

Parte 3 - Com CachoeiraDoc
O papel da crítica: rememoração histórica e exigências contemporâneas

Nicole Brenez

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

BRENEZ, N. O papel da crítica: rememoração histórica e exigências contemporâneas. In: CESAR, A., MARQUES, A. R., PIMENTA, F., COSTA, L., eds. *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc* [online]. Salvador: EDUFBA, 2020, pp. 203-220. ISBN: 978-65-5630-192-1. <https://doi.org/10.7476/9786556301921.0013>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

O papel da crítica: rememoração histórica e exigências contemporâneas¹

Nicole Brenez

Para Amaranta Cesar

O campo temático não está localizado fora do mundo
mas é a transformação dele.

[...]

O discurso enquanto movimento

é apenas um aspecto particular do devir geral da consciência:

o acompanhamento simbólico, como toda operação pela consciência

das etapas de sua ação sobre as coisas, não deve ser isolado,

ele participa no melhor dos casos (linguagem sistematizada)

da extensão correlativa da experiência.²

(CAVAILLES, 1938, p. 179, tradução nossa)

Por que as críticas do cinema são elas mesmas uma luta, no pior dos casos, contra a censura cotidiana, contra as prescrições desoladoras das indústrias audiovisuais? Esta época vê o triunfo do conforto triste de uma crítica que se contenta em fazer triagem no meio de objetos industriais, como zumbi em um aterro sanitário, que desgasta suas retinas com todo aquele cinza e marrom a perder de vista, e desvia suas órbitas vazias; como um vampiro que se protege do sol,

1 Tradução feita por Amaranta Cesar e Leonardo Costa.

2 “Le champ thématique n’est pas situé hors du monde mais est transformation de celui-ci. [...] Le discours en tant que mouvement n’est qu’un aspect particulier du devenir général de la conscience : l’accompagnement symbolique, comme tout jalonnement par la conscience des étapes de son action sur les choses, ne doit pas en être isolé, il participe dans les meilleurs cas (langage systématisé) à l’extension corrélative de l’expérience.”

assim que um filme livre aparece. Devemos rebatizar para o que são os críticos profissionais: moleques de recado das mensagens da indústria – e colocá-los de uniforme seria mais honesto. No entanto, antes de ser uma profissão remunerada, a crítica é uma noção rica em ideais e com uma história complexa. Que hoje, no campo do cinema, não exista mais relação entre essas duas acepções (a crítica profissional/a crítica como conceito estruturante do pensamento iluminista), não apenas não nos autoriza a dissociá-las, mas nos obriga a pensar nas articulações reais e nas relações ausentes.

Origens humanistas e políticas

A história moderna da crítica ganhou impulso no século XVIII com o “Discurso Preliminar” de d’Alembert à *L’Encyclopédie*, um texto que, de acordo com o título de Blandine Barret-Kriegel (1988), consagrou a derrota da erudição e, portanto, a vitória da razão conceitual sobre a autoridade acadêmica, do método de orientação universal ao cuidado dos detalhes, do espírito do sistema sobre o exame técnico. Os fundamentos práticos dessa constelação metodológica baseiam-se em um princípio estabelecido no século XVII por Mabillon em *De re diplomatica libri* (1681): o da prova, ou seja, o estabelecimento científico da fonte (o arquivo, o diploma, depois o fato) por meio de constatações físicas e formais. Tal empreendimento material estrutura o espírito do Iluminismo e obviamente se opõe a qualquer concepção teocrática e autoritária do mundo.

Devemos a essa iniciativa humanista as principais fórmulas metodológicas comumente aceitas nas ciências humanas e, mais particularmente, na história da arte e das representações. O estabelecimento de fatos históricos; a caracterização semiológica (a obra é traço, impressão, análogo...); o recurso à mais ampla contextualização (estudo de determinantes econômicos, políticos, culturais etc.); a investigação intertextual (inscrição modalizada da obra em uma história de formas); o estabelecimento de relações (referenciais, mas também funcionais) da obra com o campo histórico do qual provém; a abertura à interdisciplinaridade: tais procedimentos ajudam a constituir o aparato técnico da análise metódica. A historização dos parâmetros de representação, das categorias analíticas e dos descritores (histórias do olhar, do pensamento visual, da interpretação ou do próprio método); a incompletude declarada da análise em termos do futuro da

disciplina da qual ela provém e o recurso sempre possível a qualquer outra disciplina; o questionamento do papel do observador; a reflexão sobre o modo de escrita utilizado (natureza da *ekphrasis*) constituem o aparato reflexivo crítico.

