

# Crítica/teoria: o juízo de valor e a prova<sup>1</sup>

Alain Bergala <sup>2</sup>

Tradução: Humberto Pereira da Silva<sup>3</sup>

## RESUMO

A especificidade da escrita crítica, com respeito à de divulgação ou de análise, é que ela emana de alguém que se autoriza a “ajuizar” e, assim sendo, proferir juízo de valor é uma de suas finalidades. A moral “científica” do analista o exime de ajuizar seu objeto de modo crítico, conjectural. A escolha desse ou daquele filme apenas deixa supor – muito frequentemente de forma implícita – um ajuizamento global preliminar que implica na decisão de abordar seu objeto de estudo. O juízo de valor – sem o qual não há verdadeiramente escrita crítica – pode ser feito em nome de um consenso preexistente (em torno de um sistema de valores supostamente compartilhados pelos leitores de tal revista, jornal ou semanário), em nome da pura subjetividade de seu autor (o crítico humorado ainda conhece belos dias) ou pela tentativa de produção de “provas” coletadas em um filme para corroborar a validade dos julgamentos emitidos. Este artigo volta-se para o essencial, para o que está em jogo, em termos de juízos de valor e de provas, na fronteira (que é biograficamente a do autor) entre a crítica e a análise.

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente em *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, vol. 6, n 2-3, 1996, p. 29-44 (<https://www.erudit.org/en/journals/cine/1996-v6-n2-3-cine1500561/1000970ar/>)

<sup>2</sup> Alain Bergala (1943, Brignoles) é crítico, ensaísta, pedagogo e realizador de cinema. Foi redator-chefe e diretor de coleções da revista *Cahiers du Cinéma*. Em 2000 tornou-se conselheiro para as políticas de cinema do Ministério da Educação do governo de Jack Lang, tendo sido um dos responsáveis pela introdução do cinema no ensino geral francês. Editou livros dedicados a cineastas como Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Abbas Kiarostami, Ingmar Bergman e Luis Buñuel. Dirigiu filmes de ficção nos anos 1980 e documentários a partir dos anos 1990 sobre história da arte e história e estética do cinema. Dedicou-se à pedagogia do cinema e foi um dos fundadores do programa Le Cinéma, cent ans de jeunesse, sendo autor de *L'Hypothèse cinéma – Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, obra de referência para a reflexão sobre a iniciação ao cinema.

<sup>3</sup> Professor de história do cinema na FAAP, autor de *Glauber Rocha – Cinema, estética e revolução* (Paco Editorial, 2016), *Ver e ver como – Ensaios sobre cinema e cineastas marcantes* (Paco Editorial, 2018), co-organizador, com Fatimarlei Lunardelli e Ivonete Pinto, de *Ismail Xavier – Um pensador de cinema brasileiro* (Sesc/Abraccine, 2019). Membro da Abraccine.

**Defenderei aqui:** todo texto cujo propósito não seja o de proferir juízo de valor sobre o filme ou a obra cinematográfica de que trata não é um texto crítico. Tão só com esse critério é possível traçar a linha demarcatória entre o discurso crítico e outras formas de discurso sobre cinema: o analítico/teórico (seja ele acadêmico ou não), o publicitário, o informativo. Importa, mais que nunca, assinalar com nitidez essa linha divisória, uma vez que hoje muitos que escrevem sobre cinema, supondo ocupar um espaço crítico, renunciam progressivamente – paralelamente à poderosa ascensão de discursos de intimidação e promoção mal disfarçada entre os meios de comunicação de massa – à função de ajuizar, sem a qual não há verdadeiramente a dimensão crítica.

A fronteira que desejo começar a explorar aqui é mais precisamente a que separa o discurso crítico da análise teórica. Eu a conheço por ter pessoalmente navegado nesses dois rios; de um lado como crítico na *Cahiers du Cinéma*, de outro como professor-pesquisador de cinema na universidade. Aquele que sai da crítica, atravessa a fronteira e chega à escrita teórica deve, inicialmente, pôr em causa a posição ética tida até então com o dever de proferir juízo de valor. A pressão da qual se liberta, de um lado – a de proferir julgamento –, é reencontrada de outra forma, naquela cuja obrigação é lançar hipóteses, exhibir exemplos e fornecer provas de tudo que tem diante de si.

