

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

A COINCIDÊNCIA, O ESPECTADOR E O PAPEL DA CRÍTICA: UM ENSAIO BERGSONIANO¹

Yves São Paulo²

Resumo:

Por meio deste ensaio nos propomos a pensar a crítica de cinema em três diferentes estágios, sendo que cada estágio relaciona-se ao outro. O primeiro trata de estabelecer uma base bergsoniana para a discussão, tomando como ponto de partida seu ensaio *Introdução à metafísica*, de 1903, e as concepções de coincidência e simpatia nele desenvolvidas. O segundo estágio parte das noções encontradas no ensaio de Henri Bergson para pensar o espectador de cinema e, mais especificamente, o crítico enquanto espectador. Passamos então para o terceiro estágio e encontramos o objetivo central de nosso ensaio, pensar a experiência do crítico como espectador e o modo como ele pode também transformar seu trabalho numa experiência literária que aproxime seu leitor de intuir a experiência tida por ele (o crítico) ao assistir ao filme criticado.

Palavras-chave: Cinema; Filosofia do cinema; Henri Bergson; Crítica de Cinema

Abstract:

This essay seeks to discuss the film criticism in three different stages, each one of them in relation with the other. The first stage looks to establish a metaphysical basis through the philosophy exposed in Henri Bergson's *Introdução à metafísica*, from 1903, and the conceptions of coincidence and sympathy presented in it. The second stage follows the notions found in Bergson's essay bringing them to a debate focusing the film spectator and, more specifically, the film critic as a spectator. The third stage is where it's the main goal of this essay, when we think the experience of the film critic as a spectator and the way how he can transform his work into a literary experience bringing the reader of the critic closer to the experience had by the critic as a spectator.

Keywords: Film; Film Philosophy; Henri Bergson; Film criticism

¹ The Coincidence, the Spectator, and the Role of Film Criticism: A Bergsonian essay

² Doutorando em Filosofia pela UFBA. Endereço de email: yvessaopaulo@gmail.com

1

É certo que temos opiniões diversificadas. É certo ainda que estas opiniões se assemelhem em certos aspectos por conta da educação que tivemos e do meio em que vivemos. É certo também que alguém com mais estudos em um tema pode enxergá-lo mais profundamente e sobre ele pronunciar um juízo mais bem formulado. O crítico de arte costuma se apresentar nesta última forma. Seus estudos permitem-no derramar luzes sobre uma obra e enxergar suas qualidades. Por vezes este crítico se apresenta de modo semelhante ao apresentado por Morris Weitz em seu famoso *The role of theory in aesthetics*. E, em meio ao conjunto de seu conhecimento, o crítico recorre às proposições de outros críticos e de estudiosos acadêmicos para encaixar a obra que analisa em determinada corrente. Mas é sabido, a arte se modifica; mais que isso, ela não responde positivamente frente aos discursos acadêmicos.

Tomemos o caso da crítica cinematográfica no Brasil, hoje. Muitas das críticas que são produzidas para jornais têm em comum o objetivo de indicação. Em alguns casos, resume-se a trama do filme, em que alguns comentários a seu respeito são feitos, e é dada uma nota. Esta nota, às vezes, chega até mesmo a aparecer de forma quantitativa (em forma de estrelas). A crítica produzida neste sentido possui apenas o objetivo de indicar ao leitor do jornal quais são os bons filmes em exibição e com frequência são peças ligeiras (textos curtos, fazendo indicação de se o filme vale a pena ser visto ou não). Poucas informações oferecem ao leitor um conteúdo para além da opinião do crítico. Em seu filme *Crítico*, Kleber Mendonça Filho mostra alguns exemplos da crítica de cinema feita no país (e fora dele): as avaliações quantitativas dos filmes (as tais estrelas, bonecos a aplaudir), e o local do crítico neste mundo. O crítico ganha os contornos de dono de um gosto supremo. Uma figura cuja opinião vale mais que a opinião comum, devido à formação educacional em sua área de estudos. Esta é uma visão que leva a rejeitar a figura do crítico. Mais ainda, e num sentido mais arriscado, rejeitar a importância da crítica.

Neste sentido, nosso ensaio não é uma crítica da crítica. Nosso ensaio é um estudo acadêmico sobre a crítica em sua forma literária. Buscamos explorar as potências do fazer crítico para além da indicação ou da análise acadêmica. Nosso foco, neste sentido, é um pouco mais voltado para a crítica de cinema, mas enxergamos a possibilidade de levar nossa leitura para os demais meios artísticos. Buscamos, assim, um sentido de enxergar a crítica que possa compreendê-la como uma obra de qualidade em si mesma para além de ser um comentário a respeito de outra obra. Há o hábito de lermos uma crítica de qualidade se esta crítica relaciona-se com a leitura que tivemos. Mas acontece com frequência a possibilidade de encontrar grandes textos críticos para além da opinião que eles apresentam sobre uma obra. Um texto muito bem acabado em si, que demonstra a paixão de seu autor pelo tema apresentado. Boas críticas possuem muita força neste sentido: transmitir diversas paixões.

