parcela de imobilidade que há no próprio movimento, isto é, a parcela de não comunicação que há em toda a comunicação, apartada das relações existentes na comunicação, recai-se em uma questão filosófica de maior envergadura, antiga e também nova: a do imóvel. E, como se sabe, a filosofia do imóvel no tempo se chama também eternidade. Em última instância, o cinema seria a arte do eterno, e não a arte do tempo. Então o cinema se converteria – e utilizo uma palavra ambígua que não costumo pronunciar, mas o faço provocativamente – em uma arte sagrada, na arte sagrada por excelência, que consagra o nosso pensamento a registrar a parcela de eternidade que existe no tempo. Assim o faria dentro da nossa experiência, e não com materiais alheios. Assim o faria aqui e agora, diante dos nossos olhos, com os nossos problemas políticos, amorosos, existenciais, com os materiais reais. Deixaria de representar a tragédia em ato, como antes, o movimento, os trajetos, para representar a imobilidade secreta, oculta, que há em todo movimento. E isso em conformidade com a definição de tempo que fornece Platão. Platão diz: “[o tempo é a] imagem móvel da eternidade”³.

O cinema seria a imagem móvel, é sempre a imagem móvel, não pode ser outra coisa, mas é a imagem móvel da eternidade. Logo, o cinema seria platônico. É possível dizer que no século XX o cinema foi uma arte da tragédia do tempo, e se converteu em uma arte da meditação da eternidade. Foi uma arte trágica, e se converteu em uma arte sagrada. Foi uma arte da comunicação de massas, e se converteu em uma arte da resistência à comunicação de massas. E, por isso, estaria muito perto da filosofia tal qual eu a concebo. Estaria mais perto do que nunca porque uma das definições da filosofia – como vemos na definição do tempo de Platão, “a imagem móvel da eternidade” – é, sem dúvidas, descobrir em nossa experiência aquilo que merece ser eterno.

O que é eterno? Esse é um assunto complexo; de todo modo, perguntemos: o que merece ser eterno? Como sabem, esta pode ser considerada uma ideia cristã ou religiosa, mas também foi uma ideia de Nietzsche. Quando ele fala sobre o eterno retorno, refere-se ao retorno daquilo que merece ser eterno, quer dizer, do presente que merece permanecer, de um presente que merece estar aí. Isso nos mostra que ainda há, em nossa experiência, um presente pelo qual vale a pena estar aí, que merece ser eterno. E, portanto,

³ PLATÃO. Timeu [37d]. In: _____. **Timeu–Crítias**. Tradução de Rodolfo Lopes. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011, p. 109.

haveria obras cinematográficas que seriam eternas justamente porque conseguiram encontrar em nossa experiência aquilo que é eterno. Essa é a hipótese e, no fundo, também a justificativa. Sabemos que, em grande parte do cinema contemporâneo, algo que nos impacta é o seu extraordinário peso. Quando assistimos a um filme de grande espetáculo – que todo mundo vê, inclusive eu: como qualquer um que pertence a seu tempo –, junto com a maquinaria pesada de Hollywood, com as coisas extraordinárias que não conhecíamos, invade-nos um sentimento de opressão, temos a impressão de grande brutalidade, o que – para mim – é extraordinariamente avassalador. Talvez o cinema deva aprender a ser aéreo, e não tão terrestre. Talvez deva descobrir um princípio de pesadez e um princípio de leveza. Parece-me que tudo isso aponta no sentido deste movimento sagrado do qual ele será suporte; não uma arte da opressão, do sacrifício, do peso, mas uma arte da elevação aérea. Enfim, algo leve, no verdadeiro sentido do termo, como o salto de uma bailarina, como um fragmento musical. O cinema criaria assim uma nova leveza sagrada para contrabalançar o peso das coisas, que em última instância é o peso do dinheiro. Sagrado quer dizer isto: que já não teria nada a ver com a ditadura do dinheiro. E também, por essa razão, seria experimental, frágil e inventivo. Poderíamos estabelecer estes elementos: a eternidade no tempo, a imobilidade sobre o movimento, a leveza maior que o peso e, finalmente, a gratuidade. Algo que não está na comunicação nem no comércio.

Esta é a tarefa que agora lhes cabe: encontrar o meio, em imagens, para criar essa gratuidade aérea. Uma espécie de nuvem suspensa recebendo os raios de sol, que está aí e que poderíamos contemplar eternamente.

Alain Badiou

Universidade de Paris 8, Departamento de Filosofia, Saint-Denis, França.

Professor emérito da Universidade Paris 8 e da École Normale Supérieure

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed44.2021.252>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 21, Nº 44, p.281-292, mai./ago. 2021