

A Crítica na Grande Imprensa: Entre o Óbvio e as Altas Aspirações

Leonardo Cunha¹

Resumo: O artigo aborda a crítica cultural publicada na imprensa e o modo como ela é discutida nas aulas, com alunos de jornalismo. Primeiro, apresenta-se uma série de dilemas da crítica, sujeita à rotina produtiva do jornalismo. Em seguida, com base em autores como Luiz Costa Lima, Luiz Camilo Osório e Giulio Argan, busca-se uma compreensão mais ampla desses dilemas, contextualizando historicamente a configuração de duas vertentes da crítica: uma mais voltada para o julgamento e outra para a análise da obra.

Palavras-Chave: Jornalismo cultural; crítica; rotina produtiva; e ensino.

*Para muitos, o crítico não passa de um artista frustrado.
Já que não sabe fazer nada, não tem imaginação nem criatividade,
sobra-lhe a crítica, que seria assim um exercício de ressentimento.
Ou então temos aquele teórico, meio lunático, meio professor, que
divaga na criação de sentidos mirabolantes para as obras analisadas.
Por vezes, também, cria-se a imagem do crítico castrador,
cuja função seria apenas de ajustar seu conhecimento livresco às
obras de modo a decidir o que pode ou não ser feito.
É claro que são imagens caricatas, mas elas ainda estão
minimamente em voga, ou seja, a figura social da crítica é acima de
tudo a de uma fala pernóstica e ressentida.*

Luiz Camilo Osório

Introdução

Hoje em dia não existe mais crítica cultural na grande imprensa. O que se encontra nos jornais e revistas são apenas textos curtos e superficiais, às vezes meramente informativos, próximos de um *release*, outras vezes recheados de achismos, com pouca ou nenhuma opinião fundamentada.

O parágrafo acima resume uma queixa corrente no meio artístico, apresentada em debates, mesas-redondas, entrevistas e outros meios. Diagnóstico semelhante pode ser encontrado

¹ Leonardo Cunha (Uni-BH, Belo Horizonte, MG), 43 anos, é doutorando em cinema pela UFMG. Mestre em ciência da informação pela UFMG, graduou-se em jornalismo e em publicidade na PUC/MG. Professor do Uni-BH desde 1997, no curso de jornalismo e na pós-graduação em comunicação e cultura. Professor da PUC/MG na pós-graduação em produção e crítica cultural. Autor de mais de 40 livros de literatura infantil e juvenil e de crônicas. Nesse campo, recebeu os prêmios Nestlé, Jabuti, FNLIJ e João de Barro, entre outros. Selecionado pelo texto “A Crítica na Grande Imprensa: Entre o Óbvio e as Altas Aspirações”.
(leocunha2@globo.com – 31 9984 9419)

em livros escritos por jornalistas culturais (PIZA, 2003; COELHO, 2006). Mas será que o cenário da crítica cultural se encontra realmente nessa situação? E haveria como a crítica ser diferente disso, dentro da rotina produtiva da grande imprensa? Sim, não, em que medida?

Este artigo tece algumas reflexões acerca da crítica jornalística, com base em debates e leituras promovidos por mim ao longo de vários anos na disciplina jornalismo cultural, em um curso de jornalismo em Minas Gerais². O tema é um dos que mais desperta interesse dos meus alunos, mas também um dos que mais vem acompanhado de preconceitos e confusões conceituais, os quais procuro problematizar, relativizar – e, em certos casos, confirmar – nas aulas e também neste artigo³.

Na primeira parte, apresento uma série de dilemas e especificidades da crítica jornalística (tanto em termos da rotina produtiva, quanto em termos da linguagem e das funções do texto). Na segunda parte, procuro contextualizar historicamente essas questões, com apoio nas reflexões de autores como Luiz Costa Lima, Luiz Camilo Osório e Giulio Carlo Argan, entre outros.

1. A crítica jornalística, na prática

Um primeiro cuidado a ser tomado é o de fazer a distinção entre a crítica jornalística e a crítica acadêmica, atividades que muito se diferenciam tanto em termos da rotina produtiva vinculada a cada uma, como também em seus aspectos práticos (tamanho do texto, linguagem, profundidade da argumentação, tipo de obra analisada etc.).

