

## O PRAZER DA CRÍTICA: ENTRE O JULGAMENTO E A AVALIAÇÃO

### *THE PLEASURE OF CRITICISM: BETWEEN JUDGMENT AND EVALUATION*

Renata P. Cidreira\*

#### **RESUMO:**

O presente artigo procura compreender o lugar e o papel da crítica na atualidade, relacionando-a ao sentimento de prazer. Entre as questões que nos mobilizam destacamos: O julgamento envolvido na crítica, o qual reconhecemos como avaliação, também ele é regido, em alguma instância, pelo prazer? É possível escrever uma crítica de forma prazerosa e responsável a um só tempo? Que relação se estabelece entre o crítico e o prazer? Essas questões, certamente, nos forçarão a repensar a instância da crítica na própria experiência estética. Entre os autores que nos auxiliaram nesta pesquisa, encontram-se Immanuel Kant, Luigi Pareyson, John Dewey, Roland Barthes e Hans Robert Jaus, entre outros.

#### **PALAVRAS-CHAVE:**

Crítica, prazer, experiência estética.

#### **ABSTRACT:**

This article tries to understand the place and the role of criticism in the present, relating it to the feeling of pleasure. Among the questions that mobilize us are: Does the judgment involved in criticism, which we recognize as evaluation, is also governed by pleasure? Is it possible to write criticism pleasantly and responsibly at the same time? What relationship is established between critic and pleasure? These questions will certainly force us to rethink the instance of criticism in our own aesthetic experience. Among the authors who assisted us in this research are Immanuel Kant, Luigi Pareyson, John Dewey, Roland Barthes and Hans Robert Jaus, among others.

\* Professora de Jornalismo e Publicidade do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). pitomboc@yahoo.com.br

**KEYWORDS:**

Critical, pleasure, aesthetic experience.

**INTRODUÇÃO**

Por influência da já constatada crise da crítica, assistimos, na atualidade, a um retorno da necessidade de proclamar a autonomia da crítica. E o que, efetivamente, está em jogo quando alardeamos aos quatros ventos que é preciso preservar essa autonomia? Ao que parece, esse é um sintoma de retomada que evidencia, por um lado, a vontade de restaurar um lugar quase perdido; e por outro, a desvinculação das práticas de crítica relacionadas, de forma exaustiva, a temas emergentes do momento, trafegando entre a pauta identitária e a dos discursos sociais, que reclamam, assim, identificação ou empatia, como comenta lucidamente o crítico de cinema Bruno Andrade (2017).

É claro que não estaremos completamente imunes à empatia, pois, sem dúvida, é ela que, de algum modo, nos lança sobre uma expressão artística. Mas esse momento que já se configura enquanto uma atividade de julgamento, que se dá com todos os espectadores, deve se distinguir desse julgamento de segundo grau - se é que podemos denominar assim - que é a atividade avaliativa, essa sim tarefa específica do crítico, que deve manter certos critérios, além de refutar mecanismos de identificação de ordem política e social.

Esse envolvimento entre o espectador e a obra, que pode ser traduzido por empatia, nos reenvia à situação de prazer que uma expressão artística pode nos proporcionar, gerando o que reconhecemos como uma experiência estética. É nesse sentido que gostaríamos de evocar o lugar e o papel da crítica na atualidade, relacionando-a ao sentimento de prazer. No nosso entendimento, parece ser razoável questionar se é possível escrever crítica de forma prazerosa e responsável a um só tempo; e sobre qual a relação estabelecida entre o crítico e o prazer. Essas questões, certamente, nos forcem a repensar o lugar e o papel da crítica não só na atualidade, mas também durante a construção teórica sobre a experiência estética. Para refletir sobre esses pontos lançaremos mão dos trabalhos de Immanuel Kant (1995), Luigi Pareyson (1989, 1993) John Dewey (2010), Roland Barthes (1987) e Hans Robert Jauss (2002), entre outros autores.

Cabe, entretanto, iniciar estabelecendo uma distinção entre alguns possíveis enquadramentos da expressão “crítica”. Etimologicamente, a palavra crítica, do grego *krinein*,

origina as palavras julgar, distinguir e critérios. Nesse sentido, pensar criticamente é estabelecer algumas bases que podem, eventualmente, estar respaldadas em diretrizes declaradas ou ainda em acúmulos oriundos da experiência prática, ou seja, em valores transmitidos implicitamente através de condutas concretas.

