



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 936

## Em busca de uma autoridade: a crítica de cinema e seus imperativos atuais

## En busca de una autoridad: la crítica de cine y sus imperativos actuales

## In search of an authority: film criticism and its current imperatives

Rafael Oliveira Carvalho

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Curso de Jornalismo na Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Salvador (BA). Brasil.  
E-mail: rafaolicarvalho@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-4656-4450>

**Resumo:** Com este artigo, pretendemos laçar luz sobre os imperativos atuais que rondam o exercício da crítica de cinema, moldada e reconfigurada a partir das demandas e transformações advindas da emergência digital e dos fluxos da comunicação online. Partimos de pressupostos que enxergam a crescente busca dos críticos por uma autoridade perdida ou abalada nos últimos anos, tal qual formulada por Mattias Frey (2015). Seguimos um caminho metodológico baseado na Teoria dos Campos, de Pierre Bourdieu (2007; 1996a, 1996b), atentando para a necessidade de uma abordagem sociológica na investigação sobre a crítica de cinema, ao mesmo tempo em que mapeamos tal prática no cenário online brasileiro atual.

**Palavras-chave:** Crítica de cinema; Autoridade; Sociologia da crítica; Público.

**Resumen:** Con este artículo pretendemos arrojar luz sobre los imperativos actuales que rodean el ejercicio de la crítica cinematográfica, moldeada y reconfigurada a partir de las demandas y transformaciones derivadas de la emergencia digital y de los flujos de comunicación en línea. Partimos de supuestos que ven la creciente búsqueda por parte de la crítica de una autoridad perdida o sacudida en los últimos años, tal como lo formula Mattias Frey (2015). Seguimos presupuestos metodológicos basados en la Teoría de los Campos, de Pierre Bourdieu (2007; 1996a; 1996b), prestando atención a la necesidad de un abordaje sociológico en la investigación de la crítica cinematográfica, al mismo tiempo que mapeamos esta práctica en la escena online brasileña actual.

**Palabras clave:** Crítica de cine; Autoridad; Sociología de la crítica; Público.

**Abstract:** With this article, we intend to shed light on the current imperatives that surround the exercise of film criticism, shaped and reconfigured from the demands and transformations arising from the digital emergency and from the flows of online communication. We start from the assumptions that see the growing search by critics for a lost or shaken authority in recent years, as formulated by Mattias Frey (2015). We follow methodological assumptions based on the Field Theory, by Pierre Bourdieu (2007; 1996a; 1996b), paying attention to the need for a sociological approach in the investigation of film



criticism, while mapping this practice in the current Brazilian online scene.

**Keywords:** Film criticism; Authority; Sociology of criticism; Public.

## Introdução

No prefácio de seu livro *A função da crítica* (1991), o pesquisador britânico Terry Eagleton, ligado à literatura, defende uma posição pessimista que entende o fracasso da crítica e sua total perda de credibilidade social naquele momento de final do século XX. É uma posição dura sobre o estatuto de uma atividade que, o próprio autor reconhece, ainda possui seus “atos críticos” enquanto produção vigente. Mas o que chama atenção é sua cobrança sobre certa institucionalização da crítica:

Um crítico só pode escrever com segurança enquanto a instituição crítica, em si, estiver acima de questionamentos. Uma vez que essa instituição seja radicalmente questionada, é de se esperar que os atos críticos individuais se tornem perturbados e duvidosos de si próprios. O fato de tais atos continuarem a ser praticados ainda hoje, aparentemente com toda a sua certeza tradicional, é sem dúvida sinal de que a crise da instituição crítica não foi registrada com suficiente profundidade, ou está sendo ativamente ignorada (EAGLETON, 1991, p. 1).

Com os estudos recentes e mais aprofundados de Mattias Frey (2015) a respeito de certa história da crítica de cinema a partir dos momentos de crise e uma maior discussão sobre a validade e relevância de tal atividade, podemos pensar como os caminhos da crítica de cinema têm sido registrados, ainda que pontualmente, nos seus conflitos internos e nas suas disputas de poder com os agentes no interior dos campos em que ela atua. Se a crítica literária, cuja tradição remonta a tempos muito mais antigos e possui uma esteira teórica mais consistente, é radiografada nesse estado de negação por Eagleton, entender a crítica de cinema como instituição legitimada e autônoma é ainda mais desafiador, tanto do ponto de vista do pesquisador acadêmico, quanto para os próprios indivíduos e agrupamentos que exercem a atividade no dia a dia.

Não devemos ignorar a presença da atividade crítica na cadeia produtiva dos discursos sobre os filmes, inclusive como fenômeno crescente de participação ativa de qualquer indivíduo nos meios midiáticos, ainda que muitos desses sujeitos ocupem um lugar como comentadores e fomentadores de opiniões rápidas, em núcleos reduzidos, ou mesmo em veículos institucionalizados, mas para consumo massivo acerca do

cinema. Assim, “defender o direito da crítica de existir em qualquer condição, portanto, é admitir que a crítica é uma estrutura de pensamento e de saber, existente por direito próprio, com seu tanto de independência da arte com a qual trabalha” (FRYE, 1973, p. 13).

Esse é um primeiro passo para se estabelecer um possível campo de produção cultural em que as obras e os artistas são validados e consagrados pela crítica, para além da função de aproximá-los do público e ainda manter o caráter reflexivo intrínseco à atividade. Dado o ecossistema midiático atual, cercado e condicionado pelos meios de produção, circulação, consumo e recepção digitais, é mais do que vital entender que a crítica de cinema tem passado por transformações significativas (mais uma crise?) nos últimos anos, debatendo-se com maneiras outras para o exercício crítico. É a partir desse movimento de reinvenção em meio à ambiência digital que queremos lançar luz sobre os imperativos da crítica na contemporaneidade, especialmente no Brasil, na medida em que tais transformações exigem novas posturas e desafios aos sujeitos críticos.

Este trabalho constitui-se como um recorte da pesquisa desenvolvida em tese de doutorado já defendida por este autor<sup>1</sup>. Para tanto, seguimos um percurso teórico-metodológico que consistia em identificar e caracterizar os espaços da crítica de cinema no Brasil na primeira metade dos anos 2010 como parte do campo cultural para, posteriormente, circunscrever a ideia de uma crítica especializada que se dá no ambiente online. Filiamo-nos a uma perspectiva sociológica, com ênfase nos estudos de Pierre Bourdieu (2007; 1996a, 1996b), a fim de utilizar as noções de campo de poder, capitais, *habitus* e trajetória social para entender melhor o ecossistema midiático em que a crítica se insere.

Como primeiro passo de estudo, Bourdieu (1996b) defende um olhar em retrospecto para a história das instituições e grupos que serão postos em evidência no decorrer da análise, a fim de construir aí uma rede de relações comparáveis e compreensíveis para se aplicar ao fenômeno recente:

Esse espaço de possíveis, que transcende os agentes singulares, funciona como uma espécie de sistema comum de coordenadas que faz com que, mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores contemporâneos estejam objetivamente situados uns em relação aos outros (1996b, p. 54).

---

<sup>1</sup> Ver CARVALHO, 2017.

