

a crítica de artes contra a liberdade de sentir

DIEGO ROMERO DE GODOY
HÉCTOR AGUILERA ARAYA
ROGER LERINA FERREIRA Alunos do Curso de Comunicação da FABICO/UFRGS.

"Nem toda a gente pode ver a verdade, mas toda a gente pode sê-la. . ."

Franz Kafka

1 DESABAFO

Não é muito fácil tentar um discurso único sobre um tema específico, baseando-se em três pensamento distintos, três formas de ver o mundo.

É por isso que este trabalho corre certos riscos que começam no momento em que nós, através de vivências pessoais, desentendidas ou neurotizadas por influências acadêmicas, nos decidimos a verter neste papel esta visão sanguinolenta, visceral, mas não primária, das nossas posturas em torno do fazer do crítico das artes, aquele narrador que prega seu discurso desde seu inexpugnável templo construído no cotidiano da imprensa escrita.

Não existem aqui grandes referenciais teóricos, talvez produto do nosso profundo desconhecimento de bibliografia específica ou de uma certa preguiça (a História julgar-nos-á).

Abordamos o tema da crítica de arte na imprensa escrita desde nossa postura de simples receptores potenciais. Ironizando com a sua essência, construímos despretensiosamente uma crítica sobre a crítica, metalinguagem da sua própria função distorcida.

Nossas cabeças se revoltam (serenamente, serenamente) e iniciam o papo, intervindo nas colunas dos jornais, veneradas e sacralizadas, e tomando partido das teias, e acreditando nas suas próprias linguagens, independentes dos pesados nexos entre o produtor-artista e nós.

2 PEDRAS NO CAMINHO

Toda obra nasce de uma necessidade, consicente ou não, do artista por exteriorizar e materializar a energia primária que o move e o sustenta no mundo.

Neste ato de entrega vai uma parte importante do seu ser, em latência, corporizada em uma teia ou outro suporte. Portanto, a obra é capaz de falar, de transmitir uma primeira leitura, a motivação do autor, que graças à nossa heterogeneidade como seres, se transforma repentinamente numa multiplicidade de possíveis leituras, cada uma delas ligadas à nossa própria história, nossos valores, crenças e gostos. Portanto, a obra não termina no momento da exposição pública. Os expectadores tomam conta dela, fazendo-a pulsar, dando-lhe uma nova vida. Aparente-

mente passiva, na verdade ela se apresenta provocando, buscando nossa participação, além do simples ato contemplativo. Convida-nos a senti-la.

Aí então aparece o crítico, e o assunto muda. Tem novas redes para se esquivar. A crítica se postula como uma atividade que joga com o tangível (a obra produzida), transformando-a no intangível (para nossa dor e ira). A crítica coloca como objeto não o mundo, senão o discurso.

3 AS FACES DE NOSSO DESGOSTO

Salvo ótimas e raras exceções, a crítica de arte exercida na imprensa sempre se apresentou como atividade elitizada, dirigida a um público restrito, do qual, por nossas próprias limitações vivenciais e teóricas, não fazemos parte.

O tempo vai passando e via bombardeio de códigos visuais nossa visão vai se aprimorando gradualmente. Começamos a entender o fenômeno artístico, apreendendo-o e integrando-o a nosso próprio fazer cotidiano. Aí então surge a pesquisa, a procura por compreender linguagens e entender o artista. Ver um quadro transforma-se num ato completamente sensorial, uma relação não-contaminada, intuitiva e válida na sua essência.

Por acaso, tropeçamos com o comentário de um "expert" que vai intentar por cima de toda a verdade universal e definir o que é bom e o que é ruim. Um exercício de jornalismo opinativo, fechado em si mesmo, que através do uso sistemático do espaço nos jornais contribuiu até agora para manter o conceito de arte como expressão só aberta aos privilegiados, e proscrita a uma grande maioria da população. Uma aberta contradição com o caráter massivo dos jornais e revistas como veículos de expressão.