Esses princípios organizam a apreensão da obra como um monumento (*Denkmal*), para usar o termo de Hans Tietze (1913) em um livro exemplar. Estabelecida, identificada, e determinada por suas arestas históricas, espaciais e subjetivas, inscrita nas tendências de estilo e gosto, considerada reciprocamente como fonte de outras histórias, inclusive a de sua recepção, a obra se torna, por assim dizer, visitada, transparente, atravessada pelo que a autoriza e pelo que provoca, multiplicada ao mesmo tempo que ausentada pelos procedimentos que a tomam como objeto. Indispensável e muitas vezes fértil, esse trabalho de investigação, do qual se deve dizer que hoje ocupa quase exclusivamente o cenário hermenêutico, não parece, contudo, suficiente. Como a obra pode recuperar sua espessura, sua fertilidade, sua fragilidade, sua própria densidade ou sua eventual opacidade, em uma expressão, suas virtudes problemáticas? Como levar em consideração o que, nela, recusa a lógica do pertencimento, da identidade, da confirmação? Para o analista, isso supõe admitir uma pergunta difícil, uma questão que não é evidente por si mesma, exatamente porque visa sua outra: o que faz da obra sujeito? A conclusão de *Questões de método na história da arte*, de Otto Pächt (1994, p. 163), colocou esse problema:

Grças às artes visuais, foi possível dar expressão concreta às coisas, aos conteúdos, às experiências que não teriam encontrado voz em outras áreas da cultura ou que deveriam ter sido tomadas de outra forma para serem apreendidas. A arte deve, portanto, ser considerada e apreciada como uma afirmação *sui generis* [...] e as artes plásticas devem ter a mais completa autonomia.³ (Tradução nossa)

Sem, no entanto, nada esquecer ou negligenciar dos discursos determinísticos, é aqui que a análise estética, *no que a singulariza*, começa: ela não conduz a obra a seus determinantes, nem reduz o trabalho artístico à ideia de eficácia

3 “Grâce aux arts plastiques, il a été possible de donner une expression concrète à des choses, à des contenus, à des expériences qui n’auraient pas trouvé à se faire entendre dans d’autres domaines de la culture, ou qui auraient dû prendre une autre forme pour pouvoir être saisis. L’art doit donc être considéré et apprécié comme une affirmation *sui generis* [...] et il faut accorder à la sphère des arts plastiques la plus complète autonomie.”

histórica, que assombra secretamente os procedimentos de investigação que podem ser considerados “objetificadores”. Trata-se, de outra maneira, de considerar as imagens como um ato crítico e, assim, procurar desdobrá-la em seus próprios poderes. É para subtraí-las de um contexto, de uma história, do mundo tal como, antes delas, acreditamos existir? De jeito nenhum. No centro desse tipo de questionamento está a afirmação de Adorno (1962, p. 53, tradução nossa): “As formas de arte registram a história da humanidade com mais precisão do que os documentos”.⁴ É por isso que é importante analisá-las realmente, por si próprias e, acima de tudo, do ponto de vista das perguntas que elas colocam, *do ponto de vista das perguntas que elas criam*.

Origens teóricas idealistas

“Nosso século é o verdadeiro século da crítica, à qual tudo deve se submeter” (KANT, 1975, p. 6, tradução nossa)⁵ Se em Kant a *Kritik* se engendra, historicamente, na crítica filológica que, para o Iluminismo, presidiria ao exame racional de textos religiosos, o conceito leva consigo seu significado transcendental de análise dos meios e limites de todo conhecimento, da teoria das condições *a priori* de toda experiência. Essa é a crítica kantiana: “a máxima de uma desconfiança universal de todas as proposições sintéticas [da metafísica], até uma base universal para sua possibilidade nas condições de nosso poder de saber.”⁶ (KANT, 1790 apud EISLER, 1994, p. 217, tradução nossa) Portanto, a atividade crítica “consiste em voltar às fontes de afirmações e objeções e aos fundamentos sobre os quais repousam, método que possibilita a esperança de obter certeza”.⁷ (KANT, 1840, p. IV, tradução nossa)

No que diz respeito ao campo particular da estética, Kant distingue dois tipos de crítica: a crítica empírica, que se contenta em refletir sobre casos particulares e em aplicar a eles as regras da psicologia (ou seja, relacioná-los com as leis

4 “Les formes de l’art enregistrent l’histoire de l’humanité avec plus d’exactitude que les documents.”

5 “Notre siècle est le véritable siècle de la critique, à laquelle tout doit se soumettre”.

6 “maxime d’une défiance universelle vis-à-vis de toutes les propositions synthétiques [de la métaphysique], jusqu’à ce qu’ait été aperçu un fondement universel de leur possibilité dans les conditions de notre pouvoir de connaître.”

7 “consiste à remonter aux sources des affirmations et des objections, et aux fondements sur lesquels elles reposent, méthode qui permet d’espérer atteindre la certitude.”

da sensação); a crítica transcendental, que não parte das obras, mas do próprio julgamento, e observa nele o funcionamento das faculdades. A primeira limita-se a ser uma arte, a segunda acede ao *status* da ciência.