O texto acadêmico muitas vezes deixa de lado este aspecto, talvez embebido pela ideia de que a distância do material estudado é o ideal para a leitura correta. Daí

nossa preferência pela filosofia de Henri Bergson como suporte para este ensaio. Bergson desenvolve uma metafísica em que seu método leva a conhecer as coisas não por perspectivas. É preciso que adentremo-nos nas coisas e façamos delas uma parte de nós. Seu elogio às obras de arte e aos artistas reside neste aspecto. O artista é aquele que tem a competência de não se colocar no mundo assumindo uma perspectiva. Ele insere-se no coração das coisas. E faz com que cheguemos a este lugar privilegiado.

Mas por meio da crítica não temos um contato direto com a obra de arte. A crítica nos fornece um ponto de vista sobre a obra de arte, poderíamos dizer. O crítico tem sua própria experiência com a obra artística que depois transforma em análise. A crítica seria uma mediação entre o leitor e a obra. A não ser que encaremos a crítica como uma obra em si. O que muitas vezes os leitores, e os próprios críticos, resistem em fazer. Porque o contato que o leitor tem é com a crítica, e ao ler ele imerge neste texto. Mas é preciso antes que o texto possua a qualidade de fazer o leitor mergulhar. O que muitas vezes o texto crítico não possui, mantendo o leitor afastado. A descrição da obra original não chega próximo de sua complexidade, mas pode fornecer uma complexidade própria. É a este respeito que comentaremos na seção a seguir.

É preciso que antes não esqueçamos que o crítico é um espectador (lembramos, nossa incursão prioriza o cinema, mas pode voltar-se para as demais artes). Que também experimenta a obra enquanto espectador. A obra leva-o a produzir ideias completamente distintas de qualquer outro espectador, ainda que possa guardar certa semelhança. Mais que isso: ele sente. Seus sentimentos são movidos pela obra. É um equívoco de muitos críticos não colocar estes sentimentos no corpo de seu texto. Não enquanto uma indicação direta do que sentiu, mas como uma construção que sugira ao leitor o que ele sentiu.

A partir desta relação entre a coincidência e o espectador, buscaremos ensaiar qual seria o papel do crítico em relação ao seu próprio trabalho. Enxergando aqui o crítico para além de seu trabalho como analítico. Assim como também distinguindo seu trabalho do acadêmico, já que este preocupa-se mais com a precisão e a objetividade dos conceitos. A crítica enquanto um trabalho literário, empenha-se em transmitir uma experiência ao leitor.

2

Henri Bergson em 1903 escreveu *Introdução à metafísica*. Neste ensaio, apresenta as características para a intuição enquanto método. Uma destas características é a coincidência do sujeito que intui com o objeto a ser intuído. O exemplo que ele escolhe para apresentar-nos o que chama de *coincidência* é a personagem de um romance. O escritor ao longo de suas páginas enriquece os traços característicos de sua personagem. Aprofunda a subjetividade desta personagem por meio de cada ação narrada, de cada fala que nos permite ler. “Tudo isso não valerá o sentimento simples e indivisível que eu experimentaria se coincidisse um instante com a própria

personagem”³, escreve Bergson. Significa que o cinema e o teatro possuem vantagem sobre a arte descritiva da literatura? Não necessariamente. Sob esta visão, o teatro e o cinema também estariam a descrever personagens, ainda que de modo mais direto.

A coincidência com a personagem me daria todos estes detalhes que o escritor é capaz de colocar em papel, e mais um pouco. No contato direto com a personagem real teríamos todas as descrições que nos foram fornecidas como que saindo da fonte. Estaríamos presentes diante da personagem dada por completo de uma só vez, diferente do romance, quando ela nos seria dada aos poucos ao longo da descrição. Os eventos por ela praticados já não seriam adições à sua figura. Não seriam características a adicionar qualidades à sua personagem, porque o que nos é contado sobre uma personagem são apenas pontos de vista a seu respeito.

Eis uma característica em que escritor e crítico encontram-se próximos. Tanto um quanto o outro valem-se de pontes para a realização de uma descrição. Estes pontos de vista e signos utilizados pelo escritor e pelo crítico tendem a buscar maior objetividade em sua tarefa de descrição. Mas estes signos não podem exprimir diretamente o que somente pode ser apreendido de dentro, o que somente pode ser apreendido sem a tomada de um ponto de vista. Exatamente a essência daquela personagem, com a qual entramos em contato quando com ela coincidimos. “Somente a coincidência com a pessoa me daria o absoluto”⁴, escreve Bergson. Este absoluto pode ser interpretado como a duração subjetiva. Não no sentido de quando em contato com uma pessoa somos capazes de descobrir toda sua história de vida. Não. Significa que enquanto estamos em contato com ela apreendemos sua vida enquanto um absoluto. Esta vida preenche-nos todo o ser quando com ela entramos em contato. Esta é também a força que possui uma obra de arte.

O comentário que traçamos aqui a respeito da filosofia de Bergson passa a impressão de o filósofo ser contrário às artes descritivas. De modo algum. E isto ele deixa bem claro no parágrafo que se segue a este que analisamos. Neste caso, Bergson é direto ao tomar como exemplo, mais uma vez, a literatura. Mas desta vez se atendo a outro ponto das artes literárias, o poema e suas possibilidades de tradução.