Dito isto, parece-nos importante esclarecer que a crítica à qual Kant se refere, por exemplo, não tem em conta os mesmos parâmetros da crítica enquanto atividade especializada. O filósofo estava preocupado em compreender os quadros que possibilitam a emergência de um determinado fenômeno; tentava compreender o enquadramento prévio - para ele, “apriorístico” - de todo juízo, numa abordagem transcendental. No sentido kantiano, a crítica de um certo domínio da experiência consiste em explicitar suas condições de possibilidade - aquilo cuja precondição torna algo possível.

Atualmente, quando ouvimos falar de crítica, pensamos no exercício especializado, na avaliação em bases racionais e técnicas; nos referimos, assim, ao sentido empírico da crítica, analisando o juízo concreto, em função de seus estímulos e do que eles são capazes de provocar. Pensada nestes termos, a crítica vai se estabelecer em paralelo ao apogeu da produção artística, do surgimento da estética enquanto disciplina e do próprio artista, distanciado da categoria de artesão.

O que enfatizamos neste artigo é justamente esse empenho do exercício crítico em relação a um objeto específico da cultura. Como sabemos, há uma certa prevalência da crítica dos artefatos artísticos, mas gostaríamos também de incorporar objetos e manifestações da cultura de forma mais ampla, que, de alguma maneira, solicitem uma atitude contemplativa para além da sua funcionalidade.

De todo modo, parece oportuna uma reformulação desse empenho crítico, no sentido de incorporar a potência da sensibilidade, em contraposição ao construto racionalista em que o sentido floresce, sobretudo, a partir de enquadramentos lógicos, simbólicos e institucionais.

Como argumenta Monclar Valverde, é necessário reconhecer e acolher o campo da sensibilidade, por trás de toda relação intersubjetiva,

explorando a possibilidade de uma hermenêutica do sensível, capaz de levar em conta, simultaneamente, a forma, o sentido e o valor das obras, dos textos e das condutas, considerando a tríplice contribuição da percepção, da expressão e da disposição (*pathos*), na instituição de toda experiência possível, aí incluída a experiência “crítica”. (VALVERDE, 2017)

## O PATHOS QUE NOS MOVE: PAIXÃO, PRAZER E JUÍZO

Uma das questões que permeia a crítica é sua aproximação, ou não, do sentimento de prazer que experimentamos no contato com alguma obra ou expressão artística. Como observam alguns autores, a exemplo de Parret (1997) e Valverde (2007), o próprio prazer estético tem sido, em geral, desprezado e talvez apenas recentemente parece haver um posicionamento em prol do gozo. Nesse sentido, nos parece interessante retroceder um pouco e refletir sobre a contraposição entre razão e paixão, procurando evidenciar que, como argumenta Herman Parret (1997), o sujeito racional é um ser de paixões, capaz de se alegrar com algo.

Em contraposição à tradição racionalista, Parret (1997) defende que todo discurso é, antes de tudo, motivado por uma paixão subjacente. E é essa paixão, esse *pathos*, que possibilita a vivência das relações entre os homens e, portanto, a constituição da cultura. Ele explicita que a paixão se encontra justamente no jogo entre as faculdades da imaginação, do entendimento e do desejo e que é sempre modalizada em função da subjetividade que a acolhe. Em suas palavras:

O sentimento é a paixão assumida, que se desdobra na esfera da auto-sensibilidade; é por isso que o sentimento é reflexivo e, em princípio, controlável. A emoção manifesta a paixão e o sentimento: é simples e homogênea, imediata, direta, embora seja sintomática de uma estrutura passional subjacente. (PARRET, 1997, p. 110)

De acordo com o autor, os sentimentos se transformam em função de mecanismos que escapam à vontade dos indivíduos e, nesse sentido, observamos que as paixões não são de todo caóticas, uma vez que são reguladas a partir de estruturas culturais que as engendram e antecedem. Essa razoabilidade das paixões carrega consigo um caráter judicativo. Para Parret (1997), as razões das paixões são valores e as paixões regulamentam os objetos da valoração. Da mesma forma como nossas paixões influenciam nossos juízos, também esses juízos determinam o desenvolvimento de nossa vida passional. Recorrendo a Aristóteles, Parret afirma: “As paixões são todos aqueles sentimentos que alteram os homens, a ponto de afetar seus juízos, e vêm acompanhados de dor e prazer, como a ira, a compaixão, o medo e seus opostos”. (ARISTÓTELES, 1377 b *Apud* PARRET, 1997 p. 121)

Desse modo, constatamos, juntamente com Parret (1997), que todo juízo é passional, da mesma forma que o próprio raciocínio é afetivo. Toda paixão é um juízo, mas um

juízo anterior a toda reflexão e deliberação. Assim não existiria um raciocínio imparcial, mas sempre uma avaliação apaixonada. A paixão seria um juízo que combina todas as modalidades de juízo, seria um juízo com uma dimensão pragmática. Se concordamos com Parret (1997) que todo juízo é apaixonado, como podemos pensar a crítica? Existiria paixão e prazer também no exercício crítico? Eis a questão.

