

A crítica segundo a crítica latino-americana¹

Eliska Altmann²

Resumo: Com base na noção de “auto-representação”, propomos um mapeamento sociológico do campo da crítica cinematográfica na América Latina, de modo a verificar como ele é construído por seus próprios agentes. Por meio de discursos e relatos, tratamos de identificar “tipos puros” que compõem o *métier*: “ilustrados” e “melancólicos”, “iniciados” e “propositivos” são construções conceituais extraídas de entrevistas com críticos argentinos, brasileiros, cubanos e mexicanos, realizadas entre os anos de 2006 e 2013.

Palavras-chave: Crítica cinematográfica; América Latina; auto-representação; recepção.

Criticism according to the Latin American critics

Abstract: *The article provides a sociological mapping of the field of Latin American criticism, whereby we check how it is made up of its own subjects, through their speeches and reports. For this purpose, there will be used - as primary sources - interviews, obtained by a research made over seven years in four countries: Argentina, Brazil, Cuba and Mexico.*

Keywords: *Film criticism; Latin America; self-representation; reception.*

1 Este artigo é fruto de comunicação apresentada no II COCAAL – Colóquio de Cinema e Arte na América Latina, Memorial da América Latina (2014), e no XVII Encontro da SOCINE (2014), sob título homônimo. Trata-se de uma versão a ser publicada como capítulo do livro “Cinema e América Latina: debates culturais e estético-históricos” – selo Socine.

2 Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) – Rio de Janeiro – Brasil – eliskaaltmann@gmail.com

Em “Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos”, Marco Antonio Gonçalves e Scott Head definem do seguinte modo a auto-representação: “um modo legítimo de apresentar uma autoimagem sobre si mesmo e sobre o mundo que evidencia um ponto de vista particular” (2009: 19). O presente artigo se vale do conceito, na medida em que busca entender como a crítica latino-americana vê a si própria e se representa. Discursos de críticos argentinos, brasileiros, cubanos e mexicanos³ sobre si e seu campo evidenciam dois eixos principais. São eles: 1) a auto-representação/ representação do campo e 2) o objeto cinema e suas formas de recepção. Entendendo que “o indivíduo, a partir de sua potência de individuação enquanto manifestação criativa e através de sua interpretação pessoal, pode se auto-representar como pertencente a um mundo cultural que se constitui no momento mesmo de sua apresentação” e que “o mundo só pode ser produzido pelos indivíduos que fazem parte deste mundo e por isso sua imaginação pessoal está sempre situada: criando o mundo, eles próprios e suas perspectivas sobre este mundo” (Gonçalves & Head, 2009: 25-26), trataremos de verificar o “mundo” da crítica criado por indivíduos que dele participam, o modo como estes mesmos indivíduos narram a si próprios e, ao se narrarem, narram igualmente modos de operar neste mundo.⁴

Contrastes examinados numa comparação entre relatos de críticos do subcontinente sugerem uma distância entre mentalidades que poderia ser pautada por uma perspectiva etária. Contudo, seria cedo para conclusões sobre um possível corte geracional. No lugar de uma seleção temporal (ou espacial, por meio de países, por exemplo), outra nos pareceu mais produtiva: a do “tipo ideal” weberiano. Este recurso metodológico “cientificamente preferível” (Weber, 1999: 13) é constituído por uma abstração e pela combinação de vários elementos detectados na realidade. Em outras palavras, por expressar uma pureza conceitual, um “exagero” de determinados traços do mundo empírico, o tipo

3 Entrevistas disponíveis em <www.cinecriticos.com.br>. Acesso em: 07 out. 2016. Ao todo, os críticos entrevistados foram: Eduardo Antín, Eduardo A. Russo, Gustavo Noriega, Javier Porta Fouz, Luciano Monteagudo, Sergio Wolf, Silvia Schwarzböck, **da Argentina**; Alberto Ramos Ruiz, Dean Luis Reyes, Joel del Río, Luciano Castillo, Maria Caridad, Mario Naito, Tony Mazón, **de Cuba**; Carlos Bonfil, Fernanda Solórzano, Javier Betancourt, Jorge Ayala Blanco, José de la Colina, Leonardo García Tsao, Nelson Carro, Rafael Aviña, Tomás Perez Turrent, **do México**; e Andrea Ormond, Carlos Alberto Mattos, Cléber Eduardo, Daniel Caetano, Eduardo Valente, Francis Vogner dos Reis, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar, Marcelo Janot, Marcelo Miranda, Marcus Mello, Pedro Butcher, Rodrigo Fonseca, Ruy Gardnier, **do Brasil**. O recorte aqui proposto – da construção de “tipos ideais” – é limitado para discussões mais amplas e fecundas como as diferenças (ênfaticadas nas entrevistas) entre críticas escritas para os meios de comunicação e aquelas produzidas na universidade, por exemplo. Exploraremos este e outros temas em trabalho futuro.

