

A crítica de cinema como manifestação da experiência estética

RESUMO

A crítica de cinema é mais do que um texto sobre um filme. É uma reflexão que envolve colocar a obra em perspectiva, evocando toda uma relação de sentidos que são pertinentes tanto para a análise fílmica, do filme sobre si mesmo, quanto para seu contexto sócio-cultural. A questão é que essa leitura em profundidade parece estar dentro das relações sensíveis evocadas em uma experiência estética. Depois de fazer uma compreensão sobre crítica de cinema a partir de Bazin e Bernardet e da experiência estética com Benjamin, Gumbrecht e Didi-Huberman, os dois campos serão colididos para buscar possíveis relações conceituais.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência Estética. Cinema. Crítica de Cinema.

Luiz Gustavo Vilela Teixeira
luizgvt@gmail.com
Universidade Tuiuti do Paraná,
Curitiba, Paraná, Brasil.

INTRODUÇÃO

O que acontece quando um crítico se coloca diante de um filme para, depois, escrever sobre ele? Qualquer que seja a resposta exata, ela estará dentro do campo da experiência estética. Colocar esses dois campos de pensamento sobre a arte, no caso o cinema, em contato é o objetivo central deste artigo.

A crítica de cinema, especialmente a não acadêmica, publicada em jornais, revistas e sites, parece algo feito com muita velocidade para se enquadrar em algo tão elevado quanto a experiência estética, campo estudo de pensadores clássicos como Kant, Heidegger e Nietzsche. Mas a questão é que publicações mais recentes ajudam a pensar a experiência estética como algo presente no cotidiano. Ou, antes, capaz de nos tirar deste cotidiano ainda que momentaneamente (GUMBRECHT, 2006). E não seria essa, justamente, uma das maiores qualidades do cinema?

Se ver um filme permite o desencadeamento de uma experiência estética, não seria justo pensar que a crítica atua de alguma forma envolvida neste processo? Para tentar compreender como estes dois campos podem se imbricar, um decorrendo do outro, foram revistos os critérios fundamentais da crítica de cinema para depois confrontá-los com parte do pensamento da filosofia contemporânea sobre a experiência estética ressaltando seus pontos de contato.

Dessa forma deve ser possível compreender como a crítica se manifesta em relação à experiência estética.

CRÍTICA DE CINEMA

A história do cinema é também (ou ao menos em parte) a história do pensamento crítico sobre cinema. Mesmo a tentativa de definir o que é cinema passa obrigatoriamente por revisão crítica, como demonstram os escritos basilares de André Bazin (2014) e Arlindo Machado (2011).

O primeiro encontra a raiz do olhar cinematográfico na perspectiva e composição matematicamente realísticas das pinturas renascentistas ao colocar o cinema como diretamente ligado ao real. Já o segundo, refletindo sobre o dispositivo de exibição, chega às pinturas rupestres das cavernas, ao afirmar que “os artistas do Paleolítico tinham os instrumentos do pintor, mas os olhos e a mente do cineasta” (MACHADO, 2011, p. 16).

O cinema pode ter nascido, potencialmente ao menos, antes da lendária exibição dos irmãos Lumière. Mas há poucas dúvidas em relação ao momento em que ele foi elevado ao status de arte, momento deflagrado pela crítica.

No dia 18 de abril de 1913, o alemão Willi Bierbaum escreveu para o *Neue Zürcher Zeitung*, fundado ainda no século XVIII, sobre a versão de *Quo vadis?* lançada naquele ano (EINCHENBERGER, 1997). É a primeira vez que um filme é motivo de análise séria em uma publicação. Mais especificadamente, uma publicação que se orgulha de trazer análises em profundidade sobre os acontecimentos do mundo. É um marco importante, simbolizando o momento em que o cinema deixa de ser uma atração de festivais ou “mero” entretenimento circense no imaginário popular, fazendo com que uma estreia de um épico se tornasse motivo de uma pauta em um jornal respeitado.

Dali em diante a crítica cinematográfica e o cinema se tornariam mais e mais dependentes, com um sempre obrigando o outro a se reinventar, ao mesmo tempo em que se desenvolvem em escolas próprias de pensamento.