Uma tradução, de qualquer texto que seja, busca guardar certa proximidade com o original. Antes de qualquer coisa, uma proximidade de sentido. Tomamos assim que o texto traduzido possua uma mensagem e que esta mensagem possa ser mantida no texto reorganizado em outro idioma. Mas no caso de um poema, temos nuances ainda complexas, como é o caso da rima e do ritmo. Diferentes traduções podem valer-se umas das outras como suporte para que as nuances diversas possam ser abarcadas na nova forma do texto. As diversas traduções do poema poderão

³ BERGSON. Introdução à metafísica, p. 19.

⁴ Idem, p. 20.

retocar-se, poderão corrigir-se mutuamente, e ainda assim estarão distantes do original.

Uma tradução, sob esta concepção que lhe dá Bergson, é uma representação a partir de um ponto de vista. Sendo um ponto de vista, muitas são as possibilidades de trabalho. E assim, poderão sempre ser vistas como um trabalho imperfeito, a não ser, adicionamos, que enxerguemos a tradução como um trabalho por si, e não meramente como uma representação de ponto de vista. A linguagem dentro da filosofia de Bergson demonstra um caráter ambíguo, é ao mesmo tempo a tradutora de uma impossibilidade, e a abertura para esta impossibilidade. Em outras palavras, a linguagem concretiza o que não é objetivo, ao mesmo tempo que permite a possibilidade de intuir o que a própria linguagem não pode diretamente exprimir.

Eis um dos pontos chave de nosso inquérito a respeito do papel da crítica. Podemos enxergar a crítica como sendo simplesmente a superposição de pontos de vista de diferentes espectadores “entendidos”, ou podemos enxergá-la como sendo a possibilidade de abertura do texto para algo mais, para a expressão de uma experiência. A possibilidade de apresentar ao leitor esta experiência somente é possível caso o crítico se ponha em *coincidência* com a obra de arte, e permita que esta obra converse plenamente consigo. Daí a impossibilidade de fazer crítica sem termos tido um contato direto com a obra, muitos diriam. Um conflito ainda maior para os estudiosos e críticos de pintura que nem sempre podem ter acesso ao original. Não adentraremos nesta querela se é possível experimentar a obra em seu máximo a partir da cópia fotográfica de uma pintura ou escultura⁵.

“É neste sentido, e neste somente, que *absoluto* é sinônimo de *perfeição*”⁶. O absoluto a que Bergson se refere é a estrutura interna do poema original. Esta fonte inesgotável de novos sentidos, de novas interpretações, de novos sentimentos. A cada vez que visitamos novamente uma obra de arte ela abre-se de maneira nova. Verdade, nem todas as obras assim atuam sobre nós. Assim como também nós não atuamos com a devida espontaneidade sobre todas elas. Mas no poema original podemos encontrar esta perfeição que não conseguimos exprimir completamente quando tentamos passar para frente o que experimentamos, porque para realizar a expressão desta perfeição é preciso que tomemos uma perspectiva de como a ela se referir. E assim quebramos sua perfeição e dividimos suas partes. Referimo-nos a partes como se esta perfeição fosse composta por pontos distintos. Utilizamos símbolos diversos para poder expressar o que se encontra na obra original;

⁵ Adiantamos, contudo, que na filosofia de Bergson a resposta mais direta seria não, especialmente para o caso da escultura. Deixamos aqui um trecho que pode ser esclarecedor do caso: “Todas as fotografias de uma cidade, tomadas de todos os pontos de vista possíveis, poderão se completar indefinidamente umas às outras, porém não equivalerão nunca a este exemplar em relevo que é a cidade por onde caminhamos” (Idem). Bergson, até *A evolução criadora*, ainda se mantinha avesso a aceitar a fotografia enquanto uma forma artística, sendo esta apenas uma copiadora do mundo.

⁶ Idem.

tentamos emular o original, por vezes (o que acontece com maior frequência na imitação de tom de voz dos atores de uma peça teatral ou de um filme).

Podemos então questionar: mas uma obra artística é feita de partes que podem ser analisadas distintamente. Podemos analisar as cores e formatos numa pintura, a escolha das palavras para a construção de um verso, a extensão de uma frase num romance. Sim, podemos. Mas a este respeito permaneceremos apenas no campo da análise da obra de arte, nunca verdadeiramente penetrando-a e compreendendo sua composição. Esta é a perfeição absoluta a que se refere Bergson, que se encontra tanto quando nos deparamos com uma pessoa, quanto ao depararmos com uma obra de arte. Somente pela *coincidência* com o outro podemos ter este acesso a este absoluto. As palavras que o poeta declama adentram-se em meus pensamentos, preenchendo minha consciência. “Simpatizo então com sua inspiração, sigo-a num movimento contínuo que é, como a própria inspiração, um ato indiviso”⁷, escreve Bergson, que demonstra desta maneira o absoluto. O movimento contínuo desta relação travada por meio da coincidência com a obra não pode ser quebrada, caso seja, perderemos sempre algo de sua imensidão.