Visto que todo crítico de cinema digno dessa função deve ajuizar o objeto de que fala, os valores em nome dos quais ele o faz podem ser principalmente de duas naturezas. Realçar, a partir de sua própria subjetividade, o direito de julgar um filme como espectador cobaia, ou referencial, que anuncia para os espectadores, seus leitores, os efeitos (de sentido, de emoção), as reações (estéticas, morais etc.) que a visão desse filme provoca nele. Ou destacar, a partir de um consenso preliminar, certo número de valores constituídos em um sistema – mesmo implícito – para o qual seu julgamento crítico se inclinará. Mesmo que, parcialmente, essas duas ordens de valores definam – em suas formas radicais – dois tipos de crítica diametralmente opostos, todo crítico de cinema sabe bem que deve ter, por si mesmo, o compromisso de se situar entre essas duas postulações contraditórias: a necessária e

inevitável subjetividade de suas reações face ao filme e a referência a uma configuração de valores que podem ser compartilhados.

### **A crítica com fundamento na comunidade**

O consenso preliminar – que implica um sistema de valores coletivos básicos para o ajuizamento crítico – pode ser de natureza sensivelmente diferente segundo a época e o meio<sup>4</sup>. Eu vislumbro três categorias essenciais.

1. Um consenso bem acentuado da redação sobre os valores que não são (ainda) os mesmos do público. Com isso, a comunidade que partilha esses valores é reduzida (por vezes à própria equipe de redação), mas a contundência nas afirmações e nas convicções, talvez demasiado forte, é sobre valores não expressos a se impor e ainda minoritários. O veículo de imprensa torna-se, então, máquina de guerra, e seus redatores a ponta de lança desses novos valores. Esse foi historicamente o caso dos jovens da *Cahiers du Cinéma*, não no momento de sua criação, mas no meio da década de 1950<sup>5</sup>. A coesão da comunidade que compõe a equipe de redação é então reforçada pelo sentimento de que seus valores, no momento, não pertencem senão a ela, ou a uma pequena minoria. Os proferimentos são contundentes e categóricos, porque o grupo deve traçar a linha de demarcação mais nítida possível entre os valores dominantes e os novos (os dele), que ele pretende anunciar e fazer triunfar. Com a afirmação contundente dos valores de um pequeno grupo, seus proferimentos por vezes provocantes são palavras de ordem do manifesto – há sempre um tanto de terrorismo, maniqueísmo, dogmatismo. O texto de François Truffaut “Uma certa tendência do cinema francês”<sup>6</sup> foi exemplar desse tipo de intervenção crítica; temperado, é verdade, por um forte desejo de convencer com exemplos concretos, provas de apoio<sup>7</sup>. É óbvio que a

---

<sup>4</sup> Alain Bergala escreveu este artigo há quase três décadas. Vale ressaltar que aqui nem de longe ele podia supor o impacto da Internet. Em linhas gerais, o ponto de partida do argumento que desenvolve nesse ponto do texto hoje assume uma diversificação enorme com a atuação de críticos – “supondo ocupar um espaço crítico” – em blogs, sites, canais de Youtube e mais recentemente nas redes sociais. Diferentemente da época em que escreveu, hoje “críticos” flutuam na Internet com textos vinculados a uma plataforma ou mesmo de forma autônoma (N. T.).

<sup>5</sup> Criada em 1951 por André Bazin, Jacques-Doniol Valcroze e Lo Duca, a *Cahiers du Cinéma* acolheu um grupo de jovens cinéfilos – François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette e Claude Chabrol – com vasta vivência em cineclubes, que movimentarão a “máquina de guerra” e, por isso, serão chamados “os jovens turcos” (N. T.).

<sup>6</sup> “Une certaine tendance du cinéma français”, *Cahiers du Cinéma*, n 31, pp. 15-29, janeiro de 1954 (N. T.).

<sup>7</sup> Observa-se no polemista François Truffaut alguma coisa do autodidata que adora provocar, convencer com exemplos, e do discípulo de André Bazin que adora explicar. Ver *Le point critique*, mesa redonda, *Cahiers du Cinéma*, n 356, fevereiro, 1984.

capacidade de penetração de novos valores não depende exclusivamente da força de convicção e de coesão de um pequeno grupo que os porta. Para que esses valores encontrem, no público, uma ressonância expressiva é preciso que uma sensibilidade difusa esteja preparada para os acolher. Pois já existe, mesmo não expressa até então, “uma fratura no consenso”, para retomar uma expressão de Serge Daney (1984). Esse foi o caso da redação da *Cahiers du Cinéma* nos anos de 1950, cujo mérito foi o de formular, em termos de julgamento cinematográfico, valores latentes que o público, com a idade daqueles jovens críticos, sem dúvida sentia de modo confuso: que a sociedade francesa saía do pós-guerra (e de valores centrados no passado) e entrava em uma nova fase de consumo, de mudança de costumes, de emergência de valores novos, de gostos diferentes.