Isso nos serve não apenas como parâmetro comparativo com o que está sendo feito atualmente, mas também para marcar as renovações e continuidades que a crítica de cinema online tem promovido nas suas relações com os campos de poder. Esse espaço de possíveis funciona aqui como forma de construção e entendimento do fenômeno crítico na mídia online e de sua localização em um campo maior, seja o do jornalismo ou o cinematográfico – ou na intersecção entre eles.

Almejamos compreender o exercício crítico em meio ao ecossistema midiático marcado pelas interfaces online, capazes de reestruturar os modos de produção e circulação dos discursos, também na sua articulação com os modos de recepção da própria crítica, uma vez que “o leitor possui respostas individuais, mas a recepção, o alcance da obra propriamente dita, é um fenômeno social” (GOMES, 2015, p. 33); e, na mesma esteira, também pensar nos modos como a crítica tem se reconfigurado a partir das demandas do meio social e das novas ferramentas digitais. Como pontua Bruno Carmelo, “os sites e blogs permitiriam críticas longas, eventualmente ousadas e experimentais, em oposição à formatação do jornalismo padrão” (2019, p. 423). É essa não padronização do conteúdo crítico que nos interessa investigar aqui como possibilidades que se abrem para a crítica de cinema no espaço digital.

### **O discurso de autoridade: uma busca contínua**

As pesquisas recentes de Mattias Frey (2015) são importantes para entendermos melhor o desafio da crítica das artes no estado atual das coisas, qual seja: conseguir manter sua credibilidade e valoração diante do público ao construir uma abordagem rica e bem fundamentada das obras de apreciação. O autor desenvolve um pensamento sobre a autoridade da crítica – enquanto necessidade de consolidação *destatus* e lugar de fala conquistados no decorrer de sua trajetória profissional – em relação a sua condição permanente de crise e também sobre a necessidade constante de afirmação, especialmente em momentos de grandes mudanças estruturais na atividade, como é este atual promovido pela emergência da cibercultura e das comunicações em rede. Os estudos de Frey nos são fundamentais porque pensam a crítica como atividade permanente de consolidação e reafirmação de si, o que vem ganhando outros contornos no contexto digital.

Eagleton (1991), apesar do prognóstico pessimista, ao sublinhar a decadência da crítica, colocava em questão a própria credibilidade do profissional, mas não deixava de destacar a necessidade de validação do seu papel social: “Num período no qual, com o declínio da esfera pública, a tradicional autoridade da crítica foi seriamente

questionada, é urgente proceder a uma reafirmação dessa mesma autoridade” (*Ibid.*, p. 95).

Frey recua mais longe no tempo para fazer notar que tais inquietações são muito anteriores, uma vez que “a preocupação sobre o *status* e a autoridade cultural do crítico é tão antiga quanto a própria profissão”<sup>2</sup> (2015, p. 127, tradução nossa). Em seu livro *The permanentcrisisoffilmcriticism: theanxietyofauthority*, o pesquisador destaca diversas situações, espécie de ciclos ao longo da história da crítica de cinema na Europa e nos Estados Unidos, em que a atividade foi posta em xeque, atacada e subvalorizada, apontando para um possível esgotamento que poderia significar seu enfraquecimento ou mesmo seu fim.

Isso faz pensar que os críticos sempre temeram pelos caminhos da profissão e pela posição de destaque e influência que detinham no campo cinematográfico. Assim sendo, a internet significaria, nos últimos anos, apenas mais uma “ameaça” dentre tantas outras que já surgiram no caminho da crítica ao longo do tempo, dada a reconfiguração dos papéis e do trabalho de quem exerce o ofício da comunicação. Já que o campo da produção e propagação de discursos pessoais diversos está largamente aberto no meio digital, o crítico seria mais um no meio da multidão a emitir opiniões sobre as obras. O estado de decadência do exercício crítico acabaria por se consolidar pela saturação de opiniões as mais diversas, proferidas por pessoas não qualificadas que assumiriam involuntariamente o papel de mediação do público com a obra, banalizando a “real” função da crítica de cinema.

São muitos os discursos que tentam dar conta de uma suposta crise da crítica nos últimos anos, especialmente a partir da emergência do universo online, dando a entender a existência de um ponto de inflexão a partir do qual a tendência é o puro desaparecimento da crítica. Mas como pontua Marcelo Coelho, “lamenta-se o fim da crítica, mas nada sempre foi tão criticado e lamentado, quando existia, do que a própria crítica” (2007, p. 83).

Postula-se que os críticos não influenciam mais os leitores, não são mais responsáveis por direcionar o gosto do público, nem por lhes apresentar as obras de arte mais “genuínas” e importantes, bem como alertar sobre os movimentos cinematográficos e as principais tendências do momento, assim como que não possuem mais o poder de alavancar ou destruir a carreira de um filme, tal qual se fazia no passado.

Por sua vez, Frey (2015) acredita que tais tendências são falsas na medida em que enxergam a crise da crítica como um fenômeno único, isolado em certo

---

<sup>2</sup>Do original: “The anxiety about the status and cultural authority of the critic is as old as the profession itself”.



período atual, atestando o declínio de sua atividade e também da vida cultural como um todo. O autor pontua:

Com foco no propósito de analisar o domínio da crítica de cinema, [minha pesquisa] mostra que esta crise não é de fato nova, mas sim uma reiteração (desta vez antecipada por um certo desenvolvimento tecnológico) de um velho tema: o desejo de longa data dos críticos por reconhecimento cultural e o medo da perda, do enurdecimento ou da liberação democrática da autoridade<sup>3</sup> (*Ibid.*, p. 16, tradução nossa).

Essa suposta autoridade perdida diante da recente democratização dos meios e do surgimento de uma pluralidade de vozes críticas é algo que o autor tenta relativizar, não enquanto negação total do fenômeno – há, de fato, uma expansão considerável da atividade na *web*, para o bem e para o mal –, mas antes como modo de rebater tais previsões apocalípticas, ao entender a autoridade crítica como uma busca constante por parte dos sujeitos diante de um novo cenário comunicativo.

Na sua visão, não são mais o meio online ou a nova ambiência conferida pelas tecnologias digitais as responsáveis pelo estado de falência da atividade crítica; elas são, por outro lado, o espaço de reconfiguração e reconquista dessa autoridade abalada pelas rápidas mudanças da esfera comunicacional nos últimos anos. Para o autor, a discussão precisa estar centrada na condição da crítica (e seu estado permanente de crise) e nos anseios por uma autoridade a ser conquistada e mantida, essa posição privilegiada de fala que se manifesta em sua própria produção discursiva, sendo afirmada pelos demais críticos e colegas de profissão, além dos seus leitores.

