



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA

**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E
TECNOLOGIAS DA
INFORMAÇÃO**

MESTRADO EM ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS

A Filosofia e o Cinema

Reflexões Filosóficas Sobre Sutura, Amor e Verdade em Alain Badiou

Dissertação apresentada a provas públicas para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Cinematográficos, orientada por Professor Doutor José Augusto Nunes Bragança de Miranda

Daniel de Paula Saeta, nº 22100493

2025

www.ulusofona.pt

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E
TECNOLOGIAS DA
INFORMAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS

A Filosofia e o Cinema

*Reflexões Filosóficas Sobre Sutura, Amor e Verdade em Alain
Badiou*

VERSÃO FINAL

Dissertação defendida em provas públicas na Universidade Lusófona, Centro
Universitário de Lisboa no dia 07/03/2025, perante o júri, nomeado pelo Despacho de
Nomeação n.º: 73/2025, de 30 de janeiro, com a seguinte composição:

Presidente:

Prof. Doutor Edmundo José Neves Cordeiro

Arguentes:

Prof. Doutor José António Duarte Domingues, Universidade da Beira Interior;

Orientador:

Prof. Doutor José Augusto Nunes Bragança de Miranda.

Daniel de Paula Saeta, n.º 22100493
2025

“For a long time, with the idea of revolution there was the hope of a great potential victory, a definitive, irreversible victory. And then the idea of revolution disappeared. We are the orphans of the idea of revolution. As a result, we often think that no victory is possible anymore, that the world has lost its illusions, and we eventually become resigned. Cinema, however, says in its own way: “There are victories even in the worst of worlds.” Naturally the victory probably doesn’t exist any longer, but there are individual victories. To be faithful to these individual victories already means a lot for thought. So, let’s watch films philosophically, not just because they create new figures of the image but because they tell us something about the world, something simple as can be: “The worst of worlds shouldn’t cause despair.” We should not despair. That is what cinema tells us, I think, and that is why we should love it. It can keep us from despair if we know how to look at it, to look at it as a struggle against the impure world, to look at it as a collection of precious victories.”

- Alain Badiou

“vá à caverna, vá à caverna”

- Alain Badiou

Agradecimentos

Ao fim dessa dissertação me percebo mudado. Existe o amor e o cinema mais fortemente em mim, mesmo depois dos tantos altos e baixos e pelas muitas vezes que se demonstrou meu ódio pelos mesmos. Mas foi acabado. Impossível ter sido feita só por mim, essa dissertação acaba por ser de diversas mãos. Todos que me ouviram sem entender nada que dizia, mas deixava minha cabeça flutuar e daqueles que me ouviram e entenderam melhor do que eu por saberem mais de cinema, ou por mais importantemente saberem amar tão bem. Agradeço em especial as pessoas que moram comigo: Catarina, Fabiana e Casta, cada um pela contribuição que iluminaram minhas percepções. Catarina pelo romantismo à teoria e a doçura de se descobrir, lindo de se ver. A Fabi pelo rigor e o enorme conhecimento, de cinema, mas especialmente do amor ao cinema, sempre foi bonito te escutar. Ao Casta pela leveza que me deu em momentos, que mesmo que não saiba, mas que precisei. Momentos que se pode rir e me dar a mais bela reflexão do que se quer. Agradeço também à Olek e Nicole, amigos queridos que acompanharam todo esse andar. Olek sofrendo como sofri e assim andando de mãos dadas comigo, e Nicole que conheço quase minha vida toda e continua a me impressionar com sua sabedoria. Por fim preciso elencar com um grande carinho meus pais. Acredito que ao fim, essa dissertação, e a formulação que pensei os conteúdos vem demais dessa minha relação familiar. O cinema vem da minha mãe, mas em especial a sua arquitetura, que me construiu espaços e me permitiu sonhar tão vividamente, sendo o cinema como cinema para mim, e a filosofia vem de meu pai, que aos meus 15 anos me amaldiçoou fazendo uma pós em filosofia, e me fazendo me apaixonar, assim como ele, pelo pensar.

Muitas saudades e amor pelo Brasil, fica aqui também como declaração, a todos meus amigos que me esperam por voltar, ou aqueles que querem vir me visitar. Amo todos, e acho que entendo mais de amor por ter todos vocês e ter nascido na cidade mais bonita do mundo.

Não menos importante agradeço, com muito carinho, meu professor, reitor, amigo e orientador Bragança de Miranda. Sentirei saudades de nossas tequilas, obrigado.

Resumo

A pesquisa pretende posicionar o autor Alain Badiou dentro da história da filosofia do cinema, nessa perspectiva será discutido as contribuições de diversos filósofos a forma de se fazer um entendimento geral do estado da arte presente do cinema e filosofia. Com isso é pretendido um aprofundamento do contributo de Badiou ao cinema, tendo em vista a relação intrínseca entre cinema e filosofia, na tentativa de demonstrar que o cinema, como condição a filosofia, acaba por ser filosofia, e assim de acordo com o autor pesquisado para essa pesquisa, é criado uma nova sutura, onde a filosofia está condicionada a uma de suas condições.

O cinema ao ser apresentado no século XX gera à filosofia novas perspectivas de pensamento, e o que ao fim acaba por ser defendido é que o cinema não está pautado como algo que se relaciona profundamente à filosofia, mas sim, o cinema está em um momento que ele próprio é filosofia. Na tentativa de chegar a essa conclusão, será amplamente discutido as formas de se fazer verdade na filosofia de Badiou, e entre os quatro procedimentos genéricos se questionar especialmente a verdade nas artes e a verdade no amor. O amor sendo a verdade que será base para a hipótese de pesquisa que o cinema é uma sutura a filosofia pelas artes e pelo amor.

Palavras-chave: Alain Badiou, Cinema, Filosofia, Arte, Amor, Verdade, Puro, Impuro, Sutura

Abstract

The research aims to position the author Alain Badiou within the history of the philosophy of cinema. In this perspective, various contributions from different philosophers will be discussed in order to gain a general understanding of the current state of the art in the discussion of cinema and philosophy. This is intended to deepen Badiou's contribution to cinema, in view of the intrinsic relationship between cinema and philosophy, in an attempt to demonstrate that cinema, as a condition for philosophy, ends up being philosophy, and thus according to the author researched for this research, a new suture is created, where philosophy is conditioned to one of its conditions.

When cinema is presented in the 20th century, it gives philosophy new perspectives for thinking, and what is ultimately defended is that cinema is not something that is deeply related to philosophy, but rather, cinema is at a time when it is philosophy itself. In an attempt to reach this conclusion, the ways of making truth in Badiou's philosophy will be widely discussed, and among the four generic procedures, truth in art and truth in love will be particularly questioned. Love being the truth that will form the basis for the research hypothesis that cinema is a suture to philosophy through the arts and through love.

Keywords: Alain Badiou, Cinema, Philosophy, Art, Love, Truth, Pure, Impure, Suture

Sumário

Sumário.....	5
Introdução	6
1 Estado da Arte.....	13
1.1 História do Cinema.....	13
1.2 Filosofia do Cinema.....	15
2 Alain Badiou e o Cinema	38
2.1 Filósofo	38
2.2 Filosofia	39
2.3 Arte e Filosofia	44
2.4 Cinema	47
3 Platão vai à caverna	59
3.1 A resposta de Alex Ling	59
3.2 Cinema a arte sagrada.....	63
3.3 Cinema não é só imagem	66
3.4 A sutura do Amor	68
Conclusão.....	72
4 Bibliografia	75
Índice Remissivo	77

Introdução

A produção dessa dissertação vem de um interesse em refletir sobre o filósofo marroquino Alain Badiou e o cinema. Os seus estudos englobam o interesse na política, a relação pessoal e na produção de conhecimento em relação ao ser e o evento (a sua maior obra sendo *O ser e o Evento*, primeiramente publicado em 2005). Entretanto, Badiou também se debruçou sobre o cinema, inicialmente como cinéfilo e crítico no período pós maio de 68, com o Fondre Groupe. Grupo esse que fazia manifestações duras e alguns momentos violentas ao cinema e teatro considerados reacionários. Contudo, ao avançar dos anos o pensamento do filósofo foi menos crítico e mais para uma esperança a sétima arte.

O contacto da filosofia no cinema é recente, tendo em vista a própria juventude da arte cinematográfica. É muito em contraste com as demais artes que o pensamento filosófico se cria, já que a dúvida se o cinema é uma arte ainda está em discussão. Ao decorrer dos anos o senso comum foi se alterando, até o momento atual que acreditamos ser arte. Porém, qual é a linguagem num filme, como ele se distancia das outras seis? Seria a montagem, esse caminho que foi atribuído como linguagem pelos construtivistas russos, a partir do experimentalismo do americano Griffith? Gilles Deleuze nos seus livros, *Imagem-Movimento: Cinema 1* e *Imagem-Tempo: Cinema 2* coloca que o cinema pensa por imagens, "os grandes realizadores de cinema pensam com imagens-movimento e imagens-tempo em vez de conceitos" (Deleuze ,2013, citado por Alain Badiou, p.223), e assim entra em confronto direto com a filosofia. A filosofia tem uma relação muito direta de enfrentamento com a representação imagética. Desde a alegoria da caverna de Platão, os filósofos colocam a filosofia como a possibilidade de libertação do mundo das representações. Achar a verdade é fugir do cinema de sombras. Mas assim o cinema seria um problema platônico aos filósofos? Como elaborado por Badiou (2013), o cinema tem intrinsecamente na sua composição a questão do que é a total artificialidade com o que a total realidade, e a distinção entre o ser e o aparecer (Badiou,2013, p. 207). E assim o público tem o entendimento de que a apreciação do ecrã vem de uma manipulação. Quem vai ao cinema entende que é uma produção narrativa, porém algo do projetado atinge diretamente o espectador, fazendo da ficção uma realidade limitada do tempo de tela, e que ao se ver emociona igual ao real.

O cinema é fonte de interesse da filosofia. Assim nessa dissertação a ideia é refletir sobre qual é a posição de Alain Badiou sobre a relação de cinema e filosofia? E assim

fica como hipótese a ideia que o cinema não pode ser filosofia, pois mediante uma relação entre filosofia e sua condição filosófica (termo que Badiou utiliza para o que a filosofia utiliza para se repensar verdades) seria criada uma nova sutura, conceito também formulado pelo autor para denominar quando a filosofia limitada a se pensar apenas a partir de um ou mais de seus procedimentos de verdade. Porém outra hipótese que é formulável nessa pesquisa é que o cinema é uma sim sutura, e assim precisa se ter cuidado ao afirmar isso, pois Alain Badiou nunca teve o interesse que isso ocorresse, e dessa forma é uma argumentação que ao fim dos anos de análise de Badiou e cinema, o filósofo teria dado a filosofia a sua condição filosófica do cinema. Analisando a teoria de Alain Badiou no seu livro *Cinema* de 2010 com tradução em 2013 para o inglês de Susan Spitzer, e os demais contributos textuais que o autor produzindo ao longo de sua extensa carreira acadêmica. O filósofo não nega a teoria imagem-tempo/imagem-movimento de Deleuze (1983-1985), porém ele levanta a questão se não existe mais no cinema do que apenas o pensamento por imagens. Dessa forma no livro *Cinema* o contributo do filósofo marroquino é levantar novas perspectivas para a filosofia do cinema, o cinema sendo uma "Arte de Massas", segundo a teoria dos "Falsos Movimentos" do cinema e por fim o "Cinema como experiência filosófica". Essas elaborações não são contributos ontológicos, de uma percepção toda nova como Gilles Deleuze, ou André Bazin produziram sobre o tema. Mas sim uma tentativa de prolongamento ao "status quo" da filosofia do cinema atualmente. Badiou em um dos ensaios sobre cinema, no livro, traz um capítulo intitulado: "Um tributo a Gilles Deleuze" (Badiou, 2013, p.222). A sua contribuição é este prolongar. E assim, quando Deleuze coloca que o cinema é pensar com imagens, fica a dúvida se a contribuição do filósofo marroquino ainda deixa a possibilidade de o cinema pensar.

O estado da arte da filosofia e o cinema é um campo bastante amplo e que tem muitos desdobramentos. Inicialmente é possível pensar essa relação, como dito por Alberto Baracco (2017), nas diferenciações da relação entre dois campos de investigação. No seu livro *Hermeutics of the film world* o pensador faz um esquema sistemático sobre esse encontro do cinema e da filosofia: primeiramente uma forma de pensá-los como "Filosofia do filme", o que seria a relação que os filósofos na tentativa de uma percepção epistemológica e/ou ontológica do que é o cinema. A segunda categorização de Baracco (2017) seria "Filosofia através do filme", onde na perspectiva do pesquisador é o uso ilustrativo do cinema pela filosofia, dessa forma colocar as obras cinematográficas como

objeto para elaboração das temáticas de cada autor, mas sem um pensamento de produção individual do próprio filme de conhecimento. A terceira hipótese é "Filme sobre filosofia", o mais direto das ideias de Alberto Baracco (2017), pois é apenas os filmes que explicitam teorias filosóficas no decorrer da sua narrativa, ou ainda mais objetivo, sendo filmes sobre filósofos. Por último "Filme como filosofia", talvez o mais complexo entre os processos, já que coloca a obra um caráter de produção de conhecimento filosófico, como dito no livro "Os filmes são considerados capazes de encarnar reflexões filosóficas portanto, de fazer filosofia." (Baracco, 2017, p.12,13). Assim se cria uma nova perspectiva de ver a obra no ecrã, já que a deixa livre dos filósofos. No livro de Stephen Mulhall (2008), um dos pensadores sobre filme como filosofia, propõe o seu posicionamento em diferenciação às demais formas de se relacionar cinema e filosofia:

“Uma das razões pelas quais este livro aborda questões sobre cinema através de uma leitura detalhada de filmes específicos é precisamente para pôr em causa esta tendência — sugerir que tais filmes são de facto tão capazes de pôr em causa a nossa fé anterior nas nossas teorias gerais como de confirmar essa fé. Esta é, naturalmente, apenas mais uma forma de dizer que os filmes podem ser vistos a envolver-se num pensamento sistemático e sofisticado sobre os seus temas e sobre eles próprios — que os filmes podem filosofar.” (Baracco, 2017, p.8)

Essas são as maneiras, que ficam explicitadas pelo autor italiano, de se relacionar os dois temas. No desenvolvimento dessa dissertação o foco será a relação de filosofia do filme, ou filosofia do cinema, e a última relação de filme como filosofia. Assim no campo de pensamento sobre a filosofia do cinema pensar um estado da arte é extremamente extenso, porém o pesquisador Christopher Kul-Want (2019) editou um livro reunindo uma cronologia de uma boa parte dos autores mais importantes ao campo de pesquisa. O livro intitulado *Philosopher on Film from Bergson to Badiou* faz um apanhado das maiores contribuições de dezoito filósofos para o pensar cinematográfico. Primeiramente pensando sobre o contributo de Bergson; a teoria fenomenológica de Henri Bergson tem como temas centrais o tempo e o movimento, que na produção de 1907 *L'Évolution Créatrice* do autor, existe o apontamento de uma interrelação entre esses temas. Como dito por Keith Ansell-Pearson sobre o pensamento do filósofo "O que é "real" são duas coisas: a continuidade móvel do todo e a contínua mudança de forma dentro de um corpo vivo" (Ansell-Pearson, 2017, citado por Kul-Want, p.33). Suas elaborações perante a relação de movimento e tempo acabam acarretando a imagem. Henri Bergson coloca a imagem e o movimento como sendo o mesmo. "Bergson descobriu que o movimento e a imagem são uma e a mesma coisa" (Badiou, 2013, p.223). A problemática do cinema, na

ótica do filósofo, é que o cinema por dividir o filme em sequência e a fragmentação do tempo, acaba por reiterar o erro da espacialização do movimento em partes divisíveis. A filosofia do cinema segue por todos esses anos, com muitas contribuições, por exemplo no nome dos filósofos, Maurice Merleau-Ponty, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Giorgio Agambem, Stanley Cavell e muitos outros. Porém, mediante essa proposta de dissertação, o estado da arte atual em relação ao "O cinema pensa?" é o filósofo francês Gilles Deleuze. O filósofo elabora nos livros *Imagem-movimento: Cinema 1 e Imagem-tempo: Cinema 2*, de 1983 e 1985 respectivamente, uma ontologia da imagem e do pensar cinema. Ele retoma a teoria de Bergson sobre a imagem. Resumidamente Badiou (2013) descreve a teoria Deleuziana em:

“O cinema consiste em imagens; estas imagens não são cópias ou representações; são a mesma coisa que movimento e tempo; e quando criamos "imagem-movimento" ou "imagem-tempo" estamos a criar pensamento, que é um pensamento cinematográfico; e que não é filosofia, porque a filosofia é filosofia com conceitos. Portanto, o cinema como pensamento é a produção de imagem-movimento e imagem-tempo.” (Badiou, 2013, p.223)

Entretanto fica uma outra questão de confronto entre cinema e filosofia: eles pensam diferente. Então é necessário refletir sobre uma síntese. Para Gilles Deleuze o que a filosofia pode fazer para o cinema é classificar essas produções imagéticas, já que o cinema se limita a produzir as imagens. Dessa forma o filósofo francês utiliza a teoria do filósofo Charles Sander Peirce sobre signos, e coloca uma maneira de classificar imagens. A imagem bergsoniana reformulada e a classificação de Peirce. Deleuze (1983-1985) produz uma série de conceitos, classificações, dos diferentes tipos de imagem-movimento e imagem-tempo deixando a possibilidade de o cinema ser revisitado por historiadores e demais pesquisadores do cinema, porém também muda como se pensa a imagem cinematográfica para os filósofos. A classificação é específica para o cinema, porém ele torna possível as transformações de conceitos filosóficos. Por exemplo, Badiou explicita, nesse livro, a relação de ser e tempo: "Para Deleuze, o tempo é ser como tal. Por conseguinte, o cinema tem consequências ontológicas. Torna possível uma transformação do pensamento do ser e uma transformação fundamental da filosofia"(p. 225).

Por último, a contribuição de Alain Badiou (2013) coloca novas questões ao estado da arte do pensar filosófico do cinema. Para discorrer sobre os avanços essenciais, como ele coloca, de Gilles Deleuze para a filosofia do cinema, o filósofo marroquino chega numa pergunta: "Mas o cinema tem mesmo de ser pensado com base na categoria das imagens?". Para o pensador existem outras interações que o cinema produz, se

situando em especial na própria ideia de imagem. Cinema como uma arte absolutamente impura. Esse é ponto principal de discussão e contribuição do filósofo, já que retoma produções textuais de André Bazin e o cinema, coloca o cinema num campo de atividade revolucionária, assim como Walter Benjamin, e também o situa na indústria capitalista e as impurezas relacionados ao dinheiro. Porém, mesmo com todas as críticas que são suscitadas pelas elaborações de Badiou (2013), o seu posicionamento ao final é de uma esperança muito grande no cinema. A arte impura que tem a capacidade de criar purezas. Em uma entrevista dada ao *Cahier du Cinéma*, em maio de 1998, ao ser perguntado se ele já teria experienciado uma fase de duvidar do cinema, a sua resposta foi "Nunca duvidei do cinema *qua* cinema." (Badiou, 2013, p.121).

Sobre a revisão literária, o corpo escrito maior do texto está na filosofia de Alain Badiou. Assim de acordo com o esquema que ficou decidido para a dissertação, os livros *Cinema* de Alain Badiou, *Badiou and Cinema* de Alex Ling, os textos *Manifesto pela Filosofia 1 e 2* de Badiou e o *Pequeno Manual de Inestética* também de Badiou são essências para desenvolvimento do texto. Porém, é necessário ler os manifestos numa ótica geral, pois nesses textos o filósofo nunca entra realmente na questão sobre o cinema. Mas para o entendimento de como ele chega ao cinema nos demais ensaios é essencial que se leia esses dois textos. O *Pequeno Manual de Inestética* segue na mesma perspectiva, pois aborda uma maior questão sobre estética, que alguns momentos podem levar a uma ótica ampla demais, e nessa produção escrita o tema é o cinema. Já os livros *Cinema* e *Badiou and Cinema* são as bases dessa dissertação. Pensando o primeiro capítulo, onde o que será discorrido por maior tempo é o estado da arte, e a contextualização para poder se entender como que Alain Badiou chega às suas formulações teóricas sobre o tema do cinema e filosofia. O livro mais importante é o já citado *Philosopher on Film from Bergson to Badiou* de Christopher Kul-Want, pois não apenas ele resume a ideia de importantes nomes, mas ainda em sua bibliografia abre vários outros caminhos para fontes de pesquisa, contudo no livro não existe a presença de alguns autores que ao desenvolvimento dessa tese são importantes, por exemplo, Alberto Baracco, com o seu livro *Hermeneutics of the film world* e ainda Stephen Mulhall com o livro "On Film" e alguns outros. Sobre o *Hermeneutics of the film world* é importante refletir que o que contribui mais para o trabalho que está por vir é o começo dos seus pensamentos sobre cinema, pois ele formaliza uma classificação de maneiras de se pensar o cinema e a filosofia, porém em relação à ideia de hermenêutica já não condiz com a

perspectiva de Badiou, pois o filósofo marroquino, sendo platonista, existe uma preocupação com a verdade, e dessa forma o pensamento hermenêutico de verdade como perspectiva vai contra a base desse trabalho. Em relação ao *On Film* de Mulhall, o interesse é a perspectiva de cinema como filosofia, pois quando Alain Badiou coloca a dúvida perante o pensamento deleuziano, ele está tentando compreender se o cinema pode ser apenas classificações de imagens, ou se existiria um pensamento da própria obra cinematográfica ou o que mais poderia ser o cinema. Dessa forma chega próximo de alguns pontos de vistas de Mulhall, já que em seu livro, a ideia é discorrer de como pensar o cinema deixando uma liberdade dele pensar também, e não prosseguir numa tentativa de se observar o filme apenas como afirmações de teorias que o analisador já possui.

Metodologia de Pesquisa

A metodologia utilizada para o andamento da dissertação será em formato: qualitativo, exploratória com caráter bibliográfico. Devido as considerações da pesquisa se faz necessário o uso de formato de metodologia, já que o trabalho remete a uma pesquisa de aprofundamento e apresentação de obras e teorias já presentes no campo acadêmico." A pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos." (Gil, 2002, p.44).

O emprego de uma metodologia qualitativa é proveniente de ser uma pesquisa com caráter filosófico, assim no decorrer da apresentação dos vários autores no corpo do texto não será usado nenhuma tentativa de quantificar, pois, existe a primeira perspectiva de um aprofundamento de conceitos subjetivos: "Os pesquisadores que utilizam os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e as trocas simbólicas nem se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados são não métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens." (Gerhardt & Silveira, 2009, p.31). O formato da dissertação será primeiramente apresentar um estado da arte aprofundado, levando a uma exemplificação e demonstração de diferentes formas de se pensar o tema, filosofia do cinema, durante a história. Partindo das contribuições de Henri Bergson até ao filósofo Alain Badiou. Dessa forma fica perceptível um caráter de exploratório da pesquisa, pois como diria Gil sobre a pesquisa exploratória: "Estas pesquisas têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses. Pode-se dizer que estas pesquisas têm como objetivo principal o

aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições" (Gil, 2002, p.41). Após a demonstração do campo fértil que é a filosofia do cinema, a tese buscará aprofundar nas teorias elaboradas pelo autor Alain Badiou, começando inicialmente por discorrer sobre a sua visão sobre a filosofia e depois focalizando no tema do cinema. No terceiro capítulo terá uma apresentação de autores que contrapõem o pensado pelo filósofo, para dar realmente uma perspectiva bem geral sobre o tema "As pesquisas sobre ideologias, bem como aquelas que se propõem à análise das diversas posições acerca de um problema, também costumam ser desenvolvidas quase exclusivamente mediante fontes bibliográficas." (Gil, 2002, p.41). Dessa maneira possibilitando o último capítulo da dissertação, que será um desenvolvimento de uma hipótese pessoal na tentativa de responder o problema de pesquisa: "O cinema pensa filosoficamente?".