Após a Segunda Guerra Mundial, há uma multiplicação de revistas de cinema, especialmente na França (*Cahiers du Cinéma*, *Positif* e *Cinéthique*) na Inglaterra (*Screen*, *Sequence*, *Sight and Sound*, *Movie*) e nos Estados Unidos (*Film Quarterly*, *Film Culture* e *Artforum*). Algumas destas publicações até hoje permanecem como referenciais de textos de qualidade na análise da obra cinematográfica.

Ao longo do século XX, a crítica de cinema ganhou mais e mais importância, impactando diretamente na produção. Exemplos óbvios são os da própria *Cahiers du Cinéma*, desde a influência de André Bazin, tanto pelos textos, ainda hoje balizares para o pensamento cinematográfico, quanto pelo apadrinhamento de figuras como François Truffaut e Jean-Luc Godard, que caminharam da crítica na própria revista para a produção de cinema e fundação da importantíssima *Nouvelle Vague*. O movimento francês, por sua vez, ao desenvolver a Teoria do Autor, dando poder criativo ao diretor, foi de suma importância para o surgimento da Nova Hollywood dos anos 70, que só se sustentou por mais de uma década por conta dos esforços de Pauline Kael (BISKIND, 2015).

O mesmo pode-se dizer sobre como os escritos de Paulo Emílio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet ampliaram a leitura dos projetos do Cinema Novo brasileiro ao mesmo tempo em que influenciaram os próprios cineastas do movimento, como o notável Glauber Rocha, também autor de textos importantíssimos para a produção nacional.

A contribuição de Bazin é de suma importância porque ele não refletiu apenas sobre o cinema. Seus escritos também cobrem a crítica e sua contribuição para o desenvolvimento do cinema.

Assim como o próprio cinema, a crítica também mudou muito ao longo de seu processo histórico. Mas há algo que segue inerente: ela deve funcionar como uma forma de ampliar as relações de sentido da obra analisada, como pensa Bazin (2014, p. 07): “A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte”. A crítica não deve estabelecer uma leitura específica do filme, mas, ao contrário, oferecer elementos para ampliar as possibilidades de reflexão sobre a obra. A crítica só cumpre sua função quando o cinema se torna transcendental através dela.

É o franco-brasileiro Jean-Claude Bernardet, porém, quem enfrenta diretamente a questão da crítica a colocando como uma postura diante da obra:

Criticar é pôr a obra em crise. E pôr em crise a relação da obra com outras obras. A relação do autor com a obra. A relação do espectador com a obra. A relação do crítico com a obra. É criar em torno de uma obra uma rede de palavras incertas, inseguras, hipotéticas, sem a menor esperança nem o menor desejo de chegar ao certo ou a qualquer verdade ou conclusão. Mas com a esperança e o desejo de que essa constelação possa detonar significados potenciais na obra e nas suas relações múltiplas. E sem o menor desejo de convencer, nem o diretor, nem o espectador. Mas problematizar. Pôr em crise é também pôr em crise o texto crítico. O texto colocando-se como uma

hipótese, uma flutuação, uma problematização, um desvendamento (BERNARDET, 1986, p. 39).

Com isso, Bernardet primeiro faz um resgate do ideal da crítica filosófica kantiana, base para a reflexão estética que será feita mais adiante neste artigo. Em entrevista ao jornal *Rascunho*, o crítico literário João Cezar de Castro Rocha refaz essa ligação entre crise e crítica. “O próprio da crítica, desde Immanuel Kant, é viver em crise! O crítico (der Kritiker) sempre principia pelo estabelecimento dos seus próprios limites para o conhecimento de um objeto determinado” (ROCHA, 2015, s/p). É parte do que Bernardet quer dizer com “criar em torno de uma obra uma rede de palavras incertas, inseguras, hipotéticas (...)”, já que a primeira coisa a se colocar em crise (ou em perspectiva de forma transcendental, para criar uma ponte com Bazin) é o próprio crítico e seu conhecimento sobre o mundo e sobre a linguagem cinematográfica.