Costumo propor aos alunos que estes dois tipos de atividade – assim como os textos delas resultantes – sejam considerados como “tipos ideais” (ou seja, modelos um tanto idealizados e simplificados, com o intuito de facilitar, didaticamente, a compreensão e a distinção dos dois campos). Em outras palavras, não se deve imaginar que sejam as únicas opções existentes, pelo contrário: são dois extremos de um *continuum* que comporta uma grande variedade de pontos e posturas intermediárias.

² O nome da escola não está citado em conformidade com o edital do Rumos – Itaú Cultural, que exige a não identificação do autor.

³ A relevância do tema também pode ser justificada com base em um caráter mais mercadológico: a constatação de que a crítica jornalística segue sendo uma importante referência na escolha de um filme pelo público. Pesquisa do Instituto Nielsen, dos Estados Unidos, divulgada em março de 2006, revela que 50% dos frequentadores de cinema usam as críticas – sobretudo de jornais impressos – como sua principal fonte para a escolha. Mas não cabe aqui entrar nesse mérito, que iria requerer uma pesquisa de recepção, fugindo ao propósito deste artigo.

Com base nesses dois tipos ideais, podemos entender, de forma simplificada, a crítica jornalística como um texto *opinitivo* acerca de uma obra cultural (seja livro, filme, disco, peça teatral, exposição etc.), e a crítica acadêmica como um texto *analítico* acerca de uma obra cultural. Isso não significa, de forma alguma, que não haja análise na crítica publicada na imprensa, nem que os textos acadêmicos excluam totalmente a opinião. Simplesmente indica que as críticas jornalísticas tendem a enfatizar a opinião pessoal do crítico, o qual muitas vezes não dispõe de tempo nem espaço para elaborar essa opinião de forma mais analítica, fundamentada, ou mesmo teorizada, como veremos abaixo.

A rotina produtiva de um caderno cultural – notadamente os cadernos diários – impõe ao crítico uma série de dilemas e obstáculos, entre os quais podemos destacar:

- muitas vezes, além de escrever críticas, ele também faz entrevistas, reportagens, redige notas e notícias, ou mesmo participa da edição do caderno, na função de subeditor ou editor-assistente;
- frequentemente ele recebe um *deadline* bastante exíguo, precisando, por exemplo, assistir a um filme pela manhã, na chamada “sessão cabine”, e escrever a crítica para a edição do dia seguinte ou de dois dias depois; e
- seu texto crítico muitas vezes precisa “disputar” espaço com outros gêneros jornalísticos publicados no caderno cultural (notícias, reportagens, agenda, programação), além de materiais de natureza diversa, como horóscopos, passatempos e jogos, entre outros.

Com relação aos leitores e o que eles esperam de uma crítica cultural publicada na grande imprensa, o jornalista cultural (assim como o aluno de jornalismo) deve ter a consciência de que:

- uma ampla parcela de leitores do jornal não é especialista em cultura, portanto a crítica precisa evitar a inclusão, no texto, de certas referências a conceitos, obras, artistas, movimentos dos quais esses leitores não têm conhecimento, ou então reservar parte do texto para o esclarecimento ou a contextualização dessas questões, o que agrava o problema do espaço, mencionado acima; e
- boa parte dos leitores vai ler a crítica como uma orientação de consumo cultural, ou seja, como um auxílio no momento de escolher entre dois filmes, ou dois livros, ou entre um filme e uma peça etc. Para esses leitores, a opinião pessoal do crítico não precisa, necessariamente, vir acompanhada de um aprofundamento analítico, conceitual ou teórico.

Ora, diante desse quadro, o jornalista que se propõe a (ou que é escalado para) escrever

uma crítica cultural pode facilmente se render a tantas limitações e contentar-se em produzir um texto fácil, curto, que simplesmente faça uma apreciação breve das virtudes e das falhas da obra com base em sua opinião pessoal.

Por outro lado, o jornalista pode também encarar essas limitações não como uma camisa de força, mas, sim, como um desafio: como produzir um texto minimamente interessante, instigante e embasado nessas condições?

É possível vencer esse desafio, especialmente se o jornalista se lembrar da ideia, apresentada acima, do *continuum* entre a crítica jornalística e a acadêmica. Ou seja, se ele entender que sua alternativa à resenha curta e superficial não é o extremo oposto do *continuum*. É ilusório imaginar que caberia num caderno diário ou numa revista (não especializada) uma análise de caráter acadêmico, para a qual se dispõe de muito mais tempo para pesquisa, reflexão e redação (meses ou mesmo anos, em vez de horas ou dias), muito mais espaço (várias páginas, em vez de poucas linhas) e um público iniciado, conhecedor de uma quantidade e uma variedade muito maior de referências.