Frey pergunta: no mundo de hoje, quem tem o direito de falar sobre os filmes e de que maneira? Ao estabelecer um contrato tácito com seu público, o crítico de cinema mantém seu *status* de profissional autorizado a falar sobre os filmes. Ele precisa manter esse *ethos*, postulado pela tradição aristotélica enquanto dimensão do sujeito que angaria para si credibilidade diante do público, tão importante para o exercício argumentativo e interpretativo (GOMES, 2015; BORDWELL, 1991). Por esse mesmo raciocínio, Carmelo observa:

A atividade crítica é cercada por uma aura de informalidade e baixo reconhecimento social. Ao mesmo tempo, impõe um acordo tácito de autoridade em relação a sua posição de

<sup>3</sup>Do original: “Focused in scope to examine the domain of film criticism, it shows that this crisis is in fact not new, but rather an iteration (this time precipitated by a certain development in technology) of an old motif: critics’ longstanding desire for cultural recognition and the fear over the loss, dumbing-down, or democratic liberation of authority”.



fala privilegiada, e acatada como tal por leitores. Esse pacto constitui a base da crítica de cinema, ou de qualquer manifestação cultural provinda de uma “instância legitimadora do poder”, como diria Pierre Bourdieu (2019, p. 428).

É, portanto, o momento de construir novas pontes e correlações com um público mais ativo, mais engajado na própria formulação de opiniões e juízos de valor – não apenas sobre as obras do cinema e do audiovisual, mas sobre tudo aquilo que se consome no mundo contemporâneo. Tudo isso com a finalidade de manter vivo o exercício crítico, cujo objetivo, dentre muitos outros, é o de ampliar no público a percepção e a interpretação das obras fílmicas, gerando debates e discussões sociais as mais diversas a partir daquilo que os filmes suscitam.

Frey chama à responsabilidade o profissional crítico em sua condição de defensor de seu próprio ofício, observando como tais sujeitos “têm conceituado e entendido seu propósito e papel na cultura cinematográfica [...] e de que forma eles têm respondido direta ou indiretamente à perceptível crise de autoridade”<sup>4</sup> (2015, p. 16-17, tradução nossa). O autor pontua a necessidade de compreender esta crise como uma história episódica que se repete constantemente no exercício da crítica, atualizada em cada tempo por novos desafios, barreiras e questões que se impõem a todos – críticos, públicos, realizadores, produtores, distribuidores. Carmelo complementa a interrogação ao indagar se esta crise, ao invés de se referir às dificuldades financeiras e estruturais da profissão, não estaria ligada à “contradição ontológica entre o poder e a impotência, entre potencialmente falar para todos e a impressão de, talvez, não se comunicar com ninguém” (2019, p. 428).

No terreno do espaço digital, os fluxos de comunicação, as dimensões do diálogo, bem como a produção e troca de informação, ganham outras dimensões que promovem mudanças nas práticas sociais e comunicacionais (LEVY, LEMOS, 2010). Os críticos de cinema estão diante de novas formas de mobilização para a comunicação via tecnologias digitais diversas, da qual tomam parte o público geral, que pode ser o seu leitor, mas que são também eles mesmos produtores de conteúdos diversos, de viés crítico ou não. Mais do que uma alteração na abordagem da argumentação crítica em si, o ambiente online modificou a relação que o profissional possui com as plataformas digitais e, conseqüentemente, na intermediação com os leitores e consumidores, repensando as atribuições e papéis da própria crítica e também seu lugar de mediadora entre obra e público.

---

<sup>4</sup>Do original: “how critics have conceptualized and understood their purpose and role in film culture [...] and the ways in which they have directly or indirectly responded to perceived crises of authority”.

A possibilidade de uma interação dinâmica com as pessoas permite que os críticos estejam mais suscetíveis ao retorno dos leitores, que muitas vezes contrapõem-se à sua opinião. Assim, apostamos aqui que a crítica de cinema atual estaria menos interessada em persuadir puramente o seu público sobre a validade de uma determinada obra e mais propícia a uma troca de opiniões e juízos sobre elas. Foi-se o tempo em que havia poucos críticos tidos como grandes figuras do ofício, capazes de influenciar de modo generalizado uma grande parcela do público e ditar certas regras e direcionamentos de gosto e opinião.

O que os críticos buscam, atualmente, é se destacar em meio à profusão de informações que circulam na rede. Em outras palavras, é isso que Mattias Frey (2015) chama de uma “inquietação pela autoridade”. A multiplicidade de vozes críticas que a internet possibilitou (dos críticos especializados, dos cinéfilos mais engajados, ou mesmo do espectador comum que expõe sua opinião na rede), além das próprias ferramentas e possibilidades de reinvenção dos discursos avaliativos, produz nos críticos uma mudança de perspectiva em relação ao que se espera de seu próprio trabalho.

### **Os imperativos da crítica de cinema diante de um cenário em reconfiguração**

Antes de avançarmos nas percepções e nos imperativos que cercam o fazer crítico, é importante situarmos o espaço de possíveis onde ela se faz presente, na tentativa de entendermos o contexto que engloba a sua própria atividade, circulação e mutação. Para tanto, usaremos como base os estudos de Pierre Bourdieu (2007; 1996a; 1996b), a fim de pensar teoricamente a crítica de cinema a partir de um viés sociológico.

Partimos aqui da concepção de que a crítica de cinema, antes de ser tomada como um campo de força autônomo, está inserida na intersecção entre dois campos: o jornalístico/midiático e o cinematográfico. Sérgio Miceli nos ajuda a entender aquilo que Bourdieu conceitua como campo:

Como microcosmos, os campos (filosófico, literário, artístico, jurídico, religioso, científico etc.) constituem mundos sociais idênticos, dotados de concentrações de poder e capital, monopólios, relações de força, conflitos e, ao mesmo tempo, universos de exceção, quase miraculosos, nos quais as máscaras da razão se encontram entranhadas à realidade das estruturas e das disposições (2003, p. 72).





Construídos historicamente pela própria ação, circulação e tomadas de posição por parte dos agentes e atores que tomam partido do campo, tais espaços de possibilidades se configuram dentro das relações intrínsecas que uns estabelecem com os outros. O que está em jogo aí são os interesses fundamentais, pessoais ou coletivos, de todos os agentes que compõe e trafegam pelo campo, formatado como espaço social em constante alteração, também a partir dos movimentos e ações já consolidados no decorrer do tempo e das práticas. Pode ser tomado como um espaço social que se traduz em formas de vida, na medida em que compõe um sistema simbólico inerente às atividades naturais exercidas por cada indivíduo, definidos pela movimentação dos agentes no campo (*Ibid.*).

Em alguma medida, a investigação sobre as configurações do campo por onde trafega a crítica de cinema nos ajuda a responder a interrogação de Mattias Frey (2015), pontuada anteriormente, sobre quem tem o direito social de ser visto como um crítico de cinema, em contraposição àqueles que agora encontram nas mídias pró-massivas<sup>5</sup> espaço para proferirem opiniões e julgamentos de valor sobre as obras do cinema e dos diversos produtos culturais em oferta. O aprofundamento nos estudos de Bourdieu (1996a; 1996b; 2007) mostrou-se fundamental para tal movimento de análise e observação, porque conceitos como os de capitais (culturais, sociais, simbólicos, econômicos, específicos), *habitus*, trajetória social e instâncias de consagração podem ser muito bem aplicados ao nosso fenômeno.