A coincidência leva-nos para outro aspecto desta empreitada do crítico. Seu lugar enquanto espectador de uma obra de arte. Mas o crítico não é um espectador comum, poder-se-ia dizer. Verdade, ele possui uma obrigação que o espectador comum não possui. Para além da experiência simples de assistir a um filme ou ler um romance, deve ele dissertar sobre aquela experiência. Nosso ponto mais agudo a respeito do crítico é que ele nem sempre se atém a escrever sobre a experiência tida, e sim realizar uma análise sobre a obra experimentada. A obra pode ser analisada por diversos ângulos, não necessariamente atribuindo-se a ela a ambiguidade inerente às ditas “obras abertas”. Esta análise parte justamente da experiência tida, mas nem sempre ousa focar na experiência. O crítico busca a imparcialidade do acadêmico, a precisão do cientista. Também não entraremos na querela de discorrer a respeito se é possível ou não ser preciso ou imparcial ao falar de arte em crítica, o importante a pontuarmos neste momento é: o crítico é também um espectador. Como tal, sua experiência perante a obra de arte vai além das ideias que ele tem frente à obra. Vai além das ideias que a obra suscita-lhe e vai além das traduções representativas que ele é tentado a fazer por meio de sua escrita posterior. A obra de arte vive nele, este é o espectador.

⁷ BERGSON. A evolução criadora, p. 227. “Quando um poeta me lê seus versos, posso interessar-me suficientemente por ele para entrar em seu pensamento, inserir-me em seus sentimentos, reviver o estado simples que ele espalhou em frases e em palavras. Simpatizo então com sua inspiração, sigo-a num movimento contínuo que é, como a própria inspiração, um ato indiviso”. Por meio desta simpatia, o ouvinte que experimenta a obra de arte é tomado pelo sentimento que se distancia da extensão. Aproxima-se dessa quando o mesmo ouvinte passa a exercitar sua capacidade imaginativa de abstração, tomando as palavras e separando-as umas das outras, e buscando representá-las de modo objetivo.

3

Como pode a obra de arte viver no espectador? É esta pergunta que tormenta esta nossa terceira seção. Sim, tudo começa com o encontro entre espectador e obra de arte. É preciso este primeiro encontro para que a obra inscreva-se no tecido de nossas vidas, e é justamente nesta coincidência que temos o primeiro momento desta vida prolongada da obra de arte. Quando a obra de arte abandona sua materialidade e passa a conviver com o espectador, enquanto memória: por um esforço de imaginação do espectador este prolongamento é possível, quando o espectador atua para que a obra se inscreva em sua duração subjetiva. Assim, temos que o espectador também é um criador. Todo espectador. Mas num sentido diferente daquele do crítico, porque nem todo espectador necessita de traduzir sua criação própria em testemunho para terceiros. Esta é uma tarefa própria do crítico, uma tarefa tão complexa quanto aquela que assume Bergson ao escrever sobre a duração, um conceito que não pode ser representado objetivamente. O que temos aqui é que em ambos os casos – na filosofia de Bergson e no trabalho do crítico – é possível que uma experiência seja transformada em linguagem escrita e apresentada a um público amplo. É possível fazer com que este texto escrito leve o leitor para um ponto além da compreensão de uma análise. Mas antes é preciso compreender o que colocamos neste parágrafo introdutório: *o esforço da imaginação, a obra que preenche a duração do espectador, sua criação, e o prolongamento da vida da obra de arte no crítico.*

A coincidência com a obra de arte permite a imersão do espectador em seu interior. Até aqui já expusemos o suficiente para termos este ponto claro. Mas como se dá esta imersão? Em um primeiro ponto é preciso que o espectador atribua à obra assistida um interior, por assim dizer. Ao simpatizar com o interior da obra, o espectador insere-se. Esta atribuição de um interior à obra de arte funciona como os estados de consciência de nossa vida interior. Um estado de consciência não pode ser dividido, separado de seu restante, a não ser por meio de uma representação externa. A obra de arte, assim, é conhecida a partir de seu interior pelo espectador, conhecemos um absoluto que, como colocado anteriormente, não significa a exaustão da obra por meio de apenas um encontro. A obra não cessará de surpreender-nos – especialmente se possuir qualidades inesgotáveis para apresentar-nos a cada nova imersão.

Tomemos um filme como exemplo, um filme será sempre o mesmo, seja qual for a plataforma e o momento em que for exibido⁸. Mas ainda que saibamos o que acontece no enredo do filme, ele é capaz de surpreender-nos, de criar novos sentimentos e novas ideias. Esta possibilidade dá-se por meio desta imersão que o espectador faz na obra. O movimento do filme, os movimentos de câmera, de montagem, os movimentos inerentes ao quadro, tudo isso passa a compor esta espécie de duração que experimentamos. O esforço de imaginação do espectador

⁸ Apesar disso, nossa fruição do filme modifica-se a cada nova plataforma em que o experimentamos. Um filme feito para ser exibido na tela grande de uma sala de cinema não se acomoda bem numa tela de celular.

consiste, portanto, em tomar estes estados da obra artística e transformá-los em seus (do espectador). O mesmo vale para uma música, quando as notas vêm encaixadas umas às outras. Assim como vale também para uma pintura, quando a inserção por meio deste esforço de imaginação faz com que o que é aparentemente imóvel ganhe vida para além de seu meio material inerte.