O objetivo, portanto, deve ser o de avançar nesta trilha longa e contínua que separa as realidades da grande imprensa e da academia, buscando se afastar da mera resenha com suas facilidades, conquistando aos poucos, e na medida do possível, espaço e tempo para produzir uma análise (e conseqüentemente um texto) mais consistente, porém sem a ilusão (e o equívoco) de aplicar no jornal ou na revista a lógica acadêmica. Quanto mais ampliar o seu repertório cultural e sua experiência, mais o jornalista conseguirá conquistar, junto ao veículo, melhores condições e mesmo um espaço privilegiado para publicar bons textos críticos.⁴

Para trilhar esse caminho com mais consciência e segurança, é importante, também, que o jornalista (ou aquele que deseja se dedicar à crítica) conheça melhor o processo de formação histórica e cultural de cada um desses “modelos” e como cada um deles foi forjando determinados objetivos, posturas e funções.

2. A crítica acadêmica e a crítica jornalística: origens e papéis

Uma vez apresentados alguns dos principais dilemas da crítica atual, sujeita à rotina

⁴ Cabe destacar que, em alguns jornais, este espaço privilegiado se encontra nos suplementos de fim de semana (como o *Mais!*, da *Folha de S.Paulo*, e o *Pensar*, do *Estado de Minas*) ou nas edições especiais de domingo (como no caderno cultural do *Estado de São Paulo*). Outra alternativa interessante são os sites e as web-revistas culturais, geralmente menos expostos às limitações da rotina produtiva dos veículos impressos, e mais abertos a textos mais complexos, de caráter ensaístico.

produtiva do jornalismo diário, busca-se, neste tópico, uma compreensão mais ampla desses dilemas, contextualizando historicamente a configuração das duas vertentes críticas focadas neste artigo: uma mais voltada para o julgamento e outra que prioriza a análise das obras.

2.1. Crítica e julgamento

Parece-me pertinente recorrer inicialmente a Luiz Costa Lima, autor que, em diversos artigos e livros (1993, 1997, 2000) traz, para o panorama atual da crítica, reflexões lançadas por Immanuel Kant na obra *Crítica da Faculdade de Juízo*, ainda no século XVIII. Lima argumenta que, no período pré-kantiano, predominava a visão do crítico como uma espécie de juiz das obras artísticas, ou seja, alguém cuja tarefa primordial era atribuir valor (não necessariamente monetário) às obras.

A figura deste crítico judicativo foi particularmente relevante no período da ascensão da burguesia, entre os séculos XVI e XVIII. Como se sabe, a classe burguesa chegou ao poder, sobretudo, por meio de suas atividades comerciais, que lhe renderam inicialmente a influência financeira, e em seguida a política. Sendo assim, ao contrário da tradicional aristocracia, os burgueses – como classe – não nasceram abastados nem com amplo acesso à cultura e às obras artísticas. Em outras palavras, não dispunham de formação refinada que incluísse desde noções de etiqueta até o conhecimento da filosofia e das artes.

Diante de tal situação, era muito comum que os burgueses, em busca de mais “esclarecimento”, buscassem no seio da aristocracia – classe que, por sua vez, encontrava-se em decadência – pessoas que funcionassem como tutores, com a missão pedagógica de explicar o que era ou não a “boa” arte. Esse personagem ficou conhecido como *kunstrichter* (juiz de arte⁵).

Para os artistas, a existência do juiz de arte também era providencial e necessária, uma vez que estavam vendo ruir o poderio político e econômico de seus antigos mecenas – que se concentravam justamente na classe aristocrática e na igreja católica. Assim, a mediação do juiz de arte funcionava em mão dupla, servindo aos interesses – de naturezas diferentes – dos burgueses e dos artistas.

Lima sublinha o que havia de insólito e exagerado naquela situação: uma classe inteira – ou boa parte dela – praticamente abdicava de seus gostos e preferências pessoais para deixar que outra classe, por ser detentora de uma bagagem cultural e conhecedora de certas regras e modelos, determinasse o que era ou não bom, belo, correto, adequado.

⁵ Em português, outros termos semelhantes já foram usados para este mesmo personagem, como “juiz do bom gosto” ou “árbitro da elegância”.