E nesta fauna de papéis coexistem dois tipos de personagens, com ecossistemas diferentes mas com um fim último similar. Por um lado, o crítico sério e de gravata, o senhor teórico, ente fossilizado em via de extinção (graças a Deus), que pontifica seu discurso sério, ou melhor, cego para uma vazia platéia ou apenas ocupada por uma tribo de "snobs". Estes mesmos formam parte do círculo de relações do outro personagem reconhecível: o crítico de galeria, aquele que passeia entre vernissage e vernissage, batendo papos com gente linda (porém entediada), sempre atentas às *oscilações do gosto*, equilibristas inseguros entre o "in" e o "out".

São duas propostas, ambas elitistas; uma focalizada no gueto intelectual, apoiada pela arquitetura da conceitualização, e a outra, dirigida à colmeia social, que compete luzir o vestido mais exclusivo na galeria e se fazer fotografar do lado daquele raro personagem: o artista expondo e se expondo.

Dois tipos de crítica elitizada: a crítica intelectualizada e a crítica banalizada. A primeira, restrita a jornais e revistas para público específico, e a segunda, dominando nos releases da página social e, cada vez com mais freqüência, nas revistas de atualidade. A crítica intelectualizada se auto-condena e morre decrépita, mesmo que sempre existam alguns *arqueocríticos* a fim de renovar o quadro. A banalizada, em seu afã (?) de popularizar (massificar) o fazer artístico, acaba por reduzir a obra a um tipo de observação nula, carregada de anedotas, fofocas e relações estéticas primárias, que se confundem com a cenografia de "show-business" em que é concebida.

Contudo, não acreditamos que as artes plásticas consigam alcançar um nível de compreensão popular, o que não significa uma postura classista. É uma outra ótica, algo mais intangível, que diz respeito a uma questão de sensibilidade. Nem todo mundo vai conseguir atingir um nível de fruição ou de experiência plena frente a uma obra exposta. Só a uns poucos está reservado o diálogo transcendente com a obra de arte. Um privilégio inexplicável, mas certo.

4. ESCLARECENDO AS COISAS

Há que se fazer uma limitação do espaço jornalístico em que a crítica atua. Sua articulação não se dá no jornalismo objetivo, impessoal, fundamentalmente informativo (definições estas relativamente discutíveis; mas isto é outro papo). Não veremos a crítica de artes plásticas construídas com a mesma técnica com que se formulam as notícias em geral. Na grande imprensa, a crítica de arte tem uma localização bem definida e reservada. Ela é colocada ao lado dos editoriais, dos comentários assinados, das resenhas dos especialistas, formando o que comumente chamamos de jornalismo opinativo. Sua função primordial, como sua própria denominação indica, é expressar abertamente uma posição pessoal (inclusive a opinião própria da empresa como ser crítico). Ao assumir uma postura essencialmente subjetiva, o jornalismo opinativo também pleiteia para si o papel de formador de consciências, modelador de opiniões, guia crítico da realidade, elucidador do real objetivo. Com efeito, é constatável a considerável influência que tais formas de expressão exercem sobre o público leitor, sobretudo os editoriais. No entanto, defrontamo-nos com a questão que move nossas especulações intelectuais: qual é a receptividade e a influência da crítica de artes plásticas no público leitor médio de jornais?

Tentemos apreender melhor as características particulares da crítica de artes plásticas circunscrevendo-a no âmbito da crítica de artes em geral. Buscaremos, com a confrontação com os tipos de ensaios críticos de outras expressões artísticas, compreender as generalidades e as particularidades desta crítica sagrada e improfanável.