A crítica do gosto é, em si mesma, apenas subjetiva em relação à representação pela qual um objeto nos é dado: na verdade, ela é a arte (*Kunst*) ou a ciência (*Wissenschaft*) de restabelecer sob regras a relação recíproca do entendimento e da imaginação na representação dada (sem relação com uma sensação ou conceito precedentes), para regular sua concordância ou discordância e determiná-los em relação às suas condições. Quando mostra isso apenas por exemplos, é uma arte; é uma ciência quando deriva a possibilidade de tal julgamento da natureza dessas faculdades, como faculdades do conhecimento em geral. É somente nesta ciência que estamos lidando aqui como um crítico transcendental. [...] Como arte, a crítica busca apenas a aplicação das regras fisiológicas (isto é, aqui psicológicas), portanto empíricas, segundo as quais o gosto procede efetivamente (sem pensar em sua possibilidade), com o julgamento dos seus objetos e critica as produções das belas artes; como ciência, ela critica a faculdade de julgá-las.⁸ (KANT, 1979, p. 121, tradução nossa)⁹

Requisitos materialistas

Como deduzir os componentes idealistas do conceito de *Kritik*, e como torná-lo instrumental e operacional? Por que o exercício da arte deve ser limitado ao

8 "La critique du goût n'est elle-même que subjective en rapport à la représentation par laquelle un objet nous est donné : en effet elle est l'art (*Kunst*) ou la science (*Wissenschaft*) de ramener sous des règles le rapport réciproque de l'entendement et de l'imagination dans la représentation donnée (sans relation à une sensation précédente ou à un concept), donc de régler leur accord ou leur désaccord, et de les déterminer par rapport à leurs conditions. Lorsqu'elle ne montre ceci que par des exemples, c'est un art ; c'est une science lorsqu'elle dérive la possibilité d'un tel jugement de la nature de ces facultés, en tant que facultés de la connaissance en général. C'est à cette science seule que nous avons ici affaire en tant que critique transcendante. [...] Comme art la critique recherche seulement l'application des règles physiologiques (c'est-à-dire ici psychologiques), donc empiriques, d'après lesquelles le goût procède effectivement (sans réfléchir sur leur possibilité), au jugement de ses objets et critique les productions des beaux-arts, comme science elle critique la faculté de les juger."

9 Nós nos permitimos modificar levemente a sintaxe do último membro da última frase deste trecho, o que nos parece mais lógico.

campo do sensível? Essa é a própria história da crítica em seus componentes políticos: sucessivamente, muitos autores europeus questionaram os limites impostos por Kant e os ultrapassaram.

Três autores, principalmente, estão aqui concernidos: Karl Marx, Walter Benjamin e Theodor Adorno. A principal mudança que eles operam deve-se ao *status* da razão. Esta já não pertence, como em Kant e os românticos, ao exercício individual das faculdades, capaz de se voltar sobre si mesma e, assim, alcançar a liberdade; e ela não representa mais o ponto conclusivo do edifício teórico. A razão se torna uma construção coletiva, de alguma maneira aquilo que Michel Foucault mais tarde chamará de modelo especulativo. No quadro marxista, a crítica consiste em desembaraçar as determinações e os limites do que se faz passar por razão em um dado tempo, a fim de manifestar seu caráter possivelmente doutrinário e estratégico. Marx explica isso em uma carta a Ruge: “A razão sempre existiu, mas nem sempre em uma forma razoável. A crítica pode, portanto, se atrelar a qualquer forma de consciência teórica e prática, e implantar, a partir das formas *próprias* da realidade existente, a verdadeira realidade como a exigência e o seu fim último”.¹⁰ (MARX, 1982, p. 344, grifo do autor, tradução nossa) Como August Schlegel poderia recomendar de se limitar ao título de um livro para realizar suas críticas, Marx pode explicar a Lassalle que, para criticar immanentemente as relações sociais instituídas pelo capitalismo, basta fazer “uma apresentação e, através da apresentação, uma crítica a ela”.¹¹ (MARX, 1858 apud HOWARD, 2001, p. 79, tradução nossa) As questões do conceito de crítica de Marx são fundamentais: trata-se de refutar a ordem do mundo, e, então, a própria organização do conhecimento e a organização do discurso. Devemos então repensar a relação entre a crítica e o que ela critica. Por um lado, em relação à sua natureza e papel, a atividade crítica não é mais um gênero literário, é uma energia e deve ser transformada em prática. A teoria crítica se transforma, escreve Marx, “em força material”.¹² (MARX, 1982, p. 390, tradução nossa) Por outro lado, no que diz respeito à sua exposição, a crítica discursiva realiza seu conceito apenas inscrevendo-o na própria forma de sua exposição. A exigência

10 “La raison a toujours existé, mais pas toujours sous la forme raisonnable. La critique peut donc se rattacher à n'importe quelle forme de la conscience théorique et pratique, et déployer, en partant des *propres* formes de la réalité existante, la vraie réalité comme leur exigence et leur fin ultime.”

11 “une présentation, et à travers la présentation une critique de celle-ci.”

12 “en force matérielle”.

de inventividade analítica é a mesma dos românticos, mas para questões políticas e práticas obviamente diferentes.

Os teóricos da Escola de Frankfurt apontam e desdobram o que Marx havia programado, tanto no campo social quanto no campo estético.