2. Um consenso preliminar nitidamente reivindicado entre a revista (semanário, jornal) e seus leitores. Esse é o caso cada vez que o leitor da revista participa de um forte consenso sobre valores (ideológicos, estéticos, filosóficos, religiosos etc.), o que faz do ato de compra, de assinatura e de leitura um gesto de adesão. É o caso hoje, na França, de uma revista como *Études*, por exemplo, de origem e obediência jesuíta<sup>8</sup>, que intervém de forma regular e bastante pontual no campo do cinema<sup>9</sup>. O crítico é, então, aquele que se serve de guia “especializado”. Frente ao fluxo permanente de filmes, ele é de alguma maneira “delegado” tanto quanto “especialista” do específico cinematográfico – para a comunidade ideológica que engloba os leitores e os redatores da revista –, e assim transforma em escolhas cinematográficas os valores do grupo. Esse foi por muito tempo na França o caso da crítica cinematográfica na *Télérama*, orientada em torno de um consenso de valores que se poderia definir, generalizando, como “católicos liberais cultivados”. Quanto mais intenso for o consenso preliminar entre a revista e seus leitores, mais o crítico se expõe a violentas reações cada vez que aqueles têm a impressão de que ele os trai ao traduzir seus valores comunitários, escolhendo um cinema muito pessoal, bastante divergente, em contradição com os fundamentos consensuais do grupo. O risco é tanto maior quando o filme bate de frente com os valores

---

<sup>8</sup> A revista *Études* foi fundada em 1856 pelos padres da Companhia de Jesus, 39 anos antes do nascimento do cinema.

<sup>9</sup> A publicação se mantém regular até hoje, com espaço reservado para a crítica de cinema. (N. T.)

sensíveis do grupo. O espaço para julgamento pessoal do crítico é, então, relativamente frágil: ele é subserviente ao grupo, mas em contraste tem uma vantagem sobre seus colegas – diante da difícil e angustiante obrigação de julgar sem demora, e sem rever, todo novo filme –, a de dispor de critérios rigorosos, definidos, em um sistema de valores aos quais possa apoiar seu julgamento; não obstante, esse julgamento não o dispensa de em algum momento compactuar, como a todos os críticos dignos desse nome, com sua alma e sua consciência.

3. Um consenso mais suave, de natureza mais “sociológica” que ideológica. Faço referência aqui a uma imprensa “espelhada”, cujo leitor, no limite muito mais indefinido, participa mais de uma filiação global do que de uma comunidade verdadeira em torno de valores definidos: as mulheres modernas urbanas e ideologicamente “evoluídas”, por exemplo, se expressam por meio de uma revista feminina atual como a *Cosmopolitan*<sup>10</sup>. A etiqueta “cinema” se refere mais a uma breve sinalização do que à crítica. O “crítico” (que não é frequentemente um especialista, mas sim um jornalista do setor de “cultura” ou de “variedades”) não é mais que um “delegado” para sua comunidade de leitores frente ao cinema: o “espelho” passivo da categoria sociológica que supõe ser a de seus leitores, que são em todo caso o “alvo” comercial da publicação. Ele é um “balconista” escalado para indicar os filmes que darão a seus leitores uma imagem prazerosa, gratificante para a fração da população à qual eles imaginariamente pertencem, e cuja publicação é o espelho, não a ponta de lança. O “crítico” é um guia para o consenso. Seu slogan poderia ser: nós defendemos (ou na falta de ajuizamento: nós registramos) o que vos agrada. Sua margem de manobra é um pouco mais nula à medida que o gosto médio suposto de seus leitores é seu único critério. Se ele é capaz de proferimento contundente, e mesmo arrogante (tal filme de um grande cineasta é muito longo, deveria ter alguns cortes, pois os espectadores ficarão entediados), isso não é feito jamais em seu próprio nome, mas no de valores e de direitos de seus leitores. Na França, atualmente, uma

---

<sup>10</sup> Trata-se de uma publicação norte-americana de moda e entretenimento criada em 1886 e direcionada às mulheres. Interessante notar que esse tipo de publicação envolve hoje um momento diferente do da época em que Bergala escreveu. Ele toma a revista como exemplo para indicar futilidades que envolvem o mundo do cinema. Hoje talvez fosse o caso de considerar a mudança substancial que a Internet provocou nesse modelo de publicação. Ao subsumir sua linha argumentativa ao mundo do entretenimento, hoje ele perderia de vista que uma publicação com perfil “feminino”, que trata também de cinema, pode, igualmente, envolver ferrenhos debates sobre a afirmação da mulher. E, mesmo assim, se manter como “espelho”. Quando escreveu, espelho, esse matiz tinha uma coloração que hoje não tem. (N. T.)

revista mesmo sendo especializada, como a *Première*, realça amplamente essa condição para um público jovem, branco, que deseja unicamente ser informado sobre o cinema que o interessa, que o agrada sem precisar fazer esforço de compreensão nem ter aborrecimento.