Ao que parece, o prazer poderia ser traduzido como tomar parte, apropriar-se de algo, participar de algo e, nesse sentido, sabemos que para escrever criticamente sobre alguma obra ou expressão artística é preciso se deixar envolver num primeiro instante, pois é esse envolvimento que nos possibilita, num segundo momento, nos perguntar o porquê sentimos o que sentimos ao participar daquela experiência sensível. Mas é preciso perceber que, talvez, neste segundo momento, o crítico, aquele que avalia, além de julgar, tenha que se dissociar do prazer (ou desprazer) que o mobilizou inicialmente.

Na própria reflexão sobre o prazer estético, como argumenta Hans Robert Jauss, recuperando também as contribuições de Aristóteles, vamos verificar que se reúnem no prazer estético, “um efeito perfeitamente sensível e um de ordem intelectual”. (2002, p. 65)

A experiência estética não se esgota num ver cognoscitivo (aisthesis) e em um reconhecimento perceptivo (anamnesis): o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (katharsis). (JAUSS, 2002, p. 65)

Apesar do reconhecimento da inseparabilidade entre prazer e razão - ou conhecimento -, vamos observar ao longo da história da recepção que o prazer passa a ser desconsiderado, sobretudo, com a arte romântica, com a subjetividade do artista em alta e, portanto, o culto ao gênio. Há um abandono do *sensus communis* como expressão de uma simpatia comunicativa, destaca Jauss que “data de então a decadência de toda experiência prazerosa da arte”. (2002, p. 69) No século XX, por ocasião dos movimentos de vanguarda do pós-guerra, assistimos novo declínio do prazer. Como aponta Jauss, “a arte ascética e a estética da negatividade ganham, nesse contexto, o *pathos* solitário de sua legitimação, a partir do contraste com a arte de consumo dos modernos *mass media*”. (2002, p. 71)

O próprio Jauss (2002) reconhece que haverá uma tentativa de reabilitação do prazer através do ensaio de Roland Barthes, de 1973, *O prazer do texto*. Em suas palavras

define o texto de prazer como “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura”; (BARTHES, 1987, p. 21) em contrapartida, o texto de fruição é aquele que desconforta, desestabiliza as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças.

De todo modo, Barthes reinstala o prazer no ato solitário, “negando o caráter de diálogo entre leitor e texto”, (2002, p. 73-74) como ressalta Jauss, e, assim, desconsidera a dimensão comunicativa da leitura. Vale ressaltar, como o faz Monclar Valverde (2007), que o prazer evoca menos um diálogo e mais uma *relação*, reforçando, desse modo, a condição de partilha que suscita uma alegria também compartilhada.

No seu empenho de reconhecimento do que está efetivamente em jogo no que se refere ao prazer estético, Jauss nos traz algumas pistas interessantes quando retoma algumas noções essenciais como *aisthesis*, *poesis* e *katharsis*. Para o autor, a conduta de prazer estético se realiza por meios dessas três atividades: na esfera da produção, uma vez que cria o mundo como sua própria obra; no âmbito receptivo, uma vez que se abrem novas possibilidades perceptivas (externas e internas); e pela capacidade de tornar uma experiência subjetiva em intersubjetiva, quando se julga de acordo com a exigência da própria obra, quando há a partilha social de um juízo sobre ela.

Essas atividades não se encadeiam numa sequência, mas mantêm entre si relações, em função dos contextos. A *aisthesis* pode se articular como *poiesis*, quando o espectador se dispõe a completar a obra, que ele considera inacabada, agindo, desse modo, como cocriador da mesma. Já a função comunicativa, inicialmente prerrogativa da *katharsis*, pode acontecer na *aisthesis*, quando o espectador, tendo sua percepção renovada, compreende o percebido como uma informação acerca do mundo do outro ou quando, a partir do juízo estético, se apropria de uma norma de ação.

A reversibilidade entre essas atividades revela a dinâmica circular da experiência estética, evidenciando que não basta tentar encontrar ou mesmo decifrar os sentidos das obras, focalizando, assim, na esfera da produção (*poiesis*). É preciso também tentar compreender como esses sentidos nos atingem e o que nos provocam, reabilitando o âmbito da sensibilidade (*aisthesis*). E nesse movimento contínuo entre produção e recepção, perceber o momento em que se partilha essa experiência de um envolvimento,

capaz de reverberar nossos sentimentos no outro e vice-versa (*katharsis*). Nas palavras do autor:

O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético. (JAUSS, 2002, p. 77)

De todo modo, vale destacar que esses autores, neste momento, não estão se referindo ao exercício da crítica, mas sim ao modo como todo e qualquer espectador se comporta numa experiência estética e como o prazer se faz presente nesta condição.