- No plano social, a crítica dedica-se à detecção de aporias e contradições implementadas em uma determinada sociedade, à maneira pela qual ela produz um certo número de comportamentos e conceitos prescritivos, começando pelos de identidade, de indivíduo, de sujeito, de poder, de dever, de norma.
- No plano filosófico, a crítica coloca as outras teorias à prova de seus pressupostos metodológicos, como Jean-Marie Vincent (1976, p. 66-67, tradução nossa) explica:

Ao mostrar as contradições das teorias, ou seja, procedendo uma crítica imanente às articulações do pensamento e suas conexões com a experiência levada em consideração, ou ignorada, [os membros da Escola de Frankfurt] visavam destacar os mecanismos que levaram à redução da complexidade das relações cognitivas, fixando-as em momentos reais da atividade humana, mas desatadas pelos determinismos sociais abstratos de sua constelação geral. [...] A crítica teórica não é a produção de uma ordem ou arranjo da realidade, mas a produção rigorosa da desordem subjacente à ordem da razão estabelecida, falsamente transparente para si mesma e falsamente amante dela mesma.¹³

- Num plano estético, devido às últimas reflexões de Adorno na *Teoria estética*, devemos introduzir uma distinção provisória entre “análise imanente” e “crítica imanente”. A análise imanente, codificação acadêmica

13 “En montrant les contradictions des théories, c’est-à-dire en procédant à une critique immanente des articulations de la pensée et des connexions de celle-ci avec l’expérience prise en compte, ou laissée pour compte, [les membres de l’École de Francfort] visaient à mettre en lumière les mécanismes qui conduisaient à réduire la complexité des relations cognitives en les fixant sur des moments réels de l’activité humaine, mais détachés par les déterminismes sociaux abstraits de leur constellation d’ensemble. [...] La critique théorique n’est donc pas production d’un ordre ou arrangement de la réalité mais production rigoureuse du désordre sous-jacent à l’ordre de la raison établie, faussement transparente à elle-même et faussement maîtresse d’elle-même.”

das proposições românticas, considera a obra apenas em seu jogo formal livre, independentemente de seu pertencimento a um campo histórico. Ora, se, de fato, “a estética supõe a imersão absoluta em uma obra em particular”¹⁴, “a análise imanente é acompanhada de uma autoilusão”,¹⁵ que consiste em considerar a obra como uma mônada, e, portanto, em se proibir a ver nela sua própria potência crítica. “Hoje, já percebemos que a análise imanente, que outrora foi uma arma da experiência artística contra a ausência de sentido artístico, é usada como slogan para manter o pensamento social longe da arte absolutizada”.¹⁶ (ADORNO, 1989, p. 231-232, tradução nossa) Em nenhum caso, trata-se de construir uma análise sociológica determinística das obras, mas de compreender como as formas de uma obra possuem uma potência crítica, que seja subordinando-se totalmente ao que elas recusam (como em Baudelaire), recusando qualquer pertencimento ao seu contexto (arte pela arte), inscrevendo suas aspirações na forma de cicatrizes e rasgos... Essa compreensão da necessidade histórica do surgimento de uma forma analisada por si mesma, na particularidade da invenção de sua relação com o exterior, é a tarefa da crítica imanente. Como tal, Adorno pode escrever que a crítica imanente é “a única que é dialética”.¹⁷ (ADORNO, 1984, p. 295, tradução nossa) Adorno explica, por exemplo:

Uma obra bem-sucedida, do ponto de vista da crítica imanente, não é aquela que reconcilia contradições objetivas em uma harmonia ilusória, mas aquela que expressa negativamente a ideia de harmonia, dando forma às contradições, de maneira pura e intransigente, até o coração de sua estrutura.¹⁸ (ADORNO, 1986, p. 21, tradução nossa)

14 “l'esthétique suppose absolument l'immersion dans une œuvre particulière.”

15 “l'analyse immanente s'accompagne d'une auto-illusion.”

16 “Aujourd'hui, on se rend déjà compte que l'analyse immanente, jadis une arme de l'expérience artistique contre l'absence de sens artistique, est utilisée à mauvais escient comme slogan pour maintenir la réflexion sociale éloignée de l'art absolutisé.”

17 “la seule qui soit dialectique.”

18 “Une œuvre réussie, du point de vue d'une critique immanente, n'est pas celle qui réconcilie les contradictions objectives en une harmonie illusoire, mais celle qui exprime négativement l'idée d'harmonie en donnant forme aux contradictions, de façon pure et intransigente, jusqu'au cœur de sa structure.”

Essa é toda a diferença qualitativa entre uma “obra de mérito ético-social” e uma obra crítica, entre um tratamento temático e uma invenção formal. Em “Parataxe”, um estudo controverso da interpretação de Hölderlin por Heidegger, Adorno expõe a lógica e as direções da crítica imanente (na ocasião ainda chamada de “análise imanente”). (ADORNO, 1984, p. 310, tradução nossa) A crítica imanente:

- Opõe-se ao método genético, que confunde “a enumeração das condições que deram origem a poemas, dados biográficos, modelos e supostas influências, com o conhecimento da coisa em si”.¹⁹
- Não se concentra na intencionalidade do autor, mas nos elementos objetivos que constituem a obra.
- Visa “ir além do fechamento monadológico” da obra, procurando seu conteúdo de verdade.
- Busca esse conteúdo de verdade, a princípio, “na montagem de seus elementos, isto é, na totalidade de seus momentos”;
- E então, em um segundo tempo, na maneira em que essa “configuração de momentos” excede e transforma seu “contexto imanente”.