Vale sublinhar que, ainda no século XVII, a situação já era alvo da ironia de alguns artistas, como Molière. Em sua peça *O Burguês Fidalgo*, o dramaturgo francês cria como protagonista o senhor Jourdain, um comerciante que, após enriquecer rapidamente, vê-se ansioso para ser aceito pela “alta sociedade”. O burguês quer ser fidalgo. Como se trata de um sujeito de formação rudimentar, Jourdain procura na nobreza pessoas que lhe ensinem filosofia, canto, gramática e até mesmo esgrima. Mestre do mal-entendido, Molière faz com que um destes professores seja uma “ovelha negra” da aristocracia, um rapaz inculto e falido que não só tem pouco a ensinar como, para complicar a situação, decide conquistar a filha do burguês para ele, sim, tornar-se um fidalgo burguês. É fascinante observar que o grande dramaturgo, vivendo em pleno período em que proliferavam os “juízes do bom gosto”, já se desse conta de quão paradoxal e risível era a situação.

O problema se revela ainda mais complexo quando levamos em conta que tais regras “de qualidade” eram elaboradas, em princípio, pelos próprios juízes que as aplicavam, gerando um ciclo vicioso que tornava a arte mais tradicionalista e reacionária, avessa a transformações.

Como todo juiz, a ação do *Kunstrichter* pressupõe o respaldo de uma legislação que aplica. Pode também suceder, como fora o caso dos poetólogos renascentistas, que o *Kunstrichter* seja simultaneamente o legislador. Ele então legisla sobre o que julga a seguir. (LIMA, 1993, p. 193)

O historiador e teórico da arte Giulio Carlo Argan (1995) também demarca o século XVI como o momento em que a crítica se estabelece como processo de interpretação e avaliação das obras artísticas. Em linha de argumentação semelhante à de Lima, Argan assinala que a postura predominante nos críticos daquele período era a judicativa: eles se propunham, basicamente, a verificar em que medida as obras se adequavam às regras e aos preceitos então vigentes. Tais preceitos podiam ser tanto estéticos – e aquele é um momento de grande prestígio do conceito clássico de “beleza” – quanto religiosos ou morais.

Com relação aos artistas, tratava-se de uma postura claramente restritiva, na medida em que negava valor às obras que não se enquadravam. Com relação ao público, tratava-se de uma postura elitista, na medida em que apenas um pequeno círculo de espíritos eleitos, devidamente familiarizados com as regras, era considerado apto para reconhecer o valor de uma obra artística.

E dado que nesse círculo se integram aqueles que, pela sua condição social, estão em posição de exercer influência sobre a produção artística através das encomendas e das aquisições,

a crítica tende a orientar o gosto, no sentido de criar condições mais favoráveis à afirmação da tendência artística considerada capaz de dar os melhores resultados. (ARGAN, 1995, p. 132)⁶

Com o passar do tempo, os *kunstrichters* foram perdendo espaço, à medida que a própria classe burguesa se tornava hegemônica (não apenas em termos políticos e econômicos, mas também culturalmente). Porém o papel mediador que eles desempenhavam não desaparece. O advento da reprodutibilidade técnica⁷ das obras de arte e a consolidação da chamada indústria cultural⁸ trouxe uma grande explosão no número de obras artísticas disponíveis para acesso (e compra). Esse aumento atingiu tal escala que tornou-se praticamente impossível, para o público, acompanhar e conhecer a maior parte do que é lançado incessantemente no mercado em termos de livros, discos, filmes, peças teatrais e outros produtos culturais. Faz-se inevitável, assim, a mediação do jornalista, alguém que procure filtrar, selecionar, indicar e contraindicar as obras ao público do jornal (ou da rádio, ou da televisão).

É evidente que a lógica judicativa continua presente e atuante nos dias de hoje, por exemplo, nas resenhas que mostram clara preocupação em indicar ou contraindicar uma obra cultural, em dar notas (representadas por estrelas, bonequinhos ou outros símbolos). Sobre essa questão, Roger Ebert (primeiro crítico de cinema a receber o Prêmio Pulitzer), argumentou:

Escrever crítica diariamente é se equilibrar entre o óbvio e as altas aspirações. Entre as respostas para as seguintes perguntas: (1) Esse filme vale o meu dinheiro? e (2) Esse filme expande ou apequena o meu conhecimento sobre a natureza humana?