4 Para outra leitura do campo, ver Altmann, 2013.

ideal existe mais no plano das ideias do que nos próprios fenômenos. Assim, por meio de entrevistas, trataremos, aqui, de elevar agentes “de carne e osso” a uma condição “típica”. Neste texto, composto por fragmentos discursivos, não nomearemos seus autores, apenas extrairemos suas ideias, amplificando-as de modo a elaborar dois “tipos ideais” de críticos: de um lado, os “ilustrados” ou “melancólicos” e, de outro, os “iniciados” ou “propositivos”.

Auto-representação de tipos críticos: entre ilustrados e iniciados ou diletantes e “burocratas”

Do primeiro eixo tratado – auto-representação/ representação do campo – atentaremos tanto para a noção de biografia como produção de conhecimento (ou etnobiografia)⁵ quanto para a imagem do narrador, cuja arte de narrar, segundo Benjamin, em 1936 já estava em vias de extinção. De fato, a constatação de que “as ações da experiência estão em baixa” (Benjamin, 1994: 198) nos interessa menos do que a própria condição de experimentação. É experimentando ser crítico e vivenciando tal universo que o sujeito pode narrar a si mesmo e seu mundo (e se auto-representar). A narração, por meio do entendimento de etnobiografia, “é tida como simultaneamente constitutiva da experiência, do evento, do social e dos personagens-pessoas” (Gonçalves, 2012: 10). Assim,

no lugar de tratar a narrativa como distinta de práticas sociais “concretas”, a etnobiografia recusa a separação entre discurso, linguagem e experiência, insistindo na qualidade produtiva do discurso. [...] Em outras palavras, a etnobiografia implica uma dimensão metanarrativa da etnografia, em que o lugar da agência da própria narrativa etnográfica torna-se *objeto etnográfico* (Idem).

Seguindo esta premissa, a realidade sociocultural é apreendida a partir de uma experiência do mundo. Voltando a Benjamin e considerando o entendimento de que o narrador retira da experiência o que conta e incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes, propomos ao leitor uma “incorporação” do campo da crítica por meio de narrações (típicas). Quanto ao conceito de campo, vale notar que, para Pierre Bourdieu, ele representa um polo no qual atuam forças sociais, um mundo social específico que compreende uma luta simbólica entre agentes nele inseridos. Daí a importância, por exemplo, dos dois tipos em questão: “ilustrados” *versus* “iniciados”.

5 Para mais detalhes, ver Gonçalves, Marques e Cardoso, 2012.

Em “As regras da arte”, Bourdieu sugere que a construção do campo é a condição lógica para a construção da trajetória social.⁶ Sempre relacionado ao poder, o campo é descrito como um espaço de relações de força, cujas lutas internas (e externas) – entre agentes ou instituições – existem para a conquista de posições dominantes, seja por meio do capital econômico ou simbólico (1996a: 244). Para que um campo funcione, é preciso haver objetos de disputas e pessoas prontas para disputar o jogo, dotadas de *habitus*⁷ que impliquem conhecimento e reconhecimento das leis imanentes do mesmo (1996b). Note-se que, no campo da crítica, os objetos em disputa são representados por discursos que defendem, por exemplo, de um lado, um cinema de arte e, de outro, a desestabilização de antigas normas. Vejamos como ele é narrado por seus agentes, que o representam, bem como a tipos de críticos, por intermédio de *habitus* específicos. Extratos de entrevistas (biográficas) constituem, neste recorte, um olhar ampliado “do” crítico e de seu “ramo” na contemporaneidade:

“O crítico de cinema tem como primeira relação a arte na qual ele se inscreve: o cinema. A verdadeira crítica está sempre mais próxima do artista do que do público”.

“O que incomoda na crítica contemporânea é que o mundo dos jovens críticos parece se resumir ao mundo do cinema, e eles parecem esquecer que muitas vezes um filme dialoga mais com uma obra filosófica ou literária do que com a história do cinema que, aliás, é muito mais recente. Existem filmes que dialogam mais com a pintura, por exemplo, do que com o cinema, e um crítico tem a obrigação de passar tais informações aos seus leitores. Além disso, a crítica é fundamental para estabelecer um diálogo com o diretor”.