A crítica imanente parte de uma contradição: “toda obra exige ser entendida unicamente a partir dela mesma, e nenhuma pode ser assim entendida”.²⁰ (ADORNO, 1984, p. 310, tradução nossa) Por quê? Porque a explicação do funcionamento formal da obra se conduz para mostrar como a obra “abala o sentido”. Parafrazeando-o em termos não-adornianos, pode-se dizer que o trabalho da crítica imanente conclui-se quando permite descrever em que, como e por que uma obra reconfigura ou quebra as categorias especulativas de onde provém. Nossa formulação prosaica tenta esclarecer as belas proposições de Adorno: “nenhuma obra é totalmente explicitada pela camada material que o estágio da compreensão do sentido exige, uma vez que os estágios subsequentes minam o

19 “l'énumération des conditions qui ont donné naissance aux poèmes, des données biographiques, des modèles et des prétendues influences, avec la connaissance de la chose elle-même.”

20 “toute œuvre exige d'être comprise uniquement à partir d'elle-même, et aucune ne peut l'être.”

sentido. É o caminho da negação determinada do sentido que leva ao conteúdo de verdade”.²¹ (ADORNO, 1984, p. 310, tradução nossa)

Quanto a Walter Benjamin, ele não é apenas o primeiro historiador e teórico da “crítica imanente” (*O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, seu trabalho de doutorado, escrito em 1919 e defendido em 1920), mas também o seu praticante e inventor mais assíduo e programático. Benjamin estendeu o escopo da análise à própria experiência sensível: “Perceber é ler”, observa ele em 1917. (BENJAMIN, 2002, p. 33, tradução nossa) Tendo decidido escrever apenas na forma de comentários (o que não foi completamente o caso, é claro), Benjamin transforma cada exegese em uma nova forma de trabalho analítico, para construir novos instrumentos, novos conceitos, procedimentos específicos nas rotas de acesso ao texto e designa novos problemas para cada um dos objetos estudados. A obra de Benjamin é (entre outras coisas) uma estética da crítica. Talvez seja a primeira vez em que a análise não é mais apresentada como uma técnica unificada, que tem como critério de validade a verificação repetida dos mesmos instrumentos aplicados a diferentes objetos. Pelo contrário, em todos os seus aspectos (tecnicidade, quadro de referências, questões estéticas e políticas...), em Benjamin a crítica é renovada à prova de cada objeto de estudo. Atenta às descontinuidades especulativas produzidas pela obra de arte, ela é em si mesma, como metodologia geral (e não unificada), a prática de uma descontinuidade metódica. Um dos resumos mais claros dessa posição pode ser encontrado no *Zentralpark*:

O ‘juízo’ de uma obra do passado, ou seja, a apologia, se esforça para encobrir, mascarar os momentos revolucionários no curso da história. Ele deseja enfaticamente estabelecer uma continuidade. Ele dá importância apenas aos elementos da obra que já desempenharam um papel na influência que ela exerceu. Negligencia as projeções e asperezas que constroem quem quer ir além desta obra”.²² (BENJAMIN, 1975, p. 212-213, tradução nossa)

21 “aucune œuvre n’est entièrement explicitée par la couche matérielle que requiert l’étape de la compréhension du sens, alors que les étapes ultérieures ébranlent le sens. C’est la voie de la négation déterminée du sens qui mène alors au contenu de vérité.”

22 “Le ‘jugement’ sur une œuvre du passé, c’est-à-dire l’apologie, s’efforce de recouvrir, de masquer les moments révolutionnaires dans le cours de l’histoire. Il désire vivement instaurer une continuité. Il n’accorde d’importance qu’aux éléments de l’œuvre qui ont déjà joué un rôle dans l’influence qu’elle a

Como Adorno, ao passar do idealismo alemão para a dialética marxista, no final dos anos 1920, Benjamin teve que confrontar a tradição “imanentista” com críticas materialistas. Como para Adorno, não se tratava de jeito nenhum de devolver a obra a suas determinações sociais e, assim, retornar a um determinismo mecanicista, que os dois reprovavam na vulgata marxista que considerava a arte mera superestrutura (e que Adorno censurará o próprio Benjamin em suas críticas à primeira versão de Baudelaire).²³ Como Adorno (mas com seus próprios modelos teológicos), Benjamin, por assim dizer, injeta procedimentos imanentes no materialismo. Ele chama isso de “estética dedutiva”. (BENJAMIN, 2002, p. 219) No que isto consistiria? Em entrelaçar processos “imanentistas” e materialistas, de acordo com seu projeto que ele descreveu como “marxismo experimental”.²⁴ Tentando reconstruir os estratos, eles consistem em:

- Reconhecer o caráter não autônomo da arte (postulado materialista);
(“A doutrina da sobrevivência das obras é dominada pela ideia de que essa sobrevivência desmascara a ilusão da ‘arte’ como um domínio autônomo”.²⁵ (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)
- “Penetrar na obra”, “unir-se à verdade que a obra oculta [...] encontrar relações ocultas na própria obra”. (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa) (fórmulas típicas da tradição imanente);

Uma análise que não encontra as relações ocultas na obra em si mesma e, portanto, não ensina a ver mais de perto a obra em si e não apenas a observá-la – perde seu verdadeiro objetivo. [...] Em

exercée. Il néglige les surplombs et les aspérités qui donnent une prise à celui qui veut aller au-delà de cette œuvre.”