Os críticos que escrevem de forma a que todos entendam tudo estão fazendo uma espécie de ventriloquismo – agindo como

⁶ Um exemplo interessante, citado por Argan, é o dos críticos romanos do século XVII, como Bellori e Mancini, que desaprovavam a pintura de Caravaggio, considerado-o rebelde e problemático, capaz de atormentar o público. Recomendavam, em seu lugar, artistas como Carracci, “cuja pintura, menos traumatizante, age positivamente sobre a imaginação e sobre o sentimento”. (1995, p. 132)

⁷ Desde o século XIX as obras de arte tornam-se passíveis de uma reprodução técnica praticamente ilimitada. Para Walter Benjamin, tal fato tem um aspecto negativo, pois mesmo na reprodução mais perfeita, a obra de arte perderia o seu *hic et nunc*, seu “aqui e agora”, sua aura de existência única, e também parte da sua história, “que compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou” (Benjamin, 1994, p.167). Por outro lado, Benjamin reconhece que, se diminui o valor de culto de uma obra, aumenta em muito seu valor de exposição, ou seja, o número potencial de espectadores para aquele produto cultural.

⁸ Segundo Theodor Adorno (1987), o conceito de indústria cultural implica na transposição, para a produção de bens artísticos e de entretenimento, da mesma lógica capitalista que rege a produção dos demais bens de consumo: grande escala, procedimentos padronizados, lucro maximizado. Segundo o autor, ao transformar a cultura em mercadoria, a indústria cultural promoveria, também, a extirpação de tudo o que a arte teria de transgressor e emancipador, transformando-a em uma forma de entretenimento acrítico.

seus próprios bonecos. Estão fingindo saber menos do que sabem. Mas críticos que escrevem para outros críticos tampouco são honestos, pois estão enviando uma mensagem para milhões que apenas centenas vão compreender. É um desperdício de tinta. (...)

Todos que trabalham num veículo de massa têm que se fazer estas perguntas, de vez em quando. Acho que a resposta é um meio-caminho entre o que você quer saber e o que mais eu quero dizer para você. (EBERT, 2006, p.431)

Levando em conta o exemplo e o conselho de Ebert, pode-se afirmar que a crítica jornalística não deve negligenciar seu papel utilitário, mas também não precisa se restringir a ele; pode tentar se afastar da resenha puramente opinativa, impressionista, e abrir espaço (o mínimo que seja) para a reflexão.

2.2. Crítica e reflexão

Retomando as ideias de Lima, podemos destacar que um outro tipo de crítico desponta no final do século XVIII. Ao contrário do crítico judicativo e autoritário⁹ típico do período iluminista, este novo crítico não está empenhado em dar veredictos ou aplicar conceitos e normas preexistentes. Ao contrário, é alguém dedicado a refletir sobre a própria arte, alguém que a põe em crise e que, portanto, pode efetivamente ser chamado de *crítico* de arte (*kunstkritiker*) e não mais de *juiz* de arte.

Assim, o crítico não se contenta em aplicar normas preexistentes, e sim

[...] se impõe como tarefa apreender a "estrutura objetiva", manifestada pelas obras. Este fundamento objetivo portanto só é vislumbrável à medida que o exercício crítico é impulsionado por uma questão teórica: que é a arte, que constitui esta obra precisa? Devemos por isso acrescentar que a crítica moderna se particulariza e se diferencia das apreciações anteriores porque, ao contrário de uma normatização, supunha a própria pergunta: diante da obra de arte, há normas a serem operacionalizadas? Que legitimidade pode haver nas normas concebidas para o *juízo* da arte? (LIMA, 1993, p. 196 – grifo do autor)

Também se apoiando em Kant, Luiz Camilo Osório explica que essa “nova” crítica refletia uma mudança que, naquele momento histórico, ocorria no campo prático das artes, qual seja, a superação da noção essencialmente técnica que predominava até então. Desta forma, observa-se

⁹ No sentido de alguém que se investe de “autoridade” e que se afirma por meio dela.
www.itaucultural.org.br

[...] o rompimento com os preceitos técnicos e normativos das academias de belas-artes que regiam as práticas artísticas, gerando, por um lado, um novo território de liberdade e originalidade e, por outro, uma desorientação frente aos parâmetros que garantiam *a priori* o estatuto artístico das obras. Entre tudo poder ser arte e qualquer coisa não se tornar necessariamente arte, abre-se um espaço a ser preenchido pela capacidade de julgar e pela crítica. (...) Esta passa a ser um esforço reflexivo que busca qualificar uma experiência singular do mundo. (OSÓRIO, 2005, p. 24)

Argan, por sua vez, argumenta que essa nova postura da crítica¹⁰, de caráter mais científico e especializado, parte da premissa de que a avaliação de uma obra só faz sentido dentro do contexto em que ela foi criada, e não com base em modelos antigos. O critério primordial deixa de ser o “belo” – considerado anacrônico – em favor de conceitos como “autenticidade” e de “qualidade”, que não podem ser deduzidos da “verdade dogmática de uma teoria”, nem de modelos estáticos, pois decorrem e dependem do próprio processo expressivo do artista.