“Hoje em dia, a crítica que a gente lê nos jornais é geralmente uma sinopse opinativa. Não existe mais um espaço destinado a críticos que tiveram toda uma aprendizagem crítica. Então são figuras que saem do jornalismo direto para uma sala de cinema e nunca tiveram uma tradição de frequentadores

6 Segundo Bourdieu, “diferentemente das biografias comuns, a trajetória descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário, tendo ficado claro que é apenas na estrutura de um campo, isto é, relacionalmente, que se define o sentido dessas posições sucessivas, publicação em tal ou qual revista, ou por tal ou qual editor, participação em tal ou qual grupo etc.” (1996b: 71-72). A ideia, aqui, é transpormos tal entendimento ao campo da crítica.

7 O conceito de *habitus*, para Bourdieu, compreende estruturas mentais, incorporadas, por meio das quais os indivíduos apreendem o mundo social (1996b).

de cinemateca ou de salas de programação alternativa. E quando a crítica só é jornalismo opinativo é muito complicado chamar isso de crítica”.

“O desafio do jornalismo diário atual é que alguns jornais acabam se rendendo à ideia de que os leitores não entendem de cinema, incentivando textos didáticos. O exercício tênue é tentar fazer com que o texto crítico sirva para todo mundo e seja bom para o leitor ‘conhecedor’ e o leitor ‘que não sabe nada’. Então é preciso trabalhar o limite entre o iniciado e o diletante”.

A divisão (e disputa) entre leitores iniciados e diletantes reflete outra, encontrada nos relatos, que tem como representantes os dois tipos de críticos acima mencionados: 1) os “ilustrados”, que atuaram majoritariamente na década de 1960, adotando a teoria do *auteur* e tendo, sobretudo, os meios impressos como veículo de comunicação; 2) os “propositivos” que, embora reconheçam valores de outrora, entendem uma nova cosmologia do campo.

Os primeiros tipos, de um modo geral, não se formaram em cursos, mas em cineclubes. A consciência de pertencerem a um grupo social valorizado, com um *habitus* específico, apoiava-se na ideia de estarem a serviço de um projeto criador. O controle e a articulação destes agentes garantiam regras e práticas legitimadas pelo propósito de dever dar suporte a determinado autor ou cinematografia. Esta ideia e a política por ela inspirada asseguravam o campo e, ao mesmo tempo, conferiam seu prestígio.

Engenheiros-químicos, biólogos, matemáticos, médicos se auto-representam como cinéfilos “amantes” ou diletantes, contrariamente a neófitos, formados em cursos de cinema e jornalismo, tidos, muitas vezes, como “burocratas”. De forma a visualizar o campo narrado por meio de disputas entre “poéticos-diletantes” e “técnicos-burocratas”, citamos trechos que enfatizam o primeiro bloco e desmistificam esta representação do segundo:

“A crítica atual passa por um momento muito ruim, sobretudo por estar voltada a frivolidades, à influência norte-americana, contrariamente à geração da *Cahiers du Cinéma*. Uma crítica improvisada, feita por pessoas que não sabem escrever e tampouco conhecem cinema. Hoje em dia não existe uma geração de relevo como houve na década de 1960. Com isso, vejo um futuro nefasto para a crítica de cinema, principalmente devido a um fenômeno mundial: através de *blogs*, qualquer um expõe sua opinião publicamente. As grandes companhias de distribuição se preocupam mais com os *blogs* do que com a própria crítica, uma vez que têm mais capacidade influenciar de forma mais imediata o espectador. O que interessa hoje é o entretenimento”.

“As escolas de cinema não se interessam por filmes antigos, não se interessam por uma tradição cinematográfica. Os cineclubes desapareceram, as cinematecas não funcionam e tampouco existe uma curiosidade por parte dos cursos de formação”.

“Até os anos de 1950/60 uma pessoa se tornava crítico de cinema porque gostava de cinema e invadia as redações dos jornais. Não eram jornalistas profissionais. Hoje em dia o crítico é escolhido dentro de um possível grupo de jovens jornalistas [...] Ele é apenas um profissional de mídia incorporado ao trabalho. Ele já recebe toda informação de decifração do filme dos próprios meios de produção. Não há, portanto, um enriquecimento na relação com o filme”.