A fronteira que separa esses três modos de exercício crítico é, evidentemente, bastante porosa. Todo crítico de cinema sempre escreve um tanto como “espelho” em relação ao imaginário que constrói de seu leitor. Ainda que apenas por meio do estilo, do nível de linguagem, da utilização de um vocabulário. Mesmo que seu pensamento sobre cinema permaneça rigorosamente coerente consigo próprio, e com grande homogeneidade, André Bazin não escrevia da mesma maneira para seus leitores do *Parisien libéré* e para os da *Cahiers du Cinéma*. Do mesmo modo, Serge Daney para seus leitores da *Cahiers* e do *Libération*. Acrescento não ser raro ver uma publicação – frequentemente sob efeito de um sucesso de público em larga escala – passar da segunda categoria (forte consenso preliminar entre leitores e redatores) à terceira (e se tornar um “espelho” mais passivo de uma categoria sociológica com valores mais embaralhados). Esse foi o caso na França quando a *Télérama* se tornou o semanário cultural predileto de uma pequena burguesia cultivada, mais vasta em relação ao seu leitor anterior, muito menos definida em suas convicções religiosas e morais, ultrapassando amplamente o núcleo duro de leitores que, inicialmente, fundou o consenso católico dessa publicação. Também pode ocorrer que, com o triunfo dos valores combativos de uma revista de tipo “máquina de guerra”, a relação inicial, militante, com seus leitores seja modificada, em um pacto consensual com a segunda categoria. Isso evidentemente ocorreu com a *Cahiers du Cinéma* após o triunfo da política dos autores: seus leitores, resolutamente bem convencidos dos méritos dessa política, passaram a esperar da revista que ela confirmasse os novos valores assimilados e adotados.

### **A crítica com fundamento subjetivo**

No segundo caso, o órgão de imprensa abre em suas colunas um espaço nitidamente localizado com forte liberdade redacional (seguido o modo tradicional da crônica, de um recado com dose de humor). É um tipo de “concessão” dada a um indivíduo que geralmente tem uma

“assinatura”, um estilo pessoal que o distingue do tom padrão do jornal ou da revista. Ele se autoriza a julgar os filmes segundo seu exclusivo ponto de vista subjetivo, sem ter de prestar contas a qualquer consenso preliminar. Ele não teria mesmo que justificar certo número de valores fixos com a finalidade de fundamentar seus juízos de valor no dia a dia (ou ao menos ao mês) em qualquer “sistema” particular. Os leitores não o acompanham tendo em vista a relação de identificação com uma comunidade, mas em razão de um vínculo mais lúdico, de curiosidade e de surpresa. O leitor consulta-o menos como um guia (“Devo ver esse filme?”) do que como parceiro em uma conversa imaginária (“O que ele pensou a respeito desse filme? Ele vai esculhambar ou reverenciar?”). Jean-Louis Bory praticou com muita convicção e talento esse tipo de crítica subjetiva no *Le Nouvel Observateur* nos anos de 1960. No jornal *Libération*, Gérard Lefort<sup>11</sup> retomou há alguns anos essa frívola tradição francesa “da crítica humorada” brilhante.

Esses críticos reconhecem apenas sua própria autoridade para julgar os filmes um por um, com notícias entregues ao consumo desordenado. O crítico humorado é excessivamente gracioso (tanto para louvar como para desancar), reativo e paradoxal (tem prazer em se singularizar, em se esquivar da linha dominante, em chocar). Ele adora surpreender, mesmo em relação às expectativas que, propriamente, acaba por suscitar. Adora brilhar e está, por vezes, preparado para sacrificar um filme, pois não resiste a um jogo de palavras sobre o título ou a um gracejo que bajule seu narcisismo como escritor. Esse tipo de crítico não tem a cabeça sistemática e exhibe voluntariamente sua espontaneidade, sua imprevisibilidade como antídoto a todos os consensos e dogmatismos. Não hesita, assim, em fazer um julgamento franco, mesmo sabendo bem que corre o risco de entrar em contradição com os supostos valores de seu leitor. Ele se situa entre o livre pensamento (“Estou fora de todos os sistemas!”) e o narcisismo (“O que eu penso é forçosamente interessante!”).

---

<sup>11</sup> Ainda atuante, Gérard Lefort saiu do *Libération* em 2014. Hoje é colaborador do *Les Inrockuptibles*, onde assina a coluna “Livros e Cinema”. (N. T.)