## OS VALORES QUE REGEM A CRÍTICA

A crítica é um juízo; a questão que se coloca é saber a natureza desse juízo. Ao retomar as contribuições de John Dewey (2010) sobre o tema, encontramos alguns apontamentos instigantes que certamente nos auxiliarão nessa investigação. Ao referir-se especialmente à crítica estética, o autor reclama a importância da percepção pois é ela quem direciona, determina, a avaliação dos objetos estéticos. Dewey chama a atenção para o fato de que “a obtusidade na percepção nunca pode ser compensada por nenhum volume de conhecimentos, por mais vastos que sejam, nem pelo domínio de teorias abstratas, seja qual for a sua correção” (2010, p. 509). Vale ressaltar que o uso da palavra obtusidade nos leva a crer que o autor concebe a percepção num sentido mais amplo do que a mera apreensão sensível, incluindo também uma dimensão interpretativa.

A dimensão sensível, o modo como somos afetados pelos artefatos culturais será fundamental para a formação de um juízo. E como reforça Dewey (2010), não podemos desconsiderar que o material do qual brota o juízo é a própria obra, na sua relação com o espectador e o crítico, pela interação que se estabelece entre eles, através da sensibilidade, dos “conhecimentos e seu reservatório acumulado de experiências passadas”. (DEWEY, 2010, p. 526) Além disso, o que essa concepção revela é que a disposição necessária do crítico é, em primeiro lugar, ter a experiência. Como comenta Dewey:

Só captamos a plena significação de uma obra de arte ao passarmos, em nossos próprios processos vitais, pelos processos por que passou o artista na produção de seu trabalho. É privilégio do crítico participar da promoção desse processo ativo. (DEWEY, 2010, p. 549)

Essa passagem do autor nos inquieta, pois ao mesmo tempo que reforça a primazia da percepção e da experiência exibe um duplo reducionismo. Ora vejamos: O primeiro deles parece enfatizar não a dimensão sensível, mas sim a significação evocada pela obra e, nesse sentido, mais uma vez se reitera o âmbito da racionalidade; o outro movimento reducionista se manifesta quando Dewey destaca que o espectador só atinge a “plena significação da obra” se passar pelos mesmos processos vitais que o artista passou no seu ato de produção. Se assim fosse, estaríamos novamente privilegiando a dimensão poética do fazer artístico ou do programa de arte (como denomina Pareyson) em detrimento da sensibilidade, da *aisthesis* envolvida numa experiência estética.

De todo modo, o que nos interessa reter é a ideia do crítico passar pela experiência do receptor, mas não de modo ingênuo como este. Também o crítico precisa executar a obra, como diria Pareyson (1993, p. 259), mas sua execução deve ser “dotada de uma consciência metodológica”. Somente ao passar por ela ele poderá, num segundo momento, exercer sua função de discriminação de elementos e unificação de sentido diante de um objeto artístico ou artefato cultural. Aqui seu julgamento difere do julgamento do espectador em geral, uma vez que este último não tem a tarefa de esclarecer, evidenciar o que faz daquele objeto ou artefato algo especial. Para realizar essa tarefa, o crítico deve recorrer a critérios que, por sua vez, não são regras nem receitas, mas sim “o resultado de um esforço para descobrir o que é uma obra como experiência, que tipo de experiência a constitui” (DEWEY, 2010, p. 526), ou melhor, a realiza e, para tanto, é preciso estar atento às relações entre forma e matéria, o meio através do qual a obra se manifesta e a própria natureza do objeto expressivo na sua correlação com os demais objetos.

Como comenta Dewey:

Há, então, uma fase unificadora e uma fase discriminadora do juízo, a primeira tecnicamente conhecida como síntese, distinta da análise. Essa fase unificadora, mais ainda do que a analítica, é função da reação criativa do indivíduo que julga. É o lampejo de compreensão. É nesse ponto que a própria crítica se transforma em arte. A análise, a discriminação, deve resultar na unificação. Para ser uma manifestação do juízo, ela deve distinguir as particularidades e as partes com respeito a seu peso e função na formação de uma experiência integral. Sem um ponto de vista unificador, baseado na forma objetiva de uma obra de arte, a crítica termina em uma enumeração de detalhes. [...] O que se pretende dizer é que o crítico deve captar um fio ou tendência que esteja realmente presente, e expô-lo com clareza suficiente para que o espectador tenha uma nova pista e orientação em sua experiência (DEWEY, 2010, p. 532-533).