Ao verificarmos a situação cultural dos países subdesenvolvidos, em particular a do Brasil, é notório o descaso dos governantes para com a educação, em particular para com a cultura em geral. Neste quadro, vemos uma população formar-se sem a menor familiarização com a cultura e a arte. O povo cresce à margem do conhecimento, desarmado de pré-requisitos básicos para a formulação de um conceito crítico. Ora, tal situação proporciona um desamparo intelectual que só torna mais frágil a resistência crítica contra os produtos culturais de veiculação massiva. Evidentemente, um povo desincentivado para com as artes e desapercibido de ferramentas que lhe permitam esculpir um *gosto* artístico consciente, só pode buscar a cultura dos meios de comunicação de massa: cinema, rádio, televisão, etc. Não vimos discutir aqui a qualidade dos produtos de "mass media"; não é nossa proposta. Temos de admitir, apenas, que, bem ou mal, a cultura de massa fornece-nos uma base de conceitos estéticos, ainda que superficial e contestável; a salada de frutas intelectual que forma os alicerces do saber da sociedade contemporânea inegavelmente proporciona vãos de valoração, ainda que geralmente rasantes e de curta distância.

Em tal contexto, é mais fácil para o cidadão médio estabelecer um juízo de valor com relação à música popular, por exemplo, do que a respeito das artes plásticas. Você liga um rádio e é inevitavelmente bombardeado por (quase) todo tipo de música popular; entretanto, para se ter contato com a arte, é necessário ir até os sacrossantos locais em que as obras estão expostas, irreprodutíveis e não-fluíveis, para o grande público, a não ser no interior destes recintos.

A crítica dos produtos da cultura massiva atingiu, hoje em dia, na grande imprensa, um jargão acessível à população, passível de ser contestável e inteligível para um nível médio de cultura. Na condição de mercadoria que necessita de aceitação e consumo, a cultura de massas tem de se fazer entender, ainda que escondendo suas reais intenções e sua verdadeira estrutura, em geral prosaica e desprezenciosa. Esta crítica, portanto, deseja banalizar (ainda mais) a obra, tornando tanto o conteúdo dela quanto a própria linguagem da crítica facilmente digeríveis e assimiláveis.

Em contrapartida, poder-se-ia dizer que as artes plásticas se auto-excluem de um conhecimento popular direto. Daí então a profusão de "experts", "connaisseurs" e camelôs que pretendem dirigir-nos o gosto.

Que explicação dar para isto?

A plástica se constitui, por sua própria natureza, em um discurso único, individualista. O trabalho das vanguardas contribuiu para eliminar praticamente os últimos referenciais aglutinantes (escolas, tendências, grupos, etc), convertendo as artes plásticas num território sempre fértil para expressão do ego. Hoje é o tempo do "no wave", isto é, não aliar-se a nenhuma escola, estilo ou proposta coletiva. É a Era do Narciso.

Agora, em termos de apreciação da plástica, geralmente existe no público médio algum nível de inibição para se manifestar frente a algum fato expressivo. É o temor a se expor demasiado e não sugerir, externalizar o fenômeno que provoca esta reação: uma inquietante falta de cultura pictórica. Todos crescemos vendo imagens, assistindo ao cinema ou à TV e escutando música, mas no território das artes, ninguém vai a um museu ou a uma galeria com a mesma assiduidade. Ninguém se educa plasticamente. Nosso senso crítico-estético não é alimentado. Por esta razão, cria-se quase naturalmente uma minoria de iniciados capazes de manejar com uma certa desenvoltura os códigos e conceitos que constituem a apreciação crítica das artes plásticas.

Outro fator determinante do isolacionismo da arte é seu caráter não reproduzível; apesar de gravuras, serigrafias e outras técnicas, a multiplicação da obra ainda é restrita, mantendo a sua característica de vivência individual.

Num curioso contrassenso, a obra permanece única, de uma singularidade concreta, apesar de vivermos num mundo em que a produção em série permite que milhares de pessoas, simultaneamente, digiram outras manifestações massivas, que repetem "ad infinitum" os clichês culturais consagrados.

5 A FAUNA CRÍTICA

Tanto o crítico que intelectualiza demais ou aquele que banaliza demais incorrem, em geral, no mesmo tipo de prática: um discurso classificatório. Certo ou errado, bom ou mau, feio ou bonito, primitivo ou vanguardista. Definições como estas ainda abundam nos jornais e nas revistas.