Nota importante, em relação a toda produção textual presente: mediante ao pouco número de fontes em português, fiz uma tradução livre das citações presentes.

1 Estado da Arte

1.1 História do Cinema

Essa dissertação de mestrado visa uma abordagem referente à relação entre o cinema e a filosofia, deste modo, o recorte adotado para a pesquisa vai de encontro ao momento que após o invento cinematográfico filósofos se interessaram por esse campo da cultura. Nos primórdios da invenção técnico-criativa do cinema uma questão logo foi levantada: seria o cinema uma arte ou apenas uma forma de entretenimento do espectador? Mediante esse questionamento, diversos autores se posicionaram perante suas perspectivas.

O cinema começa com a invenção tecnológica do seu aparelho, pelo que, nas suas primeiras experiências, o cinema ligou-se quase instintivamente à demonstração do movimento. Os filmes dos irmãos Lumière, como a passagem do comboio, remetem, num sentido comum, para este primórdio. Porém, nas peripécias de Georges Méliès, o cinema ganhou um carácter circense, já que ele produzia curtas para entreter os visitantes. Em Méliès, o cinema começa a criar narrativas e uma "magia" com as iniciativas do cinematógrafo de fazer pequenas modificações na forma de captar, produzindo ilusões. Walter Benjamin em seu ensaio traz uma reflexão diante da contribuição da discussão sobre o carácter artístico do cinema, pois lembra como foram as primeiras reflexões sobre o surgimento da fotografia: "Embora os comentadores já tivessem gasto muito engenho infrutífero na questão de saber se a fotografia era ou não era uma arte - sem colocar a questão mais fundamental de saber se a invenção da fotografia não tinha transformado todo o carácter da arte -, os teóricos do cinema adoptaram rapidamente o mesmo ponto de vista irrefletido." (Benjamin, 2003, p.258). Nessa visão o cinema se integra ao meio artístico de sua época, ganhando a força da “uma a mais” entre as demais artes, já que o seu esclarecimento perante sua forma é debate entre crítico e teóricos.

O cinema em seu cerne relaciona-se diretamente ao primórdio do pensamento das artes plásticas, pois como colocado por André Bazin no Livro *O que é o cinema?* (de 1988 com tradução para o português em uma versão de 2018) na origem da pintura e da escultura, essa nova arte visual “satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salva-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida.” (Bazin, 1988, p.26) ou mais especificamente “salvar o ser pela aparência” (Bazin, 1988, p.26). Porém aos olhos do pensador francês, o cinema e a fotografia tomam

um novo rumo da arte visual, pois, em seu entendimento, o que era produzido pela pintura e escultura era uma ilusão de realidade, enquanto a fotografia e o cinema satisfazem, por essência, a obsessão do realismo (Bazin, 1988, p.30). O cinema começa em sua tecnologia de produção a ganhar contornos de uma relação muito intrínseca com o real. Porém na percepção de Bazin (1988), a fotografia ao se produzir seu objeto não cria como as demais artes criam uma eternidade, mais que de fato, a foto representa uma subtração do real, sendo cristalizado ao objeto num instante do tempo vivido no real. Nesse posicionamento, a lente da objetiva ganha um contexto de exclusão, pois faz o processo de subtrair da realidade um fragmento visual e ao fim temporal também, e nessa perspectiva:

“O cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. 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 de sua duração, qual uma múmia da mutação.” (Bazin, 1988, p.33)

O cinema ganha esse papel de demonstrar o tempo, porém não necessariamente se produzindo uma eternidade, já que ainda se posiciona como a fotografia como uma subtração, porém Bazin (1988), finaliza seu pensamento nessa argumentação, com uma perspectiva fundamental: “Por outro lado, o cinema é uma linguagem.” (Bazin, 1988, p.35) Esse é exatamente o ponto onde o pensador começa a pensar a possibilidade de cinema como arte, pois em linguagem estaria esse processo criador que a arte faz e a fotografia, em seu ponto de vista, não. E o que seria essa linguagem cinematográfica? Bazin (2018) responde essa pergunta em seu ensaio “A evolução da linguagem cinematográfica” (também publicado no livro “O que é o cinema?” de 2018), onde o autor comenta sobre o processo de sair do cinema mudo ao cinema sonoro. Para ele o que dá a linguagem cinematográfica é a montagem: “que ela constitui o nascimento do filme como arte: o que distingue realmente da simples fotografia animada, faz dele, enfim, uma linguagem.” (Bazin, 2018, p.103)

Nesses moldes é o início da relação cinema e filosofia, o pensar crítico teórico se interessa, em primeiro momento, a tentar delimitar essa nova forma de fazer cultura. Porém assim como Bazin, é a partir da evolução da montagem cinematográfica que realmente o olhar do cinema passa a ser mais do que apenas um aparatos, “uma fotografia animada”, e assim a filosofia começa olhar o processo cinematográfico como um possível meio de produção de conhecimento, e como um interesse realmente de pensar

suas capacidades para além do espectador na sala escura, e o entretenimento circense de Méliès.

1.2 Filosofia do Cinema

A relação entre cinema e entretenimento cria uma crise na reflexão sobre a importância filosófica, ou mesmo se existe uma relação entre a filosofia e a produção de filmes. O autor Julio Cabrera se aprofunda nesse tema relacional em seu livro *O Cinema Pensa: Introdução à filosofia através do cinema*, traduzido em 2006 pela Rocco do Rio de Janeiro. Cabrera (2006) tenta responder à difícil questão de saber se o cinema pode ser considerado uma forma de arte e que implicações filosóficas isso pode ter. Defende que o cinema não é apenas uma forma de arte, mas também um poderoso instrumento de investigação filosófica. Continua a explorar as implicações deste facto, analisando a forma como os filmes podem ser utilizados para explorar temas e ideias filosóficas, examinando as implicações deste facto para o empreendimento filosófico. Em última análise, Cabrera (2006) defende que o cinema não proporciona apenas entretenimento, mas também uma forma única de investigação filosófica que pode levar a uma compreensão mais aprofundada do mundo. O filósofo argentino já começa sua argumentação, na obra, com uma passagem que remete a uma relação muito intrínseca entre os dois temas: “A filosofia não deveria ser considerada algo perfeitamente definido antes do surgimento do cinema, mas sim algo que poderia modificar-se com esse surgimento. Nesse sentido, a filosofia, quando manifesta seu interesse pela busca da verdade, não deveria apoiar a indagação acerca de si mesma apenas em sua própria tradição, como marco único de autoelucidação, mas inserir-se na totalidade da cultura.” (Cabrera, 2006, p.15). Através desta abordagem à filosofia, na opinião de Cabrera (2006), o próprio conceito de filosofia altera e engloba tudo o que interage com a experiência humana - desde a política, à religião, aos avanços tecnológicos e à cultura.

Julio Cabrera (2006) apresenta dois tipos de filósofos para o seu entendimento, os chamados filósofos "apáticos" ou "lógicos", que possuem uma visão sobre a verdade que teria apenas o peso dos fatos, e das informações intelectuais para a compreensão, e os filósofos "emotivos" ou "cinematográficos", aqueles que na busca da verdade e da universalidade não se limitam a um pensamento meramente lógico, mas também relacionam um fator fundamental, que seria o lado sentimental, a experiência que as emoções são capazes de produzir. Para Cabrera (2006), Heidegger quando fala da poesia

como potência de compreensão do ser, pois traria esse lado emocional e explicativo do mundo a partir da emoção não explicitada pela captação lógica, posiciona-se como um filósofo "cinematográfico", embora o próprio Heidegger fosse cético quanto à relação com a significação do cinema, que ele relaciona às técnicas modernas de entretenimento e não à atitude pensante que atribui à poesia. Na visão do argentino, a filosofia não perde com a emoção, não interfere com a racionalidade, mas a redefine. Uma logopatia, onde existe lógica e emoção. Cabrera (2006) acredita que a emoção é essencial para a compreensão do mundo e para a experiência do ser, e que o processo lógico-racional sozinho não nos permite chegar à verdade, pois não leva em conta o fator emocional, que é parte fundamental do ser humano. Por isso, para ele, o lógico-racional e o emocional-sentimental devem andar de mãos dadas na busca da verdade e da compreensão. A emoção, nessa lógica, tornar-se-ia um instrumento de compreensão, que nos permitiria chegar a um entendimento universal, que seria a base do conhecimento.

“Os “filósofos cinematográficos” sustentam que, ao menos, certas dimensões fundamentais da realidade (ou talvez toda ela) não podem simplesmente ser ditas e articuladas logicamente para que sejam plenamente entendidas, mas devem ser apresentadas sensivelmente, por meio de uma compreensão “logopática”, racional e afetiva ao mesmo tempo. Sustentam também que essa representação sensível deve produzir algum tipo de impacto em quem estabelece um contato com ela. E terceiro – muito importante –, os “filósofos cinematográficos” sustentam que, por meio dessa apresentação sensível impactante, são alcançadas certas realidades que podem ser defendidas com pretensões de verdade universal, sem se tratar, portanto, de meras “impressões” psicológicas, mas de experiências fundamentais ligadas à condição humana, isto é, relacionadas a toda a humanidade e que possuem, portanto, um sentido cognitivo.” (Cabrera, 2006, p.20)

Cabrera (2006) cria dois conceitos para conseguir conceituar e pensar cinema e a filosofia, mediante a diferença entre o pensamento filosófico clássico da escrita e das imagens: “conceito-imagem” e “conceito-ideia”. Esses dois conceitos são a base para a argumentação do filósofo, já que tendo introduzido a ideia logopática para a captação de verdade e universalidade é necessário pensar uma relação possível entre esses temas. “O cinema não elimina a verdade nem a universalidade, mas redefine dentro da razão logopática.” (Cabrera, 2006, p.23). O conceito-imagem acaba por ser o filosófico nas imagens da obra cinematográfica, pois é o processo da experiência emocional que as imagens transmitem, porém elas se limitam a serem inteiras com o decorrer do tempo fílmico, deixando assim a elaboração que o conceito-imagem é essencialmente uma produção temporal (Cabrera, 2006). Assim como exemplificado pelo autor com o filme *Intolerância*, de Griffith, de 1916, onde a imagem sozinha de um homem sendo enforcado

não representa Intolerância, porém no decorrer dos fotogramas do filme a ideia fica exposta ao espectador captar. Ao fim o conceito-imagem almeja a verdade:

“Mediante esta experiência instauradora e emocionalmente impactante, os conceitos-imagem afirmam algo sobre o mundo com pretensões de verdade e de universalidade. Este elemento é fundamental, porque, se não conservamos as pretensões de verdade e de universalidade, dificilmente podemos falar, de forma interessante e não meramente figurativa, de filosofia no cinema ou de filosofia através do cinema.” (Cabrera, 2006, p.23)

A busca de verdade de Cabrera (2006) remete a uma tradição clássica de pensamento, onde pode se relacionar com um pensamento platônico. Já em relação a problemática de universalidade, o filósofo, tem um posicionamento que basicamente coloca o cinema como uma força inicial de um novo modo de ver o universal, já que “A universalidade do cinema é de um tipo peculiar, pertence à ordem da Possibilidade e não da Necessidade. O cinema é universal não no sentido do “Acontece necessariamente com todo mundo”, mas no de “Poderia acontecer com qualquer um”.” (Cabrera, 2006, p.23). O pensamento do “poderia acontecer com qualquer um” tem o peso de uma percepção individualizada ao espectador do cinema, já que diferentemente da produção escrita o cinema tem uma postura impositiva de dar ao se ver uma maior aproximação do real, pois demonstra imagetivamente o todo (Cabrera, 2006). Nesse entendimento é possível uma captação diferenciada do que é o acontecimento imagético no filme, pois vai variar com uma relação afetiva as ações e a estética dos planos, assim o autor se posiciona de uma maneira, digamos, controversa, já que coloca que a percepção filosófica no cinema é do âmbito do logopático, que essa relação emocional se não for afetiva ao espectador com os filmes ditos “obras-primas”, não cria a possibilidade de um entendimento intelectual, e que obras de “menor valor intelectual” ou “não obras-primas”, conseguindo se conectar ao espectador tem a possibilidade de um entendimento filosófico. A partir dessa reflexão sobre a possibilidade de uma experiência, fica uma outra característica dada ao cinema pelo argentino: o cinema não formula ideias fechadas, as retenções filosóficas dos filmes são do âmbito do metafórico e de uma formulação de um abrir de conceitos já pré-definidos ou estabelecidos. Essa é uma diferença crucial entre o cinema e a filosofia, no entendimento de Cabrera (2006), pois com tal percepção o filosófico das imagens cinematográficas é o de se abrir.

“As soluções da filosofia escrita, apresentadas por conceitos-ideia (só lógicos, não logopáticos) tendem ao imobilismo e com frequência têm uma clara pretensão de apresentar soluções definitivas, conciliadoras,

fundamentalmente anticéticas e construtivas. A intervenção do particular, do acaso, da emoção, do desencontro, do inesperado, da contingência etc. permite, ao contrário que o cinema proponha soluções abertas e sempre duvidosas às questões formuladas. O assombro diante da realidade é multiplamente exposto e nunca plenamente “solucionado.” (Cabrera, 2006, p.33)

O filósofo argentino acaba por deixar evidente a sua admiração pelo cinema, e tenta o engrandece-lo em paralelo que Heidegger fez a poesia, em sua passagem no livro onde coloca: “Porque o cinema não faria parte da “abertura do ser”, em vez de ser considerado uma diversão ótica sem importância?” (Cabrera, 2006), onde relaciona diretamente a poesia de Heidegger. Porém, fica ainda uma dúvida perante ao se fazer filosófico dos filmes, já que o próprio autor levanta uma questão, se o cinema é filosófico ele precisa se ter alguma relação com a verdade. Ao fim do texto é compreensível a os interesses mútuos que o cinema e a filosofia se propiciam e seus desdobramentos.

“O cinema explicita de forma mais clara a dramatização habitual das ideias. Na realidade, não é que o cinema apareça para nos proporcionar um acesso mais equilibrado e mais completo ao mundo, mas para mostrar como a filosofia escrita tradicional nunca constituiu realmente este acesso equilibrado e completo.” (Cabrera, 2006, p.47)

O estado da arte em estudo para esta produção dissertativa é a história da filosofia do cinema, dessa maneira é preciso ir de encontro ao o início de sua composição, e os desdobramentos que acarretaram o momento atual de pensamento perante o assunto.

Em 1907, Henri Bergson escreve um livro chamado *Evolução Criadora*, nessa produção filosófica é desenvolvido pensamentos de ordem fenomenológica e uma percepção do espaço e o corpo em relação ao emocional, pois para o filósofo os estados físicos e emocionais mudam constantemente através do tempo e são indivisíveis, já que participam em um continuo movimento de mudanças de qualidades. Suas interpretações referentes a imagem, a imobilidade e a memória são de grande contributo para a percepção do próprio cinema, como dito pelo mesmo:

“É isso que o cinematógrafo faz. Com fotografias, cada uma das quais representa o regimento em uma atitude fixa, ele reconstitui a mobilidade do regimento marchando. É verdade que, se tivéssemos que trabalhar apenas com fotografias, por mais que pudéssemos olhá-las, nunca as veríamos animadas: com a imobilidade colocada ao lado da imobilidade, mesmo que infinitamente, nunca poderíamos fazer movimento. Para que as fotos possam ser animadas, deve haver movimento em algum lugar. O movimento de fato existe aqui: ele está no aparelho.” (Bergson, 1911, p.237)

O aparelho cinematográfico ganha um peso relacionado a sua própria produção, fica o que se é visto pela lente da objetiva, o olho cinematográfico que codifica o movimento real perante o maquinário, porém em contraposição a fenomenologia de Bergson (1911), essa relação é impossível. O autor relaciona o movimento com o paradoxo da flecha de Zenão, essa que coloca em questão a relação de movimento e o viajar de uma flecha em linha reta. Nesse paradoxo o pensar sobre como se dividiria o movimento na fragmentação matemática lógica, de que numa linha reta existem infinitas métricas, pois numericamente é possível se dividir ao infinito, e assim a flecha nunca chegaria a acertar seu alvo se pensado apenas logicamente. Existe assim o movimento conceitualmente e ele em relação ao real é absurdo, “é atribuir ao curso da flecha tudo o que pode ser dito do intervalo que a flecha atravessou, ou seja, admitir a priori o absurdo de que o movimento coincide com a imobilidade”. (Bergson, 1911, p.240) Com essa percepção Henri Bergson deixa uma crítica presente ao cinema, já que mediante a edição e o movimento irreal da tela do ecrã fica a imobilidade da ação. Com esse contributo o pensamento filosófico sobre o cinema tem um ponto de partida e apenas com Deleuze, ao retomar a fenomenologia de Bergson, responderia com a criação dos conceitos “Imagem-Movimento” e “Imagem-Tempo” em seus livros, trazendo assim não mais a diferenciação de imagem e movimento; criando um conceito que englobaria ambos e responderia o que é possível de ser visto de movimento na tela do cinema.

Durante os momentos de intensificação da segunda guerra mundial e a ascensão de movimentos fascistas e nazistas no mundo, o cinema volta a ser pensado como potencialidade e produção de conhecimento, em especial os autores Walter Benjamin e a dupla Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, que ao olharem para a composição social e de seus regimes políticos pensam formas de se produzir cultura de uma forma não relacionada com o fascismo, e mesmo até, como luta contra os movimentos ditatórias e de repressão. Walter Benjamin produz seu célebre texto “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”, primeiramente publicado em 1936, e depois reeditado em 1955. Nesse importante ensaio para o pensamento cultural, Benjamin (1969) traz o cinema como uma potencialidade de suma importância a política e a filosofia. O autor coloca o cinema como uma força de percepção do “aparatus” (aqui relacionado a composição social e de repressão da sociedade civil da época em questão) para as massas, pois na sala de cinema o público se depara consigo mesmo no dia-a-dia, criando ao final da película uma relação de triunfo ao *status quo* da realidade, e assim

expondo possibilidades e fomentando a revolta e a militância, e um aprendizado da classe trabalhadora sobre seu estado como tal. Benjamin (1969) chega a analisar a ideia de filme como entretenimento, e não o critica, pois em sua visão, através de um cinema do “descontraído” a percepção dos ideais revolucionários apareceria como um senso comum, ou rotineiro, tendo assim uma elaboração natural ao espectador.

“A recepção por distração - o tipo de recepção que é cada vez mais perceptível em todas as áreas da arte e é um sintoma de mudanças profundas na percepção - encontra no filme seu verdadeiro campo de treinamento. O filme, em virtude de seus efeitos de choque, está predisposto a essa forma de recepção. Nesse aspecto, também, ele prova ser o assunto mais importante, no momento, para a teoria da percepção que os gregos chamavam de estética.” (Benjamin, 1969, p.19)

Walter Benjamin (1969) vê o espectador como parte ativa e fundamental da produção cinematográfica. Tudo isso seria possível, de acordo com o autor alemão, pois o cinema é uma arte da era da reprodutibilidade técnica: "O cinema é a primeira forma de arte cujo caráter artístico é inteiramente determinado por sua reprodutibilidade." (Benjamin, 1969 p.28) E dessa maneira o cinema quanto mais se reproduzir, quanto mais alcançar em termos de espectador melhor, e assim diretamente se relaciona com o que Benjamin conceitualiza como “aura” ou “tradição”, que seria essa mistificação da obra de arte, seria seu caráter de “único”, quase divino, e que ao reproduzir incessantemente teria o fim. Benjamin observa que essa relação deveria ser desmitificada, e que sim a obra de arte deve perder a tradição e alcançar seus espectadores. Ao fim o filósofo vê no cinema seu potencial de alcançar suas percepções sobre a cultura em relação à política e ao fim da tradicionalidade:

“Pode-se afirmar, como uma fórmula geral, que a tecnologia de reprodução separa o objeto reproduzido da esfera da tradição. Ao substituir o trabalho muitas vezes, ela substitui uma existência em massa por uma existência única. E, ao permitir que a reprodução chegue ao destinatário em sua própria situação, ela atualiza aquilo que é reproduzido. Esses dois processos levam a uma grande reviravolta no domínio dos objetos herdados do passado - uma quebra da tradição que é o reverso da atual crise e renovação da humanidade. Ambos os processos estão intimamente relacionados aos movimentos de massa de nossos dias. Seu agente mais poderoso é o filme.” (Benjamin, 1969, p.14)

Porém, em contraponto, as elaborações do livro *Indústria Cultural e Sociedade* de Theodor Adorno e Max Horkheimer colocam uma relação bem diferente perante cultura, e põr fim ao cinema. "Uma lógica tecnológica é a lógica da própria dominação. É a natureza coercitiva da sociedade alienada de si mesma." (Adorno & Horkheimer, 2002, p.121), assim é percepção da tecnologia aos olhos dos dois pensadores, e nessa questão a

argumentação defendida por Benjamin vai ao seu outro extremo, o mal da cultura e da produção das artes é a reprodutibilidade técnica, e que seria necessário se salvar a “aura” ou a “tradição”, das obras. Adorno e Horkheimer acabam por perceber o espectador numa figura passiva, e assim ideologicamente não veem no cinema a mesma esperança revolucionária. O pensamento é que existe uma classificação da cultura, uma divisão dos meios culturais para se abordar todos de forma igualitária, o que para o entendimento deles já é paradoxal ao próprio sentido do que é arte. O consumidor desse novo mecanismo capitalista cultural acaba por sempre possuir maneiras de se “entreter” durante seu período pós-laboral. "A recreação, se liberada de todas as restrições, não seria apenas a antítese da arte, mas seu papel extremo."(Adorno & Horkheimer, 2002, p.113) O trabalhador ao ver um filme sobre a realidade de seu semelhante continuaria na mentalidade de expediente, apenas demonstrando valores de engessamento e diminuição do sentimento de revolução, pela alienação em relação ao entretenimento exagerado. Assim tendo uma solidificação de uma relação de moralidade compulsória, onde o cinema determinaria ao espectador valores morais e éticos que entram em concordância com a classe capitalista dominante, reprimindo o entendimento da revolta e da luta de classes; "Se a maioria das estações de rádio e cinemas fosse fechada. Os consumidores provavelmente não perderiam muito."(Adorno & Horkheimer, 2002, p.110). Ao fim as duas linhas de pensamento sobre arte e sua reprodutibilidade observavam e almejavam alcançar o mesmo, porém Walter Benjamin via o cinema como uma promessa ao sonho revolucionário contra uma estrutura capitalista e totalitária, e já Adorno e Horkheimer o viam como mecanismo dessa mesma estrutura capitalista de repressão e controle. Essas duas linhas criaram muitos outros pensamentos perante o cinema e seus desdobramentos levaram a uma maior evolução na discussão sobre a produção cinematográfica.