“Pertencço a um grupo de pessoas que, nos anos 1950, começaram suas carreiras, sem saber que eram carreiras, no cineclube. Somos anteriores à existência de escolas, cursos sistemáticos e provimos da onda cultural cinematográfica posterior à Segunda Guerra. [...] Eu coloco sob suspeita todas as pessoas que acham o seu tempo melhor do que o tempo de hoje. Nós somos críticos ensaísticos. Deve estar havendo uma perda de qualidade, uma perda quantitativa da crítica escrita, impressa. Só que não estamos mais na época dos suplementos literários. Então é importante perguntarmos onde está a reflexão (e se a reflexão hoje se dá como antigamente). Creio que se entrarmos na internet, encontraremos muita coisa. Então, não adianta ficar sonhando com o que fazíamos nos anos 1950 ou 60”.

“A atividade crítica, que todo mundo poderia supor que tinha morrido, renasceu de uma forma interessante e voluntária, em que pessoas fazem por amor sem pensar em remuneração. A maior parte dos críticos que trabalha na internet é de cineastas ou atua no setor em outras atividades. Atualmente, o acesso a filmes e textos se dá graças à capacidade de circulação da internet. O campo, assim, parece muito mais plural”.

O suposto empobrecimento da cultura cinefílica, a escassez de espaços “clássicos” para a crítica e sua falta de renovação são problemas constatados por críticos, que expressam pontos de vista geralmente pessimistas em relação às transformações sofridas no campo. Verifica-se a concordância de alguns deles com a ideia de que a nova cinefilia tem adotado uma forma de recepção cinematográfica distinta da tradicional. Daí conclui-se que a nova escritura não

estaria mais pautada num tempo histórico cinematográfico, e que a instituição cinema teria perdido sua unidade lógica com a proliferação de outras formas de audiovisual. Questões que emergem dessas narrações são as seguintes: para ser crítico não é preciso uma formação/ especialização, basta o amor ao cinema? A formação (atual) desinforma e burocratiza a relação entre o crítico e o cinema? Com a diminuição da importância das redações de jornais, para onde foi a reflexão crítica? O modelo “estabelecido” da crítica teria cedido lugar a uma especialização esvaziada do campo? Em quais sentidos a proliferação de cursos de crítica e de cinema e da internet representam uma mudança histórica?

Objeto cinema e sua recepção: entre arte e indústria, passividade e emancipação

Passando de tipos críticos e do campo da crítica a seu objeto – o cinema – é possível observar nos relatos o entendimento de que, além de assimilar linguagens de outras culturas audiovisuais, o cinema na contemporaneidade teria se desvinculado de seu formato específico, podendo ser visto na televisão, no museu, na universidade, no computador. Tal fato é considerado como responsável pelo incremento em sua importância, se comparado ao que ocorria há 50 anos, quando do nascimento da crítica moderna. Entretanto, para certos críticos, seu conteúdo estaria diminuindo gradualmente, uma vez que o consumo do cinema se equipararia a outros bens e espetáculos. Simultaneamente à perda de certa aura cinematográfica, a nova recepção envolveria uma anulação da esperança estética, política e social antes existente. O espalhamento da função do cinema ocasionaria uma dispersão do papel da crítica, que buscaria, sem encontrar, novos pontos de diálogo com a obra, com os meios e com o público. Ela é descrita como uma função que perdeu espaço para o jornalismo cinematográfico, resumindo-se a notas promocionais, entrevistas e matérias afins. Nesse contexto, a crítica compreenderia um mecanismo que reforçaria a produção industrial, deixando de lado toda uma reflexão sobre narração, fundamentos e propostas fílmicas.

O leitor do crítico, por sua vez, tampouco estabeleceria um diálogo por meio de uma atitude crítica e reflexiva. O que se criaria dessa relação seria uma distinção entre *espectador* e *consumidor*, sendo o segundo a categoria esperada (ou privilegiada) pela indústria, e a crítica, uma instância a instalar certo mal-estar no sistema de produção.

Das narrações dos críticos, verificam-se dualismos que envolvem, de um lado, uma recepção “cult”, propiciada por espaços de arte, como os cineclubes, que teriam deixado de existir e, de outro, uma suposta perda da capacidade

reflexiva facilitada pela indústria que arrebanha “massas”. Se tivéssemos que encaixar tais visões em categorias, poderíamos sugerir que criam pontes com perspectivas frankfurtianas, configurando, em certo sentido, uma negação da ideia de “espectador emancipado” que veremos abaixo. Vamos aos relatos:

“O que acontece recentemente é que os centros de produção mais autorais, mais independentes, as cinematografias que se fazem fora do grande eixo industrial perderam espaço de difusão. Este fato faz com que a formação de um grupo de cinéfilos informados sobre a variedade da produção mundial deixe de ser algo possível na mesma intensidade dos anos 1950. O modelo de produção cinematográfica se repete no modelo de geração dos novos críticos de cinema. O que se privilegia nos meios de comunicação é o crítico que trabalha nos mesmos padrões de cinema gerados em Hollywood”.