Ora, é a partir do acúmulo de conhecimentos e habilidades discursivas desenvolvidas no âmbito da profissão que os críticos demonstram sua capacidade argumentativa e reflexiva na maneira de questionar os filmes, oferecendo ao público leituras e interpretações capazes de ampliar a experiência da visualização das obras. É a soma dos capitais acumulados na sua trajetória que torna os críticos figuras consagradas dentro do(s) campo(s) de poder por onde circulam e que aqueles se fazem reconhecer, tanto pelo público quanto por seus pares.

Da mesma forma, a manutenção ou a subversão dos códigos e das regras intrínsecas à profissão, tais dinâmicas que perfazem o *habitus*, construídas historicamente e incorporadas às atitudes dos agentes sociais, também identificam os sujeitos que se incorporam aos espaços de atuação da crítica de cinema. Suas disposições são adquiridas e incorporadas socialmente na medida em que tomam

---

<sup>5</sup> Pierre Lévy e André Lemos afirmam que as mídias atuais possuem função pró-massiva, um passo adiante daquelas somente massivas que ofereceriam, na emergência do ciberespaço, somente informação. Agora, as mídias pró-massivas são, "mais do que informativas, verdadeiras ferramentas de conversação" (2010, p. 70).

parte daquele ambiente e segundo as funções que assumem no âmbito da sua atuação profissional, também em respeito ao estilo de trabalho que passam a desenvolver no seu ofício (se escrevem em um veículo diário, semanal, mensal ou sem periodicidade específica; se devem produzir textos escritos, vídeos ou áudios e para quais ferramentas de comunicação; sobre que tipo de filme se dedicar, qual metodologia de análise usar, etc.)

Bourdieu fala ainda das tomadas de posição que se referem às escolhas e aos movimentos que os atores perfazem no interior dos campos, demarcando sua busca constante de reafirmação ou perpetuação do seu lugar no ambiente social. É preciso entender a lógica específica do campo “como espaço de posições e tomadas de posições atuais e potenciais (espaço dos possíveis)” (1996a, p. 262), a fim de compreender ainda a interferência que as forças externas podem assumir no jogo de relações e configurações – como a própria mudança do cenário e do ecossistema midiático em que os críticos estão inseridos (a transição de um veículo impresso para uma interface digital; a dissolução de certos veículos e a criação de outros, etc.). Tais embates são mediados por relações de poder, disputas, conflitos, parcerias, tensões e todo tipo de configuração relacional que se estabelece entre os agentes e as organizações a que estão atrelados.

Por tudo isso, entendemos que os críticos de cinema atualmente, diante da necessidade de afirmação de sua autoridade profissional, precisam cada vez mais construir uma trajetória social que os tornem reconhecidos como tais, pelo público e pelos seus pares, em meio à própria instabilidade do campo social de atuação. Propomos, portanto, uma leitura que toma por base um estudo de inclinação sociológica do ambiente da crítica de cinema atual no Brasil a fim de compreender, caracterizar e analisar o espaço de produção e circulação de vozes críticas.

É perceptível a existência de uma grande tradição de críticos de cinema que são jornalistas culturais (graduados em universidades ou formados no labor das redações dos meios de comunicação) e trabalham nos cadernos de cultura de cobertura geral e de temas cotidianos ou em revistas especializadas. Eles podem escrever em veículos jornalísticos de terceiros (grandes conglomerados de mídia ou pequenas empresas comunicacionais), mas também fundar os seus próprios veículos, como tem sido muito comum nos últimos anos, em especial na internet. Mesmo não sendo jornalistas de formação, muitos críticos têm se dedicado a se estabelecer de modo mais ou menos seguro em espaços virtuais (sites, revistas eletrônicas, redes sociais, etc.) tendo, em medidas distintas, que se adequar às novas ferramentas e modos de apropriação online.



Podemos pensar a reconfiguração do cenário da crítica de cinema no Brasil nos últimos anos como exemplo de uma mudança de paradigma sentida e posta em prática pelos sujeitos críticos, na medida em que a reinvenção (ou reiteração sob novo formato) de sua atividade signifique sua própria continuidade.

Uma primeira demarcação a se fazer é a coexistência dos veículos online com os cadernos culturais de jornais e revistas mais tradicionais do país, como a *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo*, *Veja* e demais espalhados pelo Brasil. Muitos seguem na ativa até os dias atuais, com variações e mesmo diminuição do tamanho dos seus cadernos, migrando ou não para suas versões online, em alguns casos com conteúdo exclusivo para esse formato.

A crise dos impressos e o conseqüente desaparecimento de muitos desses produtos atingiu certamente a crítica cinematográfica, em especial as revistas especializadas. O fechamento da Revista Bravo em sua versão impressa, em 2013, de periodicidade mensal, marca o declínio desse tipo de publicação – muito embora outras iniciativas perseguiram êxito nessa seara e tentam se manter até hoje. Em meados de 2016, aquela publicação ressurgiu exclusivamente no virtual, com uma roupagem que em nada lembra o formato e o conteúdo feito nos últimos anos do impresso<sup>6</sup>.

Já a *Revista de Cinema*, criada em 2000, era focada na valorização e propagação do cinema brasileiro. Apesar do espaço reduzido para a crítica, trazia reportagens, matérias especiais e entrevistas com personalidades nacionais em periodicidade bimestral. Desde 2015, passou a circular gratuitamente pelo Brasil a partir da parceria com a Spcine, empresa de cinema e audiovisual gerida pela prefeitura de São Paulo, região onde a publicação circulava com mais facilidade. Isso não impediu o desaparecimento de sua versão impressa, cujo último número data do início de 2017. Atualmente, mantém-se apenas na versão online<sup>7</sup>.

A revista *Teorema* foi criada dois anos depois da *Revista de Cinema*, com a maior parte do seu corpo editorial sediado em Porto Alegre – ela é, portanto, mais facilmente encontrada no sul do país –, embora críticos de outros Estados também sejam convidados para escrever na publicação, cujo interesse vai do cinema nacional ao internacional. Possuía periodicidade semestral, algo raro no mercado editorial, e destacava a crítica e a análise aprofundada dos filmes. Também viu chegar ao fim sua publicação impressa, ao fim de 2022, quando completou 20 anos de existência. Diferente das demais, não desenvolveu uma versão online como substituta, pelo menos não até o fim o fechamento desta pesquisa.

<sup>6</sup> A *Bravo* pode ser acessada aqui: <http://bravo.vc/>.

<sup>7</sup> A *Revista de Cinema* pode ser acessada aqui: <https://revistadecinema.com.br/>.

Em certo sentido, todas essas revistas se assemelhavam e se inspiravam na histórica publicação *Filme Cultura*<sup>8</sup>, engajada em discutir com mais densidade o cinema. Fundada em 1966 (originalmente como *Filme & Cultura*), “será durante vinte anos o campo principal dos debates estéticos da geração dos anos 60” (GARDNIER; TOSI, 2000, s. p.), voltando-se progressivamente ao debate do cinema nacional. Conheceu diversas fases editoriais e formatos gráficos, sem periodicidade fixa, chegando a ficar muito tempo sem ser produzida (HEFFNER, 2011, p. 12). Ainda assim, é a publicação mais longeva no Brasil, circulando até 1988, quando para de ser editada, somente voltando a circular em 2010 (salvo uma edição especial em 2007), com periodicidade cada vez mais irregular. A última edição foi publicada em meados de 2018, sem previsão de retorno.