Maurice Merleau-Ponty tem uma relação com o cinema que fica exposto no livro de Christopher Kul-Want onde o autor comenta sobre a filosofia de Ponty: “O filme tem a capacidade de criar afetos que transcendem sua substância material e seu conteúdo narrativo, aos quais o público responde em níveis intuitivos e fenomenológicos, emitindo no corpo em vez de cognição e compreensão. Os filmes não são representações, mas sim experiências não mitigadas.” (Christopher Kul-Want, 2019, pp.100). O fenomenológico francês traz sua percepção sobre a fenomenologia para apreensão da potencialidade do objeto cinematográfico, já que em suas elaborações relacionadas a Husserl, o estudo do fenómeno coloca uma relação clara da percepção da realidade; o mundo nas teorias de

Merleau-Ponty tem a capacidade em interpretação pelo sentimento, muito pouco em relação à lógica. Isso fica explícito no exemplo dado na história da luz incidente aos pratos na mesa. Ponty descreve-nos uma situação onde é possível visualizarmos dois pratos sobre uma mesa, porém pela entrada de luz por uma janela observamos um dos pratos acinzentado e o outro branco, mesmo ambos sendo brancos. Em sua interpretação, pouco importa que tenhamos o entendimento lógico que eles possuem a mesma cor, o que é relevante é que mesmo com o entendimento os pratos não mudam de cor, um é branco e o outro cinza, "Minha percepção não é, portanto, uma soma de dados visuais, táteis e audíveis: eu percebo de forma total com todo o meu ser; eu capto uma estrutura única da coisa, uma forma única de ser, que fala a todos os meus sentidos ao mesmo tempo." (Merleau-Ponty, 1964, p.50) E assim, se cria uma percepção do real com uma relação corpórea, ou como ele coloca "O mundo carrega seu significado da mesma forma que o corpo encarna uma forma de comportamento." (Merleau-Ponty, 1964, p.53), para o filósofo a obra cinematográfica ganha uma relação corpórea com o espectador da tela do ecrã.

O pensamento de Merleau-Ponty sobre a retenção de conhecimento coincide com o cinema, pois para o pensador o cinema tem a capacidade de produzir sentimentos, e recriar uma relação com o real. Assim o cinema é capaz de exemplificar a ideia fenomenológica de Ponty;

“A filosofia fenomenológica ou existencial é, em grande parte, uma expressão de surpresa com essa inerência do eu no mundo e no outro, uma descrição desse paradoxo e dessa permeação, e uma tentativa de nos fazer ver o vínculo entre o sujeito e o mundo, entre o sujeito e os outros, em vez de explicá-lo como as filosofias clássicas faziam, recorrendo ao espírito absoluto. Bem, os filmes são especialmente adequados para manifestar a união da mente e do corpo, da mente e do mundo, e a expressão de um no outro.” (Merleau-Ponty, 1964, p.58)

A fenomenologia com Maurice Merleau-Ponty chega muito próximo ao cinema, sua relação direta com o fenômeno e a possibilidade de uma produção de fenômenos no cinema acaba por abrir um diálogo entre a filosofia e a cinematografia que acarretam em diversos filósofos, e autores a produzirem novas formas de inter-relação entre ambos. Para o filósofo “um filme não é pensado; ele é percebido” (Merleau-Ponty, 1964, p.58), e nessa relação de percepção o autor acaba por remeter o filme a um corpo, sendo ele não um objeto de análise, mas sim um fenômeno que interage com a pessoa espectadora. Essa interpretação tem um respaldo no filósofo contemporâneo Giorgio Agamben, em especial na produção da obra *Notes on Gesture* de 1992 do autor. Para o italiano a relação do gesto

a percepção da realidade é fundamental, já que seria através desse movimento involuntário ou “gag”, que se é possível uma ter uma visualização do meio, pois esse ato gestual do “gag” é quando não existe meios de se falar através da língua, o gesto acaba por ser um “being-in-language” ou a representação física do meio. Nessa interpretação Agamben coloca que essa relação de demonstração feita pela falha na comunicação e a necessidade do “gag”, faz ter uma aproximação entre o gestual e a filosofia e em último caso entre o cinema e a filosofia, já que “O cinema leva as imagens de volta à terra natal do gesto. De acordo com essa bela definição implícita em *Traum und Nacht*, de Beckett, o cinema é o sonho do gesto. O dever do diretor é introduzir nesse sonho o elemento do despertar” (Agamben, 2000, p.55). O cinema acaba por ser um encontro direto entre corpos que se demonstram através dos gestos e que se provocam emoções e sentimentos; o corpo virtual do ator ao corpo físico dos espectadores e vice-versa. “Uma época que perdeu seus gestos é, por essa razão, obcecada por eles.”

Em 1970 Jean Baudrillard publica o livro *Sociedade de Consumo*, obra muito relevante a crítica da sociedade capitalista e seus meios de alienação e reprodução cultural para um controle social e repressor dos meios de pensamentos. Baudrillard acaba por se relacionar diretamente com a dupla de filósofos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer, já que sua interpretação, a realidade social capitalista vigente é de uma ignorância completa e a massificação de uma indústria cultural adorniana é um fator crucial. O filósofo chega ao extremo do discurso de Adorno, eleva os meios de comunicação e o cinema ao mal do “simulacro” que foge as ideias Marxistas de alienação. O ser humano está imerso no meio capitalista estruturalizado em uma forma onde não existe fuga, já teríamos sido captados a um ponto onde se chamar de alienado estaria datado. A sociedade de consumo e do commodities transformou o veículo midiático em forma de consumo imbecilizante e irrefreável. Imagens pararam de ter relação com o signo e significante. Apenas o consumo importa, “Não há mais transcendência, nem finalidade, nem objetivo: o que caracteriza essa sociedade é a ausência de “reflexão” de uma perspectiva sobre si mesma. (...) É nesse sentido que o consumo é lúdico e que a dimensão lúdica do consumo tem gradualmente suplantado a dimensão trágica da identidade.” (Baudrillard, 1998, p.192).

Em 1978 outro filósofo francês se interessa pelo cinema, esse sendo Jean-François Lyotard. A produção do autor tem especial interesse na relação pós-moderna e na relação que o humano tem a essa nova configuração de mundo, dessa forma em um artigo

denominado “Acinema” Lyotard apresenta sua visão relacionada com a crítica pós-modernista e a sétima arte. No artigo é de especial interesse a posição adotada pelo filósofo sobre o que se deixa ao fazer cinema, na subtração que existe em qualquer filme ao se deletar parte de movimentos e se compondo todo o cinema pela perda. Outro contributo é também a relação com o mercado de consumo, e a visão que o consumismo e o valor das coisas são dados pelo movimento, da estrutura da linha de produção até o do fósforo a queimar e ele se consumir pelo movimento do riscar a caixa. Assim na produção de conhecimento do artigo de 1978, fica uma categorização de um cinema pirotécnico, isso em contrapartida de uma ideia de Adorno que Lyotard traz em sua escrita: “Foi assim que Adorno disse que a única arte verdadeiramente grande é a fabricação de fogos de artifício: a pirotecnia simularia perfeitamente o consumo estéril de energias no gozo” (Kul-Want, 2019, p.143). O cinema do imperativo pirotécnico acaba por ser possível apenas em dois polos, e esses “dois polos são a imobilidade e o movimento excessivo. Ao se deixar atrair por esses antipolos, o cinema insensivelmente deixa de ser uma força ordenadora; ele produz simulacros verdadeiros, ou seja, vãos, intensidades felizes, em vez de objetos produtivos/consumíveis.” (p.143). Na categorização dessa nova percepção do cinema, Lyotard faz um apelo a um cinema abstrato, de se perceber e deixar os erros de câmera, os “maus” movimentos e a uma intensificação de uma tentativa de quebra do simulacro que o mesmo é capaz de criar, ““Ao eliminar, antes e/ou depois da filmagem, qualquer brilho extremo, por exemplo, o diretor e os cinegrafistas condenam a imagem do filme à tarefa sagrada de se tornar reconhecível aos olhos. A imagem deve apresentar o objeto ou o conjunto de objetos como o duplo de uma situação que, a partir de então, será considerada real.”(p.145), e assim por e “O cinema abstrato, assim como a pintura abstrata, ao tornar o suporte opaco, inverte o arranjo, tornando o cliente uma vítima.”(p.150) e conseguindo a quebra de uma relação tão intrínseca entre consumo e sociedade, pois foge do movimento do valor e lança o espectador a vítima de sua própria percepção.

O pensamento filosófico de Deleuze se sustenta em sua teoria do *What is Philosophy?* de 1994, onde o filósofo afirma que a filosofia é criar conceitos. Para o francês, com concordância com Guattari, o papel da filosofia é criar esses conceitos para solidificar o pensamento, e dar a meios a formação de ideias. A filosofia em seu entendimento, funciona como um meio. Deleuze possui uma produção extensa na relação cinema e filosofia; sua maior contribuição à reflexão são os dois livros ontológicos,

Cinema 1, Imagem-Movimento e Cinema 2, Imagem-Tempo, onde como ideia base, o francês está criando novos conceitos para se pensar o cinema. O primeiro desses conceitos é o “Imagem-Movimento”, relacionado aos filmes considerados clássicos, e estritamente narrativos onde as imagens passam linearmente de um para o outro, porém vale ressaltar, que a ideia de Deleuze era criar o meio para pensar o cinema a partir desse conceito que não seria nem estritamente imagem e nem movimento, são como um todo: Imagem-Movimento. Seu valor se insere na globalização da ideia de movimento dentro das imagens, e o mesmo diretamente ligado à mercê da montagem do movimento a imagem. A concepção da Imagem-movimento traz em questão sua composição, nisso cria-se outros conceitos para a percepção desse maior do filósofo. Entre eles estão a Imagem-ação, a imagem-afecção e a imagem-percepção, conceitos que contribuem ao entendimento do filósofo perante o cinema, e sua relação direta ao movimento real. Porém, mediante o escopo de pesquisa dessa dissertação, a reflexão de Deleuze, em seu primeiro livro de 1983, é de grande interesse o entrelaçamento que o filósofo francês produz com o livro de Bergson, já comentado no corpo de texto, *A Evolução Criadora* de 1907. Aos olhos de Deleuze, Bergson produz uma nova questão a filosofia, pois apresenta o papel do “novo”, e como se pensar a criação desse mesmo “novo”, e como Deleuze discorre sobre o pensado no livro de 1907: “a novidade da vida não podia ter aparecido no início, porque no início a vida estava forçada a imitar a matéria” (Deleuze, 2016, p.16) E o cinema era deixado a esse mesmo processo, que ao início, ser forçado a imitar a percepção natural, mas que ao seu desenvolvimentos, e os avanços mediante da montagem, a câmera móvel e emancipação da tomada de vistas que se separa da projeção, “O cinema descobrirá exatamente a imagem-movimento (...)” (Deleuze, 2016, p.16). Relembrando a crítica de Bergson (1984) ao cinema, onde a divisão temporal ao infinito em relação ao movimento que é um momento limitado a esse mesmo tempo, não se faz sentido quando enunciado diante ao paradoxo de Zenão.

Não podemos reconstituir o movimento com posições no espaço ou com instantes no tempo, quer dizer, com <<cortes>> imóveis... Esta reconstituição só a fazemos acrescentando às posições ou aos instantes a ideia abstracta de uma secção, de um tempo mecânico, homogêneo, universal e decalcado do espaço, o mesmo para todos os movimentos. (Deleuze, 2016, p.13)

Na visão de Deleuze, a questão da recriação de tempo a partir de cortes imóveis de movimento, realmente leva a uma incongruência, e é impossível, porém a reflexão de cortes móveis ou planos temporais seria capaz uma nova interpretação da “ilusão

cinematográfica”. Essa nova visão perante as imagens cinematográficas é possível pelo fato que o filósofo se debruça diretamente a nova composição científica, onde a “revolução científica moderna consistiu em referir o movimento já não a instantes privilegiados, mas ao instante qualquer” (Deleuze, 2016, p.17), dessa forma tirando as amarras ao pensamento do eterno e as “poses”, onde se fariam relação a uma essência imagética de algo ideal. Ao se perceber os instantes quaisquer, fica a definição de Deleuze (2016) sobre o que é o cinema: “o cinema é o sistema que reproduz o movimento e função do momento qualquer, quer dizer, em função de instantes equidistantes escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade.” (Deleuze, 2016, p.18).

No livro de Bergson (1984) fica ainda evidente uma segunda tese sobre o movimento, essa em relação as características fundamentais da interseção tempo e movimento. Para o pensador, “não só o instante é um corte imóvel do movimento como o movimento é um corte móvel da duração, quer dizer, do Todo ou de um todo.” (Deleuze, 2016, p.22). Essa abordagem ao movimento aprofunda seu entendimento, pois coloca o próprio movimento como catalizador de mudança da duração do todo, e para Deleuze (2016), a duração é a própria ideia de mudança, pois está sempre em relação ao devir. O movimento acaba por sempre remeter para a mudança, e os corpos fazem o mesmo, como exemplificado pelo francês: “a queda de um corpo supõe um outro que o atrai e exprime uma mudança no todo que compreende os dois.” (p.23) É importante ressaltar que esse movimento move apenas os elementos, Deleuze (2016) reafirma que com os elementos suas características também se movem, e assim mudam. O autor ainda relembra o exemplo usado por Bergson, onde existe um copo que é colocado uma colher de açúcar, ao fim o copo e o açúcar se fundem, porém, a qualidade de ambos também. A mudança é sempre constante e o movimento exprime dessas durações que se muda o todo.

“Mostra-se intrigante, a nosso ver, o paradoxo implícito ao processo de captura do instante, ou do tempo, pelos dispositivos cinematográficos – congelamento e movimento imanentes a uma mesma ação implicada, intensiva, própria do plano imanência em que atua o mecanismo maquínico da câmera cinematográfica – e, ao mesmo tempo, ação simultaneamente explicada, extensiva, própria do plano de imanência em que atuam os dispositivos que envolvem tempo e espaço próprios da diegese cinematográfica – enquadramento, corte, edição, entre outros. Quando considero em relação ao cinema, devir infere movimento, dinamicidade, mas, ao mesmo tempo, de modo paradoxal, congelamento de instantes quaisquer equidistantes executado pelo mecanismo maquínico dos dispositivos cinematográficos.” (Fusaro, 2018, p.93)

Na citação acima, Márcia Fusaro exemplifica a relação do devir com a imagem movimento, e deixa aberto a questão do paradoxo do congelamento. Em relação a demonstração da temporalidade na imagem, é exatamente onde vai de ponto de partida a produção de 1984 de Deleuze: *Cinema 2, Imagem-Tempo*.

No livro que prossegue imagem movimento, Deleuze (2016) teoriza a partir do conceito fundamental da “imagem cristal”. Essa sendo o catalizador do pensamento de Deleuze do Imagem-Tempo. Assim como no livro denominado “1”, a imagem-tempo é um conceito único, não sendo nem imagem ou tempo, mas uma dupla relação que se faz necessário pensar como junção plena. A ‘imagem cristal’ é o que o filósofo denomina esse momento pleno de junção, pois mediante a formulação dos filmes, não teria mais a tamanha importância o movimento contínuo de uma imagem a outra, o corte não mais nos leva a segunda imagem, uma continuação do movimento. Mas agora o corte e a imagem servem como explicitar o fragmento de um momento, um instante ou um tempo. Cada imagem é inteira por sua forma, e cristaliza no tempo um fragmento da temporalidade. Fragmenta na imagem o tempo.

"não é mais uma lacuna que se presume que as imagens associadas cruzem; as imagens certamente não são abandonadas ao acaso, mas há apenas re-ligações sujeitas ao corte, em vez de cortes sujeitos à ligação. Em última análise, não há mais cortes racionais, mas apenas irracionais. Assim, não há mais associação por meio de metáfora ou metonímia, mas re-ligação nas imagens literais; não há mais ligação de imagens associadas, mas apenas ligações de imagens independentes. Em vez de uma imagem após a outra, há uma imagem mais outra, e cada tomada é desfigurada em relação ao enquadramento da tomada seguinte" (Deleuze, 2015 pp. 213-214)

A imagem ganha liberdade ao tempo e a realidade, porém para esse processo é necessário um atrito com a imagem real, pois a criação de uma imagem-tempo remete a criação de uma imagem que é virtual, porém em sua virtualidade também existe uma realidade, tendo assim uma dupla relação do que é real e o que é virtual. Uma imagem-tempo reconfigura essa relação de imagens e conceitos, já que estamos na situação de uma imagem real e de sua própria imagem virtual, para estender que não há mais nenhuma ligação do real com o imaginário, mas a indiscernibilidade da dupla, uma troca perpétua. A demonstração de uma imagem que se remete ao real e ao virtual, leva também ao pensamento do imaginário, do sonho e de seus tempos. Para o filósofo francês, não existe diferença na temporalidade, para Deleuze, o passado não está preso a memória ou ao tempo, mas em realidade para ele, o próprio presente está numa bifurcação com um passado virtual e de um futuro também virtual, ou o presente “em si”, que engloba

também o passado/futuro virtual, até mesmo o presente “em si”. De fato, Deleuze argumenta que o presente requer essa virtualidade para que possa se tornar passado. Na virtualidade da imagem, a “imagem cristal” de Deleuze, representa com a dupla relação de real e virtual os 3 tempos, por isso a figura de um cristal, já que para o filósofo, a imagem cristal contém o passado, o presente e o futuro, demonstrado pelos múltiplos lados de um cristal, e pelo fato de estar relacionado com o presente “em si” descrito pelo pensamento de Deleuze. Para Deleuze (2015), o cinema do Imagem-Movimento, tinha a capacidade de pensar o todo, de pensar o passado “aberto” e o futuro “aberto”, porém pela configuração o cinema da Imagem-Tempo, na cristalização de suas imagens, o cinema do Imagem-Tempo é incapaz de se pensar o todo, pois o todo está presente em cada imagem, e isso se apresenta como uma impossibilidade de se pensar o todo. Nisso o filósofo traz o pensamento que:

“A imagem cinematográfica ... realiza uma suspensão do mundo ou afeta o visível com uma perturbação, que longe de tornar o pensamento visível, como queria Eisenstein, é, ao contrário, dirigida ao que não se deixa pensar no pensamento, e igualmente ao que não se deixa ver na visão”.
(Deleuze, 2015, p.168)

Com o a imagem tendo um distanciamento ao movimento, e o se pensar se tornar impossível pela a imagem, ocorre no mesmo momento o movimento não exigir a verdade e o tempo não ser subordinado ao movimento. E nesse sentido o movimento se torna falso, o cinema cria esses falsos movimentos. Na relação da falsidade como argumento e matéria de criação cinematográfica, fica ao cinema o papel de pensar o próprio cinema, como Deleuze argumenta, o cinema não reflete nas demais artes, mas o cinema faz as demais artes, o cinema faz dança, faz escrita, faz teatro entre outros. O cinema no pensamento de Deleuze, acaba por se tornar no período da Imagem-Tempo uma distinção criativa e estética, vira um apanhado de imagens que em sua virtualidade/realidade são estáticas ao tempo, refletindo para todos os momentos temporais e que cria ao fim um não pensamento, um não movimento, um falso movimento. Que ao fim liberta o cinema como forma de realidade e não mais como representação.

Julia Kristeva é uma filósofa francesa que no ano de 1987 publica o livro *Black Sun: Depression and Melancholy* onde discorre sobre sua ideia de *jouissance* em diversas artes, e na relação com os distúrbios mentais da geração pós segunda guerra mundial, muitas vezes indo de contrapondo com a visão freudiana sobre melancolia e morte. "Sabemos não apenas que somos mortais... sabemos também que podemos infligir a

morte a nós mesmos” (Kristeva, 1989, p.221); na concepção inicial freudiana o indivíduo não é capaz de representar a morte na consciência devido ao ser narcisismo inato, porém para a filósofa Julia Kristeva a morte é “gravada” no inconsciente humano: “mediando os espaços, os vazios, as discontinuidades, ou a destruição da representação. Consequentemente, morte se revela como é na habilidade imagética do eu.” (Kristeva, 1989, p.138) Para Kristeva a relação com a morte ficou muito presente no imaginário coletivo após os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, de Auschwitz as bombas nucleares. A sensação melancólica referente ao mundo e o luto pela percepção do que é o humano apoderou a psique dos indivíduos. Nessa linha as artes como pintura e a literatura, por em seu caminho de maior entendimento de seus processos, acabaram por se fecharem nelas mesmas, como Kristeva pontua; "voltam para a linguagem, que é sua própria mansão, e desenvolvem seus recursos, em vez de abordar inocentemente a representação de um objeto externo.” (Kristeva, 1989, p.224). A filósofa acaba dando ao cinema esse caráter de se pensar o objeto externo, já que “Os filmes continuam sendo a arte suprema do apocalipse, não importa quais sejam os refinamentos, porque as imagens têm a capacidade de "nos fazer caminhar para o medo", como Agostinho já havia visto.” (Kristeva, 1989, p.224) O cinema ganha a responsabilidade no mundo contemporâneo de falar do externo, porém nessa nova configuração das artes, a literatura se volta a linguagem criando uma “dicotomia imagem/palavra, cabe aos filmes espalhar a aspereza do horror ou os contornos externos do prazer, enquanto a literatura se internaliza e se retira do mundo no despertar da crise do pensamento...” (Kristeva, 1989, p.224).

Kristeva nos demonstra um mundo sofrido. As mazelas dos períodos de guerra acabaram por abalar o imaginário coletivo de tal forma que a sensação generalizada é de melancolia e sofrimento. O mundo se tornou político, porém não a antiga política, o novo mundo pede uma nova política; “O domínio político moderno é massivamente, à moda do totalitarismo, social, nivelador e exaustivo.” (Kristeva, 1989, p.235) O que torna “loucura” em um “espaço do antissocial, apolítico e paradoxalmente de livre individualização.” (Kristeva, 1989, p.235) E que em última instância "O novo mundo, necessariamente político, é irreal. Estamos vivendo a realidade de um novo mundo de sofrimento." (Kristeva, 1989, p.235). No texto “The Malady of Grief” Kristeva deixa explícito seu posicionamento perante o novo mundo, porém em seu último fragmento existe um respiro a uma nova arte, uma que sim possa abraçar o imagético da “arte do apocalipse” e a crise do pensamento e da representação: "É possível imaginar uma forma

de arte que, embora reconheça o peso do sofrimento contemporâneo, afogue o sofrimento no triunfo do conquistador, ou no sarcasmo e entusiasmo metafísicos, ou ainda no gosto do prazer erótico"(Kristeva, 1989, p.236)., e assim da “jouissance” trazer na arte uma forma de viver nesse mundo manchado pelo seu passado recente.