“Não faz sentido um crítico escrever, com as mesmas ferramentas, sobre um filme comercial e um filme de arte. Igualmente, um crítico literário não pode escrever sobre Octavio Paz e livros vendidos em bancas de jornal, de valor puramente comercial. Assim, um dos graves problemas da crítica, em cem anos de cinema, é não saber discernir sobre seu objeto de estudo. Faria sentido analisar um filme como *Piratas do Caribe* em termos estéticos? Não”.

“A crítica só fala para aqueles que gostam de cinema como arte. Aqueles que não pedem para o cinema entretê-los, mas que pedem para o cinema construir um mundo de uma forma que não viram antes. É só dentro desse nível de exigência que pode funcionar a crítica. Dentro da exigência de um simples entretenimento a crítica é vã porque se reduz aos julgamentos de gosto, a uma pura arbitrariedade”.

“A pauta hegemônica não se restringe ao campo do cinema, mas configura outros meios de expressão e veículos de comunicação como um todo, uma vez que empresas comunicacionais estão ligadas a grandes corporações de controle, que promovem uma integração tanto em relação a temas, formas e conteúdos, como certa autoridade sobre bens artísticos e sua recepção. Hollywood gera um tipo regular de produto a ponto de sua própria oposição acabar sendo uma maneira de confirmar aquele mesmo produto. Tal fato propicia o risco da limitação de criações autorais em maior escala, e o mesmo ocorre com a crítica, já que é possível observar, com alguma

regularidade, padrões de imposição e controle da grande indústria sendo amplamente assimilados”.

“A crítica no mundo atual é quase nula. O que tem mudado nesse sentido, nos últimos 30 anos, é a forma de consumir filmes. Antes se via filmes, agora se consome acontecimentos midiáticos em que a opinião do crítico não tem a menor importância”.

“O risco de um crítico que só vê filme, e não lê literatura, por exemplo, se tornar um mau crítico é grande. O melhor crítico é o erudito. A erudição é fundamental para um bom crítico”.

A disposição dos fragmentos acima citados pauta-se em posições fechadas no que concerne a uma rejeição “do que é fácil no sentido ético e estético, de tudo o que oferece prazeres imediatamente acessíveis e, por conseguinte, descreditados como ‘infantis’ ou ‘primitivos’ (por oposição aos prazeres de uma suposta arte legítima)” (Bourdieu, 2007: 449). A distinção determinada compreende uma “estilização da vida” em função da valorização de uma linguagem que deve ser cultivada como forma de erudição (Idem: 168).

O persistente debate que opõe o cinema (requintado) de arte ou de autor ao (fácil) industrial e massivo sustenta-se, em grande parte, em argumentos da Teoria Crítica, segundo os quais algo não pode ser considerado arte se for produto da indústria. Sabe-se que, ao investigarem a autodestruição do esclarecimento, Adorno e Horkheimer (1997) encontraram na Indústria Cultural um elemento de regressão do esclarecimento à ideologia, de supressão da subjetividade.⁸ A padronização do modo de produção industrial gera, segundo os autores, a alienação dos sujeitos modernos, que reduzem suas individualidades a uma tendência universalizante. Não é difícil comparar tal perspectiva a representações encerradas e fatalistas da crítica.

O que teríamos do outro lado seria o reconhecimento da emancipação do espectador por parte de uma crítica propositiva e democratizada, em meio à qual se encontra o segundo tipo descrito: os críticos “iniciados”, que aprenderam lendo trabalhos de gerações anteriores, muitos deles tornando-se professores de novos cursos de crítica e cinema, curadores, cineastas etc. Ao ver a pluralidade

8 Pode-se fazer uma relação entre o conceito de Indústria Cultural e o de espetáculo tratado por Guy Debord (1997). Ao situar o espetáculo no regime da externalidade, o autor o entende como uma desapropriação do sujeito, que se torna passivo e alienado.

de espaços e opiniões com otimismo, apontando para a riqueza da descentralização de padrões “exemplares”, o grupo introduz uma pauta similar àquela proposta por Jacques Rancière (2010), ao escrever em “O espectador emancipado” sobre o “paradoxo do espectador”. O entendimento sugere que, ao olhar imóvel para uma cena, o espectador encontra-se separado tanto da capacidade de conhecer quanto de agir. Refutando tal passividade, Rancière chama o espectador ao conhecimento e à ação. Numa adaptação de suas palavras, entendemos, juntamente com “novos” críticos que

o que se deve buscar é um cinema sem espectadores, um cinema onde os espectadores vão deixar esta condição, onde vão aprender coisas em vez de ser capturados por imagens, onde vão se tornar participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos. O espectador deve ser libertado da passividade do observador. Ele deve ser impelido a abandonar o papel de observador passivo e assumir o papel do cientista que observa fenômenos e procura suas causas. Portanto, precisamos de um novo cinema, um cinema sem a condição do espectador. O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta (2010: 109).