23 “Pour moi, du point de vue de la méthode, il est maladroit d’interpréter en termes ‘matérialistes’ des aspects particuliers qui relèvent évidemment de la superstructure, ceci en les rapportant sans médiation ou même par voie de causalité, à des aspects correspondants de l’infrastructure. La détermination matérialiste des caractères culturels n’est possible que par la médiation du *process global*.” (ADORNO, 1938 apud BENJAMIN, 1979, p. 270, grifo do autor)

24 “[Benjamin] me explicou que seu marxismo ainda não era dogmático, mas heurístico e experimental.” / “[Benjamin] m’expliqua que son marxisme n’était toujours pas de nature dogmatique, mais heuristique et expérimentale.” (SCHOLEM, 1981, p. 230, tradução nossa)

25 “La doctrine de la survie des œuvres est dominée par l’idée que cette survie démasque l’illusion de l’‘art’ comme domaine autonome”.

nenhum caso uma crítica pode ser reconhecida como tal, se não se solidariza com a verdade que a obra esconde, para se apegar ao mundo exterior. Mas, infelizmente, é o caso de tudo que se faz como crítica marxista.²⁶ (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)

- Explicitar a dimensão crítica interna à obra (crítica imanente);
(“Acrescentamos que a crítica é interna à obra”).²⁷ (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)
- Mostrar como a obra vai além do estado da arte (superação materialista crítica da tradição idealista);
(“A arte é apenas um estágio de transição de grandes obras. Elas se tornaram outra coisa (no estado de seus devires) e se tornarão outra coisa (ao estado de crítica)”)²⁸ (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)
- Propor como ideal a existência de uma “crítica mágica” (síntese do imanentismo crítico e do materialismo crítico, ou seja, que acompanha o trabalho na extensão de seu desenvolvimento, que para Benjamin é uma história da dissolução);
(“A crítica mágica como uma forma em que a crítica se manifesta em seu nível mais alto. Nesse mesmo nível, seu espelho é o tratado científico (da história literária)”)²⁹ (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)
- Preservar “o segredo” oculto pela obra (superação crítica imanentista da tradição materialista);

26 “Une analyse qui ne rencontre pas des relations cachées dans l'œuvre même et par suite n'enseigne pas à voir de plus près dans l'œuvre même et pas seulement à la regarder – passe à côté de son véritable objet. [...] En aucun cas ne peut être reconnue comme telle une critique qui ne se solidarise d'aucune manière avec la vérité que recèle l'œuvre, pour s'en tenir à l'extérieur. Mais c'est malheureusement le cas de presque tout ce qui s'est fait chez nous comme critique marxiste.”

27 “Ajoutons que la critique est interne à l'œuvre.”

28 “L'art est seulement un stade transitoire des grandes œuvres. Elles sont devenues autre chose (dans l'état de leur devenir) et elles deviendront autre chose (à l'état de critique).”

29 “La critique magique comme forme où la critique se manifeste à son plus haut niveau. À ce même niveau, son vis-à-vis est le traité scientifique (d'histoire littéraire).”

(“A crítica da crítica materialista literária gira em torno do fato de que ela perde essa face mágica, que não julga, e que sempre (ou quase sempre) revela o segredo”).³⁰ (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)

- Ir além da estética (movimento tradicional de qualquer dialética);

(“A crítica realizada perfura o espaço da estética”).³¹ (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)

- Finalmente, sem que se possa assegurar que Benjamin falava dele mesmo ao expor um programa desse tipo, pelo menos, ele estaria a planejar repensar praticamente a função social do intelectual e atribuir a ele uma tarefa, a do desvio (superação prática final).

(“O desvio da função como tarefa específica do intelectual. Seu caminho para o comunismo não é o mais próximo, mas o mais remoto. Desvio da função como tarefa do especialista. Destruição do interior. Bolchevismo cultural”).³² (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)

Poderíamos nos referir à energia analítica da obra de Benjamin com a afirmação de um dos seus primeiros objetos de estudo, Friedrich Schlegel, que concluiu assim sua própria análise da atividade crítica de Fichte em relação ao material kantiano: “Além do mais, críticos, nunca podemos ser suficientes”.³³ (SCHLEGEL, 1978, p. 139, tradução nossa)

A partir dessa rica história sumariamente evocada, o que podemos tirar proveito no que concerne ao trabalho crítico no campo do cinema?