### **O pesquisador e a escolha de objeto**

O pesquisador, ao contrário do crítico, não tem nenhuma obrigação de julgamento explícito de seu objeto de estudo. O que ele deve é prestar conta, frente a seus pares, de uma consistência interna: a adequação de seu objeto à sua problematização e aos procedimentos teóricos que escolher utilizar em suas pesquisas e análises. Há sempre pelo menos a esperança de “produtividade” teórica na escolha que um pesquisador faz de tal ou qual objeto de estudo em relação a seu questionamento. Mas, ao contrário da do crítico, a escolha do objeto pelo pesquisador não precisa ser fundamentada por um ajuizamento “externo”, ligado aos seus gostos próprios ou à conjuntura cinematográfica, nem mesmo à importância histórica (artística ou cultural) do filme ou de outra escolha. A priori, o pesquisador sempre se afasta de toda impureza conjectural.

O pesquisador deve justificar a conveniência e a importância de seus resultados científicos, mas em nenhum caso justificar a escolha do objeto que estiver na origem dessa pesquisa. Aos olhos da pesquisa pura, todo objeto de estudo é legítimo. Mas em um domínio no qual o gosto e os efeitos estão sempre em jogo, a escolha de objeto é inevitavelmente signo, de outra forma sentido. Roland Barthes colocou claramente a questão:

Eu aprecio, eu não aprecio: isso não tem nenhuma importância para ninguém; isso, aparentemente, não tem sentido. E apesar de tudo isso quero dizer: meu corpo não é o mesmo que seu corpo. Assim, nessa espuma anárquica de gostos e não gostos, tipo de hachura distraída, se desenha pouco a pouco a figura de um enigma corporal, que apela para a cumplicidade ou a irritação. Aqui começa a intimidação do corpo, que obriga o outro a me suportar liberalmente, e permanecer silencioso e cortês diante dos prazeres ou das rejeições que não compartilha (p. 121).

Desse gosto pessoal, dessa singularidade corporal da qual não se desliga, em última instância, abaixo de todas as justificativas teóricas na escolha do objeto (eu adoro suficientemente tal filme ou tal cineasta para passar meses ou anos trabalhando sobre ele), o pesquisador, o acadêmico, é isento de dar justificativa. A respeito do que, propriamente, fundamenta psicologicamente sua relação com o objeto de estudo (cujo

vigor de seu investimento dependerá), ele não deve falar, sob pena de que os resultados de seu trabalho sejam suspeitos de impureza científica, com problemas de motivação subjetiva. Se ele falar – e, justamente, quase se tornou uma convenção desde Roland Barthes –, deve fazê-lo como se “levantasse a cortina”, em prelúdio, em off com respeito à parte séria de seu trabalho: uma breve narrativa autobiográfica, uma anedota na qual conta com pudor uma origem mítica divertida da escolha do objeto.

Quanto à comunidade que fundamenta os valores, que são os seus enquanto pesquisador (a exigência metodológica, a produtividade teórica de seu trabalho etc.), ela não autoriza, supostamente, nenhum julgamento de valor sobre a avaliação implícita de uma obra, de um cineasta, de uma corrente que represente para o indivíduo um engajamento a longo prazo no trabalho de um objeto de estudo. Todo pesquisador é considerado livre a priori para escolher um objeto. Todavia, lá também, essa escolha produzirá signo: será notada como pertencente a tal ou qual movimento, tal ou qual “grupo do mesmo gosto”, herdeira de tal ou qual tradição, suscitando por essa simples decisão inicial as cumplicidades e irritações das quais fala Barthes. O pesquisador daria em seguida a impressão de surpreender se mudasse radicalmente de “categoria”. Então ele, às vezes, experimentará a necessidade de se explicar.

### **A compilação de exemplos convenientes**

O ajuizamento feito pelo crítico, salvo quando se pretende deliberadamente subjetivo ou arrogante, sempre se esforça – com mais ou menos intensidade – para produzir algumas provas autovalidadas extraídas do próprio filme. O julgamento de valor a respeito de um filme só tem sentido se fornecer ao leitor um mínimo de garantias sobre o fato de que esse filme realça bem, como objeto, argumentos invocados para o criticar. Muito frequentemente o crítico compila no curso do texto alguns exemplos (tal cena, tal plano, tal objeção, tal enquadramento, tal personagem), coletados do filme com finalidade descritiva, para atestar que este se presta objetivamente à sua crítica, mesmo que ela seja reivindicada como parcialmente subjetiva. Esses pontos de junção, nos quais o crítico legitima a urdidura errática de seu discurso

(fundamentado sobre valores externos) e do objeto fílmico, funcionam como provas bem fundamentadas para seu julgamento. Cada um deles traz à tona, de forma longínqua, o contrato de confiança tácito entre o crítico e seu leitor: “Posso lhe provar o que afirmo, mesmo que o espaço de minha crítica não me permita fazê-lo senão rápida e alusivamente”. O teórico, por seu turno, não tem jamais direito a esse modo condicional, nem a convivência mais ou menos lúdica que esse contrato envolve.