Quem também corrobora essa visão é o pensador italiano Luigi Pareyson (1989). O autor faz uma observação bastante interessante sobre o lugar da crítica afirmando que a mesma faz parte da experiência estética, uma vez que sua relação com a arte se dá em função do acabamento da obra. Cumprindo a tarefa de avaliá-la, a crítica faz parte de sua realização.

A própria obra requer tanto a poética quanto a crítica, na medida em que exige ser feita e ser avaliada: ela resulta de uma operação rigorosa que, pelo fato de não seguir regras escritas ou gerais, não é menos vinculada e é, ao mesmo tempo, portadora e índice do próprio valor, para o qual exige e solicita o reconhecimento (PAREYSON, 1989, p. 11).

Sua consideração reforça a noção de avaliação que se aplica à crítica e nesse aspecto vale salientar que talvez um dos problemas da crítica, na atualidade, sejam os críticos que pouco refletem sobre a natureza da sua atividade, o que se revela também numa indecisão em relação a quem ela se dirige, se aos produtores ou aos receptores.

Como pondera Monclar Valverde (2017), cabe questionar se faria sentido distinguir, por exemplo, uma *crítica poética*, destinada aos artistas, e uma *crítica estética*, direcionada aos espectadores. A primeira corresponderia a uma “*espécie* de assessoria procedimental”, revelando os mecanismos pelos quais a obra se fez; a segunda, por sua vez, estaria voltada para os efeitos das obras, tentando auxiliar o público a “refinar o seu senso e o seu gosto”. Ao que parece, a terceira via reunindo as duas críticas numa única seria a mais interessante, numa aposta de que o texto atinja autores e espectadores. É o que defende, por exemplo, Terry Barrett ao afirmar que “os críticos profissionais julgam as obras para um público de leitores que é consideravelmente maior do que o artista que fez a obra” (2014, p. 166).

Outro ponto que incide sobre a crise da crítica é sua própria indefinição em relação à adequação da sua tarefa. Muitos pensam na crítica como um processo de absolvição ou condenação, baseada em méritos e deméritos. Como observa Dewey, “grande parte desta crítica de tipo ‘judicial’ provém de uma desconfiança subconsciente que o indivíduo tem de si mesmo e do conseqüente apelo à autoridade em busca de proteção” (2010, p. 511). O que acaba por reforçar o desejo de uma posição de autoridade por parte do crítico que assume o papel de “defensor de princípios estabelecidos, com uma soberania inquestionável. Infelizmente, tais atividades contaminaram a própria concepção de crítica” (2010, p. 512), mas sabemos que o crítico não julga a obra como um juiz, com base em um código explicitado em lei. O crítico não pode atuar como árbitro,

pois nesse sentido ele estaria disfarçadamente entronizando determinadas regras como modelo, o que lhe daria muito poder, pois, no fim das contas, ele é quem legitimaria a obra. Vale lembrar que os critérios de julgamento não podem ser apenas individuais. Como lembra acertadamente Barret (2014), os julgamentos acabam sendo expressões comunitárias, e a comunidade tem a capacidade de corrigir a si própria.

Em crise, a crítica tateia novos rumos. Diante da sociedade de consumo, Wladimir Safatle constata que a crítica “parece entrar definitivamente em colapso em prol da elevação da mera repetição de conteúdos hiperfetichizados ao esquema geral da produção artística” (2008, p. 179). Bastante nostálgico, o autor acredita que tal crise seja estrutural, pois que estamos diante do receio contínuo de “pôr em questão o que não deveria ser questionado; medo de a crítica deixar de ser comparação entre valores e [...] voltar-se contra nossos próprios valores fundamentais” (SAFATLE, 2008, p. 205). Um pensamento em parte convergente ao de Safatle é o da historiadora de arte Sônia Salzstein (2006) cujo argumento corrobora a ideia de que, na contemporaneidade, a atividade crítica acaba se immobilizando pela submissão da arte aos agenciamentos mercadológicos.

Mais um aspecto importante que resvala na crise da crítica é a disseminação tecnológica e a hegemonia da internet como principal fonte de informação. Tal cenário dispensa, por vezes, o texto mais especulativo que promove a reflexão, em prol de imagens e legendas sucintas. De todo modo, temos que reconhecer que há espaço para todo tipo de produção nas plataformas digitais e que, além disso, a informação mais densa e especulativa continua tendo espaço em outros veículos, como a revista e o jornal, por exemplo, muitos dos quais ganham versão também *on-line*.