Neste caso, a obra de arte difere particularmente da natureza, pois podemos contemplar as coisas naturais, mas estas são desprovidas do que Bergson chama de *ritmo*. O ritmo é próprio às criações humanas. Uma paisagem pode nos comover imensamente, mas ela difere de uma paisagem representada em uma obra de arte. Mesmo em fotografia, há o esforço do artista por desenvolver o ritmo da obra, saber enquadrar a paisagem, o que é uma adição para a experiência do espectador frente às obras artísticas. A arte imprime nos espectadores sentimentos, daí sua colocação, em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, em que a emoção estética compreende graus: ele pode tanto interromper o tecido de nossos fatos psicológicos históricos, quanto substituí-los por completo, apoderando-se de toda nossa alma. A este ponto inicial de sua obra, a analogia que Bergson mais parece preferir como referência à emoção estética é a hipnose, é como se ficássemos hipnotizados pela obra de arte.⁹ Mas esta é uma analogia da qual ele se afasta, e que também nós o faremos, porque hipnose parece compreender que o espectador encontra-se passivo quando em contato com a obra. O que certamente não é o caso, ainda mais se considerarmos este espectador como sendo crítico.

A obra, então, preenche a consciência do espectador, inscreve-se em seu fluxo vital. Passa a constituir-se enquanto uma parte de sua vida, uma parte de sua vida que pode sempre ser resgatada por meio das lembranças. Estas lembranças podem ser tanto imagens da obra, quanto apenas o sentimento que ela deixou cravado em nossas recordações; estas lembranças podem surgir tanto voluntária quanto involuntariamente. De todo modo, a obra de arte que experimentamos mais profundamente inscreve-se em nossa história de vida para não mais nos abandonar. Encontramo-nos numa trilha muito semelhante àquela de Proust e, por que não, Tarkovski. No caso deste último, sua colocação sobre *tempo redescoberto* é uma propriedade do cinema em particular. O cinema, sob a visão de Tarkovski, fornece ao espectador experiências que ele mesmo perdeu. São experiências substitutivas àquelas que o espectador busca num filme, o que Tarkovski aciona é algo muito próprio à experiência estética com a arte. Este abraçar a obra experimentada e fazer dela parte de minha vida. É uma responsabilidade enorme por parte do cineasta,

⁹ “Conclui-se desta análise que o sentimento do belo não é um sentimento especial, mas que todo sentimento por nós experimentado se revestirá de um caráter estético, contanto que tenha sido sugerido e não causado”, o que é uma particularidade das obras artísticas, a sugestão dos sentimentos estéticos. “Compreende-se então porque é que a emoção estética nos parece admitir graus de intensidade e também graus de elevação. Com efeito, ora é o sentimento sugerido que interrompe a custo o tecido cerrado dos factos psicológicos que compõem a nossa história; ora deles afasta a nossa atenção sem que, no entanto, nos leve a perdê-los de vista; ora, por fim, se substitui a eles, nos absorve, e se apodera de toda a nossa alma” (BERGSON. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 22).

escreve Tarkovski, e de fato, o é!¹⁰ E como o coloca Bergson, quanto mais uma obra artística é capaz de conversar profundamente conosco, mais profundamente ela se enraíza em nossa duração.

O que nos deixa alertas em relação a um dos pontos mais importantes desta argumentação: a criação. Isso porque focamos no crítico, reconhecidamente um criador. Mas não só o crítico é um espectador criador; enquanto criador, ele surge antes mesmo de sua atividade de produção de um texto. Encontra-se no contato com a obra, o que nos faz retornar um pouco em nossa arguição. Porque se me insiro por um esforço de imaginação na obra com a qual coincido, esta imaginação está a criar um pedaço de mundo em meu tecido de duração. No caso de uma obra de arte, esta criação está diretamente ligada à sugestão de um artista por meio de sua obra. Um artista que intuiu certos sentimentos e desenvolveu certas ideias e expressou por meio da arte. A arte fornece o contato com estes sentimentos, adentramos no universo do impulso de criação do artista. Bergson neste caso é bastante cauteloso para colocar que as emoções que sentimos em contato com a obra são *sugeridas* e não *causadas*. O impulso assim é muito semelhante àquele da criação da obra, mas por ser sugestão é ainda o espectador quem promove o esforço de imaginação. É em decorrência disso que também podemos arriscar que a experiência tida com a obra de arte varia de espectador para espectador. Cada qual cria sua própria experiência, mas não independente da obra original.

É criação porque a obra prolonga sua vida (metaforicamente) na duração do espectador. E a duração é sempre criação. Nunca há repetição, nunca há dois momentos idênticos, é esta a liberdade do presente, associado a um passado que nunca nos abandona. O cinema e a música possuem um desenrolar que lhes é próprio. Este desenrolar inscreve-se na duração do espectador e do ouvinte. E mesmo depois de terminado o contato com a obra, ela ainda permanece. Marcada em nosso ser, a obra de arte passa a viver em nós de um modo todo particular. Isto pode acontecer também com aquelas obras que não possuem um desenrolar próprio, como é o caso da pintura. Ainda assim, há uma temporalidade inerente à obra, que se apresenta por meio do ritmo do traçado, da disposição dos corpos e do movimento sugerido. O esforço de imaginação por parte do espectador é ainda maior aqui.