O filósofo francês Jean-Luc Nancy produz uma obra em resposta ao filme de Abbas Kiarostami “Life and Nothing More”, esse ensaio denominado *And life Goes On: Life and Nothing More* de 1994 é uma produção filosófica de Nancy a partir do que ele como espectador observou, utilizo aqui a tradução ao inglês de 1999. O filme de Kiarostami se passa num Irã arrasado por um grande terremoto, na obra acompanha-se um diretor e seu filho viajando para o interior que foi muito danificado na catástrofe. Os dois seguem por carro na tentativa de encontrar os integrantes de um antigo filme que o diretor realizou, no percurso eles se deparam com várias pessoas em situações diversas devido ao terremoto. O filme tem no seu geral um caráter de superação, pois todos que participam tem um espírito de se continuar a viver, mesmo com as perdas e as dificuldades causada pelo desastre natural. Jean-Luc Nancy se utiliza desse sentimento, e da forma que o realizador iraniano filma para difundir sua visão perante a vida e a filosofia por traz do próprio fazer cinema. “O ser não é algo; é o fato de que algo continua. (...) Ele continua a descontinuar, descontinua continuamente. Como as imagens do filme”. (Nancy, 1999, p.78)

A relação sobre a vida ser continua é central ao entendimento do filósofo francês, pois em sua elaboração com a obra cinematográfica é perceptível para ambos a ideia de se continuar a viver. Kiarostami demonstra com as vítimas do terremoto e Nancy explicita com a própria noção de viver, e também com o significado imbuído em todo filme, o cinema é uma continua produção de novas imagens, “ou a própria imagem do cinema não é projetada em uma consistência imaginária, não é confiada a uma recordação incerta; sua continuação é assegurada apenas pela maneira como o filme se interrompe no início e no fim.” (Nancy, 1999, p.79), mas o que ele coloca sobre a vida é que “Antes e depois do filme, há vida, com certeza. Mas a vida continua na continuação do cinema, na imagem e em seu movimento. Ela não continua como uma projeção imaginária, como um substituto para a falta de vida: pelo contrário, a imagem é a continuação sem a qual a vida não viveria.” (Nancy, 1999, p.79), dessa maneira Nancy coloca o cinema e a vida muito próximos em similaridade, já que a produção de ambos é a continuação de suas imagens,

o único fator de diferenciação é o ecrã ficar preto em duas horas de projeção e a vida acabar apenas quando se acaba a vida.

“A imagem, aqui, não é uma cópia, um reflexo ou uma projeção. Ela não participa da realidade secundária, enfraquecida, duvidosa e perigosa que uma tradição pesada lhe confere. Ela não é nem mesmo aquilo por meio do qual a vida continuaria: é de uma maneira muito mais profunda (mas essa profundidade é a própria superfície da imagem) que a vida continua com a imagem, ou seja, que ela se mantém por si mesma além de si mesma, indo adiante, à frente, à frente de si mesma como à frente daquilo que, ao mesmo tempo, invencível, contínua e evidentemente a chama e resiste.” (Nancy, 1999, p.79)

Nancy segue na linha filosófica consolidada primeiramente por Husserl e depois por Merleau-Ponty da fenomenologia. Mediante o pensamento dos fenômenos e a relação com a produção de conhecimento em um nível sensorial, outro fator fundamental é a retenção memorial primeiramente descrito por Husserl, esse retornado no texto pelo francês que demonstra seu uso no filme de Kiarostami; “Pois a imagem por meio da qual, a cada vez, se abre um mundo e se precede nele (s'y precede) não é dada de antemão (donnée toute faite) (como as dos sonhos, fantasmas ou filmes ruins): ela deve ser inventada, cortada e editada. Assim, é uma evidência, na medida em que, se um dia eu olhar para a minha rua, na qual ando para cima e para baixo dez vezes por dia, construo por um instante uma nova evidência da minha rua.” (Nancy, 1999, p.82), nesse contexto Nancy comenta sobre essa relação do se olhar, na ideal de um olhar sentimental perante o constructo do entendimento. Quando o diretor passa novamente e reencontra as pessoas que já produziu seu outro filme com, é uma nova construção, existe os fatores que distanciam e o aproximam daqueles indivíduos e da diferença que a catástrofe trouxe aquele lugar. Uma passagem emblemática do filme é quando entra no carro, para uma carona, um senhor que o realizador já conhecia. Esse homem atuou em seu antigo filme e eles comentam sobre isso, em um momento o homem comenta que “Não entendo porque me deixaram mais velho no filme. O cinema deveria deixar as coisas mais bonitas” (Zarrin (Prod.) & Kiarostami (Dir.), 1994) e também relembra que sua “casa” na obra não era a mesma que ele teria, que ao se gravar ele foi realocado para casa de um vizinho que combinaria mais com o personagem. Essa passagem do longa deixa uma argumentação da construção citada a cima por Nancy, pois pelo caráter semidocumental de “Life and Nothing More” existe uma outra distância do espectador aos personagens, já que eles não são mais personagens, o homem não precisa mais se maquiar de velho ou ser morador da casa ao lado. E é precisamente nessa relação de distância que o filósofo francês comenta

que "Evidência é o que se apresenta na distância certa, ou então, aquilo diante do qual se encontra a distância certa, a proximidade que permite que a relação ocorra e que se abre para a continuidade." (Nancy, 1999, p.84), ou ainda colocado na relação da distância "A distância justa (distance juste) não é exatamente uma questão de justiça. Se a vida não continua de maneira nenhuma, em uma espécie de modo sonâmbulo e abatido, mas se ela continua enquanto se expõe à evidência das imagens, é porque ela faz justiça ao mundo, a si mesma."(Nancy, 1999, p.84).

Jean-Luc Nancy faz um paralelo, utilizando Abbas Kiarostami, sobre a proximidade da vida com o cinema, porém sempre lembrando que existe uma diferença, mas a relação de continuidade, imagens, evidências e justiça é de ambos e se alto reproduzem de uma forma interligada. "A vida que inventa seu próprio cinema" (Nancy, 1999, p.87). Ao fim do ensaio fica uma reflexão sobre a potencialidade do meio cinematográfico em uma criação nova de significado:

"O cinema é realmente a arte - em todo caso, a técnica - de um mundo que suspende os mitos. Mesmo que ele tenha se colocado a serviço dos mitos, no limite, ele termina tirando-os, ele transforma todas as epifanias de significado e de presença imóvel em evidência de movimento. Um mundo que se liga ao passar de um filme para o outro e que aprende assim, muito lentamente, outra maneira de produzir significado." (Nancy, 1999, p.87)

Jacques Rancière é filósofo e professor emérito da Universidade de Paris VIII, é uma das referências fundamentais do pensamento contemporâneo. Em seu pensamento é defendido que a estética e a política são maneiras de organizar o sensível, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. No Livro *Os intervalos do Cinema* (utilizei a obra traduzida pela Orfeu de 2013) Rancière discorre sobre o cinema, a política, o sensível, sobre a pedagogia a justeza. Tudo usando como base uma produção de pensamento a partir de filmes, e conceituações cinematográficas, e trazendo o pensamento perante o intervalo de uma produção cinematográfica, o pensar no momento de passagem e de não olhar.

Rancière começa por discorrer um pensamento perante a própria ideia do que é cinema, em passagens chega a afirmar que ao falar de cinema, ele falaria no livro sobre a relação de visão, movimento e verdade. Um ponto crucial ao filósofo é a relação cinema teatro, e cinema literatura, já que o mesmo argumenta que o cinema não é um contraponto para o teatro, mas sim algo que vem após a literatura. Nessa interpretação é possível perceber uma relação muito mais próxima entre cinema e literatura, para o pensador

cinema se condicionou como um processo do sensível aos moldes da literatura, existe uma utilização de seus mecanismos, e uma forma de linguagem que advém do processo literário. Rancière volta a relacionar os dois quando coloca um limitante ao cinema, pois é argumentado que foi necessária uma escolha dessa nova arte, precisava ou aceitar “a lei literária e niilista da identidade entre o desdobramento das aparências e o caminho da verdade ou então recusa-se, considerando-a inadequada aos meios da arte das imagens em movimento.” (Rancière, 2013, p.39). O cinema acaba por fugir as aparências e o real, o que existe de fato é a comunicação universal do movimento, que não deixa opção de verdade pela aparência ou pelo real. A câmera suprime os intervalos, o cinema se configura no deslocar do olhar, e os momentos de fuga é dissipado. Rancière cita Vertov, onde fala de seus filmes uma metáfora de uma central telefônica, onde o maquinário da câmera operaria como os trabalhadores da central telefônica, apenas transitando entre o trocar de fichas de posição, que asseguram uma comunicação independente. Para o filósofo: “O automatismo do olho-máquina destitui ao mesmo tempo o imperialismo do olhar e as suas servidões.” (Rancière, 2013, p.44-45)

“O olho-máquina opera naturalmente aquilo que a literatura deveria operar por artifício: o desaparecimento da vontade de arte no seu produto. Desta feita, o cinema não precisa de ligar a sua sorte à afirmação de uma verdade que é a da mentira da vida. A verdade da máquina de movimentos é a igualdade de todos os movimentos. Mas esta igualdade não é a equivalência niilista das manifestações de uma vida cega. É o ritmo da vida unânime.” (Rancière, 2013, p.46)

O cinema para Rancière tem uma relação muito intrínseca a política, é impossível deslocar o pensamento em detrimento do outro. Na visão do pensador o cinema é arte que une os contrários, é uma arte que reflete perante os pontos de intersecção junto a um olhar centralizador do maquinário. É uma arte que Rancière (2013) define como sendo uma utopia do mundo moderno por estrutura e que ao fim, em visionamento, é uma utopia comunista. O maquinário cinematográfico acaba participando de um papel social e da estrutura vigente, onde a máquina se desloca do utópico da criação narrativa, chegando ao ponto de domínio e propagação de um discurso solenemente imperialista das produções Hollywoodianas, existe uma fuga do desejo de Rancière de um cinema com vocação enquanto máquina que relaciona os fenômenos. Mas o pensador nos adverte “a arte nunca é simplesmente uma arte; é sempre ao mesmo tempo uma proposta de mundo.” (Rancière, 2013, p.52) E é nesse sentido que o filósofo argumenta que o cinema necessita de parar é repensar seu papel, seu lugar como criação, e se voltar a paragem, se voltar ao intervalo, do vazio de seus cortes e do momento do silêncio. Do entre takes, dos ínfimos

de um corte e do que fica quando se para. Necessita reexplorar essa contradição cinematográfica. Ao fim para Jacques Rancière (2013) a tarefa de um cinema moderno, de um cinema que assumiu a dimensão da sua própria utopia histórica, consistirá talvez em voltar a disjunção do olhar e do movimento, em reexplorar os poderes contraditórios das paragens, dos atrasos e das desligações do olhar.” (p.54)

Bernard Stiegler, foi um filósofo Francês contemporâneo que teve seu falecimento ao meio do ano de 2020. Fenomenológico, se interessou também pelo cinema fazendo um contraponto das ideias de retenção memoriais de Husserl e da teoria de Roland Barthes mediante a fotografia (livro *A Câmara Clara* de 1980). O filósofo defende o cinema como uma arte que tem uma forte força inspiradora, pois em sua percepção como espectador existem filmes que o indivíduo sai e o percebe como um “bom” filme, e está com mais vitalidade para com a sua vida. Stiegler defende uma fenomenologia que toda interação é única, pois nenhum fenômeno é o mesmo em relação ao tempo, assim a base da sua fenomenologia é apreciada pela percepção temporal. Para o francês existe uma determinação da perda em toda retenção de memória, pois sem a concepção do que se perde a própria ideia de tempo deixaria de existir. Existe necessidade de se perder para poder se reter. Essa é a condição essencial para que qualquer história ou qualquer novo pensamento possa ocorrer ao indivíduo. Assim o cinema, concepção de Stiegler, tem um caráter de memória, pois pela própria maneira de produção de movimento e da fragmentação e subtração de planos e takes, o filme se configura próximo a uma memória; “O cinema se insere em nosso tempo; ele se torna o tecido temporal daqueles noventa ou cinquenta e dois minutos de consciência inconsciente que são característicos de um ser, um espectador de filmes, estranhamente imobilizado pelo movimento.” (Stiegler, 2011, p.11), no caso ele contextualiza também a produção para televisão, e isso que seria esses cinquenta e dois minutos.

A memória no ensaio de Stiegler “Cinematic Time and the Question of Malaise” de 1998, está diretamente de acordo com as percepções de Edmund Husserl, pois continua com a ideia de retenção memorial, já discutida nessa dissertação, mas também o autor traz a reflexão de Husserl sobre o conceito de “objetos temporais”. Ao relacionar a fotografia de Roland Barthes com a fenomenologia de Husserl ligada a música, Stiegler cria conceitualmente a noção de cinema. Pois ele se utiliza da “pose”, conceituada em Barthes - aquela em que uma fotografia se eterniza e ou se mortifica a pessoa fotografada. E a música que para o fundador da fenomenologia é um objeto temporal, já que sua

retenção memorial não é compatível com meios físicos ou espaciais, ficando à mercê do tempo. Dessa forma, o cinema se utilizando de ambos, imagem e música (sons), é possível colocar ele no mesmo plano de objeto tempo husserliano, mas ainda tendo a presença eternizante de Barthes. O objeto temporal de Husserl segue uma linha relacionado a um “fluxo”, já que em sua concepção a retenção primeira seria o momento que ocorre um fenômeno e o os seus desdobramentos que ficam nesse mesmo momento; o que acaba de passar que ainda faz parte desse ato. Ele utiliza a música para exemplificar esse conceito, pois ao se escutar uma melodia, mesmo com a passagem das notas as demais notas não deixam de estar presente no agora. O objeto se mostra na sua unidade a partir da sua continuidade; "A retenção primária é o que o agora de um objeto temporal em desenvolvimento retém em si mesmo de todos os seus agoras anteriores" e ainda sobre os objetos temporais: "eles são mantidos como presentes e ausentes no agora que está ocorrendo atualmente e na medida em que o objeto temporal não está completamente desdobrado, completamente passado, mas ainda passando" (Stiegler, 2011, p.14). Essa definição para Stiegler também é utilizada para o cinema, já que também se necessita da mesma percepção de fluxo para o entender, “E, de fato, esse é o próprio princípio do cinema: conectar elementos díspares em um único fluxo temporal.” (Stiegler, 2011, p.15) Porém ao se tentar pensar o cinema a partir da primeira retenção se encontra dificuldades, pois como expõe o autor, quando se tentaram analisar o cinema e a imaginação mediante a fenomenologia de Husserl, a primeira retenção está no âmbito da percepção e não da imaginação, porém com isso, e colocando em choque com a Segunda Retenção (o relembrar a memória*talvez explicar melhor em nota de rodapé) Stiegler pontua:

“No entanto, ao afirmar que a retenção primária não é um produto da imaginação, mas o fenômeno da percepção do tempo por excelência, Husserl não deve apenas distinguir a retenção primária da secundária, o que seria obviamente necessário, mas de fato opô-las. Opor a memória primária à memória secundária, as retenções primárias da percepção às rememorações, é iniciar uma diferença absoluta entre a percepção e a imaginação, propor que a percepção não deve nada à imaginação e que o que é percebido não é, em nenhum caso, imaginado; além disso, essa afirmação não deve absolutamente ser contaminada pelas ficções persistentes produzidas pela imaginação: a percepção da vida, e a percepção não é imaginação.

Em outras palavras, a vida não é cinema. Nem filosofia.

A vida como percepção do presente vivo, para Husserl, não nos conta histórias.” (Stiegler, 2011, p.16)

Porém, como Stiegler coloca, se for possível relacionar ambos e demonstrar que a vida é uma construção do imaginário individual, aí seria necessário concluir que a

percepção está condicionada pela imaginação, deixando uma relação entre imaginação e percepção evidente ao cinema, “A relação entre os dois seria constituída de termos anteriormente inexistentes, e isso, por sua vez, significaria que a vida é sempre cinema e que é por isso que "quando alguém ama a vida, vai ao cinema", como se fôssemos ao cinema para reencontrar a vida - para sermos de alguma forma ressuscitados por ela.” (Stiegler, 2011, p.16) Nessa interpretação, o autor levanta uma nova questão, pois nessa possibilidade de uma percepção condicionada pela imaginação, fica necessário na teoria de Husserl que se exista uma terceira retenção, ou terceira memória, já que ficaria impossibilitado de se ter um completo entendimento apenas com as duas demais. Assim a terceira memória seria o “real no mundo”, algo que difere da real, mas criada mediante a um novo real: “Como a memória terciária é uma realidade no mundo, ela não pode ser constitutiva da consciência, mas deve necessariamente ser derivada de uma consciência que não tem necessidade real dela.” (Stiegler, 2011, p.21) Com essa nova concepção o cinema emerge como seu catalizador, pois a criação de uma nova realidade, de uma nova história que se mistura com a realidade, e cria aos espectadores novas percepções e novos desenvolvimentos de suas consciências reais. Stiegler utiliza como exemplo a própria produção de um ator num filme, já que ao se rever seu filme o ator emerge com a vida de seu personagem, já que sua memória também se deriva com o momento de atuar no filme fazendo um outro personagem. Personagem e indivíduo pertencem ao mesmo campo do imaginário real e fictício. Ao fim a noção que Bernard Stiegler em 1998 traz com seu ensaio é uma linha quase invisível, quicá inexistente, entre o que é a vida e o que é cinema.

O campo de estudo desta dissertação segue um percurso dentro da história da relação entre cinema e filosofia, e como fica explícito, é uma área com várias formas de pensamento e inúmeros debates para qualquer tentativa de esclarecimento. Assim, para fugir a esta fragmentação e desenvolver a reflexão dentro do campo, este texto seguirá o pensamento objetivo de um filósofo, que não publicou tantos ou tão importantes textos como os outros aqui apresentados, sendo mais conhecido pelas suas intervenções sobre política e pelo seu principal livro sobre o ser e o acontecimento. Alain Badiou tem uma contribuição para a discussão do cinema e da filosofia; ao longo da sua vida, publicou vários ensaios sobre o cinema, demonstrando a sua admiração pela arte e o seu interesse em aprofundar um raciocínio filosófico sobre o tema. Esses ensaios podem ser encontrados no livro *Cinema* de 2013, compilado pela editora Polity, e é o livro fundamental para desenvolver o pensamento crítico deste texto acadêmico. Assim, os

restantes capítulos centrar-se-ão na dissecação da filosofia de Badiou e das suas intervenções no campo do cinema, bem como na observação do outro lado da discussão, vendo os autores ou linhas de pensamento que se encontram em oposição ao filósofo francês. Por fim, tentar-se-á ver uma resposta viável à pergunta-chave da dissertação, "O cinema pensa filosoficamente?", a partir das teorias de Alain Badiou. Para isso, o exame das obras do filósofo, bem como a análise de outros autores e suas respectivas teorias, são essenciais. Assim, a investigação deste trabalho assenta numa abordagem interdisciplinar, conjugando o discurso da filosofia e do cinema, de modo a refletir sobre a possibilidade da existência de uma componente filosófica na linguagem cinematográfica. Para isso, é necessário considerar as diferentes formas como a filosofia e o cinema se cruzaram e interagiram ao longo dos anos, bem como as várias abordagens e debates teóricos que daí surgiram. Desta forma, poderás compreender como o cinema pode ser visto como uma forma de pensamento filosófico e como pode ser usado como um agente de mudança social e política. Além disso, será também necessário considerar as implicações das teorias de Badiou para o cinema como forma de expressão, e as implicações disso para a compreensão do mundo.

2 Alain Badiou e o Cinema

2.1 Filósofo

Alain Badiou é um reconhecido filósofo, matemático e escritor francês, nascido a 17 de janeiro de 1937, em Rabat, Marrocos. A sua vida e o seu pensamento têm sido uma fonte de inspiração e de debate na filosofia contemporânea, tendo contribuído significativamente para um vasto leque de áreas, desde a teoria política à estética.

Badiou cresceu no seio de uma família de intelectuais, o que o expôs desde cedo ao mundo das ideias e do pensamento crítico. O seu interesse pela filosofia foi despertado durante os seus estudos no prestigiado Liceu Louis-Le-Grand, em Paris. No liceu toma contacto com obras de filósofos como Jean-Paul Sartre e Louis Althusser, que influenciaram grandemente o seu pensamento posterior. Depois de completar os seus estudos no Liceu, Badiou entrou na École Normale Supérieure (ENS), onde estudou matemática. Esta formação matemática teve um impacto profundo na sua abordagem filosófica, fornecendo-lhe ferramentas analíticas precisas e rigorosas para lidar com questões complexas. Nos anos 60, Badiou começou a envolver-se na política e a participar em movimentos estudantis e manifestações contra a guerra do Vietnã. Torna-se membro do grupo maoísta União dos Comunistas de França Marxista-Leninista (UCFml) e, mais tarde, do Partido Comunista Francês Marxista-Leninista (PCMLF). A sua militância política e o seu interesse pela teoria marxista moldaram a sua visão da filosofia como um instrumento de transformação social e de emancipação humana.

No campo filosófico, Badiou é conhecido por ter desenvolvido um sistema de pensamento original, denominado "ontologia matemática". A sua ontologia baseia-se na ideia de que a verdade é uma construção imanente e universal, à qual se pode aceder através de acontecimentos singulares. Estes acontecimentos são momentos de ruptura, nos quais o sujeito é chamado a tomar uma posição ética e política. Uma das principais obras de Badiou é "Ser e Acontecimento" (1988), na qual desenvolve as suas ideias centrais sobre a filosofia da verdade e a ontologia matemática. Outro contributo importante de Badiou é a sua reflexão sobre o cinema. Defende que o cinema é uma forma de arte que pode apresentar novas possibilidades de pensamento e subjetividade. No seu livro *Cinema* (2013), Badiou examina filmes de realizadores como Jean-Luc Godard e Lars von Trier, explorando a forma como o cinema pode criar situações que desafiam as normas sociais e oferecem um espaço para a experimentação estética e política.

2.2 Filosofia

Alain Badiou elabora dois textos para discorrer sobre a situação da filosofia atual, eles sendo “Manifesto pela Filosofia 1” e “Manifesto pela Filosofia 2”. Na produção do primeiro volume, o filósofo marroquino se debruça sobre a questão se ainda existe a filosofia. Com as reflexões de Hegel, um senso de fim do pensamento filosófico tomou conta de uma parcela dos pensadores contemporâneos, tendo vários entre eles que preferiram pautar suas linhas de investigação filosófica como meio para outras áreas. Porém Alain Badiou argumenta que a filosofia não teve seu fim. Falando de seus contemporâneos Badiou (1991) argumenta que: “Pois o estranho é que, na sua maioria, eles dizem que a filosofia é impossível, que ela acabou, delegada a outra coisa que não ela mesma.”. Nessa ambientação filosófica Badiou (1991) tenta argumentar por um viés conciliatório. A filosofia não pode pensar tudo, ela não tem essa capacidade, porém exista o que ela pense, e existe como ela pensa, e isso seriam suas condições.