Outros autores, apesar de reconhecerem a crise, acreditam numa possibilidade de redescoberta da crítica. Luiz Camillo Osorio argumenta que a crítica precisa se reinventar como um “canal de disseminação pública da arte e de suas questões mais urgentes” (2014, p. 133), apostando, inclusive, que um dos desdobramentos dela pode ser a atividade curatorial. Particularmente, vemos esse deslocamento como algo um pouco fora do lugar, uma vez que o curador tem o poder de patrocinar uma deliberação que admite ou exclui uma obra da exposição ao público, aproximando-se do papel de um juiz, posicionamento que questionamos anteriormente. Ainda assim, acreditamos ser possível pensar a crítica de forma positiva e reencontrá-la no seu papel mais genuíno.

Previamente, encontramos uma chave interessante para justificar a existência de uma crítica prazerosa e da instância do prazer - ou desprazer - como o primeiro grau de aproximação entre o crítico e a obra. Em suas considerações, Jauss argumenta que a conduta de prazer se realiza por meio de três atividades: *aisthesis*, *poiesis* e *katharsis*, podendo ser esta última identificada como um processo de julgamento. Resta saber se o julgamento envolvido na crítica, o qual reconhecemos como avaliação, também ele é regido pelo prazer.

De fato, como já mencionamos em outro momento, reconhecemos que a crítica não se reduz a um juízo de gosto - em que apenas o prazer e o desprazer estão envolvidos - embora parta dele e dele não possa prescindir. Entretanto, é preciso considerar que a atividade crítica deve ir além do gosto e estabelecer uma avaliação que considere os aspectos dinâmicos do fazer artístico, sua conexão entre forma e conteúdo, sua unidade plástica e de sentido, na correlação com seu espaço e tempo.

Nesta perspectiva, Monclar Valverde (2007) faz uma distinção interessante entre *juízo de gosto* e *juízo crítico* ou, dito de outro modo, entre *avaliação estética* e *avaliação artística*. O primeiro concerne a todos nós quando somos expostos a algum artefato da cultura que nos solicita uma atitude contemplativa. O segundo, diz respeito ao crítico especializado, que deve, necessariamente, adotar outra atitude, “em que a espontaneidade da contemplação daria lugar a um processo intelectual e metódico de reflexão” (VALVERDE, 2007, p. 291). Assim, o prazer da crítica seria, mais especificamente, um prazer intelectual, pois pressupõe distanciamento e um tipo de envolvimento diferente daquele que se estabelece entre a obra e o espectador. Mas não podemos desprezar o fato de que foi proporcionado por uma relação que o crítico teve com a obra no plano do prazer, embora possa ter sido prazerosa ou não. Como argumenta Barrett, julgar uma obra de arte não deve ser uma tarefa intelectual e fria. “As emoções alimentam os pensamentos, os pensamentos alimentam as emoções e ambos afetam os julgamentos” (BARRETT, 2014, p. 167). Tal afirmativa corrobora a visão parretiana quando este afirma que todo juízo é passional, da mesma forma que o próprio raciocínio é afetivo.

O que nos parece, em última instância, é que, embora o crítico tenha um momento de concepção reflexiva da sua crítica - em que se dá um certo prazer intelectual -, ao se debruçar sobre o texto, ele acaba por se deparar com a necessidade de materializar esse pensamento numa forma. É então que a formatividade se faz presente e é preciso

que o crítico seja capaz de exprimir sua reflexão de modo exitoso e, nesse exercício poético, há uma instância de *prazer estético* que se efetiva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS – A ESCRITA QUE NOS AFETA: A CRÍTICA ENQUANTO PRODUTO ARTÍSTICO

Ao que parece, é necessário fazer uma distinção entre o *prazer estético* da crítica enquanto produção literária e o *prazer intelectual* da crítica enquanto empenho reflexivo. O *prazer estético* diz respeito ao prazer que sentimos no ato de contemplação de algo belo; já o *prazer intelectual* procede da ampliação de conhecimento. Assim, quando o empenho crítico alcança uma autonomia, a ponto de se reconhecer uma potência criativa nessa atividade literária, podemos nos deleitar e contemplar uma bela e exitosa escrita. Nesse caso, estaríamos experimentando o *prazer estético* da crítica. Não se trata, como chama a atenção Osorio, de dar à crítica “uma potência criativa que rivalize com as obras” (2014, p. 134). Trata-se apenas de reconhecer que há um empenho poético e um estilo no exercício de algumas críticas, que arrebatam o espectador e que as constituem também como obras. Aqui estamos diante da crítica enquanto produto artístico.