Em minha tipologia sumária do discurso crítico, só o crítico humorado pode se arrogar o direito a priori de não compilar nenhum exemplo, nem nenhuma prova coletada do próprio filme do qual trata: sua autoridade provém exclusivamente de sua subjetividade crítica. Em uma afirmação do tipo “esse filme me agrada, esse filme não me agrada”, o fundamento da crítica é menos o próprio filme que o sujeito que escreve como superfície de reação sensível. E, com isso, busca conduzir por contágio uma adesão à sua própria reação, aos seus afetos diante do filme, em vez de fundamentá-la com provas supostamente objetivas. O fato é que, também, mesmo o crítico humorado ocasionalmente prova a necessidade de compilar alguns exemplos do que aprecia ou não em um filme. Ainda que seja para exibir, por pouco que seja no imaginário de seu leitor (que frequentemente ainda não viu o filme), a obra da qual ele fala.

Quando um crítico compila provas na forma de exemplos, ele pode fazê-la, parcialmente, de duas formas bem diferentes conforme sua primeira impressão. De modo retórico, se trata-se antes de tudo de convencer o leitor; de modo analítico, se trata-se antes de tudo de provar para o leitor. É próprio do discurso crítico, conquanto seja necessariamente breve, conjectural, sem digressão histórica nem analítica (frequentemente o crítico vê apenas uma vez ou duas o filme do qual trata), ser um discurso com compromisso entre provar e convencer. Os mais pedagógicos (entre os quais os escritos críticos de André Bazin permanecem ainda hoje como um modelo inegável) sempre ensaiam exibir provas para convencer. Os mais “intuitivos-rápidos” (Serge Daney foi recentemente o mais brilhante desse tipo) ensaiam inicialmente convencer, enquanto de modo secundário compilam algumas provas “de passagem”, de sobrevoos.

Em ambos os casos considerados, a compilação de provas não é, de qualquer forma, da mesma ordem: há os que desejam ganhar a confiança do leitor antes de envolvê-lo com seu julgamento de valor; há os que inicialmente preferem capturar a crença do leitor e em seguida se justificar no curso do caminho tomado. De forma pausada, a compilação de provas é a peça chave do discurso dos primeiros: selecionados os exemplos (descrição de um plano, de uma cena, de um gesto do ator, contar uma passagem do filme), desenvolvê-los sempre exige frear por um momento a dinâmica do pensamento. Essa pausa, de qualquer forma, refere-se a tudo que envolve aquela descrição na dinâmica de uma exposição. No discurso dos segundos, que preferem a importância da convicção rapidamente, a compilação de provas é da ordem do reabastecimento em pleno voo. Os primeiros levam tempo para instalar uma configuração de exemplos que constituirão os fundamentos de seu julgamento de valor. Os segundos exercitam mais casualmente a tática da amostragem exemplar: um plano, às vezes, é suficiente para fundamentar todo um julgamento de valor. Lembremos do exemplo do travelling de *Kapo* (Gillo Pontecorvo, 1961), para Jacques Rivette<sup>12</sup>, e do enquadramento nos calçados em *O amante* (Jean-Jacques Annaud, 1991), para Serge Daney (1992).

Quando extrai um exemplo no próprio filme, o crítico adota uma postura que o aproxima um pouco da do analista: sente-se no dever de validar seu discurso, sua tese, pelo viés da realidade textual do filme ou da obra. A diferença fundamental, no entanto, é que para o crítico a compilação dessa prova tem a finalidade primeira, ontologicamente impura, de conseguir convencer o leitor de sua boa-fé e da boa fundamentação de seu julgamento. Seguindo os estatutos, o pesquisador está dispensado de julgar, mas tem o dever científico – diante da comunidade de pesquisadores – de fornecer provas, e de provas verificáveis, da validade de suas análises. O reabastecimento em pleno voo, a compilação de uma única amostra exemplar, lhe é vetado. O pesquisador não tem direito ao exercício do “embate teórico” que fez

---

<sup>12</sup> Na crítica do filme de Pontecorvo, intitulada “De l’abjection”, Jacques Rivette escreveu: “Vejam não obstante, em *Kapo*, o plano no qual Riva se suicida, atirando-se sobre a cerca de arame farpado eletrificada; o homem que, nesse momento, decidiu fazer um travelling antes para enquadrar o cadáver em contra-plongée com o cuidado de realçar exatamente a mão levantada em certo ângulo em seu enquadramento final, não merece senão o mais profundo desprezo” (*Cahiers du Cinéma*, n 120, 1961, p. 54).