Por isso Bazin e Bernardet são tão importantes para a crítica. Eles se recusam a tratar de seu próprio ofício sem o mesmo rigor com que tratam os próprios filmes. Assim como não se deve trazer uma verdade indiscutível sobre o cinema, o mesmo vale para a própria crítica. Daí o interesse em se preocupar com posturas diante da obra e não com fórmulas de escrita, como o jornalismo insiste em fazer.

Mais ainda: a postura de Bernardet e Bazin enquanto críticos atende à investigação deste trabalho. Como ficará claro mais adiante, as ideias de crise e de prolongação do impacto da obra estão diretamente relacionadas com a experiência estética.

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Não cabe aqui retomar todo o percurso histórico do pensamento sobre a estética e seus efeitos de percepção, desde os gregos (sair da caverna de Platão não seria uma experiência estética? Uma reflexão que antecipa a estetização da vida?) até a contemporaneidade, passando por Kant, Heidegger e Nietzsche. Interessa mais, para já antecipar a reflexão da crítica enquanto manifestação da experiência estética, fazer um mergulho, ainda que superficial, no conceito de aura como pensado por Walter Benjamin (1985) e posteriormente retomado por Georges Didi-Huberman (1998).

“Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1985, p. 170). Para Benjamin, a aura é o que surge quando alguém se coloca diante de uma obra de arte, daí sua relação espacial de proximidade, ligada à imanência da obra enquanto objeto presente no local. Mas, ao mesmo tempo, haverá uma distância enorme que leva a todas as relações de sentido evocadas.

Em Benjamin, tanto a proximidade quanto a distância são criadas pela unicidade da obra, seu caráter autêntico. “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1985, p. 198). Não há outra Mona Lisa. Por isso, se colocar diante dela é tanto ver suas ranhuras, que estão ali agora, quanto o gesto de Leonardo Da Vinci, que se liga à pintura através dos tempos. Mais: é possível se maravilhar com a perspectiva

matemática, ou com o mistério do sorriso enigmático, ou ainda com os olhos que perseguem o observador devolvendo o olhar. Tudo isso parte da imanência para a presentificação e dela, novamente, à imanência.

A aura evoca a relação transcendental da obra para o observador. Por isso Benjamin aponta para seu valor de culto, relacionando diretamente os museus e galerias de arte aos templos religiosos. A arquitetura é semelhante para induzir o mesmo tipo de observação devota. Até o advento das artes reproduzíveis, cinema e fotografia mais especificadamente, só era possível se relacionar com uma obra de arte da mesma forma como se relaciona com uma divindade.

Com a chegada do cinema a aura é destruída, pondera Benjamin. A reproduzibilidade técnica faz com que o observador não se coloque mais diante de um objeto único. Onde estaria então a proximidade? Resta apenas a distância da projeção fantasmagórica. Afinal, onde está a obra no cinema? No dispositivo de exibição? No aparato de filmagem? No processo que começa na captação das imagens e vai até a tela? Ou em nenhum desses lugares?

As reflexões de Benjamin foram levadas adiante, em um contexto mais contemporâneo de estetização e midiaticização do mundo, por Didi-Huberman. Ele fornece uma espécie de metodologia do olhar por se debruçar sobre a relação entre a arte e a teoria da arte. Para o autor, tudo aquilo que vemos também nos olha, refletindo o nosso olhar, independentemente de sua unicidade.

Cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta - ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem -, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33).

O que se estabelece diante de todo e qualquer objeto observado é a devolução do olhar, gerando uma dupla dimensão entre sua presentificação corpórea e uma série de possibilidades de relações de sentido evocadas pelo que é possível sentir. A experiência estética se dá entre o que vemos e o que não vemos ou não mais veremos. Daí a noção da perda inelutável.

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes da ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável - ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

O olhar se torna, então, uma reconciliação de sua dupla instância. Juntando o plano da tautologia, ou seja, da afirmação autoevidente (este filme é só um filme), com toda a miríade de significados evocada pelo olhar que aquilo que vemos nos devolve. Didi-Huberman, com isso, reconcilia, também, a obra de arte com a aura, lhe conferindo uma secularização que escapou a Walter Benjamin (1985) quando cunhou o termo em seu ensaio clássico.