E não raros são os casos em que grandes escritores fizeram extraordinárias críticas. No Brasil, por exemplo, podemos falar de nomes como Alceu Amoroso Lima (que produzia uma crítica de cunho satírico e expressionista, e entendia a crítica literária como atividade autônoma), Sílvio Romero (de espírito científico e polêmico, foi o responsável por estabelecer a crítica e a história literárias em bases sistemáticas e técnicas), José Veríssimo (procurava entender o homem a partir dos conceitos de raça, meio social e momento histórico) e Machado de Assis (cuja crítica esteve principalmente preocupada com o homem, isto é, com a sua feição moral e psicológica, origem e constituição), que atuaram no final do século XIX e início do século XX.

Entre os anos de 1940 e 1960 podemos destacar Álvaro Lins (defensor de que a crítica não é julgamento apenas no nível subjetivo, mas adepto à crítica impressionista e de cunho humanista), Antônio Callado (crítica histórica e social contundente), Sérgio Buarque de Holanda (procurava compreender o país por meio do estudo de estruturas sociais e políticas, chegando até as raízes que formam o pensamento do cidadão brasileiro) e Otto Maria Carpeaux (capacidade analógica, mas também vasto conhecimento histórico, utilizando muito o método de oposição e comparação, mestre do ensaio curto,

que soube refletir sobre a literatura e a cultura brasileiras como ninguém). Também são deste período talentos como Paulo Francis, Ruy Castro, Nelson Rodrigues e Carlos Heitor Cony, este último recém falecido, com 91 anos. Vale destacar que muitos deles escreveram, inclusive, para jornal e outros também eram jornalistas, o que reforça a necessidade de se pensar a crítica no jornalismo cultural.

Outras expressões artísticas e demais fenômenos da cultura também ganharam e ganham análises primorosas. Vale mencionar pelo menos três áreas em que os críticos se destacam bastante no século XX e vêm obtendo um protagonismo no século XXI: teatro, cinema e moda. No teatro, há que se destacar o trabalho primoroso de Sábato Magaldi (que ocupou a cadeira 24 da Academia Brasileira de Letras, entre 1995 e 2016), de Barbara Heliodora (uma das maiores estudiosas de Shakespeare e Molière no Brasil, reconhecida como A dama de ferro) e Décio de Almeida Prado (que influenciou muito na maneira de se fazer teatro no Brasil).

Entre os críticos cinematográficos, sobretudo os mais contemporâneos, não podemos deixar de mencionar Bárbara Demerov (do time de redatores do AdoroCinema), Arthur Tuoto (com seu canal próprio no Youtube e atuando também na Cinética), além de Bruno Andrade (editor da revista Foco e cineasta). Já na moda, contrariando a afirmativa de que não existe crítica de moda no Brasil, vale mencionar alguns nomes que consolidaram o exercício crítico sobre desfiles, coleções, estilistas, indo muito além da mera descrição dos *looks* de uma coleção: Erika Palomino (apostando numa escrita audaz e perturbadora), Alcino Leite Neto (com uma forte abordagem psicológica e filosófica seus textos são considerados obras-primas) e Camila Yahn (trazendo uma escritura sintonizada com as novas tecnologias e as redes sociais).

Cada um, a seu modo, empreende e consolida um estilo de escrita e de observação crítica de fenômenos da cultura e, mais especificamente, de produtos artísticos. Nesse sentido, os críticos ajudam o leitor a esclarecer as potencialidades mal elucidadas numa situação de desorientação frente a uma obra, apontando os apelos e estratégias de configuração utilizados, bem como iluminam a importância da circunscrição histórica e artística envolvida no ato receptivo. Além disso, enfrentam o desafio de escrever textos que tenham uma autonomia para além da obra analisada, constituindo-se, eles próprios, enquanto produtores de sentido. Assim, a crítica também pode ser considerada como lugar de uma potência criativa.

Numa passagem de Oscar Wilde, no ensaio *O crítico como artista*, de 1891, já se observa essa constatação de que a crítica, por vezes, pode ser um produto artístico, embora o autor generalize essa condição possível.

A Crítica é por si mesma uma arte. E da mesma maneira que a criação artística implica o funcionamento da faculdade crítica, sem a qual não poderia dizer-se que existe, assim também a Crítica é realmente criadora no mais alto sentido da palavra. A Crítica é, com efeito, ao mesmo tempo criadora e independente. [...] Na verdade, eu definiria a crítica dizendo que é uma criação dentro de uma criação. [...] Mais ainda: a crítica elevada por ser forma mais pura de impressão pessoal, a meu ver, em seu gênero, é, a seu modo, mais criadora que a criação, porque tem menos relação com um modelo qualquer exterior a ela mesma e é, na realidade, sua própria razão de existência e, como afirmavam os gregos, um fim em si mesma e para si mesma. (WILDE, 2007, p. 1129-1130)