Caberia ao crítico, assim, analisar a coerência e a continuidade perceptíveis no processo criador, valorizando as escolhas individuais e abrindo-se à pesquisa de “linguagem”. Cada vez mais identificado como um conhecedor privilegiado, o crítico se especializa, muitas vezes, em uma linha de análise ou uma corrente artística. Vale apontar que o envolvimento da crítica com determinados movimentos artísticos por vezes configurou uma “crítica militante”, a qual traz seus próprios riscos, como o de limitar o escopo da crítica e dotá-la de um viés único e inflexível, o que pode até mesmo reaproximá-la da postura anterior, normativa e judicativa.¹¹

O que importa sublinhar, aqui, é que, num dado momento histórico, uma vertente da crítica se distanciou do caráter normativo que predominava e passou a analisar as “poéticas” que os artistas desenvolviam no conjunto de suas obras. Essa crítica não está preocupada em

¹⁰ É importante notar que, diferentemente de Kant, Argan considera que a mudança nos rumos da crítica teria ocorrido ainda no período do Iluminismo e sob a influência dele, notadamente em sua recusa a qualquer dogmatismo, qualquer idealização.

¹¹ Argan argumenta que o crítico militante, ao se especializar em determinados estilos ou correntes, identifica-se com os artistas – ou com um movimento artístico – a tal ponto que chega a tomar parte nas discussões programáticas e organizar manifestos. Tal tipo de envolvimento é particularmente importante, e mesmo necessário, no seio das vanguardas. Foi o caso, por exemplo, de Apollinaire com os fauves e os cubistas, Marinetti com os futuristas, Restany com o novo realismo francês e Rosenberg com o expressionismo abstrato norte-americano. Mas, se a crítica militante – especialmente quando dispõe de espaço na imprensa – consegue chamar a atenção para um artista ou movimento, e colabora para seu êxito, ela pode também ser uma das responsáveis pelo seu declínio, lembra Argan, na medida em que ela “acelera o consumo e, por consequência, a substituição: daqui a acusação de depender dos caprichos das modas ou até de o provocar. (...) O mercado artístico está efetivamente interessado no lançamento exuberante de correntes e de artistas, assim como na sua rápida obsolescência, mal enfraquece ou é desviado o interesse dos aquisidores”. (Argan, 1995, p. 139)

verificar “a conformidade à poética – que, de resto, não tem nem poderia ter caráter normativo, porque neste caso seria uma teoria da arte – [mas sim] a capacidade da própria poética para sustentar o esforço criativo”. (ARGAN, 1995, p. 138)

A crítica advogada por Kant, de procedimentos mais teóricos, reconhece que as obras artísticas – por não serem científicas, regulares, nem se limitarem ao domínio técnico – pertencem a uma esfera diferenciada do conhecimento. Se a faculdade do entendimento se baseia em leis generalizantes preexistentes que o regem e, portanto, pode apresentar-se de forma normativa, a faculdade do juízo, por sua vez, não tem como se basear em princípios *a priori*, nem como apresentar normas de funcionamento, mas tão somente princípios reguladores, carecendo de qualquer certeza objetiva. Segundo Lima, Kant percebe que

[...] o juízo próprio a uma experiência estética merece uma designação especial: é um juízo de reflexão, não um regulador da conduta, mas algo que leva a mente a curvar-se sobre o que ela própria sentira. (...)

Ou seja, a lucidez da crítica não pode ser completa, sua objetividade é sempre questionável, pois lhe falta a base da certeza. (LIMA, 2000, p. 16)

Mas, teria validade uma análise desprovida de certeza e voltada para um objeto (a arte e a experiência estética, como um todo) que não está submetido a leis rígidas e que põe em ação a capacidade imaginativa do homem? Segundo a visão kantiana, sim. As obras artísticas são objeto passível de análise na medida em que a experiência estética pode ter uma dimensão universal. Essa universalidade, porém, como lembra Osório, não advém da mesma origem que a universalidade da ciência – sua capacidade de ser reproduzível, regular, enquadrada por leis – e sim da possibilidade que ela, arte, tem de, em princípio, tocar todos os homens.