“Afirmo não somente que a filosofia é hoje possível, mas também que essa possibilidade não tem a forma da travessia de um fim. Trata-se, muito pelo contrário, de saber o que quer dizer: dar um passo a mais. Um só passo. Um passo na configuração moderna, essa que, depois de Descartes, liga às condições da filosofia os três conceitos nodais que são o ser, a verdade e o sujeito.” (Badiou, 1991, p.5)

O filósofo marroquino elenca essas condições para se fazer filosofia, ou como ele sugere, o de se encontrar a “verdade”. Assim já é formulada essa primeira relação, de filosofia ser o processo de encontrar verdades, porém não é em qualquer fonte que seria possível essa produção. Para Badiou (1991) a verdade é possível de ser encontrada em quatro campos, ou como ele coloca “procedimentos genéricos”, eles seriam: o matema (ou matemática), o poema (ou a arte), a invenção da política e o amor, “só há verdade científica, artística, política ou amorosa”. (Alain Badiou, 1991, p.9). Porém essa filosofia condicionada eleva questionamentos perante sua maneira de ser filosofia, já que se as condições limitantes são as 4 apresentadas a cima, a própria filosofia não produziria verdades. Badiou (1991) afirma diretamente isso, porém apresenta, o que em sua visão, seria a função da filosofia:

“A filosofia empreende pensar seu tempo colocando em-lugar-comum o estado dos procedimentos que a condicionam. (...) Neste sentido, a única questão da filosofia é mesmo a da verdade, não que ela produza alguma, mas porque ela propõe um modo de acesso à unidade de um momento das verdades, um sítio conceitual onde se refletem como compostíveis os procedimentos genéricos.” (Badiou, 1991, p. 10-11)

Badiou (1991), demonstra em seu texto uma percepção da contemporaneidade em relação ao pensamento niilista. Nele, não vê com maus olhos a relação, como colocada por ele mesmo, da dessacralização e o niilismo-técnico. Porém em seu ponto de vista, essa seria a única coisa proveniente do capital que teria um valor. O fim do sagrado, em seu visionamento, é essencial para a filosofia. A filosofia para Badiou (1991), esteve “suspensa”. Pois com a tradição niilista de pensamento, e assim o fim da relação tradicional dos vínculos, a conceitualização e pensamento sobre o sujeito deixa de existir, a ideia do “Um”, ganha contornos de insignificância ao pensamento, porém, em sua visão, não é uma questão de “fim da filosofia”, mas sim um entendimento técnico e filosófico de uma nova relação do “múltiplo-sem-Um”, onde para o filósofo, fica a real questão desse mundo contemporâneo: “o que aconteceu com a filosofia para que ela recuse friorentamente a liberdade e a potência que uma época dessacralizante lhe propõe?” (Badiou, 1991, p.28)

Um conceito de suma importância no pensamento histórico-filosófico de Badiou(1991) é a ideia de “sutura”, em sua formulação é quando a filosofia é posta em suspensão de cada vez que se apresenta como suturada a uma de suas condições, e se proíbe por isso de edificar livremente um espaço *sui generis* onde as nomeações eventuais que indicam a novidade das quatro condições venham inscrever-se e afirmar, num exercício de pensamento que não se confunda com nenhuma delas, sua simultaneidade e, portanto, um certo estado configurável das verdades da época.(Badiou, 1991, p.29) Isso quer dizer que durante as épocas históricas, uma relação que se configura em todas, é uma maior relevância de alguma das quatro condições de verdade (procedimentos genéricos), levando a uma relação de superioridade tempo filosófico sobre as demais. Fazendo com que, na visão do marroquino, se limite um pensar abrangente. Em sua formulação no manifesto, é perceptível momentos onde se foram suturadas a filosofia: O pensamento cartesiano de Descartes colocando o matema como a sutura de sua época, o Marxismo do antes guerra, dando a política, a hermenêutica Heidegger, mas já com relações diretas ao anti-platonismo de Nietzsche, com a poética e pôr fim a época da psicanálise de Lacan suturando ao amor a filosofia. O desenvolvimento desse conceito se faz importante, pois, na elaboração do filósofo o objetivo do pensar filosófico para a contemporaneidade é precisamente o se pensar uma filosofia não suturada, uma época onde as quatro condições possam estar no mesmo grau de importância, abrindo caminho a um pensamento perante verdade. “O gesto que proponho

é pura e simplesmente o da filosofia, o da des-sutura.” (Badiou, 1991, p.34) O problema que autor coloca já não fica em relação a des-suturar todas os pontos dos procedimentos genéricos, porém em sua visão, a sutura presente no momento histórico-filosófico é a filosofia herdada de Heidegger, e assim como é possível pensar um mundo após a era dos poetas?

Badiou (1991) divide os procedimentos para obter as verdades. Entre os quatro procedimentos o filósofo discorre sobre de cada um terem essa capacidade própria. No oitavo capítulo do manifesto fica explícito esses motivos e ainda o motivo da procura desses procedimentos, Alain Badiou argumenta em prol de uma filosofia não suturada, que mesmo na heterogeneidade de cada procedimento genérico, é possível uma retenção do que cada um produz. Em sua visão, a filosofia nunca esteve morta. Sua argumentação passa pela ideia que a filosofia não precisa ser renascida ou algo nesse campo, mas sim, que a filosofia está na relação de se buscar verdades, onde se tem a possibilidade de encontra-las. Nem toda pergunta é uma pergunta filosófica.

O matema, o primeiro procedimento que Badiou (1991) se debruça em destrinchar e demonstrar sua força na produção de verdades:

“O pensamento genérico assume o indiscernível como o tipo de ser de qualquer verdade e toma a errância do excesso pelo real do ser, pelo ser do ser. Como disso resulta que qualquer verdade é uma produção infinita suspensa a um evento, irreduzível aos saberes estabelecidos e determinada somente pelas atividades dos fiéis desse evento. Podemos dizer que o pensamento genérico é, no sentido mais amplo, um pensamento militante. Se devemos correr aqui o risco de um nome para o advento do matema de que somos os filósofos contemporâneos, conviremos em dizer que esse evento é o da multiplicidade indiscernível, ou genérica, como ser-em-verdade do múltiplo puro. (Logo: como verdade do ser-enquanto-ser).” (Badiou, 1991, p.44-45)

Badiou (1991) coloca à luz uma posição quase hermenêutica de verdades, onde a verdade seria captada muito mais pela forma de argumentação de cada procedimento do que realmente uma verdade “absoluta”. Porém ao estabelecer a conversa sobre o matema, ele aborda diretamente o evento da matemática para a filosofia, o evento do múltiplo em relação ao “Um”, e a relação entre ser e a multiplicidade “genérica”. A busca por esse “múltiplo puro”. A “militância” de cada procedimento remete as suturas que o filósofo traz como teoria, já que em seu ver, a filosofia contemporânea peca na percepção muito direcionada a apenas um dos eventos produtores de verdades. O matema, no entendimento do marroquino, é uma produção significativa de verdade, porém é uma entre as quatro.

A questão do amor para Badiou (1991) é fruto do evento posterior a Lacan, e a psicanálise. O mesmo discorre que mesmo a crítica de Lacan a filosofia, se auto considerando um “anti-filosofo”, é fruto de um pensamento filosófico embasado na própria filosofia da percepção do procedimento genérico do amor. “O pensamento que ele é de fato portador de verdades, o evento é a obra de Lacan.” (Badiou, 1991, p.46). No entendimento de Badiou (1991), a sutura ao amor foi feita pelo psicanalista, e ao seu ver, o contributo das teorias dele não são do âmago do desejo, mas sim do amor. “É que o amor é aquilo a partir do que se pensa o Dois, em refenda do domínio do Um, do qual, entretanto ele suporta a imagem.” (Badiou, 1991, p.46). Como conclusão ao procedimento genérico suturado pela psicanálise, Badiou (1991) comenta sua própria interpretação:

“Direi na minha linguagem que o amor faz advir como multiplicidade sem nome, ou genérica, uma verdade sobre a diferença dos sexos, verdade evidentemente subtraída ao saber, especialmente ao saber daqueles que amam. O amor é a produção, em fidelidade ao evento-encontro, de uma verdade sobre o Dois.” (Badiou, 1991, p.47)

Em relação ao procedimento genérico da política, o filósofo começa por caracteriza-la dentro do escopo de dois eventos, que em sua interpretação, são os eventos para o procedimento no âmbito contemporâneo. Eles sendo o maio de 68 na França, e os movimentos na Polónia. Desse dois, Badiou (1991) discorre sobre o como ainda é possível a produção filosófica dentro do procedimento genérico, pois a filosofia não precisaria legiferar sobre a História ou sobre a política, mas sim que pensar sobre a reabertura contemporânea de uma nova possibilidade política, pegando de ponto de partida os obscuros acontecimentos de antigos regimes políticos (p.48). Para o marroquino existe uma política hoje que faz uma relação direta a filosofia como conceito:

“Uma política hoje, entre outras coisas, a capacidade de estabilizar fielmente, e a longo curso, essa nomeação. A filosofia está sob a condição da política na exata medida em que o que ela dispõe como espaço conceitual se verifica homogêneo a essa estabilização, cujo processo próprio é, ele mesmo, estritamente político.” (Badiou, 1991, p.48)

Em relação ao poema, último dos procedimentos genéricos que Badiou (1991) considera, e onde o autor posiciona como o momento atual que está saturado mediante o pensamento de Heidegger, ele afirma que o desenvolvimento de seu processo como verdade, seu evento, foi com a poesia de Paul Celan, poeta romeno radicado na França no período de entre guerras. Paul Celan, para o filósofo, concentra em sua obra a ideia de “Leio ali, praticamente enunciado, a confissão de que a poesia não se basta a si mesma,

que ela demanda ser liberado da autoridade arrasante do poema.” (Badiou, 1991, p.49). Celan se torna o evento, pelos desdobramentos que sua obra poética, teórico e esteticamente, tiveram com o arrebatamento de um desespero e uma angústia em frente a restituir com o seu tempo o sentimento de fraternidade e consolo nos demais formas de pensamento filosófico. Badiou (1991), ao fim discorre bem precisamente a essa restituição do pensar filosófico, e nesse caso do poeta Romeno, poético:

“O mais profundo sentido de sua obra poética é o de nos livrar desse fetichismo, de liberar o poema de seus parasitas especulativos, de restituí-lo à fraternidade de seu tempo, onde ele terá então que se avizinhar, no pensamento, como o matema, com o amor, com a invenção política. O evento é que, no desespero e na angustia, Celan, o poeta, descerra, em poesia, o passe dessa restituição.” (Badiou, 1991, p.49-50)

Ao fim do raciocínio do filósofo marroquino, fica um apelo a uma nova forma de fazer filosofia, deixando evidente a impossibilidade de algo relacionado a produção de verdade que englobe todas os procedimentos genéricos, pois eles, a seu ver, são heterogêneos, porém a busca deve ser dentro do paradoxo: criar conceitos que chegam o mais próximo dos eventos dos procedimentos possível, ou o mais longe possível, onde já se descaracterizaria a própria ideia dos conceitos genéricos, e assim construir algo que seja assimilado por todos e do não ser fazer valer a verdade. Onde, de acordo com o autor, a filosofia contemporânea é influenciada por uma série de eventos que moldam seus diversos procedimentos genéricos. O objetivo principal é criar uma estrutura conceitual abrangente que possa incorporar todos esses eventos, independentemente de serem nomeados ou percebidos. No entanto, a questão que surge é: como eventos tão diversos, como o pensamento da multiplicidade do matema, a teoria do amor de Lacan, a política fiel de maio de 68 e à Polônia, bem como o apelo poético de Celan ao ultra-poema, podem coexistir como possibilidades para o pensamento? A resposta não é totalizá-los, já que são heterogêneos e não podem ser alinhados. Em vez disso, a meta é gerar conceitos e princípios de pensamento que possam representar nosso tempo como aquele em que essas atividades de pensamento ocorreram. Isso é algo que nunca realmente aconteceu antes e agora pode ser compartilhado por todos através desses conceitos e princípios, mesmo por aqueles que anteriormente não tinham conhecimento. A filosofia torna-se o refúgio comum para esse sentido de "ter-tido-lugar" e "ter acontecido" (Badiou, 1991, p. 50)

2.3 Arte e Filosofia

Alain Badiou produz em 1998 o livro *Pequeno Manual de Inestética*, nele ele discorre sobre as relações possíveis entre a filosofia e a arte. Em seu primeiro capítulo o autor dá um parâmetro geral sobre como é possível essa interseção de temas.

A filosofia tem, para Badiou (1998), três formas de relacionar com a arte, elas seriam a forma didática, a forma romântica e a forma clássica. Isso em sua compreensão vêm das formulações clássicas gregas com a *República* de Platão, e os textos de Aristóteles a partir das peças de teatro, e a poesia épica contemporâneas ao filósofo grego. Porém, na visão do marroquino, durante os avanços e evoluções, culminadas durante a passagem de tempo históricas culturais, e filosóficas, não se teve grandes desdobramentos em se pensar uma nova relação entre filosofia e arte. Contemporaneamente, a filosofia continua indo de encontro a arte a partir dos três modelos vigentes, em especial com a didática relacionada ao Marxismo, o romântico com a hermenêutica heideggeriana e o clássico com a psicanálise.

O início como é dado pelo o autor tem uma complexidade que ele exemplifica pela psicanálise de Lacan, e sua história do Mestre e a Histórica (1998): A histórica vai ao mestre entender o que ela é, e em todos suas elaborações e sua mente inquieta não consegue aceitar as divagações, e explicações dada ao sábio mestre. Porém nesse diálogo, o mestre acaba por sempre necessitar desenvolver sobre o que ela é, nunca satisfeita ao encontro de uma nova forma do que se é. Para Badiou (1998), essa é a interação histórica entre a filosofia, Mestre, e a arte, Histórica, já que ao se duvidar, e criar novos contestamentos e levantar novas percepções, a Histórica se torna mestre do mestre, sempre levantando novas formas de se pensar a questão do que se é, “a arte está sempre já lá, colocando ao pensador a questão muda e acutilante da sua identidade, enquanto que, pela constante invenção, pela sua metamorfose, ela se declara iludida por tudo o que o filósofo enuncia a seu respeito.” (Badiou, 1998, p.12)

O esquema didático, aos olhos de Alain Badiou, é a forma de ver a arte como exterioridade, a verdade que se produz ao encontro é de ordem fora da própria arte, pois no processo da obra artística existe a criação de uma “mimesis”, ou uma imitação do efeito de verdade, algo no âmbito da sedução, mas de um desvio do entendimento da verdade. “Assim, impõe-se denunciar a pretensa verdade imediata da arte como falsa verdade, como aparência própria do efeito de verdade. E essa é a definição da arte e só

dela: a sedução duma aparência de verdade.” (Badiou, 1998, p.13). No esquema romântico, grego com sofistas e depois retomado pela tradição contemporânea alemã de Nietzsche e Heidegger, a sua tese é que só a arte é capaz de verdade. Para o entendimento romântico, a filosofia é uma perceptora, e indicadora das verdades, porém sua criação é apenas possível na arte. Nessa percepção a filosofia ganha um caráter apenas interpretativo, e estaria a serviço da arte como produtor de uma encarnação, o uma liberação, algo próximo de um místico do entendimento heideggeriano, “sempre ligada a suposição do regresso dos deuses.” (Badiou, 1998, p.19). O terceiro dos esquemas é o clássico, elaborado por Aristóteles, que deu inicialmente uma relativa “paz” a discussão arte e filosofia. Em sua compreensão, a arte tem o mesmo papel sobre a verdade que o esquema didático, assim não possuindo a possibilidade de produzir verdade, porém nessa outra elaboração isso não possui algo de grave. Na percepção aristotélica a destinação da arte não se remete a busca da verdade. Para ele o de importante na arte não é o conhecimento, mas sim a “catharsis”, o que vai de encontro exatamente com “à disposição das paixões numa transferência para a aparência.” Criando assim uma “função terapêutica e não de todo cognitiva ou reveladora.” (Badiou, 1998, p.15). Nessa visão de Badiou (1998), a arte tem uma função em “agradar”, isso não referente ao número de espectadores, mas sim na forma de produção da “catharsis” nesses mesmos espectadores. O agradar, em sua visão (1998), liga-se unicamente ao entendimento de uma identificação entre obra e espectador, essa sendo a relação à verdade, uma semelhança no imaginário.

“A <<semelhança>> em relação ao verdadeiro só é necessária, porquanto envolve o espectador da arte no <<agradar>>, isto é, numa identificação, a qual organiza uma transferência e, logo, uma deposição das paixões. Este fragmento de verdade é mais, o que uma verdade confina no imaginário. A esta <<imaginarização>> duma verdade, despojada de todo o real, os clássicos chamam <<verossimilhança>>.” (Badiou, 1998, p. 15)

Nessa forma Aristóteles culmina uma ideia que condiz com a relação arte e filosofia, pois coloca à arte o conceito do verossímil em diferença da verdade filosófica. Porém, em prol dessa forma de entendimento, no esquema clássico, a arte vira um serviço público, limitado ao agradar, e assim “no esquema clássico, a arte não é um pensamento.” (Badiou, 1998, p.16). Assim, Badiou (1998) vai propor um novo esquema, um quarto entre os três. Para sua investigação, ele inicialmente dissecou o denominador comum entre os antigos modelos: a relação da arte com a verdade. E para ele, as categorias para se ter essa relação é dada a partir da imanência da arte e de sua singularidade. No didactismo é uma percepção de arte sendo singular, já que é apenas a arte que pode expor a verdade

como forma de aparência, porém ela não é imanente, já que a mesma não possui o conceito de verdade em seu interior, a verdade é exterior. No romântico é o oposto, já que a arte seria imanente pelo seu caráter de ser quem possui a verdade, porém não seria singular devido ao poeta (artista) produzir “a” verdade, e assim ao pensamento do filósofo se limita a repetição de entendimento da verdade artística. E por fim o clássico a arte está presa apenas ao pensamento do verossímil, não existe relação a verdade objetivamente. Dessa forma o que Alain Badiou tenta fazer é uma relação arte e filosofia que seja ao mesmo tempo imanente e singular. Uma arte que produz conhecimento e verdades. Primeiramente para Badiou (1998) a filosofia não produz verdades. Em sua concepção, as verdades são produzidas apenas nos âmbitos da matemática (matema), da política, do amor e por fim das artes. O autor marroquino acaba se aproximando dos românticos nessa visão, já que também coloca para filosofia o papel de intermediária, “catalogação”, dessas verdades produzidas pelos “procedimentos genéricos” (conceito elaborado na secção anterior). Assim a arte, nessa percepção, é imanente, já a relação de singularidade Badiou (1998) afirma o seguinte: “essas verdades não são dadas senão na arte.” Porém se levanta questões nessa produção simplificada da singularidade da arte. Como é possível a diferenciação da sua produção artística, a política ou a ciência? Badiou tenta responder essa questão elaborando uma relação de arte e filosofia não a partir das obras, pois em seu entendimento, a peça artística está limitada ao tempo, em várias camadas ela é finita. Inicialmente por ser um objeto, que se degrada ao tempo, segundo pela própria relação do belo e “perfeição grega” que delimita a peça a seu tempo, e por fim no próprio ato da criação da obra artística, na delimitante última pincelada ou retoque feito pelo autor, que ao finalizar abandona a peça, cristalizando sua própria finitude. Dessa forma é necessário não pensar a obra, mas sim pensar o movimento como produtor de verdade. Já que para Badiou (1998) a verdade tem duas características marcantes: ela é sempre produzida por um acontecimento e a verdade é uma multiplicidade infinita.

“A unidade pertinente do pensamento da arte como verdade imanente e singular é, pois, em definitivo, não obra, nem autor, mas a configuração artística iniciada por uma ruptura fáctica (que em geral torna obsoleta uma configuração anterior). Esta configuração, que é um múltiplo genérico, não tem nem nome próprio, nem contorno finito, nem mesmo totalização possível sob um único predicado. Não podemos esgotá-la, mas simplesmente descrevê-la imperfeitamente. Ela é uma verdade artística e todos sabemos que não existe verdade da verdade. Ela é geralmente designada por meio de conceitos abstractos (figuração, tonalidade, tragédia...)” (Badiou, 1998, p. 26)

O próprio autor coloca questões, e levanta em seu texto que é uma nova produção, não totalmente finalizada que necessita novos pensamentos referentes a seus avanços como um novo modelo. Porém, Badiou (1998), já deixa claro alguns pontos de suas convicções sobre a relação arte filosofia: “Deste ponto de vista, impõe-se sustentar que a arte, configuração <<em verdade>> das obras, é em cada ponto pensamento que ela é.” E por fim a função do que é a filosofia em concordância com a arte como um todo:

“A filosofia, ou antes uma filosofia, é sempre a elaboração duma categoria de verdade. Ela não produz por si mesma nenhuma verdade efectiva. Ele capta as verdades, mostra-as, expõe-nas, enuncia que elas existem. Ao fazê-lo, ela regula o tempo para eternidade, porque toda a verdade, enquanto infinidade genérica, é eterna. Finalmente, ela compossibiliza verdades díspares e, por essa razão, enuncia o que é esse tempo, aquele em que ela opera, enquanto tempo das verdades que nele surgem.” (Badiou, 1998, p.29)

2.4 Cinema

A modernidade começa a ser pensada em relação com revolução industrial, o maquinário e a vida cotidiana ficam em discussão, mediante a relação do humano em sua nova condição. As teorias políticas e sociais ganham um maior peso, e a teoria Marxista é estruturada em percepção desse novo tempo. O pensar modernidade não ficou limitado ao pensamento político ideológico, pois a proximidade do maquinário traz reflexões no âmbito da produtividade e da técnica. Ao fim da segunda guerra mundial o sentimento de desamparo fica latente, a relação como Adorno coloca no livro “Dialética Negativa” de 1949, como se pensar a arte após Auschwitz? O humano é elevado a um novo entendimento, já que com o extermínio e o holocausto ficou-se claro o que humano é capaz de fazer consigo mesmo. A tradição niilista começa por dar seus passos nos anos marcados do fim guerra. Nessa composição, da técnica, máquinas de guerra e linhas de montagem cria-se o cinema. O contemporâneo já vem das primeiras experimentações com essa nova técnica/arte, o andar das engrenagens de um trem ou os trabalhadores saindo da fábrica. O cinema demonstra seu caráter de “visitação” (Badiou 2013). “Cinema foi o que realmente guiou a entrada para o mundo contemporâneo” (Badiou, 2013, pag.1).

O livro de Alain Badiou, *Cinema*, vem como um aglomerado de todos os textos e artigos feitos pelo filósofo sobre o tema em questão. Selecionados primeiramente por Antoine de Baecque em 2010, e depois foi traduzido para o inglês três anos depois por Susan Spitzer. O filósofo marroquino na bibliografia extensa não se deparou diversas vezes com o cinema, ficou vários anos sem publicar nada sobre o tema. Ele começa na escrita ainda na faculdade e molda seu pensamento já com os cineclubes e as discussões

em bares nas noites parisiense dos meados de 1950. Em sua primeira publicação, no jornal católico *Vin nouveau*, Badiou já deixa claro duas vertentes do pensamento que guia todo seu entendimento do cinema: “o cinema fazendo justiça à figura humana e o cinema considerado em termos de uma relação subjugante com as outras artes” (frase retirada de sua palestra na universidade UNSW da Austrália), não é dito ainda pelo jovem marroquino algo que discorre boa parte de seus futuros textos: cinema como arte de massas e a cinema como experiência filosófica.