O gênio da leitura de Didi-Huberman está em situar a aura como uma dupla distância que surge entre o olhar tautológico e o olhar cheio de significados. Como a aura, enquanto manifestação da experiência estética, se relaciona com a crítica de cinema é o que veremos a seguir.

CRÍTICA DE CINEMA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Em um pequeno, mas instigante, ensaio sobre experiência estética, Hans Gumbrecht trabalha o conceito de experiência estética como uma interrupção no fluxo cotidiano:

“a experiência estética nos mundos cotidianos”, apesar de apontar para um novo estado universal do mundo, sempre será uma exceção que, de maneira totalmente natural e de acordo com cada situação individual, desperta em nós o desejo de detectar as condições (excepcionais) que a tornaram possível. Uma vez que ela se opõe ao fluxo de nossa experiência cotidiana, os momentos da experiência estética se parecem com pequenas crises (GUMBRECHT, 2006, p. 51).

Ao afirmar que a experiência estética é uma interrupção do fluxo cotidiano e que esta, por sua vez, é uma pequena crise, Gumbrecht procurou fazer uma retomada do conceito kantiano de crise, mais ou menos como Bernardet fez quando buscou definir sua postura crítica diante do filme. Não é exagero pensar que colocar a obra em crise é, então, interromper o fluxo cotidiano. Desnaturalizar o filme e não se deixar levar apenas pela transparência da obra (XAVIER, 2005), interrompendo o devir cotidiano descobrindo estranhezas próprias de cada trabalho da mesma forma que o próprio Gumbrecht descobriu que suas orelhas são estranhas, como relata no ensaio.

Gumbrecht ajuda a amarrar os campos da experiência estética com o da crítica de cinema, mas é Didi-Huberman, novamente, quem ajuda a entender o que isso significa enquanto postura diante da obra.

Essa atitude – essa dupla recusa – consiste, como terão compreendido, em fazer da experiência do ver um exercício da tautologia: uma verdade rasa (...) lançada como anteparo a uma verdade mais subterrânea e bem mais remível (a que está aí abaixo...). O anteparo da tautologia: Uma esquiva em forma de mau truísmo ou de evidência tola. Uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar, na afirmação fechada, congelada, de que aí não há nada mais que um volume, e que esse volume não é senão ele mesmo, por exemplo um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento... (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 39).

Um filme, para o crítico, nunca é apenas um filme. Ele é, além de um filme, toda uma rede de possibilidades de leitura que podem surgir dependendo do que se coloca na frente do filme para ser refletido. Se um filme é apenas um filme, isso apenas quer dizer que o crítico não se colocou diante da obra. A limitação da dimensão tautológica é apenas o reflexo do vazio do próprio analista.

Com isso, a crítica, enquanto manifestação da experiência estética, se situa em algum lugar desta dupla distância. Entre a afirmação tautológica e as possibilidades de leitura devolvidas pelo olhar do filme sobre o crítico. A matéria

do texto crítico é esta dimensão aurática que surge ao se colocar diante do filme, a oscilação entre o filme enquanto presentificação de si mesmo e enquanto fluxo de sentidos e afetos evocados justamente pelo que o crítico colocou diante da obra.

Para conseguir isso, passividade diante da obra. Ou melhor, uma atividade contemplativa. Tentativa de reviver, através da obra, uma espécie de experiência existencial ou ontológica do autor. Esse reviver seria uma série de emoções obtidas pela intuição e sensibilidade do crítico. A obra boa é aquela que estimula profundamente o crítico sensível. O texto é a verbalização das emoções, verbalização esta que pode ser obtida ainda sob o impacto da obra, e mesmo durante a própria projeção do filme, sob o impacto de outras emoções que criem um clima favorável à reconstituição das emoções provocadas pela obras, ou num momento de arrefecimento das emoções que permita dar um aspecto lógico à exposição das emoções (BERNARDET, 2011, p. 48).