Nos comentários do autor há um exagero quando considera que há uma incompletude na obra que somente a crítica é capaz de preencher. Wilde afirma que o crítico é aquele que transmite ao público o desvendamento da beleza contida na obra, competindo a ele, portanto, o sentido da obra. Para o autor, a crítica “se ocupa não só com a obra de arte individual, mas com a própria Beleza e enche de maravilha uma forma que o artista pode ter deixado vazia ou incompreendida, ou compreendida parcialmente”. (WILDE, 2007. p. 1133)

Desse modo, Oscar Wilde defende que o trabalho do crítico deve ser considerado como artístico: ele parte de uma obra já realizada para produzir uma outra, que revela os mistérios da primeira. Guardadas as proporções, as considerações de Wilde revelam que é possível sim reconhecer, no empenho de algumas críticas, uma dimensão artística. E diante delas temos um *prazer estético*.

Nesse sentido, diante do exposto até aqui, podemos constatar que existe paixão e prazer no exercício crítico. Aquele que escreve uma crítica - seja ela cinematográfica, literária, artística de modo amplo, ou mesmo aquela que aborda um artefato do cotidiano que desperta uma experiência estética -, é tomado por uma dimensão do *pathos* irrefutável ao seu engajamento com a expressão artística ou fenômeno do mundo, ainda que num segundo momento tenha que acionar critérios e procedimentos que atendam a uma razoabilidade para sedimentar sua argumentação frente ao julgamento que apresenta. Assim, para um dos questionamentos iniciais, a resposta é positiva: é possível fazer crítica com prazer; é possível escrever crítica de forma prazerosa e responsável a um só tempo.

É necessário destacar ainda - respondendo ao outro questionamento proposto - que a relação do crítico com o prazer é incontornável. Haverá sempre uma dimensão inicial de aproximação com o objeto ou fenômeno em questão que se estabelecerá através do prazer (ou desprazer) por ele despertado. Como ressalta Dewey, não podemos negligenciar o fato de que é a partir da relação da obra ou fenômeno com o crítico que brota o juízo e, conseqüentemente, a avaliação; e a interação que se estabelece entre eles, se efetiva através da sensibilidade. É pela dimensão sensível que inicialmente tudo acontece; a afetação é que desperta o desejo de ajuizar e, quem sabe, avaliar.

Outro aspecto que cabe observar ainda na dimensão desse mesmo questionamento - qual a relação do crítico com o prazer? -, como propomos em parte dessas considerações finais, é que a própria crítica pode e deve ser um ato poético, capaz de despertar prazer e/ou desprazer no leitor. Defendemos, portanto, que o exercício da crítica, na sua amplitude, abarcando expressões artísticas as mais diversas e outros fenômenos do mundo, pode se constituir ela própria enquanto produto artístico e, neste sentido, também ela é capaz de proporcionar prazer estético. Talvez este seja o reconhecimento necessário em torno da produção da crítica. Ao invés de acusar o crítico de ser um artista frustrado, reconhecer que há, pelo menos em alguns críticos, um empenho artístico legítimo e experienciado, e com muito prazer!

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Bruno. Foco: O lugar da crítica. *Estado da Arte*, São Paulo, 17 nov. 2017. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/o-lugar-da-critica/>. Acesso em: 16 dez. 2020.

BARTHES, Roland. O prazer do texto. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BARRETT, Terry. *A crítica de arte: como entender o contemporâneo*. Tradução de Alexandre Salvaterra. 3. ed. Porto Alegre: AMGH Editora, 2014.

DEWEY, John. Crítica e percepção. In: DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 509-549.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as explicações fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 63-82.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

OSORIO, Luiz Camillo. Desafios da crítica na era dos museus: curadoria como exercício relacional. *In*: FREITAS, Verlaine *et al.* **Gosto, interpretação & crítica**. Belo Horizonte: Relicário, 2014, p. 129-140.

PAREYSON, Luigi. Natureza e tarefa da estética. *In*: PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 01-19.

PAREYSON, Luigi. Leitura, interpretação e crítica. *In*: PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 211-262

PARRET, Herman. A estética da comunicação: além da pragmática. Tradução de Roberta Pires de Oliveira. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. *In*: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 227- 233.

VALVERDE, Monclar. *Estética da comunicação*. Salvador: Quarteto, 2007.

VALVERDE, Monclar. **Genealogia do Projeto Crítico**. *In*: SEMINÁRIO SOBRE CRÍTICA CULTURAL, 1., 09 de março de 2017, Salvador.

WILDE, Oscar. O crítico como artista. *In*: WILDE, Oscar. **Obra completa**. Tradução de José Antônio Arantes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007. p.1100-1164.

Artigo recebido em: 02 de fevereiro de 2020.

Artigo aceito em: 10 de novembro de 2020.