os belos dias da *Cahiers du Cinéma* nos anos de 1960 e 1970<sup>13</sup>. Ele deve fornecer provas válidas e suficientes para assegurar toda afirmação pessoal: o reconhecimento do valor científico de suas pesquisas depende disso. O escopo da escrita e a paciência de seus leitores lhe são menos moderadamente considerados: ele pode levar tempo, e um número de páginas necessárias, para selecionar todos os exemplos que julgar úteis. O crítico não responde senão a seus leitores (que não irão verificar, com o texto nas mãos, a validade dos exemplos), aos quais deve convencer, com sustentação objetiva, seu julgamento de valor. O que está em jogo, para o crítico, é definitivamente levar a crença àquele que o lê, e sua possível adesão. Como ponto de partida, o pesquisador, de sua parte, não precisa convencer um leitor isolado; ele deve antes de tudo prestar contas aos seus pares. O que está em jogo, para ele, é também levar a uma crença, mas se trata da de outros pesquisadores, e ele será reconhecido – talvez – somente se fornecer provas verificáveis, múltiplas, adequadas e suficientemente desenvolvidas para que a coerência interna de suas teses seja indiscutível com relação a seu objeto de estudo. Ambos – tanto o teórico como o crítico – encontram a mesma trava-língua que faz com que a “citação” literal seja impossível nesse domínio: toda compilação sequenciada do fragmento cinematográfico pela linguagem escrita é forçosamente tradução, transposição, com inevitável traição. O problema é conhecido e visto em teoria há muito tempo.

Em toda compilação de exemplos com finalidade de prova há sempre um aspecto – mesmo inconsciente – de trapaça lúdica, de falsa inocência. Alguma coisa sempre desponta, mais ou menos, como num passe de mágica: “Olhe isso que minha mão direita exhibe com ostentação, enquanto minha mão esquerda esconde o que provisoriamente você deve esquecer”. O teórico conhece tão bem quanto o crítico todos os truques e complacências intelectuais que autorizam a seleção de exemplos convenientes. Ele os exercita ocasionalmente (às vezes com toda boa fé em relação à sua própria moral e ao seu cuidado como pesquisador), mas diferentemente do crítico, ele sabe que escreve sob vigilância e que a instância simbólica

---

<sup>13</sup> As frequentes incursões rápidas e incisivas de Pascal Bonitzer, Serge Daney, Jean-Pierre Oudart e Jean-Louis Comolli sobre questões de teoria como a relação som/imagem, a sutura, o plano aberto, o enquadramento, o plano de conjunto, a relação ficção e documentário etc.

que o julgará é muito mais atenta que a dos leitores do crítico. O teórico, finalmente, também deve possuir convicção; contudo, ele tem de enfrentar, para ser bem sucedido, censuras mais rígidas e um rigor muito mais suspeito que o crítico. A regra do jogo é quase a mesma, mas não o público que assiste ao passe de mágica. O crítico é um prestidigitador que faz seu passe de mágica diante de um público de amadores ou menos esclarecidos; o teórico diante de profissionais que são igualmente concorrentes. Não são, em absoluto, as mesmas exibições que satisfazem uns e outros.

Quanto ao julgamento “externo” dos resultados de seus trabalhos em relação ao estado da pesquisa em um dado momento da história em sua disciplina, ele se constituirá num segundo teste, mas unicamente se satisfizer as regras de homologação precedentes. Seu trabalho deve, inicialmente, ser julgado e acolhido pela comunidade científica antes de ser avaliado por comparação ao de outros pesquisadores de sua classe. O crítico cuja cabeça indiscutivelmente seja voltada para teorizar (quem contestaria hoje Bazin, Bonitzer ou Daney?) não tem de passar por todas essas etapas de validação intermediárias. Entre a temporalidade do dia a dia (ou mês a mês), que é a de suas publicações efêmeras, e o julgamento a longo prazo da história das ideias, que tão só decidirá sobre a posteridade das teses que puder adiantar – enviando um texto atrás do outro, sem ter tido a oportunidade de um dia lançar seu sistema em um texto mais sintético<sup>14</sup> –, o crítico não enfrenta nenhuma instância de legitimação. Essa ausência estrutural de homogeneização não impediu o pensamento baziniano, espalhado de modo fragmentado em textos críticos de circunstância, de se cristalizar em teoria implícita, em um sistema vigoroso, sem dúvida um dos mais produtivos já elaborado no campo do pensamento sobre cinema. É cedo para saber se o mesmo vai acontecer com o pensamento de Serge Daney, mas pode-se já constatar a extraordinária frequência da citação de suas ideias e de seus conceitos em trabalhos de pesquisa sobre cinema nesses dez últimos anos.

---

<sup>14</sup> Nem André Bazin nem Serge Daney, mesmo se os dois tivessem o projeto no fim da vida, teriam tempo de escrever “o” livro de seu pensamento sobre cinema.