Esta experiência tida pelo espectador pode ser expressa por meio de um texto escrito. São muitas as dificuldades em fazê-lo, uma das principais é o uso de uma linguagem pouco adequada ao fluxo psicológico, mas por meio de um esforço imaginativo é possível reacessar aquele sentimento original, transformá-lo de alguma maneira num sentimento de criação próprio, de inspiração no momento da

¹⁰ “O contato entre o diretor de cinema e o público é exclusivo do cinema, no sentido de que comunica uma experiência impressa na película através de formas intransigentemente afetivas, e, por isso, convincentes. O espectador sente necessidade destas experiências substitutivas como compensação por aquilo que ele mesmo perdeu ou que lhe faltou; vai em seu enalço numa espécie de ‘busca do tempo perdido’. E, em que medida essa experiência recém-adquirida será humana, depende apenas do autor. O que é uma responsabilidade enorme!” (TARKOVSKI. *Esculpir o tempo*, p. 216).

composição e que pode ser passado para seu espectador. O espectador tem um vislumbre breve deste sentimento inspirador, que se transforma incessantemente ao longo de sua experiência. Deixa-o marcado profundamente, dependendo da reação que as sugestões da obra lhe provocarem.

No caso do crítico, em especial, é preciso que este sentimento de inspiração o mova no sentido de criar um novo produto, e é aqui que encontramos a crítica enquanto uma obra literária. Tal como Virginia Woolf ao fornecer ao seu leitor uma experiência de tempo, o crítico de arte pode fugir das armadilhas que lhes são postas mais facilmente por um pensamento acadêmico da arte e pôr em palavras a experiência que ele mesmo sentiu com a obra de arte. É neste momento que chegamos ao ponto específico que vínhamos buscando até este momento: o papel do crítico. O crítico deve transcender o trabalho do acadêmico e apresentar ao leitor a possibilidade de prolongar a experiência com a obra original. E esta experiência prolongada é possível caso ele, o crítico, escreva de modo a contemplar sua própria vida psíquica. Não se referindo aos sentimentos que teve, e sim escrevendo de modo a dar margem para que o leitor também experimentar seu texto. Esta é a crítica enquanto obra literária.

4

A linguagem que utilizamos está mais voltada para a praticidade do que para o mundo interno de nossos pensamentos e sentimentos, ela foi moldada para se referir aos dados objetivos e ser capaz de distinguir as coisas tal como elas apresentam-se na externalidade, na extensão. Na matéria podemos apontar que uma coisa é diversa de outra e assim distinguir uma da outra. Na consciência essa é uma tarefa mais difícil. Uma tarefa apta a poetas, que domam a linguagem e retiram-na de seu lugar-comum. Existem palavras utilizadas para representar sentimentos. Sim, é verdade, mas estas palavras externam um sentimento muito mais complexo em algo mais simples e bem delimitado. Quantas vezes ouvimos as pessoas dizerem que não conseguem expressar seus sentimentos? É um embate com a linguagem tal como a encontramos.

O que não significa que não seja possível utilizar esta mesma linguagem para comentar a respeito de nosso mundo interno. É possível realizar um esforço filosófico de tratar algo que não possa ser reduzido a um entendimento material. Este é o esforço que Bergson desenvolve em sua filosofia ao escrever sobre a *duração*. Ao longo da história da filosofia, ao tratar do tempo, o vocabulário utilizado pela maioria dos filósofos e o pensamento conseguinte tendia à espacialização do tempo. Bergson se volta contrário a este modo de encarar o tempo – tempo e espaço são duas coisas distintas, propõe ele – e assim realiza um interessante trabalho literário¹¹, que indicamos ser também parte do papel da crítica de arte.

¹¹ Tratamos a respeito do estilo de escrita de Bergson e seu papel no desenvolvimento da filosofia da duração em um artigo recente, em Bergson literato – ensaio sobre o estilo de composição do texto filosófico.

Como seria possível então utilizar esta linguagem voltada para um pensamento espacial para comentar sobre uma experiência vivida (duração)? Voltamos assim ao mesmo esforço de Bergson para apresentar sua filosofia. A vida interior não pode ser representada num pensamento filosófico por meio de conceitos, uma vez que são eles muito gerais e abstratos e frequentemente voltados para a matéria e sua objetividade. A representação por imagens é de início rejeitada por Bergson, mas não em definitivo. *Uma* imagem não é capaz de fazer a representação da vida interior, mas muitas imagens diversificadas apontando numa mesma direção podem fazer um trabalho muito interessante. Este trabalho é apontar para o leitor que há uma intuição a ser apreendida, para que assim o texto deixe margem para sua atuação, não basta que o filósofo seja bem desenvolvido em suas argumentações, é preciso que ele consiga apresentar ao público um vislumbre daquele mundo sobre o qual está a comentar. No caso da filosofia de Bergson, este mundo é durável e é preciso que o texto leve o leitor a apreender a intuição que o leve à duração.¹²

Daí os muitos elogios de Bergson ao longo de sua obra ao trabalho dos artistas, porque lidam exatamente com o trabalho de criação de imagens, que, em muitos casos, não exigem uma abordagem intelectual (analítica) por parte do espectador. Quando este toma em mãos um livro de poesia épica ou um romance, ao mesmo tempo em que realiza o esforço de compreensão, é tomado pela intuição que o transporta para o interior daquela obra. E Bergson salienta: o artista é capaz de fazer-nos notar coisas na natureza e em nós mesmos que antes não havíamos notado. Certos matizes de emoção até então desconhecidos são experimentados a partir do contato com aquela obra em particular. Emoções que são despertadas mesmo quando em referência ao que de mais banal pode haver em nosso cotidiano.¹³