A necessidade de um novo cinema coaduna-se à necessidade de uma nova crítica, já atuante. É possível constatar discursos consonantes com tais ideias, como os abaixo citados:

“Nesse novo modelo não tem mais ninguém dizendo para ninguém como é que é. Cada um acha o seu caminho. E não é difícil, porque a internet é o próprio caminho. O jornal/a informação não é mais um grupo de editores que senta em reunião para decidir o que vai ser lido no dia seguinte. Isso acabou. Está acabando. E a crítica não é mais um grupo privilegiado que decide o que as pessoas vão ver no fim de semana. Assim, a crítica parece voltar às origens. Ela não quer convencer ninguém de nada nem dizer que é melhor que alguém. Ela passou a dispensar uma cultura arrogante pautada no ‘eu sei, você não sabe’. Temos que viver com essa democracia, com essa pluralidade. Entendo que este modelo é potencialmente mais interessante que o anterior”.

“O desafio do cinema é, como disse Benjamin, ser uma arte ‘reproduzível’, mas, ao mesmo tempo, arte. E a crítica de cinema só pode existir na medida em que concilia esses dois aspectos – os críticos mais interessantes

tentaram conciliar num só texto os elementos da ‘alta cultura’ com o ‘gosto ingênuo’. A melhor crítica, portanto, é aquela que sabe olhar o cinema como alta cultura e espetáculo popular, como um fenômeno de massa”.

“Não faço distinções entre o cinema dito comercial e o alternativo – não entendendo que o primeiro é melhor que o segundo. Este raciocínio não me parece adequado ao exercício crítico”.

Ao entendermos que críticos “propositivos” ampliam o olhar sobre o cinema e sua recepção, compreendemos igualmente que tal complexificação implica um novo entendimento político a conferir igualdade de poder entre espectador e cineasta ou espectador/ leitor e crítico.⁹ Nessa nova configuração, o espectador/ leitor é tão potente e criativo quanto o artista ou o crítico, deixando de ser caracterizado como passivo ou como captado pela indústria. Essa última instância, inclusive, ganha novos contornos e interpretações, deixando de ser vista exclusivamente como algo “ruim”. Desse modo, ao se constituir de formas mais complexas, a instituição crítica deixa de se propor a descobrir verdades e passa a revelar validades em sistemas de signos específicos.

Mudança estrutural da esfera crítica

Em “Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa”, Jürgen Habermas descreve o conceito de *public*, na França do século XVIII, atentando para a transformação da esfera artística em bens culturais (de mercado) e sua consequente “abertura” de público. Segundo o autor, à medida que obras de arte em geral passam a ser produzidas como mercadorias, o que implica a “perda da sua aura e a profanação de seu caráter outrora sagrado”, sua acessibilidade e debate também se tornam gerais, todos devendo e podendo participar. Entretanto, “onde o público se estabelece como grupo fixo de interlocutores, ele não se coloca como equivalente ao *grande* público, mas reivindica aparecer de algum modo como seu porta-voz, talvez até como seu educador” (1984: 53). Desse modo, averigua-se a formação do campo da crítica. Segundo Habermas,

9 Segundo Rancière, “a emancipação parte do princípio da igualdade. Ela começa quando dispensamos a oposição entre olhar e agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição. Ela começa quando nos damos conta de que olhar também é uma ação que confirma ou modifica tal distribuição, e que ‘interpretar o mundo’ já é uma forma de transformá-lo, de reconfigurá-lo” (2010: 115).