30 “La critique de la critique littéraire matérialiste tourne tout entière autour du fait que lui manque cette face magique, qui ne juge pas, et qu’elle dévoile toujours (ou presque toujours) le secret.”

31 “La critique accomplie transperce l’espace de l’esthétique”.

32 “Le détournement de fonction comme tâche spécifique de l’intellectuel. Son chemin vers le communisme n’est pas le plus proche mais le plus lointain. Détournement de fonction comme tâche du spécialiste. Destruction de l’intérieur. Bolchevisme culturel.”

33 “Et d’ailleurs, critique, on ne saurait jamais l’être assez.”

O trabalho crítico

REFLETIR SOBRE O CORPUS

Neste tempo de mutação acelerada, em que a floração de imagens demanda muitas iniciativas tanto teóricas quanto práticas (como não apenas recensear os filmes e os roteiristas fora dos circuitos?), a crítica industrial, que usurpa seu nome, obedece cada vez mais ao seu princípio antigo: quanto mais caro é um filme, mais você precisa falar sobre ele. Neste momento, o lançamento de um *blockbuster* na França pode ocupar 80% das telas. Quando finalmente chegarmos a 100%? A situação seria mais clara e menos hipócrita. A crítica independente continua lutando em vários terrenos ao mesmo tempo: tria os produtos industriais que, às vezes – e isso nos incomoda com gratidão –, são bons, dá visibilidade aos filmes de autores de todo o mundo; resenha os festivais porque é aí que encontramos quase toda a produção chamada “de arte e ensaio” e que não tem quase distribuição, apreende o papel da mudança tecnológica, financeira e jurídica. Como sempre, ela não assume uma tarefa: procurar filmes fora dos circuitos, lá onde eles são os mais numerosos, os mais interessantes e os mais frágeis. Qualquer cinéfilo sonha em voltar ao passado para impedir Émile Reynaud de lançar seus filmes no Sena, para impedir o corte da MGM nos 42 rolos de *Rapaces*, de Stroheim, para defender a memória de Jean Vigo na época do lançamento de *L'Atalante* ou levar os filmes de Giovanni Martedì antes das escavadeiras destruírem o ateliê onde foram armazenados. Podemos escrever livros inteiros sobre o esmagamento e a edulcoração de filmes, sobre filmes inacabados e incompletos, sobre filmes nunca vistos, perdidos, esquecidos ou mutilados que são revelados ao longo do tempo os mais decisivos de suas épocas, como *Afrique 50*, de René Vautier (1950), *Black liberation*, de Edouard de Laurot (1967), ou *Ali au pays des merveilles*, de Djouhra Abouda e Alain Bonnamy (1976), para citar apenas alguns. A história do cinema é uma história de injustiça, fiel à história geral da humanidade.

DEIXAR-SE DESLOCAR PELA OBRA

Para Adorno, apenas a interpretação entrega o conteúdo da verdade que a obra contém, mas que ela não pode entregar sozinha. “A Verdade do conhecimento

discursivo não é velada, mas ele não a possui, no entanto. A arte, ela também conhecimento, possui a Verdade, mas como algo incomensurável”.³⁴ (ADORNO, 1989, p. 166) Para formular cruamente: a arte tem a verdade, mas não a conhece; a interpretação (isto é, a filosofia) conhece a verdade da arte, mas não a possui.³⁵ Tal dualismo, que se baseia legitimamente em uma concepção restritiva do conhecimento como trabalho de pura racionalidade, assemelha-se, no entanto, a uma estratégia de infantilização da obra de arte, literalmente: *infans*, a obra não saberia falar e seria o papel da análise falar em seu lugar.

Podemos considerar exatamente o oposto: que a obra sempre nos diz muito mais do que ouvimos, principalmente porque ainda não aprendemos a sua linguagem própria. Não é mais rico pensar que o comentário não precisa tirar proveito do silêncio ou do balbucio da obra? Ele será legitimado também ao traduzir corretamente algumas frases, para ficar nessa metáfora linguística. Uma frase provocativa de Jean-Luc Godard tem grande força programática: “os filmes não foram vistos”.³⁶ Certamente, no imediatismo de seu nascimento, os filmes de vanguarda não têm superfície visível, exceto deliberadamente para provocar o escândalo, como na grande tradição das vanguardas (do tipo surrealista ou *let-triste*). Mas, de maneira mais geral, quaisquer que sejam os filmes, inclusive os mais friamente industriais, são frequentemente recusados em seus esquemas de roteiro, em suas determinações materiais, em suas condições de admissibilidade. O que se perde constitui-se como uma das questões mais dinâmicas no pensamento cinematográfico: capturar o poder do deslocamento, o potencial crítico das imagens.

INVENTANDO FORMAS DE EXPOSIÇÃO (O ESTILO CRÍTICO)

Na análise, a escolha dos descritores oferece tantos potenciais dinâmicos quanto os locais de intervenção (modo de amostragem, de decupagem, de reprodução, de sinalização e de reinscrição do filme no estudo). Seguindo as iniciativas do romantismo alemão, Walter Benjamin pôde incluir em seu “Programa de crítica literária”:

34 “Le Vrai de la connaissance discursive n'est pas voilé, mais elle ne le possède pas pour autant. L'art, lui aussi connaissance, le possède mais comme quelque chose qui lui est incommensurable.”