Badiou, sempre uma figura de ideias políticas voltados ao marxismo, e uma forte elaboração em relação à política e à modernidade em suas obras, não se limita na discussão acerca do cinema em relaciona-lo com a teoria de massas. Em especial no artigo “Cinema como um Emblema Democrático”. Nesse texto eles discorre sistematicamente os motivos de porque o cinema é de massa: Primeiramente refletindo sobre a imagem “O cinema é o ponto alto do visual como semelhança. E como não pode haver identificação que não seja baseada na semelhança, pode-se dizer que o cinema é o domínio final do ciclo metafísico da identificação.” (Badiou, 2013, p.236). Segundo em relação ao tempo; para Badiou (2013) o cinema tem o poder de mostrar o tempo, onde todos vivem à mercê do mesmo, nessa arte de massa, é possível ver o tempo no imóvel. Em terceiro o cinema comparado com as outras seis artes, e aí nessa passagem, o filósofo discorre com um discurso exaltando o papel cinematográfico: para Badiou (2013), o cinema não é só uma arte de massas, mas ainda é nele que as outras artes são destrinchadas e apresentadas ao grande público também com esse caráter político de ensino:

“O cinema abre todas as artes; ele enfraquece sua dimensão aristocrática, complexa e composta. Ele oferece essa abertura simplificada para imagens de existência unânime. Como a pintura sem a pintura, a música sem a música, o romance sem tema, o teatro reduzido ao encanto dos atores, o cinema garante a popularização de todas as artes. É por isso que ele tem uma vocação universal. Esta é a terceira hipótese: a sétima arte é uma arte de massa porque é a democratização de fato das outras seis.” (Badiou, 2013, p.238)

O cinema, em sua argumentação, consegue abrir todas essas artes pelo seu papel em meio a elas, seu local de não ser exatamente uma arte, já que se utiliza delas para criar ele mesmo. A sua criação se deriva do seu papel como encontramento dessas artes. Da literatura não traz o lirismo exacerbado, e a necessidade de um aprofundamento intelectual e pertencente ao formas da linguagem escrita, bota a luz no cinema os personagens, e a sua produção subjetiva e narrativa dos arcos dos personagens na trama, do teatro não se coloca em relação ao intelectualismo da performance teatral, mas traz a atuação do corpo e o aprofundamento mediante as feições dos atores, da música foge do

conhecimento métrico e lírico das tradições musicais, deixando ao espectador cinematográfico a emoção da força musical em justaposição com a imagem que o mecanismo produz, dá pintura não têm o peso da tradição e a procura das formas, traz consigo a criação desses ambientes e a relação fundamental da luz, muito parecido também com o que o cinema pega da arquitetura, fugindo as tradições e focando na construção espacial, e por fim da escultura fica o cultivo da figura humana, o evocar da persona e do detalhe na tentativa de um real. Isso gera a discussão que é exatamente o quarto ponto: a relação arte e não-arte do cinema. O cinema nessa produção como arte entre as artes, e se utilizando de seus pontos mais ‘democráticos’, deixa a dúvida se o próprio pode ser considerado uma arte entre as demais.

A arte originalmente tem um caráter aristocrático, já que em seus desdobramentos sempre esteve relacionado a uma nata da realeza, e dos mais ricos. Assim a terminologia arte de massas, ganha uma conotação paradoxal: massas sendo um termo político democrático, popular, de militância, extremamente ligado ao movimento dos trabalhadores e a luta de classes, e a aura aristocrática, e depois burguesa da terminologia arte. Assim sendo, é exatamente nessa dicotomia paradoxal entre o confronto das ideias de massa e aristocracia, que se faz o motivo do cinema ser de massas, já que na relação das sete artes, é apenas o maquinário cinematográfico que parte de um ponto de partida impuro (o real contemporâneo, o dinheiro das produções, o ordinário do cotidiano) para o puro, a tentativa que ao meio do caos se acha um belo, algo que eleva o espectador. “Cinema é uma arte de massas porque democratiza o processo através do qual a arte se desenvolve a si própria a partir da não-arte, transformando esse processo numa fronteira, transformando a impureza na própria coisa” (Badiou, 2013, pag. 239). E por último tem o pensamento sobre arte de massas a partir das figuras éticas. Nesse quesito vemos o poder na criação de heróis, provável de ser a única arte que ainda é capaz de nos dar heróis, ou modelos, de personificação de ideias. Badiou (2013) ainda desenvolve essa relação ética no cinema conceitualizando o “humano genérico. A força que um filme de Chaplin tem por demonstrar essa figura universal, o humano que é a verossimilhança aos olhos do espectador. Ele é o personagem que existe. Badiou (2013) destrincha por várias maneiras sua teoria de colocar o cinema nesse papel de arte de massas, vai mais a fundo falando de seu papel didático perante essas mesmas massas. O processo que o próprio cinema produz ao se transmitir com o aparato, uma possibilidade de relação entre o público e a obra projetada, trazendo à tona um pensamento moral sobre os filmes e seus conceitos.

“O cinema também nos fala de coragem, de justiça, de paixão e de traição. E os grandes gêneros do cinema, os mais codificados, como o melodrama, o faroeste e a "ópera espacial", são, na verdade, gêneros éticos, ou seja, gêneros que se dirigem à humanidade para oferecer-lhe uma mitologia moral.” (Badiou, 2013, p.240)

Em *Manifesto pela Filosofia* de 1991, também do autor marroquino, fica evidenciado o posicionamento dele perante ao processo moderno da filosofia. O imaginário filosófico coletivo ficou “suturado” (termo cunhado por Badiou 1991) pela poesia, muito decorrente ao viés anti-platônico Nietzscheano e depois reiterado por Heidegger. A filosofia foi dada aos poetas. Badiou (1991) nos apresenta as condições para se achar verdade (ou fazer filosofia), e isso se daria pelos “processos genérico”: eles são o Matema (o pensamento científico e matemático), o outro é o político, o poético, que seria esse que teria ganhando mais força em decorrência dos demais, uma “sutura”, como diria o filósofo e por último o amor. Seu manifesto não aborda nossa temática principal do texto, o cinema. Porém é através do posicionamento do filósofo perante o que é a criação de verdade que podemos compreender quando o mesmo fala “De todas as artes, esta é certamente a que tem a capacidade de pensar, de produzir a verdade mais absolutamente inegável. Está impregnado no infinito do real.” (Badiou, 2013, pp.18) Badiou (2013) fala claramente que cinema é filosofia, ou melhor que o processos cinematográfico tem seus próprios meios de se chegar na verdade; de se fazer filosofia.

O Cinema consegue fazer o processo de síntese, no texto “Cinema como Experimentação Filosófica” (2013) nos é apresentado que a filosofia é a relação entre a escolha, a distância e o evento, filosofia pelo contra ponto entre a relação e a não relação, necessitando sempre de um confronto para se chegar numa verdade, sempre uma dicotomia de polos, uma ruptura. É preciso do embate, e assim que se faz o processo da síntese, da produção de ideias. Para Alain Badiou (2013), cinema é esse processo, já que por definição o cinema é dicotômico, o cinema é e não é arte, total artificialidade e total realidade, ser e aparecer, massas e aristocracia. Mas é exatamente nesse processo que é possível ver que a sétima arte não faz o processo de ruptura, ele parte da filosofia ao molde de se chegar na síntese, porém, a luta dicotômica, o se criar filosófico nas imagens projetadas acontece exatamente pela junção. Aos olhos do cinema e daqueles que o veem, a síntese é criada pela aglomeração de paradoxos (Badiou, 2013). É possível ver isso mais claramente quando o texto entra mais a fundo na concepção de tempo no objeto fílmico. Existem dois tempos no cinema: Tempo como construção e montagem, e o tempo como um estiramento do imóvel (duração pura). Mesmo a relação entre eles sendo paradoxal,

na arte cinematográfica se junta ambos na obra, pode-se observar a criação de uma ideia através da relação dos tempos antagonistas “é a possibilidade da presença de uma duração pura dentro da construção temporal, que pode realmente ser denominada uma nova síntese.” Cinema assim se posiciona como a arte anti-metafísica, o dualismo da síntese metafísica não faz sentido aos olhos do dispositivo e Badiou (2013) ainda coloca: “É basicamente uma arte que poderia ter servido Heidegger”. Não daremos aos poetas, mas daremos aos cineastas.

O amor é um tema de suma importância para Badiou, já no *Manifesto pela Filosofia*, de 1991, fica claro que é dos produtores de verdades na filosofia. O ser amoroso tem a capacidade de criar, O amor é a produção, em fidelidade ao evento-encontro, de uma verdade sobre o *Dois*. No manifesto, o filósofo coloca o amor como uma força catalizadora de se pensar a multiplicidade do sujeito, porém deixa o amor nas mãos de mais um braço que não é o filosófico, a psicanálise. Badiou (1991) não apresenta nenhum filósofo que tenha colocado o amor como a “sutura” em detrimento dos demais procedimentos genéricos, assim quando ele fala “pergunto-me o que faria o cinema sem amor, e o que nós próprios faríamos sem amor”, é possível pensar que a criação de verdade cinematográfica vem a partir do procedimento genérico do amor. “Amor não é um contrato; é um evento”.

Badiou (2013) argumenta que o cinema tem a capacidade de se filmar milagres, e o retomar ao passado pela visitação do projetado cinematográfico cria uma relação direta com o que é a memória. Toda arte está à mercê do esquecimento, algo que o filósofo fala que está no âmago da produção artística, pois, em sua visão, a arte tenta fazer frente ao esquecimento, tenta ser eterna. Porém o esquecer é humano, o lembrar também e o cinema é maquinário. Mas é perfeitamente nessa máquina que vemos a possibilidade de se retornar a um passado, a “visitação” da passagem que o cinema dá por virtualidade. Assim se cria uma questão que é, o milagre dura? Pergunta feita por Badiou (2013) ao se relacionar cinema e amor, e sua resolução que como no cinema o amor é um outro ponto de criação de verdade a partir não da ruptura, mas sim da crença que existe de humano em cada um de nós que os milagres não acabam.

“Penso que existe uma relação íntima entre cinema e amor, em primeiro lugar porque o amor, tal como o cinema, é a erupção do milagroso na vida. Todo o problema é se esse milagre pode ou não durar. Assim que se diz “não pode durar”, cai-se numa concepção cínica e relativista do amor. Mas se se quer ter uma concepção positiva do amor, é preciso manter que o milagre pode durar para sempre.” (Badiou, 2013, p. 214)

Badiou (2013) chega ao fim do recorrido sobre cinema e amor quase a uma poesia, comicamente para o homem que argumenta para desuturar a filosofia hermenêutica de Heidegger. “O cinema é também uma arte do silêncio, uma arte do sensível e uma arte do silêncio. O amor também é silencioso. (...) O amor é o silêncio que se segue a uma declaração”. (Badiou, 2013, p.214-115)

No exercício do não esquecimento o cinema tem um fator fundamental, o filme traz à tona o figurativo do imaginário humano. Badiou (2013) coloca o cinema como “visitação”, o revisitar aquilo que foi capturado no tempo e no espaço quando se deu play em uma câmera. “O cinema é uma arte do passado perpétuo, no sentido de que o passado é instituído com a passagem.” (Badiou, 2013, pp.88) A passagem é fruto do movimento, e para o filósofo existe três movimentos dentro do processo cinematográfico: O movimento global, o movimento local e o movimento impuro.

O movimento global acaba por ser a parcela quase operacional da obra, ele é o momento filmado em contraste com o projetado. O globo em seu movimento eterno que discorre dentro do filme, porém conversa com ele apenas pelo processo de contraste com o movimento “real”. O movimento acaba por ser falso, já que em contraste com o tempo de tela, o filme não progredi na intenção de uma semelhante com a realidade temporal, mas sim num apanhado de imagens que fazem efeito a partir de um princípio de proximidade. O tempo e o movimento ficam a segundo plano, já que a mensagem transmitida e a narrativa cinematográfica cobram seu preço para existir. Badiou argumenta: “O verdadeiro pensamento desse princípio está em uma topologia e não em um movimento. Como se filtrado pelo espaço de composição que está presente assim que a filmagem começa, o falso movimento, no qual a ideia é dada apenas como passagem, se impõe.” (Badiou, 2013, p.91)

O Movimento local acaba por ser o tempo fílmico, a passagem que ocorre ao se ver na sala de cinema, a transposição do que era o real para a virtualidade do ecrã. Porém nessa manifestação do objeto na tela acontece uma subtração da própria imagem, e do dizer dela mesma. Um objeto filmado e exposto não é mais o objeto em qualquer dimensionalidade, já que nos tempos de filmar e observar se confundem o que é o meio termo entre os dois. O movimento se torna obsoleto já que o tempo fílmico não existe de fato, e os personagens e aparições que ocorrem ao se ver um filme cria apenas fantasmas da percepção. O irreal transmitido a um público na crença de sua realidade.

“O movimento local é falso porque nada mais é do que o efeito que se segue à subtração de uma imagem (ou igualmente de um discurso) de si mesmo. Aqui, também, há uma visibilidade restrita que, não sendo a reprodução de nada (diga-se de passagem, que o cinema é a menos mimética das artes), cria o efeito temporal de uma jornada.” (Badiou, 2013, p.92)

E por fim o Movimento impuro, que acaba por ser o movimento dentro das demais artes, o processo que só o cinema faz de se utilizar das de mais seis e se tornando “mais um” entre as artes mais antigas. O movimento impuro, como argumentado por Badiou (2013), acaba por ser o movimento mais falso entre eles já que as artes são fechadas em suas composições, criando o impossível de se circular perante elas. O cinema consegue subtraindo todas ao seu bel prazer, e criando nesse impossível sua arte

“É de fato impossível pensar o cinema fora de uma espécie de espaço geral onde se apreende sua conexão com as outras artes. Ela é a sétima arte em um sentido bem particular. Não se acrescenta às seis outras no mesmo plano que elas; implica-as, é o mais-um das outras seis. Age sobre elas, a partir delas, por um movimento que as subtrai a elas mesmas.” (Badiou, 2013, pag. 104)

O cinema configura-se nesses três falsos movimentos, uma arte impura por essência, porém é nessa impureza que existe o processo de criação das ideias. O impuro é apresentado pela relação da arte cinematográfica em contra ponto com retirado de todas as demais artes. Assim é na subtração das outras seis que se faz sair a criação de ideias no cinema. Isso nos configura uma relação da imobilidade da passagem, os movimentos sendo falsos e a arte como impura, porém existindo a possibilidade de uma síntese. Uma produção de verdade. Nessa relação do impuro é possível observar um paralelo claro entre o argumentado por Alain Badiou, e o escrito por Bazin (2018), um dos primeiros expoentes da reflexão sobre o cinema ser impuro. A teoria cinematográfica tem grande força a partir dos críticos do *Cahier du Cinéma*, em especial um deles chamado André Bazin. Bazin formulou uma perspectiva nova dentro da questão do realismo e o cinema, e deixou outros vários contributos para a pesquisa dessa nova arte. A impureza em contraponto da pureza cinematográfica começa ali suas investigações. Em Alain Badiou (2013) é retomado essa conceituação em seu texto “Cinema as philosophical experimentation” ele traz a impureza do cinema com uma perspectiva ainda mais importante e complexa que a primeira formulação de Andre Bazin.

O imóvel no filme apresenta-se na relação do movimento local, já que é nele que vemos a virtualidade da “visitação” do real. O filme nasce e morre em duas horas na frente do espectador. É entregue o recorte do real a partir de um terceiro olho mediado pelos

olhos de um outro que não conhecemos, mas vemos por eles, vemos sua passagem e suas paragens. A escolha do corte é a personificação do humano dentro do real filmado, o parar de uma cena. A imobilidade se reflete na tela ao espectador e do espectador com a tela, o filme percorre o imaginário na tentativa de se tornar eterno. De virar paragem a partir de falsos movimentos. Alain Badiou (2013) comenta que o cinema precisa se debruçar sobre a questão do imóvel, pois todo seu processo parte em retirar o movimento do seu mover, e parar ele em relação ao tempo global. Todo filme por essência cria o paradoxo de demonstrar movimento e ao se ver a passagem perceber que ele não tem possibilidade de ser livre. O cinema é uma arte do “passado perpétuo” (Badiou, 2013), e o movimento necessariamente está relacionado a sobreposição presente ao futuro.

“Falar de um filme é sempre falar de uma reminiscência: de qual vinda inesperada, de qual reminiscência, esta ou aquela ideia é capaz, capaz para nós? É desse ponto que todo filme verdadeiro trata, ideia por ideia. Das ligações do impuro, do movimento e do repouso, do esquecimento e da reminiscência.” (Badiou, 2002, p. 114)

O niilismo, para o filósofo (1991) acaba por ser o fim dos vínculos, a “ruptura tradicional do vínculo” (Badiou, 1991, p.25), o um cunhado apenas por ele mesmo, e assim os encontros deixam de fazer sentido, os eventos não criando verdade. A verdade morreu junto com o sagrado dentro das religiões e do contato com a natureza. Badiou (1991) defende o fim do sagrado e acaba por pautar uma linha direta de se aceitar o niilismo e a técnica em prol de se perceber o humano como figura central no domínio do ambiente. Em sua visão o mundo está para o homem, e que tudo que impeça a reprodução técnica e o avanço deve ser esquecido, o homem aceitar seu lugar como produtor e na decorrência da equação produto: “Se eu fosse dizer algo sob a técnica, cuja a relação com as exigências contemporâneas da filosofia é tão magra, seria bem mais lamentar que ela seja ainda tão medíocre, tão tímida.” (Badiou, 1991, p.23). Porém voltando ao texto no livro *Cinema*, na parte “Cinema como experimentação filosófica” é possível ver um outro Badiou (2013), alguém com um sentimento de esperança: “cinema ensina a filosofia uma lição de esperança.” (Badiou, 2013, pp.231), aqui no discorrer de suas ideias o cinema seria o catalizador de purificar a contemporaneidade, de ver do ordinário e comum, no impuro, na ordem do dinheiro para se produzir, no ódio, na covardia e todos os sentimentos latentes do ser humano mesquinho uma beleza, algo que como ele coloca “O cinema, no entanto, diz à sua própria maneira: “Há vitórias mesmo no pior dos mundos” (Badiou, 2013, pp.232). A conexão entre cinema e filosofia acaba por ser o local que a filosofia cria conceitos a partir das rupturas e o cinema cria pureza nas banalidades

do mundo. Cinema está sempre em constante luta, uma briga entre o que se apanha ao se viver, do terrível do real, e da tentativa de se vencer, mesmo que minimamente em uma sequência no filme. Para o filósofo (2013), cinema é feito como fruto de esperança, e todo espectador senta nas cadeiras com a percepção disso, mesmo que seja apenas para sair com um sorriso no rosto, ou para elevar sua consciência. O cinema no mais literal da coisa é um faixo de luz sobre uma sala escura, e a possibilidade de criar latência e isso se manifestar como força só existe na arte mais um que ele é.

O cinema é arte de massas, na sua democracia e aceitação do ver, do como é feito ao como é transmitido a essas mesmas massas que o constroem. O cinema é falso nos seus movimentos, na tentativa de se alcançar a paragem, o momento de exaltação e o choro do espectador, o instante é o mais importante dentro das duas horas de exibição.

Alex Ling, um teórico australiano e professor de comunicação, fez uma série de traduções para o inglês do filósofo marroquino que é o tema dessa dissertação. Ling produz um livro sobre *Badiou e o Cinema* lançado em 2010. Em seu primeiro capítulo ele apresenta um desenvolvimento do pensamento se o cinema pensa. Entre os desenvolvimentos do autor australiano fica a discussão essencial para o desenvolvimento desse texto, o cinema é produtor de verdades? E qual a posição que ele se coloca perante a filosofia? De acordo com seu livro, Badiou posiciona o cinema numa relação direta a filosofia, pois no pensamento do cinema ser uma não-arte ele ganharia seu fator fundamental que é o exemplificar as demais artes, aproximando com o que Badiou vê a filosofia, sendo ambos meios de se pensar verdades, mas nunca sendo os próprios produtores: "Badiou nomeia um procedimento de verdade, ou "pensamento" propriamente dito. No entanto, esse pensamento está restrito aos campos da arte, da ciência, da política e do amor. O papel da filosofia é, portanto, o de repensar pensamentos que são fundamentalmente externos a ela." (Ling, 2010, p.46). Tendo o cinema essa posição de arte de massas, e que assim desmistifica e democratiza (por ser o um emblema democrático, como afirmado por Badiou) ele faz o mesmo procedimento filosófico de ser externo a produção de verdades, e assim não "pensaria". Porém não parece ficar claro o posicionamento do filósofo se o cinema é ou não uma arte, como ele mesmo coloca "Para que o cinema alcance o verdadeiro status de arte, ele próprio deve apresentar algo radicalmente singular, algo " puro" para o cinema, algo que nenhuma outra arte pode oferecer." (Ling, 2010, p.47), existe em Badiou uma pretensão, ou uma esperança que o

cinema pense de fato, como Ling argumenta em relação a essa confusa relação de não-arte, pensamento, cinema e filosofia:

"Quando Badiou discute os procedimentos da verdade artística, ele invariavelmente fala do 'tornar-se forma' do que antes não tinha forma. No entanto, esse não é o caso em seus escritos cinematográficos. Em vez disso, a Ideia, na melhor das hipóteses, passa pelo texto fílmico (como Badiou repete várias vezes, ela não é nada além de uma passagem). Além disso, essa Ideia transitória é, como acabamos de relatar, uma Ideia colhida de outras artes, o que significa dizer que qualquer novidade formal que o cinema apresente já foi apresentada em outro lugar. Badiou nos diz que o cinema pensa, mas o que exatamente ele pensa no nível de sua própria forma? O que constitui exatamente a verdadeira novidade cinematográfica? A lacuna notável nos escritos de Badiou sobre o cinema - o corte, se assim posso dizer - é claramente a do evento (ou, mais precisamente, o rastro do evento), pois embora Badiou fale com frequência de um "cinema pensante", em nenhum momento ele aponta para qualquer evento cinematográfico. Ou ainda, embora Badiou certamente entenda que o cinema "pensa", ele não nos dá acesso à onde esse pensamento surge nem ao que ele realmente é (fora de uma concepção de "humanidade genérica", cujo verdadeiro pensamento artístico permanece na província do teatro e do romance). Em vez disso, o pensamento fílmico é simplesmente presumido. (Ling, 2010, p.47-48)

O cinema como Ling argumenta não aparenta ter nenhuma capacidade de se “pensar”, criar verdades, porém Badiou afirma que existe um pensamento, e ainda que é um pensamento puramente cinematográfico.

O evento para Badiou discorre de todo seu pensamento perante a filosofia, o pensador coloca com um grande grau de importância em suas elaborações filosóficas. Não vou entrar muito a fundo na discussão do evento, porém no pensamento sobre o cinema é importante ressaltar que o cinema é um evento como o próprio coloca pelo confronto de ideias dispares, a relação de opostos. Para Badiou "o cinema é uma arte da era de uma contradição fundamental entre o capitalismo e o comunismo" (Badiou, 2020, p.115) e ainda elabora mais ao falar "O index de toda obra cinematográfica eterna hoje em dia é o comunismo visual que ela possui, talvez de forma involuntária, talvez, até mesmo, rancorosa" (Badiou, 2020, p.116), ambas citações são também advindas de uma tradução de Ling, porém esse é um texto onde Badiou discorre sobre Hegel, as artes e o cinema. Nesse texto o autor propõe um novo conceito, o “index”, que é para as artes aquela parcela que faz uma obra ser eterna, o que em cada produção artística que fica a eternidade tem de disforme em relação as demais produções de seu meio e época histórica. Na elaboração do texto e trazendo à tona o pensamento de Hegel, que visava racionalizar o pensamento artístico, ao ponto do seu “fim”, Badiou (2020) parece propor que o “index” seria percebido em especial por um ponto de intersecção entre artes, já que na pintura o

autor coloca como o index sendo a relação do retrato, advindo da escultura, e o cenário, da arquitetura, e a perfeita composição entre ambos passando a subjetividade interior para o fenômeno externo. Sobre a música é possível ver o mesmo pensamento, já que seu index seria a relação também de uma arquitetura sonora com o lirismo poético. Parece que Badiou constrói o texto para a argumentação Wagneriana de uma arte total em contraponto da comédia moderna que seria aniquiladora das demais artes de Hegel. No texto fica um outro ponto de pensamento fundamental, nessa formulação o cinema não apenas teria o poder de democratizar as demais artes, mas como colocado por Badiou, ela possui as demais artes, todas em suas essenciais fundamentais, ou “Index”. Hegel tem uma definição sobre o que é arte que Badiou (2020) diz: “eu tenho quase que nada a discordar dessa definição”, assim como parte fundamental entendermos o que é arte para esses filósofos, e assim conseguir fazer a única pergunta realmente é possível a esse texto: o cinema é arte ou filosofia?