nas instituições da crítica de arte, da crítica literária, teatral e musical é que se organiza o julgamento leigo do público já chegado à maioria [...] A nova profissão que corresponde a isso recebe, no jargão da época, o nome de ‘árbitro das artes’. O ‘árbitro’ assume uma tarefa dialética peculiar: ele se entende ao mesmo tempo como mandatário do público e como seu pedagogo. Os árbitros de arte podem conceber-se como porta-vozes do público, pois não reconhecem nenhuma outra autoridade senão a do argumento e se sentem solidários com todos aqueles que se deixam convencer por argumentos. Ao mesmo tempo, podem voltar-se contra o próprio público se, como especialistas, clamavam contra ‘dogmas’ e ‘moda’, apelando para a capacidade de julgamento daqueles que não haviam tido uma boa formação. No mesmo contexto dessa evidência, também se explica a posição efetiva do crítico: à época ela ainda não é uma profissão no sentido estrito. O árbitro de arte continua a ter algo de amador: seus pareceres só valem enquanto não contraditos, neles o julgamento laico se organiza sem, no entanto, tornar-se, através da especialização, outra coisa que não o julgamento de um homem particular entre todas as demais pessoas particulares que, em última instância, não podem considerar válido nenhum outro julgamento que não o próprio. Ao mesmo tempo, precisam fazer, porém, com que sejam ouvidos por todo o público que transcende o círculo estrito dos salões, dos cafés e sociedades fechadas, mesmo à época de seu maior florescimento. As revistas, que antes eram correspondências manuscritas, logo se tornam impressos mensais ou semanais que passam a ser instrumentos publicitários dessa crítica (1984: 57-58).

Como instrumentos da crítica de arte institucionalizada no século XVIII, os jornais consagram-se à arte e à crítica cultural. A partir de então, a literatura e a arte tornam-se possíveis graças à crítica. De modo análogo, o público chega a esclarecer-se, e a “se entender como processo vivo do Iluminismo” (Idem), mediante a apropriação crítica. Contudo, com as transformações do mundo social e a democratização dos saberes ao longo dos séculos, a crítica passa a se ver (e a se discursar) fora daquela perspectiva iluminista, percebendo sua (suposta) desnecessidade.

Verificamos tal questão por meio de frases, como a do crítico brasileiro José Carlos Avellar de que “talvez o desafio que o cinema agora propõe à crítica se encontre na aparente desnecessidade da crítica. Ela já não integra o espaço cinematográfico, ou continua parte dele em outra forma, latente, ainda não revelada de todo”. Tal sentença, proferida em meados da década de 1990, coincide, de certo modo, com a afirmativa de Terry Eagleton em “A função da crítica” de que

“a voz da crítica só tem sido alvo das atenções gerais quando, no ato de manifestar-se, emite uma mensagem colateral sobre a forma e o destino de toda uma cultura [...] Atualmente, à parte de sua função marginal de reproduzir relações sociais dominantes, ela se acha quase que inteiramente privada de sua *raison d'être*” (1991: 100).

Tal processo parece encontrar evidências nos relatos contemporâneos, nos quais “porta-vozes” da crítica refletem sobre seu papel:

“No lugar de um ‘fim’ da crítica existe, sobretudo nos países latino-americanos, um sentimento de nostalgia pela perda do espaço da crítica no jornal. Contudo, ao mesmo tempo em que acontece a perda daquele espaço ‘canonizado’, ‘sagrado’, acontece o surgimento de críticos que não precisam da legitimação de um jornal. A chegada das revistas eletrônicas possibilita o surgimento de uma geração muito talentosa que logo é incorporada por universidades, por festivais de cinema, curadorias”.

“A crítica de cinema tinha um *status*, entre os anos de 1950 até a década de 1970, com seu auge nos anos 60, quando houve os cinemas novos e a nova crítica. Aquele *status* estava muito ligado com o *status* do próprio cinema – descolado de uma perspectiva hollywoodiana, de entretenimento em direção a um cinema de reflexão, tanto em relação ao pensamento quanto como reflexão do próprio mundo. A crítica passou por esse mesmo processo fazendo-se de forma mais aprofundada. Entretanto, há fatos naquele contexto histórico que não podem ser abdicados: naquele momento, quem tinha um espaço no jornal era um privilegiado. Existiam pouquíssimos jornais e a mídia e os meios de comunicação eram muito mais afunilados do que hoje. Não existia a televisão como existe hoje, muito menos a internet. Esses meios tornam o exercício da crítica mais capilarizado e disperso. Naquela época existiam áreas de poder que eram os jornais e os grandes colunistas. A impressão que se tinha (e se tem hoje do passado) era que tudo o que era dito era muito importante. É necessário desmistificar essa visão. Com a multiplicação dos meios de difusão e repercussão do evento cinematográfico, aquele poder foi tão pulverizado que a impressão que se tem é de decadência ou involução – visão que, igualmente, deve der desmistificada, porque hoje temos uma reflexão crítica profunda, convivendo com guias de consumo, só que sem uma área de poder tão clara. Atualmente é possível encontrar uma cinefilia ilustrada, mas não mais com o tom exibicionista anterior. Além disso, o receptor antes anônimo, que não tinha espaço de

exposição ou de poder, passa, com as novas possibilidades de interação, a expor raciocínios muitas vezes surpreendentes. Estudantes de cinema e cinéfilos, por exemplo, têm a oportunidade de expor ideias ‘ilustradas’ – por que não?”