Parte do que o crítico colocará diante do filme para ser refletido envolverá, invariavelmente, seu conhecimento sobre cinema, seu repertório, pois. A crítica implica, justamente em trafegar por essas distâncias ao se colocar diante do filme. Este é o caminho para a prolongação do impacto da obra (BAZIN). É através da racionalização de sua própria experiência estética, como Gumbrecht faz com suas orelhas e Didi-Huberman faz com a visão dos túmulos, é que se torna possível fazer uma conexão com leitor-espectador (BERNARDET) e sua própria experiência diante do filme.

CONCLUSÃO

Diante do exposto ao longo deste trabalho, é pertinente afirmar que a crítica de cinema é uma manifestação da experiência estética que o crítico teve diante da obra. Mas, como vemos a partir de Didi-Huberman (1998), o que emerge disso depende do que este espectador privilegiado coloca diante da obra, que lhe devolverá este olhar resultando em uma dimensão aurática. Só então ele terá elementos para buscar cumprir a proposição de Bazin, estendendo a obra na sensibilidade do leitor (2014), colocando a obra em crise, como pensou Bernardet (1986).

A crítica se propõe a funcionar como um catalizador para que o leitor-espectador amplie as possibilidades de sentido de sua própria experiência diante da obra. A postura não é a de quem explica como funcionam os truques do mágico, limitando-se a apontar cada filme dentro de sua dimensão tautológica. Tampouco a do adivinho que enxerga apenas o que não está lá. O crítico, ele próprio um espectador privilegiado, munido de conhecimentos sobre os elementos formadores do próprio cinema, além de um olhar afiado sobre o mundo que o cerca, vai se colocar entre essas duas posturas, permitindo que a obra lhe reflita o tipo de olhar que ele escolher lançar sobre ela, desde que dentro dos campos sensoriais permitidos pela própria possibilidade reflexiva da obra.

Não se trata, portanto, de fazer todo filme se tornar opaco, desnaturalizando a eventual transparência inerente à própria obra. Opacidade e Transparência pensados aqui dentro da proposição de Ismail Xavier (2005), em que naquele o

dispositivo cinematográfico se mostra, lembrando o espectador que está vendo um filme e neste a fruição em devir escapista. Ambas são possibilidades de leitura que poderão ser refletidas pela obra, desde que ela permita essa imagem.

Film criticism as a manifestation of the aesthetic experience

ABSTRACT

Film criticism is more than a text about a movie. It is a reflection that involves putting the work into perspective, evoking a whole list of ways that are relevant both for film analysis, film about yourself, and to its socio-cultural context. The point is that this reading in depth seems to be within the sensitive relations evoked in an aesthetic experience. After making an understanding of film criticism from Bazin and Bernardet and aesthetic experience with Benjamin, Gumbrecht and Didi-Huberman, the two fields will be bound in order to seek possible conceptual relationships.

KEYWORDS: Aesthetic Experience. Cinema. Film criticism.

REFERÊNCIAS

BAZIN, A. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas:** magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, J.-C. **Trajetória crítica.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. Sem título. In: CAPUZZO, H. (coord.). **O cinema segundo a crítica paulista.** São Paulo: Nova Stella, 1986.

BISKIND, P. **Como a geração sexo, drogas e rock'n roll salvou Hollywood.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **O Que Vemos, O Que Nos Olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

EICHENBERGER, A. Approaches to film criticism. In MAY, John R. (org.). **New image of religious film.** Wisconsin: Franklin, 1997.

GUMBRECHT, H. **Comunicação e experiência estética.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MACHADO, A. **Pré-cinemas e pós-cinemas.** Campinas: Papirus, 2011.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido: 24 jul. 2016.

Aprovado: 02 ago. 2016.

DOI: 10.3895/rde.v7n10.3901

Como citar:

TEIXEIRA, L.G.V. A crítica de cinema como manifestação da experiência estética. R. Dito Efeito, Curitiba, v. 7, n. 10, p. 90-99, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rde>>. Acesso em: XXX.

Correspondência:

Luiz Gustavo Vilela Teixeira

Travessa Ângelo Piazzetta, ap. 21, Curitiba, Paraná, Brasil.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