O crítico é tomado por todos estes sentimentos enquanto espectador e é capaz de exprimi-los por meio de seu texto. Compreender a crítica enquanto uma obra literária relevante leva a este caminho, não somente enquanto um texto que encontre seu suporte em outra obra, como também um texto que exprima matizes de emoção somente despertados quando em contato com uma obra. Este exercício não pode ser realizado por meio de uma enumeração das emoções sentidas. É preciso fazer, como acontece com um romance, o leitor sentir uma intuição. Ter um breve vislumbre do gosto das emoções sentidas quando em contato com a obra.

¹² “Nenhuma imagem substituirá a intuição da duração, mas muitas imagens diversificadas, emprestadas à ordem de coisas muito diferentes, poderão, pela convergência de sua ação, dirigir a consciência para o ponto preciso em que há uma certa intuição a ser apreendida” (BERGSON. Introdução à metafísica, p. 23).

¹³ “O que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência? O poeta e o romancista que exprimem um estado de alma decerto não a criam peça por peça; não os compreenderíamos caso não observássemos em nós, até certo ponto, aquilo que dizem de outrem. À medida que nos falam, aparecem-nos matizes de emoção que podiam estar representados em nós há muito tempo, mas que permaneciam invisíveis” (BERGSON. A percepção da mudança, p. 155).

É pintando este quadro com todas as suas tonalidades que o crítico pode transmitir seu verdadeiro gosto pela obra experimentada.

Este ato acontece mais frequentemente no “boca a boca” que sucede ao lançamento de algumas obras de arte, quando os espectadores, fascinados pela obra, indicam-na para seus amigos e seus familiares. Descrevem cenas dos filmes e trechos dos romances. O contato que seu interlocutor tem naquele momento não é com a obra, mas com a excitação de quem descreve. A excitação frente à obra que tanto o fascinou e que certamente permanece a viver dentro dele. Esta vida é ainda prolongada por meio destes relatos, mas enquanto o espectador comum apenas pode fazê-lo por meio da conversa com seus amigos, o crítico pode fazê-lo com maior propriedade por meio da criação de uma nova obra, fazendo com que o prolongamento da vida desta obra experimentada se estenda para seu texto. Nas palavras impressas na crítica estarão as nuances emocionais somente possíveis de ser captadas pelo leitor que, tal como o espectador-crítico frente à obra original, insere-se nesta nova obra.

Adicionamos esta tarefa ao trabalho do crítico compreendendo que ele não apenas é o profissional que indica as boas obras a serem vistas pelo público, mas também o responsável por manter viva a lembrança daquela obra, provocando, mesmo depois de lançada a obra, o surgimento de novas emoções no espectador. A descoberta de novas possibilidades dentro daquela obra e, quem sabe, até mesmo revisitação da obra para reforçar estas novas descobertas. Não enxergamos o crítico simplesmente como analítico da arte, ele é também um espectador que sente, e o este sentimento frente à obra é relevante. A relevância destas emoções quando aparecem na obra crítica podem despertar nos leitores algo de novo também.

Serge Daney lista em *O travelling de Kapò* os filmes que nunca viu. Mas em referência a este que serve de título para sua obra, ele diz ter visto, mesmo sem nunca tê-lo experimentado diretamente. Alguém por meio de palavras fez-lhe experimentar a obra. Claro que Daney não coloca que a crítica, mesmo a melhor delas, é capaz de substituir a experiência direta com um filme. A que ele se refere é à competência do crítico de, para além de realizar uma análise sobre a obra, ser capaz de transmitir um sentimento. Neste caso, o sentimento a que Daney se refere é o de *abjeção*, título da crítica de Jacques Rivette, lida por Daney ainda adolescente. A crítica de Rivette é curta, não chega a preencher uma página, mas nela há a força de seu sentimento contra o filme que assistira.¹⁴

A *coincidência* com a obra original não pode ser substituída. Eis que nos deparamos com outra *coincidência*, desta vez com a obra do crítico. Quando esta é capaz, tal como a leitura de um romance, de se inscrever em nosso fluxo vivente. Daney deixa bem claro a importância que o texto de Rivette exerceu sobre sua vida, tanto num sentido prático quanto num sentido emotivo. O crítico é aquele que é capaz de mostrar não só o belo como também o que há de abjeto, de feio na arte, seja isso

¹⁴ DANNEY. Le Travelling de Kapo. Disponível em : <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/2002/files/2015/10/Daney-Le-travelling-de-Kapo.pdf>

uma coisa positiva ou não (e no caso da crítica de Rivette não é). O prolongamento da vida da obra por meio da crítica encontra a incerteza dos sentimentos que podem acometer o crítico. Poder-se-ia ver este caso como um impedimento para esta forma de expressão, mas não é assim que encaramos. Faz parte da arte a expressão de emoções, e estas emoções também movem o espectador-crítico. Seria um tanto desonesto de sua parte se não apresentasse também parte desta sua experiência ao leitor de seus textos. O crítico não é o sujeito dotado de um saber superior sobre a arte que todos devem ler; é certamente alguém com amplo conhecimento em arte e cujos sentimentos de espectador merecem ser levados em consideração.