### Pureza e compromisso imaginários

Em uma primeira perspectiva, a escrita crítica é imediatamente contaminada de impureza, se a comparamos à da pesquisa. Ela sempre se atrela a um exterior efêmero: a atualidade cinematográfica, a conjectura. Tem sempre, de maneira mais ou menos incisiva, a perspectiva de uma ingerência imediata na realidade: convencer, intervir nas escolhas do público, direcionar seus gostos, orientar a convicção do leitor no exato instante em que o artigo é elaborado. A obrigação de ajuizar “no calor da hora” a coloca em risco permanente de bater de frente com as escolhas que o tempo fará. O crítico tem as mãos impuras, mas pode às vezes (mesmo que seja o mínimo do mínimo) lisonjear-se por ter mãos e influenciar o futuro próximo de seu objeto, o cinema. Esse foi indiscutivelmente o caso de Bazin com a emergência da *nouvelle vague*. Trabalhando sem outro controle a não ser sua consciência e sua reputação profissional, ele é espreitado por todos os desvios subjetivos, as distrações com cacoetes e modas passageiras, a falta de distanciamento em relação a seu objeto de estudo.

O pesquisador, o analista, pode reivindicar mais facilmente, no que lhe cabe ao escrever sobre o cinema, um menor compromisso com a atualidade, com a conjuntura. Ele trabalha sob controle de seus pares e corre menos risco de se perder nos perigosos caminhos da subjetividade. No entanto, sua intervenção opera igualmente como juízo de valor, mas em outra conjuntura e em outra temporalidade: as da memória do cinema.

Escritos críticos e analíticos sobre cinema participam, no final das contas, da escrita da história do cinema à medida que conseguem desempenhar um papel na inscrição de um filme, de um cineasta, de um movimento, na memória em permanente construção do cinema (o crítico no calor da hora, o teórico com frieza de pensamento). É justamente na conjuntura a respeito da notória escolha de objeto, o qual o pesquisador é isento de justificar e ajuizar, que ele não pode se eximir – quer ele queira ou não, quer ele seja mais ou menos consciente. Um pesquisador que decide publicar, em 1996, um livro sobre a importância de René Clair ou Dziga Vertov participa com essa decisão isolada de um reavivamento da presença do cineasta preferido na memória do cinema,

que é atualmente a nossa. Há, além disso, uma atualidade intelectual na pesquisa que não se refere à mesma temporalidade da atualidade cinematográfica (a do grande público e dos críticos). Ela é engendrada pela comunidade de pesquisadores, historiadores e todos os escritores de cinema para quem a memória do cinema é um terreno de experimentos que estão em jogo. Ela tem seus valores e suas modas, frequentemente não ditos, que precipitam tal cineasta, tal filme, num esquecimento provisório, em um buraco negro da memória do cinema, ou, ao contrário, operam tal ressurreição imprevisível alguns anos antes<sup>15</sup>. Da responsabilidade conjectural, não cabe ao teórico prestar conta a seus pares, mesmo que ele esteja – queira ou não – diante do cinema como patrimônio cultural.

O pesquisador de cinema nunca é puro. Toda escolha de objeto já é um juízo de valor, uma forma de intervir na ordem dos valores em julgamento. Toda compilação de exemplos convenientes é, por sua vez, traição ontológica de excertos filmicos e manipulação com a finalidade de convicção. Quem quer que um dia passe da posição crítica à de teórico – em um sentido ou em outro – sabe bem por experiência íntima que a linha de demarcação entre o pensamento crítico e o teórico não é tão vedada. Não resta dúvida de que o pensamento teórico sobre cinema não tem necessidade – isso não seria senão um caso de impureza ontológica de seu objeto – de um “outro” radicalmente comprometido com o conjectural, a subjetividade e o dever de ajuizar, para se constituir imaginariamente como científico. Mas essa linha de demarcação, que se supõe inclinada para o lado do juízo de valor e da prova, desaparece visível e gradualmente à medida que se aproxima o agrimensor. Esse é o modesto objetivo deste texto.

**Université de Rennes**

## **OBRAS CITADAS**

Barthes, Roland, *Roland Bathes par Roland Barthes*, Paris: Seuil, 1975.

Daney, Serge, “Lire notre critique ci-dessous”, *Libération* (31 mars 1992)

Daney, Serge, “Le point critique”, *Cahiers du Cinéma*, n 356 (1984)

---

<sup>15</sup> Interessante que Bergala alude aqui de modo extemporâneo à recente escolha de *Jeanne Dielman* (1975), de Chantal Akerman, como melhor filme da história pela revista *Sight and Sound*. Tacitamente, no argumento que desenvolve, avizinha-se um diálogo com o movimento dialético da história. A atualidade intelectual confronta valores para os quais a atualidade cinematográfica fica a reboque (N. T.).