Os veículos lutam, portanto, para manter sua relevância ou resgatar uma importância anterior que não encontra mais eco diante da pulverização e proliferação de iniciativas no espaço online. Estas dominam a produção crítica atualmente e chega a ser difícil acompanhar o desenvolvimento do trabalho de tanta gente que produz conteúdo crítico nos muitos veículos nascidos com a mesma facilidade com que deixam de existir no decorrer dos anos. Ainda assim, os modos de produção dos discursos críticos sobre os filmes acompanharam o processo de transição. Marcelo Ikeda, ao pontuar algumas dessas alterações do exercício crítico, destaca a liberdade das linhas editoriais seguida por críticos e veículos específicos:

Sem a pressão pela audiência de massa, a crítica na internet poderia escolher seus próprios objetos, e aprofundar sua análise em filmes contemporâneos que sequer eram exibidos no circuito comercial, mas disponíveis por meio de mostras ou festivais de cinema, e também pela internet (2023, p. 64).

O campo de atuação do crítico passa, portanto, a se alargar na medida em que as dinâmicas de produção online afastam-se dos imperativos do jornalismo cultural mais tradicional dos veículos impressos. Mesmo os críticos que trabalham nestes grandes veículos – que já contam com sua interface online, ora replicando o que é publicado no impresso, ora criando conteúdos novos e complementares – passaram a ter endereços online dedicados à ampliação da sua visão crítica, ligados ao próprio veículo (como *blogs* ou colunas específicas), ou em espaços totalmente independentes a fim de ampliar seus circuitos de discussão (perfis em redes sociais são os mais comuns, em alguns casos confundindo vida pessoal e profissional, além

---

<sup>8</sup> A *Filme Cultura* pode ser acessada aqui: <http://revista.cultura.gov.br/>.



da possibilidade de se criar perfis em plataformas de vídeo como o YouTube ou a partir da criação de podcasts). Essa variedade de atuação e as possibilidades de onde o crítico pode “aparecer” para falar de cinema ampliam o próprio exercício profissional.

Se o início dos anos 2000 foi marcado pelo *boom* e consolidação dos veículos online de crítica e das revistas eletrônicas, os anos 2010 viram esses mesmos veículos entrarem em declínio, marcando a dissolução dos meios, assim como o espalhamento dos críticos por diversos outros veículos e iniciativas, quando não a criação de espaços próprios para a produção crítica.

Em 1998, dois veículos online firmam-se neste cenário: a revista *Contracampo* e o *Cinema em Cena*. São dois dos sites de cinema mais antigos do país, podendo ser considerados os precursores da crítica online no Brasil, estabelecendo-se e firmando-se diante de públicos específicos, tendo perfis que seguiam em direções opostas a partir das tomadas de posição e da trajetória de cada um no espaço de possíveis. A partir deles irásurgir uma gama de outros veículos, sites e blogs que darão continuidade à *praxis* crítica e, podemos mesmo dizer, à popularização desse ofício, cada qual a seu modo.

É possível perceber, ainda, uma bifurcação que se dá a partir desses dois veículos e seu modo de lidar com a crítica de cinema. Do lado da *Contracampo*, que valorizava o texto escrito, uma crítica tradicional a obras de maior valor autoral e certo caráter analítico de viés acadêmico na densidade de leitura dos filmes, podemos entender como filiação iniciativas como a revista *Cinética*, além de outras publicações eletrônicas como *Revista Interlúdio*, *Paisà*, *Filmes Polvo*, *Cinequanon*, *Foco*, *Zingul*, *Revista Rocinante*, etc. Já do lado do *Cinema em Cena*, cuja variedade relativa de conteúdos (críticas, videocríticas, podcasts, artigos, colunas diversas) acabou por ampliar interesses que vão do cinema de entretenimento até o circuito alternativo e de arte, buscando um lugar intermediário para o exercício da crítica, visualizam-se herdeiros como o *Adoro Cinema*, além de *Cinematório*, *Cineplayers*, *Cineweb*, *Papo de Cinema*, *Cinema Escrito*, etc. Haveria ainda um terceiro grupo representado por um veículo como o *Omelete*, com preferência pelo cinema *pop* de entretenimento, abarcando ainda outros interesses como quadrinhos, séries, música, games. Representa veículos de veia popular, muito voltados para um público jovem e comunidades de fãs da cultura de massa, dialogando muito bem com as ferramentas digitais multimídias e estratégias de sociabilidade em rede – outros sites similares são *Cineclick*, *Cinema com Rapadura*, *Blog do Sadovski*, *Pipoca Moderna*, etc. (CARVALHO, 2017).

Esses são apenas alguns exemplos de ramificações que se dão a partir de matrizes muito generalistas, mas que nos ajudam a visualizar um mapa de atuação da

crítica de cinema no Brasil nos últimos anos, além de nos fazer entender a diversidade de propostas e caminhos pelos quais a crítica de cinema tem seguido. Trata-se, portanto, de um cenário esfacelado e multifacetado, a partir da atuação dos sujeitos críticos em muitas direções.

O crítico Ruy Gardnier, fundador da revista *Contracampo*, é hoje colunista de *O Globo*. Sérgio Alpendre, ativo nas revistas eletrônicas no início dos anos 2000 e um dos fundadores da *Revista Interlúdio*, atualmente escreve para a *Folha de S. Paulo*, além de colaborar para a revista eletrônica portuguesa *À Pala de Walsh*, para o site nacional *Leitura Fílmica*, e de manter um endereço eletrônico próprio que leva o seu nome. Andrea Ormond, crítica especializada na investigação do cinema brasileiro, escreveu por muito tempo em seu blog pessoal, *Estranho Encontro*, até ser “cooptada” pela *Cinética*, tratando do cinema brasileiro mais comercial e do mais alternativo. Pablo Villaça, editor do *Cinema em Cena*, site ativo até hoje, produz menos conteúdo crítico, com maior atuação nos períodos de cobertura de certos festivais de cinema, e passou a fazer mais videocríticas em plataformas ligadas ao seu site, mas também a seu próprio nome. Essas e tantas outras experiências lançam os críticos em muitas direções a partir das oportunidades que lhes surgem no caminho, na maioria das vezes sem contratos ou acordos longevos, por vezes experimentais, na tentativa de seguir o fluxo de um trabalho em constante mutação.

Há, portanto, uma diversidade de perfis profissionais que se dedicam hoje à crítica de cinema, tendo passado ou não pela transição do impresso para o online. Nesse embate de gerações, as experiências e os modos de lidar com os imperativos do trabalho crítico no mundo digital encontram suas especificidades a partir das tomadas de posição de cada indivíduo.