A arte não é uma distração agradável, nem mesmo útil. Ela propõe uma liberação do espírito, superando o nível de finitude nas formas sensíveis a partir de dentro. Ela reconcilia a presença do Absoluto no sensível e no fenômeno. Ela apoia um desdobramento progressivo da verdade que não se esgota em si mesma, como o faria uma história natural, mas se revela na História Universal, da qual a arte representa o aspecto mais belo e a melhor recompensa pelo trabalho árduo no mundo real e o amargo trabalho do conhecimento. (Hegel, Cours d'esthétique III, 540. Cf. Hegel Aesthetics II, 1236–1237)

Essa definição é defendida pelo próprio Alain Badiou como a mais aproximada de uma verdade. Badiou vê nessa citação um bom paradigma para a relação com as artes e o mundo. É possível utiliza-la como início do aprofundamento que será necessário ao terceiro capítulo dessa dissertação. É pretendido com os conceitos apresentados durante os capítulos apresentar e defender uma hipótese perante a relação do cinema com as demais artes, e em especial a relação cinema e filosofia.

Mediante as perspectivas criadas e o visionamento filosófico do filósofo utilizado como centro de pesquisa dessa dissertação, é possível perceber uma relação muito intrínseca entre cinema e filosofia. E pretendido como base de argumentação e como fechamento dessa pesquisa acadêmica, o entendimento do papel na contemporaneidade do cinema. E dessa invenção decorrente do século XX seu local como detentora de procedimentos de verdade.

O terceiro capítulo será pautado primeiramente no aprofundamento do filósofo, Alex Ling, e seu contributo com a filosofia de Alain Badiou, e depois uma focalização

das filosofias do próprio filósofo marroquino, para com qual, será respondido a perspectiva central dessa pesquisa. Como o cinema se relaciona com as artes? E como é considerado mediante dentro das artes? Quais os limites de proximidade entre filosofia e cinema, onde se separam e mais importante se realmente se separam? E talvez o ponto mais chave do todo esse texto descritivo filosófico, se é possível se aperceber de uma nova relação do cinema, se o cinema levanta ainda mais questões a filosofia e artes. E sendo ele uma condição a filosofia, é possível que ele se tenha se tornado uma nova sutura e por fim como poderia se dá esse problema ao todo da filosofia de Alain Badiou.

3 Platão vai à caverna

3.1 A resposta de Alex Ling

No objetivo de melhor entender o processo de desenvolvimento de uma tentativa de resposta à pergunta de pesquisa, é proposto observar as diferentes visões em relação a teoria de Badiou. Porém seu campo de pesquisa é algo relativamente novo ao filósofo, e também seu trabalho mesmo sendo relevante a filosofia do cinema não chega a propor uma nova ontologia cinematográfica, e assim não existe muita produção de uma crítica voltada explicitamente ao marroquino. É evidente que o maior autor da relação de Badiou entre cinema e filosofia é o autor australiano Alex Ling. Alex Ling é um filósofo, autor e professor da Western Sydney University. Sua zona de interesse converge entre filosofia, estudos cinematográficos, cultura visual e teoria psicanalítica. Com vários livros publicados, focaremos para a presente dissertação na sua produção de cinema e Badiou, e com isso, o mesmo, publicou obras como *Badiou e o Cinema* publicado em 2010, diversas traduções do mesmo e a passagem no livro organizado por A.J Bartlett e Justin Clemens de 2018, intitulado *Badiou and his Interlocutors*, onde Ling escreve sobre “A Inessential Art?: Positioning Cinema in Alain Badiou’s Philosophy”. No artigo Alex Ling discorre sobre a relação entre cinema e filosofia, tentando chegar a um parecer no posicionamento dos temas. O início de seu artigo o filósofo apresenta o que será discutido, entre isso está a posição do cinema como arte, a sua relação com a demais arte e o posicionamento do pensamento sobre verdade, isso na relação cinema e filosofia. Ao fim de seu texto é possível ver uma hipótese do pensador usando as teorias de Alain Badiou.

No texto *Badiou and his Interloctures*, Alex Ling produz um texto chamado “An Inessential Art? Posicioning Cinema in Badiou’s Philosophy”, nesse texto é discutido a relação cinema, arte e filosofia, de acordo com Ling e suas percepções das produções de Badiou em volta ao mesmo tema. Ling começa sua argumentação posicionando o cinema perante as demais artes e seu local de “não-arte” ou “uma a mais” nas artes, ambos conceitos que o marroquino se utiliza para caracterizar a arte cinematográfica. Nessa percepção, e em sua interrelação as demais artes, argumenta o ponto de ser uma arte “Inessencial”, já que o cinema teria todas as suas “essências” nas demais artes, assim não tendo um ponto essencialmente seu. Nessa perspectiva, Ling deixa claro seu ponto de vista do cinema não ser uma arte. Badiou concorda com essa afirmação, o mesmo coloca que o primeiro ponto de pensamento filosófico sobre o cinema é a sua caracterização, como definir o cinema? Para o filósofo o cinema não pode ser definido, e isso em relação

a esse mesmo local que Ling o coloca. É interferência demais nesse aglomerado de artes e suas percepções. Dizer que o cinema é imagem é errôneo, dizer que é imagem em movimento é pouco demais, e com a somatória vai ficando “inessencial”. Ao fim o cinema acabaria por ser a arte da imagem em movimento, com a produção subjetiva da música, da personificação do personagem ao corpo do ator, dá poética escrita de um guião em relação direta ao se formar imagens, com a cristalização do fenômeno do rosto da escultura, do corpo como representação emocional da dança, da configuração de cenários e espaços, e de seus desdobramentos como narrativa e impacto afetivo da arquitetura e muito mais. O cinema é visto por ambos como sendo amplo demais, múltiplo demais, agregando todas as artes e demonstrando à sua forma a “verdade” desses procedimentos artísticos. E é exatamente nesse demonstrar, ou nesse “re”-pensar que o cinema se aproxima tanto do outro tema, cinema e filosofia. Para o marroquino, Alain Badiou, a filosofia não cria verdades. A filosofia tem o papel de se perceber das verdades produzidas nos procedimentos genéricos (os quatro que já discutimos no corpo do texto) e repensá-las, reorganiza-las e apresenta-las, assim como uma projeção de luz em uma sala escura.

Como começo de discurso, o artigo traz o que é o pensamento de Badiou sobre a própria filosofia, e o que consiste para o marroquino o fazer filosófico:

"A filosofia de Alain Badiou é nada menos do que uma tentativa rigorosa de pensar a própria novidade; em um extremo, um pensamento de como algo novo - e, crucialmente, universal - chega a um mundo e, no outro, de como a verdadeira mudança global pode ocorrer. O que equivale a dizer que suas principais preocupações são com a possibilidade do pensamento em si: do pensamento divorciado das perambulações do conhecimento; do pensamento como aquilo que atravessa ou "interrompe a repetição" e nos entrega algo verdadeiramente novo; do pensamento como "a existência de uma possível relação com a verdade, e nada mais". (Ling, 2018, p.127)

Nesse visionamento, Ling volta a retornar a algo amplamente discutido nesta dissertação; no pensamento de Badiou sobre a filosofia, o pensar filosófico não é produtor de verdades, mas sim, tem um papel de se observar entre os “procedimentos de genéricos” suas verdades, e assim (re)pensá-las, trazendo à tona, em uma produção a partir de uma produção conceitual, essas verdades produzidas pelas artes, política, ciência e o amor. A filosofia não é nada mais que essa “compobilização” (termo utilizado por Ling), essa mesma sendo, esse local onde a filosofia se coloca de permear dentro de todas esses procedimentos de verdade, não sendo ela mesma verdade, mas de uma forma dupla todas elas e elas a usando. Num local como o próprio pensador fala de que a relação dos procedimentos de verdade não está à mercê da filosofia, mas mais para o contrário. Porém

em relação as artes, Badiou tem uma contribuição extensa ao seu pensamento, em especial seu livro *Pequeno Manual de Inestética*, onde o mesmo defende uma visão para as verdades da arte com um pensamento pontual, saindo do seu teor estritamente universalístico, já que coloca como parte da percepção de verdade seu local no mundo, sua relação imanente com a disposição de suas criações:

“No entanto, há outro "fio" importante no nó inestético que une arte, verdade e filosofia, a saber, o fio da imanência. Pois Badiou sustenta que a relação entre esses termos - arte, verdade e filosofia - não é apenas singular, mas também imanente, na medida em que toda obra artística deve estar totalmente presente à verdade que fabrica. Esse é um ponto um pouco mais delicado e resulta da concepção materialista de verdades de Badiou, sendo que a ideia geral é que uma verdade artística (ou qualquer verdade, nesse caso) - apesar de sua natureza infinita - não é simplesmente a verdade de uma situação, mas é, além disso, ela mesma situada. Ou seja, ela ocorre em um mundo.” (Ling, 2018, p.133)

Isso significando que cada peça artística criada tem uma relação direta a seu processo de criação, sua relação com o momento histórico inserido e mais importante ao “evento” de sua criação. Badiou deixa explícito que isso não adverte que múltiplas obras possam ser criadas de um mesmo “evento”, porém nessa composição existe um teor de eterno em cada criação na sua sequência com a verdade produzida pela verdade produzida pelo procedimento genérico. Ou então, como é para Badiou: pensar arte ao mesmo tempo singular e imanente à verdade é o mesmo que repensar uma configuração artística. Sendo a verdade artística uma configuração material, e esse repensar o local da Inestética. Nessa percepção Alex Ling traz seu contributo de a arte como sendo inessencial, no sentido da palavra de não ter essencial, pois em um local de verdade artística material e imanente, o cinema não teria uma essência puramente cinematográfica. O questionamento que se surge é, o cinema então é uma arte? Ele consegue produzir verdades? Em primeira vista o que é argumentado é que o cinema é uma arte impura, essencialmente impura. Existe como processo próprio ao cinema a de fazer a impurificação das demais artes, de se utilizar delas como meio de impurificá-las e em um contramovimento purificar a contemporaneidade. Purifica o que existe de impuro como material do próprio cinema de se fazer cinema. A realidade contemporânea, seus meios capitalistas de existência e sua relação ao espectador de uma forma direta. Como Badiou (2011) argumenta, é no cinema que existem as pequenas vitórias contra a sujeira do mundo contemporâneo, é no cinema onde existe um local de conseguir se pensar contra o desespero e a angústia, podendo dar sentido a os que veem para uma vida. Mas tendo em vista uma necessidade de se ver de uma forma que acredite no cinema para tal visionamento. O cinema na visão do filósofo

marroquino é sempre uma disputa, sempre um confronto e todo filme que vemos nos emocionamos, ou não, pelo seu aspecto de luta. Choramos ao ver o personagem vencer ou perder

"Além disso, o cinema é uma verdadeira sorte para nós, filósofos, porque mostra o poder da purificação, o poder da síntese, a possibilidade de que algo possa acontecer, mesmo que o pior possa prevalecer. Basicamente, o cinema ensina à filosofia uma lição de esperança. O cinema diz aos filósofos: "Nem tudo está perdido", precisamente porque lida com a maior abjeção: violência, traição, obscenidade. Ele nos diz que não é porque essas coisas existem que o pensamento está acabado; o pensamento pode triunfar mesmo em um ambiente como esse. Não triunfará sempre, não triunfará em todos os lugares, mas as vitórias existem." (Badiou, 2011, P.231-232)

No pensamento de Badiou fica evidente que existe uma relação muito direta entre filosofia e cinema. Ling (2018) argumenta que seria difícil ignorar essas relações, especialmente pela estrutura que fazem com as artes. Cinema e filosofia se sustentam no repensar das produções artísticas e seus desdobramentos, porém o cinema não produz verdades, e ainda como dito por Ling (2018), o cinema nunca poderia ser filosofia, pois o cinema só conseguiria reproduzir filosofia, da mesma maneira que reproduz as demais artes. Sendo assim o cinema colocado como uma condição a filosofia, e para não se tornar uma nova “sutura” aos filósofos é necessário um distanciamento desses dois temas. As “suturas”, como já argumentado nessa dissertação, é o momento histórico-filosófico onde a filosofia ficou condicionada, trazendo uma impossibilidade de se pensar como um todo as verdades.

No texto de Alex Ling são finalizadas suas interpretações do filósofo marroquino deixando um entender que o cinema seria uma arte pelo seu posicionamento como não arte, e assim sua “essência” ser inessencial, sua essência ser o exato processo de impurificação, e o cinema não podendo ser filosofia por uma questão estilística e estrutural de raciocínio, pois uma precisamente se utiliza de conceitos e o outro de imagens. Porém Badiou (2010) coloca que é necessário um movimento de se pensar filosofia e cinema, e até uma filosofia do cinema, que seria através do cinema que poderia se ter uma filosofia de massas, e que o cinema faça como faz as artes, de trazer à tona o democrático da filosofia, e chegar ao espectador como uma filosofia de massas. Mas o cinema não pode ser ambos, e no discorrer desse texto ela não é separada dos dois, pois se tornaria uma nova “sutura”, algo veemente discutido por Badiou no “Manifesto pela Filosofia”. “Porque o cinema - a mais paradoxal e liminar das artes - está, em última análise, dividido entre dois procedimentos heterogêneos (e, fundamentalmente,

repetitivos), sendo ao mesmo tempo a reprodução da arte e a reprodução da própria filosofia.” (P.139). Nessa frase de Ling (2018) é necessário se entender que o uso da ideia de reprodução volta na conceituação de imagem e representação. Que no cinema as imagens criadas não são reproduções de uma realidade, elas são a imagem de uma realidade, ela está no espaço. O cinema não tira do que é, mas sim do que está no real. E assim sendo ao mesmo tempo a total artificialidade, na tentativa de ser realidade, e o real por se demonstrar na reprodução assim como ela é. Real por demonstrar a falsidade e falso por se demonstrar a realidade.

3.2 Cinema a arte sagrada

Badiou vê o cinema como a invenção do século XX, pensamento muito influenciado pelo diretor Jean-Luc Godard. Na visão de Godard o cinema não é uma arte da imagem, mas sim uma arte dessa grande rede de imagens, mas que não propriamente diz a nenhuma delas em particular, mas sim ao todo. O cinema seria a arte das relações. As relações que são criadas entre elas, e a relação que cria o sentido em se demonstrar todas essas imagens de uma única forma que nos é explícita em duas horas. Mas também se consideram as relações do seu século de invenção, em especial, como é pensado o conceito de relação no século XX. E em sua tese, a relação do século XX que fica explícita no cinema é a relação com a morte e Godard vê o cinema como tendo sido a resposta as tragédias de seu tempo. Assim como Godard, Badiou acredita que ao surgimento do cinema seu tema base de pensamento sempre foi a morte. O cinema seria para ele uma arte trágica, do se pensar a morte e esse momento trágico do mundo, dessa relação dos seres vivos e reais com seu tempo. Porém ao fim do século XX fica o questionamento sobre o que o cinema deve falar. Para o realizador francês o cinema morre junto com o seu século, vê seu fim quando os filmes param de se pensar a morte e passam a demonstrá-la ludicamente, ou de forma apenas exibicionista. Porém na visão do filósofo marroquino o cinema ainda tem seu papel, e é no cinema experimental (termo que usa para os filmes que fogem do teor mais capitalista e comercial, e em conceito, aqueles filmes que resistem a comunicação vigente) que se faz se pensar uma nova temática. Para Badiou, o cinema do século XXI pensa a relação após uma comunicação, pensa aquilo que fica. Tendo em vista que a comunicação aqui, é um termo para se pensar o meio, pensar a velocidade que se propaga, e o movimento que é relativo aos meios de comunicação. É o mundo em que o status quo é de que tudo está conectado à comunicação, e o cinema necessita criar novas relações que consigam fugir a isso. Badiou vê a única maneira de se pensar no cinema

como pensar o imóvel, se pensar esse tempo da espera, fugir do plano após plano, e ver o que fica em detrimento desses mesmos cortes. “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.” (Tradução Revista Alceu publicada em 2021 de uma palestra de Badiou proferida no México, “O cinema como acontecimento”, em 2014, p.281)

Badiou discorre sobre as reflexões do cinema como arte de relações, e o que isso realmente quer significar no século XXI. No século XX, ele concorda com Godard, e o cinema fica sim como uma arte trágica, a invenção que foi a porta-voz da tragédia do século. Porém nessa nova função do cinema de pensar o seu próprio meio, ser a comunicação/não-comunicação, o cinema é levado ao autor a uma nova questão filosófica, e uma ainda mais antiga que a tragédia de XX e a comunicação de XXI. Para o filósofo se o cinema conseguir pensar o não movimento a partir do movimento, fugir do antigo demonstrar movimento, demonstrar o trajeto após a tragédia, e sim capturar o presente, capturar o imóvel, o cinema entra no campo do eterno. A questão do eterno na filosofia é muito antiga. Para o filósofo o cinema entra em conformidade a com definição que Platão dá sobre o tempo: “[o tempo é a] imagem móvel da eternidade”. Badiou vê o cinema como sendo o tempo platônico, e ainda mais:

“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.” (Badiou, 2021, p.291)

A filosofia e o cinema voltam ao pensamento de Badiou e chegaram a uma proximidade muito grande. O cinema volta a ser pensado como produzindo das mesmas formas que a filosofia. Existe uma relação quase impossível de se notar a diferença. Concluindo; o cinema e a filosofia têm em seu papel repensar as verdades advindas dos procedimentos genéricos. O cinema e a filosofia, na visão do autor, têm a busca de um eterno, ou o objetivo de tentar encontrar o eterno no mundo. Ao fim, tendo em conta a filosofia de Alain Badiou ser em essência Platônica, é possível fazer a relação quase gritante entre cinema e a caverna do seu filósofo de cabeceira. A caverna de Platão elege

como questão central da filosofia a questão das representações, em suma a luta contra as imagens, a luta com a ilusão. Enxergar a verdade ao sair da caverna de sombras, da projeção cega. Logo, parece-nos apropriado dizer que na filosofia e o cinema são contrários, existe algo essencialmente irremediável na relação de ambos. Porém, como Badiou argumenta, o cinema não é imagem. O cinema não é uma representação. O cinema é uma nova relação com o próprio real. Não deixa de ser uma ilusão, porém o fato de ser ilusão também está no cerne da sua criação. Vamos a caverna sabendo que será “falso”. E assim Badiou (2018) coloca que o cinema é algo como uma didática das imagens, algo que está dizendo que as imagens existem não como substituto do real, mas como algo que diz algo novo a respeito do próprio ao próprio real. Estando sim na ausência do real, mas sendo uma nova forma de conhecimento. E finaliza argumentando que se existe agora algo a respeito da relação entre cinema e filosofia, é necessário dizer que o cinema é para a filosofia atual a nova alegoria da caverna, que é “vá para a caverna, vá para a caverna” (Badiou, 2018, p,20). É somente indo para a caverna que podemos encontrar os novos meios para sair.

A eternidade do cinema, a eternidade das artes, acaba por fazer relação inteiramente com o “index” (termo cunhado por Badiou, explicitado no texto sobre Hegel), index sendo a conceitualização da partícula mínima que descreve o entendimento de eterno. O que diferencia uma boa e uma má criação artística. Nesse conceito é possível se pensar o cinema num polo diferente perante o “index”, já que o próprio Badiou (2018) coloca que o cinema é a luta entre o que é a verdade das imagens, aquela que argumentada por Godard, que seria a imagem que cria uma nova relação com a realidade. Assim é uma batalha na busca dessa mesma imagem, que dentro do próprio cinema é visto como o movimento dos takes, das sequências e pôr fim do filme, é visto quando mesmo nos “melhores” filmes é possível se ter imagens banais e insignificante. Logo o conceito e “index” no cinema fica mais confuso, pois as melhores imagens do cinema são recorrentes de sua relação as demais, em especial com o contrapeso de uma impurificação, é nesse distanciamento demonstrado no filme, quando ao sair de uma imagem impura se demonstra uma “verdadeira”, e a partir dessa quebra que se cria essa verdade, o eterno. É dessa exata luta que nasce o eterno, primeiramente das imagens que são criadas no seu cerne, e após e talvez com mais significação, se cria o eterno pela demonstração de ideias. Demonstração do que, para Badiou (2018) é a questão mais importante da filosofia desde Platão, que é a questão da justiça (p.17). O cinema é uma arte da relação, mas também é

uma arte de julgamento, existem escolhas, e existe quem ganha e quem perde. Das imagens em sua tentativa presente de se tornarem puras ao meio das impuras, e entre as figuras de sua representação, ou ilusão, que lutam durante duas horas para se tornarem ideias

“O filósofo entra em cena quando falta uma pergunta. Ele tenta contribuir para a formulação da pergunta. Deleuze interveio para dizer que a pergunta que ele estava fazendo ao cinema era totalmente filosófica. Para ele, os conceitos do cinema não eram internos ao cinema. Em última análise, a questão tem a ver com tempo e movimento, e o cinema é um campo extremamente importante para elucidar essas questões críticas. É um processo normal e necessário: um filósofo é atraído por qualquer campo em que esteja claro que está faltando uma pergunta. Como a eterna questão - o que é cinema? - será colocada de novo?” (Badiou, 2013, p.122)

3.3 Cinema não é só imagem

O divagar do cinema enquanto arte permeia diferentes textos de Alain Badiou, e é nesse questionamento que começam as indagações do autor perante a sua questão da relação de cinema e filosofia. Porém como se dá o raciocínio de Badiou nas artes? O cinema é por fim uma arte? No pensamento do autor é possível sacramentar a ideia de que cinema é sim uma arte, em múltiplas passagens isso é confirmado, com o próprio Badiou (2013) falando que sua “posição é que o cinema é uma arte, afinal de contas” (p.22). Passando pelo cinema como arte das relações em Godard, da arte como a demonstração da disputa arte/não-arte, da arte inessencial de Ling, onde seu caráter artístico é precisamente o de não ter essência. Por fim e mais argumentado, que o cinema é a arte purificadora das impurezas nas demais artes, se alojando entre as seis com a “mais um” das artes.

“É efetivamente impossível pensar o cinema fora de algo como um espaço geral no qual poderíamos compreender sua conexão com as outras artes. O cinema é a sétima arte em um sentido muito particular. Ele não se acrescenta às outras seis, permanecendo no mesmo nível que elas. Ao contrário, ele as implica - o cinema é o “mais-um” das artes. Ele opera sobre as outras artes, usando-as como ponto de partida, em um movimento que as subtrai de si mesmas.” (Badiou, 2013, p.89)

Assumindo a posição que cinema é arte, fica o questionamento: o porquê da tamanha dificuldade de se significar como tal? É possível entender essa dificuldade pela relação única que ela permeia as demais artes e a filosofia. A filosofia diferentemente das outras seis necessita de pensar o cinema como multiplicidade, o cinema não deixa fácil à filosofia uma maneira de a pensar. Nessa perspectiva o cinema ganha um caráter de

interesse muito grande para os filósofos, ao que fica evidente nessa pesquisa, pela diversificada e extensa contribuição filosófica de inúmeros autores sobre o tópico.