É preciso que a crítica, neste sentido, abrace seu caráter literário e forneça também ao seu leitor uma experiência emotiva. Não no sentido sensacionalista, mas na competência de juntar uma discussão analítica com o gosto da experiência tida quando em contato com a obra. A crítica de Rivette fazia isso com Daney. A repulsa sentida por Rivette embrenhava em Daney ao mesmo tempo em que uma discussão se elevava: a moralidade da forma de representação. Uma discussão que Daney testemunha ter levado consigo em sua carreira de crítico. O papel da crítica é mais do que fornecer ao leitor uma análise, é fornecer ao leitor uma experiência, algo que abra as portas do leitor para novas dimensões da obra, para que o prolongamento da vida da obra lhe forneça não só novas ideias de como interpretá-la, mas também novos matizes de emoções, que somente podem ser despertadas quando em contato com a experiência que o outro teve. Com a criação desta nova obra, o texto crítico.

5

O crítico não apenas é um expert em arte. O texto por ele escrito não pode ser visto apenas como análise de uma obra. Seria uma diminuição do trabalho de crítico se o encarássemos apenas enquanto aquele que conhece a obra de arte e sabe encaixar as novas obras em diferentes campos. Seu trabalho dá um passo além e merece ser visto como um trabalho literário, tanto por ele quanto por seus leitores. O crítico não é um artista frustrado. Prova disso são os grandes autores críticos que surgiram ao longo das décadas e que fazem de seu trabalho algo mais que a simples análise, pois provocam em seus leitores sentimentos que precisam ser desbravados, numa sintonia da crítica com a obra sobre a qual ela refere-se.

Daí a um primeiro momento ser preciso encarar que quando nos colocamos a ler uma crítica, não estamos em contato com a obra original, a obra sobre a qual o texto comenta. A crítica é uma espécie de intermédio entre o leitor e uma obra. Isso não significa que a crítica seja uma obra menor, significa que ela é uma obra a parte. Quando assim considerada, posicionamo-nos enquanto leitores a atuar frente a esta nova obra, permitindo que ela adentre em nossa consciência e ative algo de diferente. A isto chamamos de *coincidência*. Uma crítica não consegue abordar o sentimento que sentimos quando em contato com a obra original, mas provoca um sentimento novo, diferente, porque desta vez nosso contato é com outra obra, que faz referência àquela outra, sobre a qual comenta.

O que nos leva a ter que encarar um momento anterior do crítico, enquanto *espectador*. Nesta condição, o crítico não é apenas o sujeito que senta em frente a uma obra de arte com um caderno, a anotar o que lhe parece importante. É um

espectador que também é movido pela obra que assiste, tanto na sugestão das ideias quanto na sugestão de sentimentos pela obra de arte. É este aspecto do crítico enquanto espectador que não pode ser ignorado. O crítico, ao aproximar-se do espectador que ele é, consegue fazer mais que uma análise distanciada da obra experimentada, consegue passar impressões suas sobre esta experiência.

Este é o *papel da crítica*, prolongar a experiência (a vida) com a obra de arte. Ser capaz de apresentar-nos esta experiência sob diferentes nuances, sob diferentes matizes, para utilizar os termos de Henri Bergson que nos guiaram ao longo deste ensaio. O crítico é um criador e por meio de sua nova obra é capaz de sugerir para diferentes leitores um vislumbre desta sua experiência. Incutir nestes leitores a sensação de que há algo a ser intuído a mais. Despertar novos estados, mesmo para o caso de uma crítica feita para anteceder a experiência do leitor com a obra de arte. A crítica é uma obra literária que pode inscrever-se em seu leitor. Associada a uma obra de arte, a crítica faz a perpetuidade vivente da obra enquanto vivos formos, sendo a obra de arte vista em toda sua complexidade e ao mesmo tempo em toda sua simplicidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, Henri. Introdução à metafísica. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. In **Os pensadores: Henri Bergson, cartas conferências e outros escritos**. 1ªed. São Paulo: Abril Cultural, 1974, 17-45p.
- BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Trad. João da Silva Gama. 1ªed. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 179.
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Trad. Bento Prado Neto. 1ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 398p.
- BERGSON, Henri. A percepção da mudança. In: **O pensamento e o movente**. Tradução: Bento Prado Neto. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DANEY, Serge. **Le Travelling de Kapo**. Disponível em: <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/2002/files/2015/10/Daney-Le-travelling-de-Kapo.pdf>, acessado em 02 de fevereiro de 2018, às 10:59.
- RIVETTE, Jacques. De l'abjection. In: **Cahiers du cinéma**. Vol. 120, Tomo XX, Junho 1961, p. 54-55.
- SÃO PAULO, Yves. Bergson literato – ensaio sobre o estilo de composição do texto filosófico. **Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)**, v. 26, n. 50, p. 379-393, 30 maio 2019.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- WEITZ, Morris. The role of theory in aesthetics. In: **The journal of aesthetics and art criticism**. Vol. 15, Nº 1, Setembro 1956, p. 27-35.

Artigo recebido em: 01/03/2019 e aceito em: 24/07/2019