No que concerne ao conteúdo feito pelos sujeitos críticos no online, Carlos Natálio destaca a existência de vários formatos de escrita, uma vez que a internet e suas múltiplas interfaces digitais (os blogs e sites, mas também as postagens de Twitter, Facebook e Instagram, além dos demais formatos de áudio e vídeo) possibilitariam uma escrita híbrida a favor da cinefilia, ao mesmo tempo fortalecendo uma tendência de que os “textos sejam cada vez mais curtos e que produzam um impacto imediato, aproximando-se muitas vezes de verdadeiros ‘aforismos *twitterianos*” (2017, p. 77), ou o que o autor chama de microcrítica. Por outro lado, Ikeda destaca a liberdade editorial dos críticos em muitos desses veículos, uma vez que eles trabalhariam “sem a imposição de pautas, limites de caracteres e formatação jornalística” (2023, p. 64), o que incentiva o uso de outras estratégias discursivas, “como as formas ensaísticas ou mesmo uma escrita diarística, introduzindo no corpo da escrita aspectos pessoais e subjetivos da rotina do próprio crítico” (*Ibid.*),

além da produção de conteúdo mais extensos e compreensivos sobre obras, filmografias, movimentos cinematográficos, etc. Tudo isso abarca as possibilidades de atuação do fazer crítico nas páginas infinitas da *web*.

Sobre o contexto de produção e circulação da crítica de cinema no Brasil, Cytia Nogueira pontua que o declínio do espaço midiático destinado à crítica e à discussão cultural se dava justamente no momento em que a internet “reabria e reconfigurava o espaço público para o exercício da cinefilia e da crítica cinematográfica” (2014, p. 119). Esse momento foi crucial para o surgimento de uma nova cena no âmbito da crítica de cinema, mais jovem, nascida nas páginas da *web*, uma “nova crítica”, portanto. Da mesma forma como pensa outros autores, essa “crítica na internet precisará buscar seus próprios mecanismos de legitimação. Afinal, como se constituir numa voz autorizada para uma comunidade de leitores num espaço em que, a princípio, qualquer pessoa pode se tornar um crítico?” (*Ibid.*, p. 134).

A relação que os críticos estabelecem com as obras em si também tem passado por mudanças significativas, dada a reconfiguração de circulação e acesso aos filmes no mundo globalizado e convergente.

Por isso, é preciso desmistificar uma ideia por muito tempo difundida de que o crítico, enquanto árbitro das artes, é o primeiro espectador da obra, que deveria se antecipar ao leitor/espectador a fim de lhe fornecer sua visão sobre os filmes em primeira mão – as cabines de imprensa, sessões exclusivas para os críticos, ajudando acesso às obras antes delas chegarem aos cinemas, inclusive pela facilidade do online, o que significa ver em casa os filmes que serão lançados nas salas comerciais ou nas plataformas digitais. No entanto, a própria cadeia de circulação das obras atualmente não respeita mais essa lógica de prioridades, uma vez que muitos filmes tornam-se disponíveis ao público por outros meios (os *streamings*, a proliferação de festivais, presencialmente ou online, ou até mesmo a pirataria digital), fazendo com que o consumidor da crítica tenha a possibilidade de ver o filme muito antes do próprio crítico.

Além disso, é cada vez maior a oferta de conteúdos e obras que chegam à disposição do público, sejam filmes ou séries dos mais variados tipos, tanto nas salas comerciais de cinema como nas diversas plataformas de *streaming* que se multiplicaram nos últimos anos. É impossível para o crítico dar conta de todo o conteúdo lançado, na medida em que é até mesmo difícil catalogar e filtrar todos esses lançamentos em múltiplas telas. Mudaram-se as maneiras de fazer cinema, de discutir as obras, de circular os filmes, mas mudou também a forma de ver e acessar essas produções no mundo conectado. Diante de um cenário caótico e saturado, os críticos

precisam estabelecer estratégias e um recorte mínimo sobre aquilo que se assiste e se critica, pensando nos meios de produção e no potencial público-alvo.

Por fim, é indispensável falar do uso e aprimoramento dos recursos multimidiáticos no fluxo comunicativo espalhado pela rede. Os formatos de áudio e vídeo são capazes de fomentar outros modos de engajamento, embora, na experiência da crítica cinematográfica online nacional, essas estratégias ainda são utilizadas timidamente. Os recursos de vídeo e áudio representam, para a discursividade sobre cinema, um modo de se aproximar da própria linguagem do filme para falar dela mesma (como acontece na crítica literária: a palavra escrita dá conta de discutir o texto escrito). Por conta da adaptação quanto ao uso e apropriação destes meios técnicos na comunicação online, apostamos que a crítica de cinema no Brasil ainda tateia um modo de lidar com essas novas possibilidades.

Ainda assim, as experiências já se multiplicam, em especial a partir do sucesso de plataformas de vídeo como o YouTube. As videocríticas têm sido cada vez mais experimentadas, sejam como aposta primordial (daqueles que se dedicam exclusivamente a fazer suas apreciações críticas em formato audiovisual) ou como alternativas promissoras de ampliação dos discursos críticos e tentativa de alcançar um novo público consumidor de tais conteúdos. O avanço tecnológico possibilitou a produção de vídeos com maior qualidade de som e imagem. A facilidade dos programas e aplicativos de edição melhorou o acabamento de tais conteúdos, e o aumento da banda larga no Brasil otimizou a circulação e o consumo desse tipo de material.

Um caso emblemático da produção de videocrítica é o da crítica Isabela Boscov. Ela escreveu de 1999 a 2015 para a revista *Veja*, onde se tornou conhecida. A revista passou para a versão online, experimentou a produção de videocríticas, ainda com a presença de Boscov, que depois passou a desenvolver um trabalho crítico independente fora da revista. Mantém hoje um canal no YouTube<sup>9</sup>, desenvolvendo um trabalho consistente na produção de críticas em vídeo. Muitos profissionais testaram o formato – dentro de grandes veículos ou de modo independente –, mas poucos seguiram adiante como tem feito Boscov.

Atualmente, é possível criar videocríticas não apenas nessas grandes plataformas como YouTube e Vimeo, mas também nas próprias redes sociais tradicionais, como Instagram, Facebook, TikTok e Telegram. Adentrar tais universos mais “jóias” com conteúdos críticos, sérios e reflexivos tem sido um nicho que muitos entenderam ser necessário enquanto forma de ampliar a comunicação com um público

---

<sup>9</sup> O canal de Isabela Boscov pode ser acessado aqui: <https://www.youtube.com/@IsabelaBoscov>.



constantemente conectado, sem deixar de lado seus veículos tradicionais e a produção escrita.

Era de se esperar mais iniciativas como essa por parte dos críticos – ainda mais pela potencialidade de falar sobre cinema utilizando uma matriz audiovisual para isso. A crítica Neusa Barbosa, que escreve há um bom tempo no portal *Cineweb*<sup>10</sup> e vem da experiência no impresso pela *Veja São Paulo*, passou a criar vídeos com comentários dos filmes para serem divulgados na página do Instagram daquele veículo. Os textos escritos continuam sendo um dos principais conteúdos do site, enquanto os vídeos marcam a cobertura de alguns festivais ou ocasiões especiais. Os formatos, portanto, não precisam ser excludentes, mas sim complementares, apesar de nem todo crítico ter condições técnicas e operacionais de atuar nas duas (ou demais) frentes. Essa multiplicidade de canais, no entanto, tornou-se um modo de se manter presente no meio digital diante da profusão de espaços e da crescente malha midiática em que é possível se inserir. Cada vez mais, o crítico contemporâneo entende que é preciso ocupar muitos lugares ao mesmo tempo, a fim de aumentar seu alcance crítico.