“A crítica se tornou uma atividade deslocada para livros, para a Universidade, para a internet – sendo estes os ‘outros’ e novos espaços de sua legitimação. O crítico que escrevia todos os dias nos jornais, que tinha um espaço e uma relação direta com os leitores, e que chegava ao jornalismo com uma formação linguística, deixou de existir não por um desejo próprio, mas porque as redações dos jornais não mais se interessam por esse tipo de profissional”.

“Quando abrem as escolas nos anos 1960 e a reflexão se desloca para a Universidade, a crítica cinematográfica vivencia a mesma querela da crítica literária do século XIX”.

As narrações aqui expostas sobre experiências no campo da crítica implicam um reforço discursivo e uma intelectualização que são parte essencial do processo que chamamos de *critificação*.¹⁰ O conceito envolve movimentos de legitimação, supondo que agentes, além de canonizarem e descanonizarem autores e métodos, se autocanonizam e se questionam concomitantemente. Ao se redefinirem continuamente e colocarem pressupostos em xeque, críticos geram novos processos para chancelar e afirmar seu campo, relegitimando cinematografias, veículos e formas de recepção.

Assim, não menos importante que refletir sobre possíveis *status* da crítica cinematográfica nos dias de hoje, acreditamos ser a necessidade de tomar conhecimento de seus instrumentais internos, atentando para as suas constantes auto-representações. A compreensão desses processos permite outra, mais ampla e profunda, sobre o modo como capacidades artísticas e reflexivas, políticas e sociais articulam-se e reestruturam-se num mundo que igualmente trata de reestruturar modos de olhar, comunicar, ler e representar.

10 Em trabalho intitulado “É possível uma ‘critificação’ da crítica?”, apresentado no 38º. Encontro Anual da Anpocs, em Caxambu (2014), expomos o conceito de modo a desenvolvê-lo para futura publicação. Além deste trabalho, consideramos importante citar referências nos estudos sobre recepção e América Latina, como Alea (1994) e Nuñez (2009), e textos exemplares sobre o cinema no continente, como Avellar (1995), Paranaguá (1984), Bessone e Queiroz (1997), Villaca (2005), entre outros.

Referências

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1994.
- ALTMANN, Eliska. “Formação, campo e ocaso: registros da crítica cinematográfica na América Latina”. *Sociologia & Antropologia*. v. 03-05, pp. 296-311, 2013.
- _____. É possível uma “critificação” da crítica? Trabalho apresentado no 38º. Encontro Anual da Anpocs. GT02: Arte e cultura nas sociedades contemporâneas. Disponível em:
<[HTTP://PORTAL.ANPOCS.ORG/PORTAL/INDEX.PHP?OPTION=COM_DOCMAN&TASK=DOC_VIEW&GID=8829&ITEMID=456](http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=8829&itemid=456)>. Acesso em: 08 out. 2016.
- AVELLAR, José Carlos. “Arte da crítica, crítica da arte”. *Revista Nossa América*. pp. 42-46, 1996.
- _____. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García, Espinosa, Sanjinés, Alea – teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BESSONE, Tânia M. T. & QUEIROZ, Teresa A. P. (Orgs.). *América Latina: Imagens, Imaginação e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- _____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papiрус, 1996b.
- _____. *A distinção. Crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Editora Zouk, 2007.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- GONÇALVES, Marco Antonio & HEAD, Scott (Orgs.). *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- GONÇALVES, Marco Antonio, MARQUES, Roberto & CARDOSO, Vânia Z. (Orgs.). *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- NUÑEZ, Fabián. O que é “Nuevo Cine Latinoamericano”? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Tese de doutorado, UFF, 2009.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *O cinema na América Latina – Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Revista Urdimento, Florianópolis, v. 1, n. 15, pp. 107-122, out. 2010.

VILLAÇA, Mariana. O Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e política cultural em Cuba (1959-1991). Tese de doutorado, USP, 2005.

WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, vol. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

Recebido em 19/06/2015

Aprovado em 27/01/2016

Como citar este artigo:

ALTMANN, Eliska. A crítica segundo a crítica latino-americana. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 6, n. 2, jul.-dez. 2016, pp. 431-446.