O que parece interessante na leitura kantiana é a compreensão da experiência estética como fundadora de uma abertura singular do sujeito ao mundo aos outros.(...)

A vontade de falar ou de escrever depois do impacto de uma obra é uma forma natural de responder à experiência estética e, uma vez que o entendimento não é aí determinante, nossa imaginação vai atuar de modo mais livre e produtivo. Essa vontade originária de falar, de querer que o outro sinta como nós e compartilhe o nosso sentimento, que é tão própria à experiência estética, vai qualificá-la como o solo de nossa comunicabilidade. (OSÓRIO, 2005, p. 23)

Uma vez estabelecido em fins do século XVIII, o *kunstkritiker* ganhou espaço sobretudo no ambiente acadêmico, nas universidades. Ali encontrou campo propício para seu

fortalecimento e para sua especialização em diversos ramos. Argan cita, por exemplo, no campo específico das artes plásticas, a existência de uma “crítica da forma”, uma “crítica da imagem”, uma “crítica das motivações”, “uma crítica dos signos”. No campo do cinema, por sua vez, Aumont e Marie (2004) falam de uma “análise textual”, uma “análise do filme como narrativa”, uma “análise da imagem e do som”, uma “análise psicanalítica”.

Argan defende ainda que a crítica de arte é indissociável da história da arte, ambas preocupadas com questões semelhantes, como a autenticidade e a originalidade. Tais quesitos são postos em prática quando o crítico compara uma determinada obra ao que foi produzido anteriormente e posteriormente a ela

[...] portanto estudando a situação da cultura figurativa em que se inseriu e que a modificou. [Assim] é claro que o caráter artístico da obra não é diferente da sua historicidade e que o juízo crítico é juízo histórico, de tal modo que não pode existir nenhuma distinção, no plano teórico, entre crítica e história da arte. (ARGAN, 1995, p. 142)

Independentemente, porém, das linhas seguidas pelos críticos, todas elas têm em comum o fato de serem feitas como uma reflexão sobre a obra e desde a obra, que é seu objeto, como explica Lima. Sem abdicar dos conceitos, porém utilizando-os de forma não normativa.

Na crítica, o conceito perde sua força de homogeneizador do objeto. (...) O crítico não é aquele que, por força de uma instrumentação técnica, “mostra” aos leigos o que eles por si não saberiam ver, senão aquele que usa de uma instrumentação, só às vezes técnica, para tornar visível a presença de uma propriedade que, em tese, seria a todos acessível. (LIMA, 2000, p.17)

Outro aspecto importante, destacado por Argan, é a forma distinta como a crítica “mediadora” (hoje em dia, sobretudo a jornalística) e a crítica “científica” (notadamente a de caráter acadêmico) estabelecem movimentos opostos entre a sociedade e a arte. Na crítica eminentemente mediadora, é a sociedade que demanda pessoas (e conseqüentemente textos) que a ajudem a compreender, interpretar e julgar as obras artísticas. É o que ocorria, como vimos, desde a época dos *kunstrichters*. Já na crítica de caráter mais científico, o movimento se inverte, segundo Argan: é a esfera artística que recorre à crítica para se aproximar da sociedade,

[...] de tal modo que a crítica pode ser considerada um prolongamento, ou um tentáculo com o qual a arte tenta agarrar-se à sociedade, qualificando-se como uma atividade não totalmente contrária ou dissemelhante daquelas a que a sociedade dá crédito como produtoras de valores necessários, tais como a ciência, a literatura, a política etc. (ARGAN, 1995, p. 130)

É importante considerar que, dentro da ideia de *continuum* que embasa este artigo, também a crítica acadêmica pode ser censurada por manter-se enclausurada nos muros das universidades e não interagir efetivamente com a sociedade. Osório argumenta que os acadêmicos não deveriam desconfiar e desdenhar tanto da imprensa, pois os espaços de diálogo podem estar tanto na universidade quanto na imprensa.

Não se pode perder de vista a necessidade do discernimento, a responsabilidade do diálogo e da negociação de sentidos associados ao exercício crítico, independentemente de onde e como ele se realize. (...)