Sobre as redes sociais, é importante destacar aquelas com foco na experiência cinéfila, casos do Letterboxd e do Filmow. Ali, os participantes podem catalogar os filmes a que assistiram (e algumas séries também), dar notas e publicar textos e opiniões sobre as obras. As pessoas podem seguir outros membros e serem seguidas, o que configura uma rede de contatos com muitas possibilidades de interação. O Letterboxd foi criado na Nova Zelândia, enquanto o Filmow é brasileiro. É claro que tais ambientes digitais se mostram propícios para que críticos se façam presentes e divulguem seu trabalho para um público mais direcionado.

O crítico Arthur Tuotofaz uso das redes sociais de modo muito peculiar. Colaborou para algumas revistas eletrônicas, marcadamente para a *Cinética*, mas hoje é presença muito forte no Letterboxd<sup>11</sup> onde escreve muitos textos e impressões sobre os filmes. Possui também uma conta no Telegram – rede social similar ao WhatsApp – em que criou um grupo através do qual se comunica com uma série de “seguidores” que passam a acessar seus conteúdos em diversas plataformas e formatos.

E antes do encantamento pelo mundo da propagação das imagens de si mesmo no vídeo, era nas ondas sonoras que a crítica de cinema se desvencilhou primeiramente da palavra escrita. Os podcasts ou programas de áudio já estavam presentes há mais tempo na *web* pela própria facilidade tecnológica de gravação e

<sup>10</sup> O *Cineweb* pode ser acessado aqui: <https://www.cineweb.com.br/>, enquanto a página do Instagram do site pode ser acessada aqui: <https://www.instagram.com/portalcineweb/>.

<sup>11</sup> O perfil de Tuoto no Letterboxd pode ser acessado aqui: <https://letterboxd.com/tuoto/>.

disponibilização de arquivos sonoros, menos pesados em *megabytes* que os vídeos. Também por isso, os programas costumam ter duração mais extensa, muito embora eles não contem com uma plataforma tão popular e de grandes dimensões em termos de difusão e acesso quanto o YouTube como chamariz. Eles estão muito mais pulverizados entre muitos agregadores– plataformas e *softwares* para gravação e/ou consumo de tais programas.

Atualmente existe uma profusão de podcasts de cinema em exercício que se multiplicaram nos últimos anos, seguindo a esteira deste fenômeno que ganhou uma dimensão enorme no Brasil. O site *Cinema com Rapadura* talvez seja o precursor nesse formato, tendo criado seu *RapaduraCast*<sup>12</sup> em 2006, seguindo em atividade até os dias atuais, quando contabiliza mais de 760 programas distintos. O veículo como um todo possui um nicho muito específico de conteúdo voltado para o cinema *pop* e mais comercial.

O *Cinema em Cena* também produziu um podcast<sup>13</sup> antes do *boom* do formato nos anos 2010, começando em 2005 e seguindo até 2016, depois de um período lacunar. É talvez o podcast que apresentou a uma geração de cinéfilos online uma produção crítica mais ampla e diversificada em termos de conteúdo cinematográfico, seguindo a própria linha editorial do site. Atualmente, outros exemplos de podcasts com certa visibilidade são o *Cinema na Varanda*, *Detour* (apresentado pelo crítico Filipe Furtado, que escreveu por muito tempo na *Cinética*), *Plano Geral*, *Cinemático*, *Cinema (Ação)*, *Filmes Clássicos*, além de alguns outros que possuem recortes muito específicos, como o *Feito por Elas* (com foco no cinema desenvolvido por mulheres), *Saco de Ossos* (voltado para o cinema de horror), *Papo de Trilha* (sobre trilhas sonoras dos filmes), etc.

Todos eles possuem uma característica intrínseca que tornam os podcasts conteúdos e experiências únicas de fruição: a sua dimensão dialógica. Geralmente, os programas incluem a participação de mais de uma pessoa (às vezes um apresentador e alguns convidados ou mesmo um quadro fixo de participantes), o que promove uma espécie de diálogo em tempo real entre diferentes indivíduos. Para a crítica de cinema, esse formato valoriza discussões em tempo real, embates opinativos e uma gama de interações que se faz no decorrer da conversa. Dessa forma, o discurso crítico feito nos podcasts acaba reproduzindo uma interação do dia a dia – as conversas sobre cinema –, de um modo diferente do texto escrito e do

<sup>12</sup>O *RapaduraCast* pode ser acessado aqui: <https://cinemacomrapadura.com.br/cat/rapaduracast-podcast/>.

<sup>13</sup>Todos os episódios do podcast do *Cinema em Cena* podem ser acessados aqui: <https://cinemaemcena.podbean.com/>

vídeo. Maria Bogado (2023) nos lembra que essa, aliás, sempre foi a vocação da crítica: a conversa. “Acredito que a crítica só é possível como extensão de uma conversa consciente de corpos e espaços” (BOGADO, 2023, p. 146).

Todas essas novas maneiras de lidar com o discurso crítico, na medida em que o atualizam e o transmutam em direção a outras percepções, merecem certamente um estudo mais aprofundado que não intentamos realizar aqui, na medida em que buscam se consolidar e desenvolver um molde preciso, dada a variedade de formatos assumidos atualmente. De modo geral, é válido questionar se as modificações que vemos acontecer hoje estariam realmente remodelando irreversivelmente a cara da crítica como a conhecemos, de maneira veloz e arbitrária.

### O que está por vir

Por todas as questões discutidas e sistematizadas aqui, podemos dizer que os pressupostos apresentados a respeito da crítica de cinema brasileira atual pesam sobre um pilar básico: o caráter de autoridade localizado/situado e constante. Se um crítico precisa se reinventar ou se adaptar às vicissitudes do meio digital, ele está querendo garantir a continuidade do seu ofício por força de circunstâncias que não estão sob seu controle. Muitos outros sujeitos passaram a disputar posições de destaque na sempre difusa bolha que constitui o conjunto de instituições e indivíduos críticos a abordar discursivamente o cinema. A busca e manutenção pela autoridade, do modo como formula Mattias Frey (2015), já nos parece clara diante do que foi exposto. Mas afirmamos aqui que ela, a partir do processo irrefreável da emergência da cibercultura e da era digital, é conformada agora como algo *situado* e *constante*.