A arte cinematográfica tem uma relação de conformidade com o tempo, e é nele, especialmente exemplificado por Platão, que se coloca o cinema. Mas é percebido que não por proximidade, porém no exato exercício de intervalos, de se pensar o imóvel no tempo. De se fazer presente, como Badiou (2021) argumenta, de se reconstruir uma ideia de presente (p.289). É exatamente nesse ponto que é possível se argumentar a hipótese desse texto acadêmico. O momento de se distender o tempo dando a possibilidade de pensar o eterno, até demonstrá-lo em duas horas de ecrã e a relação interna que transmite com um segundo procedimento genérico. Com a arte é possível ver que o cinema pertence como arte e produz verdade ao procedimento genérico das demais artes. O que fica aqui como indagação, é como o eterno atrai para a discussão e raciocínio de Badiou sobre cinema, o procedimento genérico do amor. Como em condensação de sua teoria, fica visível que o eterno é possível de se deslumbrar na limitação paradoxal do tempo, no período do apagar das luzes de uma sala de cinema até ser novamente acesa, e de uma relação amorosa fadada ao limitante de uma vida. E é na crença que Badiou (no texto “Elogio ao amor” de 2013) exalta de se acreditar no “sempre” de quando se anuncia um “eu te amo” (p.33) e do sempre da reminiscência da visita da ideia de um filme, com o limitado de sua duração. Onde ambos se provam possíveis na experiência vivida pelo sujeito.

“Poder-se-ia mostrar que as outras artes ou entregam a ideia como doação (no topo dessas artes está a pintura) ou inventam um tempo puro da Ideia, explorando as configurações que a influência do pensamento pode adotar (no topo dessas artes está a música). Por meio da possibilidade que lhe é própria, o cinema pode, e deve, organizar a passagem do imóvel.

Mas o cinema também deve organizar a imobilidade da passagem.”
(Badiou, 2013, p.98)

Nessa exata passagem que é colocada a questão desse trabalho. É uma pergunta postulada perante o que é possível de pensar nessas passagens, e fica como uma tentativa de elaboração que essa passagem tenha o mesmo grau de importância ao cinema, da passagem das imagens e de suas respectivas ideias, e assim como isso se relaciona diretamente com o ser amoroso que vê nessa passagem as delícias e os desgosto do amor romântico, pois também cria a limitação do tempo para a fidelização do seu eterno “eu te amo”. No amor o peso do tempo se cria apenas amando, porém é nesse mesmo tempo

amoroso que se dá a oportunidade de se criar as verdades a partir do “Dois”. As verdades do procedimento genérico do amor e do cinema.

3.4 A sutura do Amor

Assumindo um ponto de partida para essa secção da possibilidade de uma nova sutura: o cinema seria a sutura das artes, da filosofia e do amor. Por intermédio de pesquisas de Alex Ling, e as respostas que Badiou prevê, o questionamento da sutura das artes parece mais amplamente discutido, por isso pretendo tentar expor a possibilidade da segunda sutura.

O amor e o cinema celebram a vida, acredito que não é possível começar com esse paralelo por outro caminho. Ambos, como argumentado por Badiou, têm duas questões fundamentais: a questão da esperança e a questão da crença para que se possa ser esperança. O cinema dá uma lição de esperança à filosofia, e o amor dá sentido à filosofia, pois as pessoas amam as verdades. O amor e o cinema ensinam a filosofia, porém qual a relação direta desses dois procedimentos de verdade?

O próprio autor, em sua análise demonstra uma íntima relação entre o cinema e o amor. Alain Badiou (2013) postula que ambos os fenômenos representam uma erupção do milagroso na vida. Ele afirma que a investigação crítica gira em torno da duração desse milagre; quando se afirmar que ele não pode durar, sucumbe-se a uma perspectiva cínica e relativista do amor. Em contrapartida, uma visão mais otimista exige a crença de que o milagroso pode, de fato, prevalecer indefinidamente.

Badiou distingue duas dimensões do amor: o encontro amoroso, que simboliza a descontinuidade, e o casamento, que representa a continuidade. Essa dicotomia gera uma pergunta filosófica e cinematográfica: é possível forjar uma síntese em meio a essa ruptura? O amor, semelhante à revolução e ao cinema, exemplifica essa tensão. Além disso, Badiou destaca a natureza distinta do cinema como forma de arte, observando que ele transcende a linguagem falada. Embora o diálogo seja significativo nas obras cinematográficas, a essência do cinema está em sua capacidade de silêncio. Essa qualidade ressoa com a natureza do amor, que também encontra expressão no silêncio. Badiou (2013) propõe uma definição de amor como “o silêncio que segue uma declaração” (p.215). Depois de dizer “eu te amo”, o imperativo passa a ser abraçar o silêncio, pois a própria declaração estabelece o contexto emocional.

Além disso, tanto o cinema quanto o amor se envolvem profundamente com o corpo físico, abrangendo temas de nudez e sensualidade. Badiou (2013) argumenta que essa ênfase compartilhada no corpo estabelece uma relação profunda e íntima entre os domínios do cinema e do amor. O amor é uma proposta e uma experiência, ou como escrito por Badiou de uma forma bastante poética, o amor cria uma nova forma de visão de mundo.

“O amor não me leva nem “para o Alto”, aliás, nem “para baixo”. Ele é uma proposta existencial: construir um mundo de um ponto de vista descentralizado em relação à minha mera pulsão de sobrevivência ou do meu interesse bem compreendido. Oponho aqui “construção” a “experiência”. Se, apoiado nos ombros daquela que amo, eu vejo, digamos, a paz do entardecer num lugar montanhoso, os prados de um verde dourado, a sombra das árvores, as ovelhas de focinhos pretos imóveis atrás das sebes e o sol se escondendo por detrás dos rochedos, e sei, não pelo seu semblante, mas no próprio mundo tal como ele é, que aquela que eu amo vê o mesmo mundo e que essa identidade faz parte do mundo, e o amor é justamente, nesse exato momento, o paradoxo de idêntica diferença, então o amor existe e promete continuar existindo. Eu e ela estamos incorporados a este Sujeito único, o Sujeito de amor, que trata o desdobrar do mundo pelo prisma da nossa diferença, de modo que esse mundo advém, nasce, em vez de ser tão somente aquilo que preenche meu olhar pessoal. O amor é sempre a possibilidade de assistir ao nascimento do mundo.” (Badiou, 2009, pp.21-22)

Argumento aqui que existe algo de muito cinematográfico na citação de Badiou, é possível criar um paralelo dos olhares do Dois, para o vislumbre do ecrã, da vida que se passa ao cinema e a oportunidade que todo filme nos dá de presenciar um nascimento de mundo. O cinema garante ao espectador um local junto aos amantes nessa mesma montanha.

No contexto contemporâneo, prevalece uma crença amplamente disseminada segundo a qual cada indivíduo age exclusivamente em função de seus próprios interesses. Nesse cenário, o filósofo Alain Badiou (2009), caracteriza o amor como uma “contraexperiência” que desafia essa perspectiva. Embora frequentemente não seja compreendido como uma simples troca de benefícios mútuos e não seja tipicamente planejado como um investimento que visa retornos financeiros, o amor representa, de fato, uma entrega espontânea ao acaso e à incerteza da vida. É uma prática que nos transporta para um espaço de experiência fundamental, onde se evidencia a noção de diferença. Assim, o amor nos leva a reconsiderar a possibilidade de perceber o mundo por meio da multiplicidade de experiências e de entendimentos que a diferença proporciona. Nesse sentido, o ato de amar não apenas contrasta com a lógica do interesse pessoal, mas também nos convida a explorar a riqueza da diversidade nas relações humanas e na

experiência da vida. O amor se demonstra como uma produção de perspectiva dentro de uma experiência, demonstra sua força na possibilidade da multiplicidade dentro da relação da diferença. Esse conceito se repete ao cinema, pois é no cinema que se faz necessário o pensamento do diferente, no pensar a ruptura e isso tudo dentro da multiplicidade do impuro da contemporaneidade. Badiou (2009) argumenta sobre amor no mundo contemporâneo como “a realidade é narcisista, o vínculo é imaginário” (p,18), comentário que poderia ser facilmente atribuído ao cinema.

O pensamento do diferente fica crucial ao amor de Badiou, no seu visionamento perante o procedimento genérico do amor e a diferença entra diretamente do Dois:

“Esta é simplesmente a verdade sobre o Dois. A diferença como tal. E penso que o amor – o que chamo de “cena do Dois” – constitui essa experiência. Nesse sentido, todo amor que aceite a prova, aceite a duração, aceite justamente essa experiência do mundo pelo prisma da diferença produz, a sua maneira, uma nova verdade sobre a diferença. É por isso que todo amor verdadeiro interessa a humanidade inteira, por mais humilde, por mais oculto que ele possa ser em aparência. Sabemos muito bem que as histórias de amor encantam todo mundo! Cabe ao filósofo indagar por que elas nos encantam. Por que existem tantos filmes, tantos romances tantas músicas totalmente dedicadas a histórias de amor? Deve necessariamente haver algo universal para que essas histórias interessem a um público tão amplo. O universal está no fato que todo amor propõe uma nova experiência de verdade sobre o que é ser dois, e não um. Que o mundo possa ser encontrado e experimentado de outra forma que não seja por uma consciência solitária, essa é a nova prova que todo amor nos oferece.” (Badiou, 2009, p.29-30)

Pensar o cinema remete ao conceito de tempo, é indiscernível sua diferença, tendo até a definição de cinema para o autor passar pelo o tempo platônico. Cinema é o tempo para Platão. Porém como argumentado nessa seção, o cinema necessita da crença desse tempo, da crença do tempo de tela, na crença que essas imagens como total artificialidade consigam ultrapassar o imaginário do espectador a uma realidade anunciada de falsidade, tornando-se assim realidade de fato, a “verdadeira imagem”. Pensar o tempo do cinema nos retorna a pensar o imóvel, reconstruir o presente perante o eterno, o que se mantém ou fim do eterno do curto tempo de um filme. E aí, acredito que venha a relação que aproxima o cinema ao amor, é possível que nesse exato momento das vulgaridades da contemporaneidade, do impuro de seus processos de insignificação das imagens que passam fica naquele tempo um eterno, um eterno que também perambula pelo Dois, que também transforma e traz à tona uma nova perspectiva de mundo, que mesmo ao não se falar é compreendido ao se transbordar o olhar. E não por demonstração, o cinema remete ao amor, não apenas por usá-lo como tema, mas sim

por produzir a verdade do amor, da experiência do encontro, de se ver ali na tela em amor, amor ao cinema, mas mais profundo. Em algum lugar o cinema produz amor, pois passa também do momento do insignificante e do supérfluo de um encontro para algo que transmite um renascimento do mundo a partir da diferença de olhares. E assim, como Badiou (2009) nos destrincha em sua análise que é “Assim o acaso é fixado: a absoluta contingência do encontro com alguém que eu não conhecia acaba por assumir ares de destino. A declaração do amor é a passagem do acaso para o destino, e é por isso que ela é tão perigosa, tão carregada de uma espécie de terrível nervosismo.” (Badiou, 2009, pp.31). O cinema é uma declaração de amor, transfigura a imagem a uma mensagem de “eu te amo”, e nesse anunciado que acontece que “A fixação do acaso é um anúncio de eternidade” (Badiou, 2013, pp.33).

Conclusão

Concluindo essa pesquisa é possível ver a similaridade entre os temas. Acredito, que ao ponto do fim dessa articulação filosófica é sensato se levantar os questionamentos: O cinema é sutura a filosofia? E a relação do cinema com o amor é tão intrínseca como Badiou (2013) fala, fazendo ser uma nova sutura?

No começo desse trabalho o objetivo parecia se demonstrar bastante claro, porém o desvendar desse autor foi levando a novos caminhos, pode-se até a comentar que essa tese de pesquisa nunca teve o objetivo de contrariar em nada o autor Alain Badiou, e é preciso voltar a afirmar, que isso é apenas uma suposição de um ávido leitor de mesmo. Porém também se demonstram laços de confusão com a pesquisa, existe sim mais pontos de ligação e relação à arte das relações. Por isso de todo, não existe aqui a pretensão de se argumentar em verdade, até pelo nosso caráter já tão discutido de que a filosofia não as produz. Fica apenas a questão para se deslumbrar quando se deslumbra com o cinema, e acredito não apenas como pesquisador, mas como amante do cinema que é preciso se pensar o cinema e o amor, pois ao meu ver existem aspectos demais de similaridade entre ambos, mas mais importante é a necessidade de que existe de um para outro. É impossível negar que o amor fica condicionado, na contemporaneidade, ao cinema. Vemos o mundo por esse terceiro olhar, que adjacientemente nos retorna a um outro, existe sempre um diálogo de troca num filme que é com o outro, do mais básico da pessoa que segura a câmara. A escolha que faz, ou o estado da perspectiva de justiça, fazer justiça a um olhar, isso se relaciona diretamente a visão platônica de Badiou da filosofia, mas também diretamente ao cinema, pois como ele argumenta, é a arte que tem o papel de julgar as demais artes. Na compossibilidade de permear, ver com elas uma nova visão de mundo. No fim a filosofia nada mais é que “a busca por uma vida verdadeira. Ou seja, uma busca por uma orientação de vida, por algo que não seja um puro absurdo, algo que não seja uma vida absurda ou sinistra” (Badiou, 2013, pp.27). O cinema cria perspectivas de vida, demonstra as vitórias que Badiou argumenta, mesmo na dificuldade e na impureza pode-se ter vitórias. Isso que o cinema nos dá, esperança de possibilidades de novos mundos. O amor cria em harmonia com o cinema, o amor deslumbra na mesma proporção de significado que a arte cinematográfico. E por fim existe algo que Badiou deixa claro de relação dos processos de criar verdade, desses dois que uso como base do meu pensamento. O amor e no cinema é necessário se ter de acreditar, existe um teor semimístico no discorrer das ideias do autor, Badiou em demasiados momentos cria esse

paralelo com um divino, ou algo de mistério e inexplicável desses dois temas. Acreditar que o amor pode ser para sempre dá o significado para todo o amor que não é eterno, e acreditar que o cinema pode vencer as lutas que se propõem lutar em cada filme que é feito.

É necessário para o fim dessa pesquisa retornar ao que foi mencionado na metodologia de pesquisa, a hermenêutica. Existe algo de discurso nesse trabalho, e ao ler boa parte dos textos de Badiou fica evidente uma relação muito próxima dele com Platão. O argumento da procura de verdade e de se fugir das representações, foi visto com o cerne da busca platônica. E assim Platão defendia de se receber abertamente e muito bem os poetas na ágora, porém assim que seus cânticos fantasiosos acabassem, ao fim das apresentações, eles eram para serem expulsos da cidade. Não poderiam permanecer com suas narrativas falsas, atrapalhando a busca da verdade. Porém argumento aqui que os textos platônicos tem uma força poética tamanha, e muitos de seus momentos crucias nos é entendido como uma construção narrativa/poética de acontecimentos, e até por esse mesmo percurso que captaram e continuam a captar até hoje seus ensinamentos. E Badiou segue a mesma linha, o autor é muito agradável de ler, e se capta em seus textos em diversos momentos pelo seu incrível mecanismo de discurso. Advirto aqui a falar que em nenhum momento está sendo colocado nada em relação aos sofistas nessa argumentação, é realmente apenas no caráter de forma escrita. E nessa forma quando Badiou (2013) nos define amor como sendo: O amor é o silêncio que se segue a uma declaração (pp.215), é impossível negar a perspectiva poética junto a filosófica, existe um cuidado a forma que se escreve o texto, e uma busca especial por palavras. A hermenêutica acaba por ser a verdade como perspectiva, e as possibilidades que existem para um processo de verdade. Assim esse ponto mesmo em discordância com o procura da verdade platônica tem um ponto culminante para essa pesquisa, pela defesa do se acreditar, na crença dessa busca por essa vida verdadeira, e a esperança que o cinema dá e o amor, em comunhão chega à: “Eu me pergunto o que o cinema faria sem o amor, e o que nós mesmos faríamos sem o amor.” (Badiou, 2013, pp.214)

“Durante muito tempo, com a ideia de revolução, havia a esperança de uma grande vitória em potencial, uma vitória definitiva e irreversível. E então a ideia de revolução desapareceu. Nós somos os órfãos da ideia de revolução. Como resultado, muitas vezes pensamos que nenhuma vitória é mais possível, que o mundo perdeu suas ilusões, e acabamos nos resignando. O cinema, no entanto, diz à sua maneira: “Há vitórias mesmo no pior dos mundos”. Naturalmente, a vitória provavelmente não existe mais, mas há vitórias individuais. Ser fiel a essas vitórias individuais já significa muito para

a reflexão. Portanto, vamos assistir aos filmes filosoficamente, não apenas porque eles criam novas figuras da imagem, mas porque eles nos dizem algo sobre o mundo, algo simples como pode ser: “O pior dos mundos não deve causar desespero”. Não devemos nos desesperar. É isso que o cinema nos diz, eu acho, e é por isso que devemos amá-lo. Ele pode nos manter longe do desespero se soubermos como olhar para ele, vê-lo como uma luta contra o mundo impuro, vê-lo como uma coleção de vitórias preciosas.” (Badiou, 2013, p.232)

A pesquisa tentou seguir um papel descritivo e demonstrar diversas filosofias, e colocar luz a filosofia do cinema, trazendo à tona a figura de Alain Badiou, o filósofo que me foi apresentado pelo meu orientador ainda quando estávamos na grade curricular normal do mestrado. Seu campo de estudo é enorme, e sua produção sobre cinema levanta questões pertinentes e novas maneiras de se olhar a imagem, o cinema e a verdade. Porém seus contributos ainda não possuem muitas traduções ao português, e é interessante as possibilidades que suas ideias podem levantar ao cinema lusófono.

A hipótese eleva sua potencialidade para uma continuação dessa pesquisa, talvez levada a um doutorado seria interessante aprofundar o amor e as suturas, e possivelmente relacionar o cinema, amor, Badiou e por fim relacionar o autor marroquino com um outro filósofo citado nessa dissertação: Bernard Stiegler. Stiegler eleva a questão de cinema ser a própria vida, sendo a própria filosofia e se relacionando diretamente ao amor, Stiegler chega a relacionar esse três pontos, trazendo a visão que volta a definição de filosofia de Alain Badiou: E se fosse possível demonstrar que a realidade vivida é sempre uma construção da imaginação e, portanto, percebida apenas sob a condição de ser fictícia, irreduzivelmente assombrada por fantasmas, então seríamos finalmente forçados a concluir que a percepção está subordinada à - está em uma relação transudativa com - a imaginação; isto é, não haveria percepção fora da imaginação, e vice-versa, sendo a percepção então a tela de projeção da imaginação. A relação entre os dois seria constituída de termos anteriormente inexistentes, e isso, por sua vez, significaria que a vida é sempre cinema e que é por isso que “quando se ama a vida, vai-se ao cinema”, como se fôssemos ao cinema para reencontrar a vida - para sermos de alguma forma ressuscitados por ela.” (Stiegler, 2011, pp.16) já que a filosofia continuará sendo maneiras de viver uma vida verdadeira, viver uma vida feliz e seguir o que acredita no mundo. E na minha visão nada disso tem como se diferenciar do amor, e com sorte esse seria o caminho que percorreria pra mim uma significância a filosofia do cinema

4 Bibliografia

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, G. (1993). *The Coming Community*. Minnesota: University of Minnesota Press .
- Agamben, G. (2000). *Means Without End, Notes on Politics*. Minnesota: University of Minnesota.
- Badiou, A. (1991). *Manifesto pela Filosofia*. São Paulo: Angélica.
- Badiou, A. (1998). *Pequeno Manual de Inestética - Meditações filosóficas - Vol. II*. Lisboa: Stória Editores LDA/INSTITUTO PIAGET.
- Badiou, A. (1 de Abril de 2008). Dialects of the Fable. *Science Fiction Film and Television*, pp. 15-23.
- Badiou, A. (2009). *Elogio ao Amor*. São Paulo: Martins Editora Livraria LTDA.
- Badiou, A. (2013). *Cinema*. Cambridge: Polity.
- Badiou, A. (Março de 2020). Hegel the Arts and Cinema. *Journal of Continental Philosophy*, pp. 97-116.
- Badiou, A. (30 de setembro de 2021). O cinema como acontecimento. *Revista Alceu*, pp. 281-292.
- Baracco, A. (2017). *Hermeneutics of the Film World: A Ricœurian Method for Film Interpretation*. London: Palgrave Macmillan.
- Bartlett, A., & Clemens, J. (2018). *Badiou and His Interlocutors: Lectures, Interviews and Responses*. London: Bloomsbury Publishing PLC.
- Baudrillard, J. (1998). *The Consumer Society*. Nottingham: SAGE Publications.
- Bazin, A. (2018). *O que é Cinema?* São Paulo: Ubu Editora.
- Benjamin, W. (1969). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Schocken Books.
- Benjamin, W. (2005). *Select Writings Volume 2, Part 2 1931-1934*. Cambridge: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2005). *Selected Writings Volume 3 1935-1938*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bergson, H. (1911). *Creative Evolution*. Massachusetts: H. Holt and Company.
- Cabrera, J. (2006). *O Cinema Pensa: Introdução à Filosofia através do Cinema*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Deleuze, G. (2015). *A Imagem-Tempo. Cinema II*. Lisboa: Documenta.
- Deleuze, G. (2016). *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. Lisboa: Documenta.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What Is Philosophy?* New York: Columbia University Press.
- Fusaro, M. (2018). *Deleuze e o Tempo-memória no Cinema Moderno*. São Paulo: Editora COD3S Ltda.
- Gerhurd, T. E., & Silveira, D. T. (2009). *Métodos de Pesquisa*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Gil, A. C. (2002). *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. São Paulo: Editora Atlas S.A.
- Kul-Want, C. (2019). *Philosophers on Film: From Bergson to Badiou*. New York: Columbia University Press.
- Ling, A. (2010). *Badiou and Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lyotard, J.-F. (1991). *The Inhuman*. Cambridge: Polity Press.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Sense and Non-sense*. Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of Perception*. Zittau: Routledge Classics.
- Mulhall, S. (2008). *On Film*. Abingdon: Routledge.
- Nancy, J.-L. (1999). On Evidence: "Life and Nothing More," by Abbas Kiarostami. *Discourse*, pp. 77-88.
- Ranciére, J. (2012). *Os Intervalos do Cinema*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ranciére, J. (2019). *Distributions of the Sensible: Ranciére, between Aesthetics and Politics*. Evanston: Northwestern University Press.
- Stiegler, B. (2011). *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*. California: Stanford University Press.
- Tweedie, J. (13 de December de 2012). The Event of Cinema: Alain Badiou and Media Studies. *Cultural Critique*, pp. 99-127.

Índice Remissivo

A

amor ... 40, 41, 43, 44, 47, 51, 52, 53, 57, 62, 69,
70, 71, 72, 73
artes 6, 13, 21, 29, 47, 49, 50, 51, 52, 55, 57, 58,
59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70

B

Badiou 1, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 37, 39, 40, 41, 42, 43,
44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55,
56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67,
68, 69, 70, 71, 72, 73, 76

C

cinema .. 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,
31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 49, 50, 51, 52,
53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65,
66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73

F

filosofia . 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
20, 22, 23, 25, 30, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43,

44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70

I

imagem 5, 7, 9, 10, 14, 16, 17, 19, 24, 25, 27, 28,
30, 31, 35, 43, 49, 50, 54, 62, 65, 66, 67, 68,
73

impuro 51, 54, 55, 56, 63, 72, 73

P

puro 42, 43, 51, 58, 70

S

sutura 5, 7, 41, 43, 51, 53, 60, 64, 65, 70

V

verdade ... 6, 7, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 28, 33, 34,
39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 51, 52, 53,
55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 68, 69,
70, 73