É fundamental, por um lado, abrir novos espaços de reflexão, por outro, experimentar uma escrita mais ligeira, mas não por isso banal, que crie novas interlocuções com o público anônimo e plural que ainda não substituiu o jornal diário. (OSÓRIO, 2005, p. 11 e 13)

Em outras palavras, podemos defender, como Osório, que os críticos vinculados ao ambiente acadêmico se arrisquem a atravessar a fronteira e penetrar no campo do jornalismo, sabendo, evidentemente, que precisarão criar um texto mais sedutor, mais leve e portanto mais adequado a essa mídia. Ao escrever para a grande imprensa, o crítico universitário deve evitar grandes divagações e um texto recheado de referências, geralmente incompreensíveis para o leitor não especializado. Abre-se mão, evidentemente, da profundidade, da densidade conceitual, porém isso é feito em favor de um maior alcance de suas ideias.

A relação da crítica, especialmente a que ainda atua nos jornais, não deve ser apenas com o público, que quer ver 'sangue', adora uma polêmica, mas também, e principalmente, com as obras, o circuito, a história, enfim, com a arte. Dito de outro modo: a crítica é escrita para o público, mas a serviço da arte. (OSÓRIO, 2005, p. 17)

Nesse sentido, a postura de Osório ecoa na de Argan, vista acima, segundo a qual a arte usa a crítica como um tentáculo para abraçar a sociedade.

Considerações finais

Ao apresentar alguns dos dilemas práticos da crítica cultural publicada na imprensa, e em seguida relacioná-los ao processo histórico de configuração de dois ramos importantes da crítica, procurei neste artigo (como faço na disciplina de jornalismo cultural) defender o argumento que, mesmo diante das amarras impostas pela rotina produtiva de um caderno diário, é viável – e mais que isso, recomendável – que o crítico batalhe por um espaço que lhe permita produzir textos mais complexos, que contextualizem as obras e se abram para a

reflexão e a análise. Como alertou Ebert, trata-se de encontrar um espaço intermediário entre o óbvio e as altas aspirações, ou seja, que fuja da extrema simplicidade estimulada pela prática cotidiana e ao mesmo tempo escape da ilusão da extrema profundidade, adequada para um texto acadêmico, mas imprópria para uma crítica que vise a um público mais amplo.

Por mais que os leitores (ou parte deles) esperem do crítico uma orientação de consumo cultural, ele pode se afastar do texto puramente opinativo e impressionista e, sobretudo, da postura normativa e judicativa. Em lugar de apontar o que a obra “deveria ser”, de acordo com o seu gosto pessoal, ele pode explorar (alguns dos) múltiplos sentidos e diversas possibilidades de leitura que toda obra de arte proporciona. Afinal, o melhor crítico, como lembra Lima, não deve se pôr no papel

de profeta ou vidente ou, como é costume identificá-lo, [...] de mediador – o que faz ver aquilo que não se via. Na verdade, o que ele faz ver só se torna de fato visível quando os leitores que a ele se associem contribuam para tornar visível o que era invisível. (LIMA, 2000, p. 18)

A atual crítica jornalística – e daí provêm as queixas apontadas no início deste artigo – adota comumente, diante da arte, uma postura mais *convergente*, na medida em que se restringe, de forma utilitária, a apresentar a obra e julgá-la, preocupada em demonstrar seu valor, ou seu não valor, agindo, dessa maneira, meramente como orientadora de consumo cultural.

É essencial para o jornalista cultural – seja o profissional já formado ou em formação – a busca por uma postura mais *divergente* diante das produções culturais, permitindo que não apenas a arte, mas a própria crítica, seja compreendida como uma “obra aberta”, solicitando a participação do leitor na construção de seus sentidos. Sentidos que, obviamente, divergem de acordo com a visão de mundo, as experiências e a bagagem cultural de cada crítico e cada leitor.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.
- ARGAN, Giulio C. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1995.
- AUMONT, Jaques e MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Armand Colin, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COELHO, Marcelo. *Crítica cultural: teoria e prática*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- EBERT, Roger. A memo to myself and certain other film critics. In: *Awake in the dark*.
www.itaucultural.org.br

Chicago: University of Chicago Press, 2006.

LIMA, Luiz Costa. O crítico e seu não lugar. In: MIRANDA, Wander; SOUZA, Eneida. *Navegar é preciso*. BH/Niterói/Salvador: UFMG/UFF/UFMBA, 1997.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz*: Montaigne/Schelgel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis*: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

OSÓRIO, Luiz Camilo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.

PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.