Defendemos que, a partir dos últimos anos, todo e qualquer crítico de cinema que queira manter-se ativo no ambiente online vai ter de estar *constantemente* confrontado com a necessidade de se afirmar no campo, enquanto intenta adequar-se a um espaço de trocas e fluxos comunicacionais mutável e veloz. A atenção às mudanças na malha informacional será importante mesmo para que seja possível rechaçá-las e lhes oferecer resistência, caso contraponham-se às diretrizes internas de seu ofício. Acompanhar e se inserir nas mudanças do mundo conectado nunca foi tão importante para buscar se destacar em meio a tantos outros indivíduos que estão fazendo o mesmo em prol da manutenção da autoridade no campo. Enquanto os modelos de comunicação digital estiverem em metamorfose, aprimorando-se sempre mais, o crítico precisará lutar para não se tornar obsoleto.



E essa autoridade é também agora *situada* porque, por mais destacado ou referencial que seja, o crítico sempre o será por parte de um público específico, localizado até mesmo em uma dimensão espacial muito particular a partir do alcance de suas posições e considerações, do poder de influência de sua persona virtual enquanto comunicador presente no meio digital. Existirá sempre uma comunidade correligionária que lhe fará jus, se assim ele a conquistar e a ela se mantiver fiel, que lhe verá como detentor de um *status* elevado em seu ofício, podendo mesmo ser ignorado ou desconhecido por outros grupos e comunidades sociais. Não parece existir mais um lugar ideal de destaque como antes, do grande crítico influenciador que ocupe centralidade enquanto representante principal de sua profissão, lembrado, aclamado e respeitado por todos. Pensamos que a crítica ainda é capaz de consagrar e edificar determinadas obras, elevar a carreira dos filmes e chamar atenção para determinados agentes cinematográficos, mas faz isso de modo restrito, em escala menor, com alcance mais centralizado, a partir das instâncias de recepção que se reúnem a seu redor. Todos têm seu público, agrupamento difícil de mensurar, mas que poderá ser impactado, de uma forma ou de outra, pelo trabalho dos diversos críticos que se espalham pela rede.

As discussões sobre a crise da crítica, novos rumos com o aparato digital, o desaparecimento da crítica tradicional, formulações de novas maneiras de lidar com o próprio exercício reflexivo das obras e engajamento do público, tudo isso passa pela pulverização dos espaços destinados à crítica e ao crescente número deles. Apostamos que a luta dos críticos pela constante afirmação no campo passa necessariamente pelo domínio dos recursos técnicos da era digital e pela reinvenção do capital específico da crítica, ou seja, a capacidade retórico-argumentativa diante dos ditames das mídias digitais, e pela maneira como gerir a relação com o público cativo.

A partir dessa relativização do poder do profissional da crítica, Frey faz a seguinte provocação:

Por que nossa sociedade precisa de “críticos públicos” que possam reajustar dramaticamente as cifras das bilheteiras; decidir o destino dos filmes, dos cineastas e dos estúdios; ou determinar as horas de lazer dos frequentadores de cinema? Em outras palavras: qual é o benefício dos críticos oficiais?<sup>14</sup> (2015, p. 141, tradução nossa).

---

<sup>14</sup>Do original: “why does our society need “public critics” who can dramatically readjust box-office figures; decides the fates of films and filmmakers, and studios; or determine cinemagoers’ leisure hours? In other words: What is the good of authoritative critics”.



Ao falar de críticos “oficiais” ou “autorizados”, o autor está mirando naqueles indivíduos que detinham um poder de influência inquestionável na sua área, as figuras “públicas” ou líderes de opinião conhecidos por muita gente (podemos pensar na pessoa de uma Pauline Kael, nos Estados Unidos, ou Paulo Emílio Sales Gomes, no Brasil). Mas esse tempo já passou. Os críticos de hoje dificilmente irão ocupar esse lugar novamente. Por outro lado, novas esferas e possibilidades de atuação e influência localizada se abrem aos indivíduos que se arvorarem pelos meandros, potencialidades e armadilhas do mundo conectado.

Nesse sentido, a partir das perspectivas de uma sociologia da crítica de cinema, pontuamos aqui a necessidade de pesquisas futuras que sirvam ao propósito de se construir preceitos teórico-metodológicos capazes de investigar a crítica atual diante das transformações ocorridas e daquelas que ainda estão por vir, tanto nas suas especificidades textuais e intrínsecas, como em meio ao contexto social em que estão inseridas.

### Referências

BOGADO, Maria. Crítica é conversa. *In*: RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino (Org.). **Crítica e curadoria em cinema**: múltiplas abordagens. Belo Horizonte, MG: Fafich/PPGCOM/UFGM, 2023. p.141-154.

BORDWELL, David. **Making meaning**: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. EUA: Harvard University Press, 1991.

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, SP: Papyrus, 1996b.

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARMELO, Bruno. Uma introdução à crítica de cinema na internet. *In*: SILVA, Paulo Henrique. **Trajectoria de da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte: Letramento; Abraccine, 2019. p. 420-437.

CARVALHO, Rafael Oliveira. **Contornando crises e reafirmando a autoridade na web: os desafios da crítica de cinema online no Brasil**. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese-Rafael-Carvalho-final.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2023.

COELHO, Marcelo. Jornalismo e crítica. *In*: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, Itaú Cultural, 2007. p. 83-94.



EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FREY, Mattias. **The permanent crisis of film criticism: The anxiety of authority**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

GARDNIER, Ruy; TOSI, Juliano. Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil. **Revista Contracampo**. n. 24, 2000. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/cronologia.htm>. Acesso em: 30 abr. 2023.

GOMES, Regina. **O cinema brasileiro em Portugal (1960-1999): uma análise da crítica de filmes brasileiros na imprensa lisboeta**. Salvador: EDUFBA, 2015.

HEFFNER, Hernani. Periódicos de cinema no Brasil: algumas indicações. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 53, p. 9-13, jan. 2011.

IKEDA, Marcelo. Abundância, precarização e ineditismo: desafios para a crítica de cinema na internet e o papel dos festivais. In: RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino (Org.). **Crítica e curadoria em cinema: múltiplas abordagens**. Belo Horizonte, MG: Fafich/PPGCOM/UFMG, 2023. p. 59-79.

LÉVY, Pierre; LEMOS, André. **O futuro da internet: em direção a uma ciberdemocracia planetária**. São Paulo: Paulus, 2010.

MICELI, Sérgio. Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura. **Tempo Social**, São Paulo, v.15, n.1, p. 63-79, 2003.

NATÁLIO, Carlos. O gosto, o cânone e o aforismo – (ainda) problemas da crítica de cinema. In: CUNHA, Paulo; PENAFRIA, Manuela (Orgs.). **Crítica de cinema: reflexões sobre um discurso**. Editora LabCom: Covilhã, 2017. p. 69-80.

NOGUEIRA, Cyntia. Anotações sobre a crítica brasileira de cinema na internet. In: CAJAÍBA, Luiz Cláudio; REZENDE, Marcelo. **Escritura – O lugar e o papel do pensamento crítico agora**. Salvador: EGBA., 2014. p. 119-139.

Recebido em: 07/03/2023. Rodada 1: Revisor A 10/04/2023. Revisor B 04/04/2023. Aprovado em: 30/06/2023

#### Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa: Não se aplica

Fontes de financiamento: Não se aplica

Considerações éticas: Não se aplica

Declaração de conflitos de interesse: Não se aplica

Apresentação anterior: Não se aplica