35 Albrecht Wellmer (1990) discute esse ponto.

36 “les films n'ont pas été vus.”

Uma boa crítica tem no máximo dois elementos constitutivos: a glosa crítica e a citação. Podemos fazer críticas muito boas apenas glosando ou citando. A todo custo, a ‘indicação do conteúdo’ deve ser evitada. Por outro lado, críticas de citações puras ainda devem ser inteiramente elaboradas.³⁷ (BENJAMIN, 1975, p. 2003, tradução nossa)

Quais são as forças da imagem? Como o filme transforma a questão da arte? Esse questionamento não pode mais ser formulado no sentido apologético em que os ardentes criadores dos anos 1920, de S.M. Eisenstein a Jean Epstein, o entenderam, mas no sentido de que qualquer artista digno desse nome hoje se afasta da esfera cultural em que a arte, como atividade especializada, representa apenas os meios mais valorizados socialmente para acessar a mais-valia de capital máxima. Num contexto de confisco generalizado, no qual a arte não passa de emblema privilegiado do fetichismo do mercado, as práticas e gestos peculiares à crítica estética não são nada decorativos: eles revelam o que uma sociedade, através das escolhas de seus artistas, analistas e historiadores, estejam eles trabalhando na imprensa, escolas ou universidades, considera digno de ser legado às gerações subsequentes, não apenas como um sintoma de alienação, mas como capacidade de criar justiça, amor e beleza.

(Paris, 2004 – La Nartelle, 2017)

Referências

ADORNO, Theodor W. Engagement. In: ADORNO, Theodor W. *Notes sur la littérature: 1943-1967*. Traduction: Sybille Muller. Paris: Flammarion, 1984. p. 295.

ADORNO, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*. Traduction: Hans Hildebrand et Alex Lindenberg. Paris: Gallimard, 1962.

ADORNO, Theodor W. *Prismes: critique de la culture et de la société*. Traduction: Geneviève et Rainer Rochlitz. Paris: Payot, 1986.

37 “Une bonne critique a tout au plus deux éléments constitutifs: la glose critique et la citation. On peut faire de très bonnes critiques en se contentant de gloser ou de citer. Il faut à tout prix éviter l’indication de contenu. En revanche la pure critique par citations est encore entièrement à élaborer.”

ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique*. Traduction: Marc Jimenez et Éliane Kaufholz. Paris: Klincksieck, 1989. p. 231-32.

BARRET-KRIEGEL, Blandine. *La défaite de l'érudition*. Paris: PUF, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Correspondance*. Traduction: Guy Petitdemange. Paris: Aubier Montaigne, 1979. v. 2.

BENJAMIN, Walter. *Fragments: 1916-1938*. Traduction: Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Paris: PUF, 2002.

BENJAMIN, Walter. Zentralpark. Fragments sur Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Traduction: Jean Lacoste. Paris: Payot, 1975. p. 212-213.

CAVAILLES, Jean. *Méthode axiomatique et formalisme: essai sur le problème du fondement des mathématiques*. Paris: Hermann & Cie., 1938.

EISLER, Rudolf. *Kant Lexicon*. Traduction: Anne-Dominique Balmès et Pierre Osmo. Paris: Gallimard, 1994.

HOWARD, Dick. *Marx: aux origines de la pensée critique*. Paris: Michalon, 2001.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Traduction: Alexis Philonenko. Paris: Vrin, 1979.

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*,. Préface de la première édition (1781), Traduction: A. Tremesaygues et B. Pacaud. Paris: PUF, 1975, p. 6.

KANT, Emmanuel. *Logique*. Paris, Ladrance, 1840.

MARX, Karl. Lettre à Ruge. In: MARX, Karl. *Œuvres philosophiques*. Paris: Gallimard: Pléiade, 1982. p. 344.

MARX, Karl. Pour une critique de la philosophie du droit de Hegel. In: MARX, Karl. *Œuvres philosophiques*. Paris: Gallimard: Pléiade, 1982. p. 390.

PÄCHT, Otto. *Questions de méthode en histoire de l'art*. Paris: Macula, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragment critique n° 281. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire*. Théorie

de la littérature du romantisme allemand. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p. 139.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: histoire d'une amitié*. Traduction: Paul Kessler. Paris: Calmann-Lévy, 1981, p. 230.

TIETZE, Hanz. *Die methode der kunstgeschichte*. Leipzig: Verlag von E.A. Seeman, 1913.

VINCENT, Jean-Marie. *La théorie critique de l'école de Francfort*. Paris: Galilée, 1976.

WELLMER, Albrecht. Vérité – apparence – réconciliation: Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité. In: ROCHLITZ, Rainer (dir.). *Théories esthétiques après Adorno*. Arles: Actes Sud, 1990. p. 247-289.