No afã de clarear uma obra e torná-la inteligível para a grande audiência, o crítico geralmente adota dois caminhos de análise, como já definimos no momento de identificar o tipo de crítico, torna complexa ou banaliza a obra.

No primeiro caso, ele se dedica a construir um mosaico de relações entre o simbólico da obra e supostas mensagens e verdades *profundas, obscuras*, cobertas por um manto que só o crítico, com sua hábil perspicácia intelectual, pode tirar, mostrando a obra em seu pretensioso ângulo. Nesta viagem pelo interior da obra, o crítico vai classificando, em forma definitiva, as simbologias que encontra no seu caminho, como quem traça um mapa geográfico, empobrecendo a forma alegórica dos símbolos e detendo a metáfora infinita.

Este tipo febril de classificação das imagens na procura da *mensagem única* da obra, transforma-a numa expressão de uma sensibilidade prosaica, mas de apuro racional. Nessa linha, estão os críticos simbólicos de intenção científica (sociólogos e psicanalistas). Admitem o símbolo, mas só como bússola para encontrar o Eldorado da Verdade.

O outro tipo de crítico cai em alguns pecados de boa fé. Popularizando, massificando a mensagem expressiva, simplificando-a a um nível de definições de primeiras impressões. Da mesma forma que os críticos científicos, a linguagem deste tipo de crítica ignora o jogo de símbolos da obra. É uma linguagem simplória e geralmente comprometida em termos ideológicos com o meio em que se expressa.

Neste pseudo-didatismo, na busca de tornar a obra acessível, os críticos do banal juntam-se aos críticos científicos no desprezo à riqueza da proposta estética do artista. Sua linguagem adapta-se passivamente ao leitor receptor como no caso das revistas de atualidades, tipo *Manchete*, por exemplo, onde o espaço crítico é reduzido ao mesmo nível do último queridinho da "mass media", e submetida à condição de tapa-buraco informativo.

Por incrível que pareça, **subsistem ainda por aí alguns personagens** que ficaram defasados no tempo, presos na poeira das velhas máximas clássicas, vinculados a um academicismo burguês e reacionário. Os paleocríticos que utilizam sua voz mofada para sustentar a individualidade de classe, sua homogeneidade. Tal tipo de crítica defende acirradamente a exclusividade das artes para uma casta seleta. Antes de mais nada, estes críticos preocupam-se por uma imposição social às artes, transformando-as em critério de estratificação de classe. Só a burguesia pode fruir a arte; para o resto do povo, os bailes e o futebol.

Seu discurso, contudo, não necessita ser tão preciso e profundo; basta um pouco de pirotecnia verbal, adaptável ao padrão estético exclusivista de seu público receptor.

Sua função não é estabelecer novos padrões estéticos para esta elite, muito menos explicitar a erudição empoeirada em que se baseia. Esta burguesia não necessita compreender por completo o que este crítico postula; sua velada intenção será não fazer desse discurso uma forma de saber democratizado.

6 LEMBRANDO O VOVÔ ROLAND

A crítica se postula como uma atividade que joga no tangível (a obra) e a transforma no intangível (o discurso). O objeto da crítica não é o mundo, é o discurso. A fala sobre outra fala. Uma metalinguagem que se exerce sobre uma linguagem primeira, a linguagem objeto (a própria obra).

O fazer da crítica, no bom sentido, deveria, então, propor certas relações freqüentemente não observadas: uma relação entre o próprio discurso crítico e a linguagem, a expressão do autor da obra. A outra relação que deveria constatar-se seria a da obra (linguagem objeto) com o mundo. Um exercício que se distorce e se afasta da sua finalidade primeira, a constatação de um simples fato expressivo. Defendemos esta finalidade, pois mantemos a idéia da arte como um veículo expressivo particular e único, reflexo da interioridade manifesta de um só homem: o artista produtor. Portanto, rechaçamos a mania grandiloqüente de intentar descobrir novas verdades sobre o que se apresenta ante nós. A tarefa crítica deveria situar-se, fundamentalmente, no plano do formal. Segundo Barthes, a atividade de crítica não consiste, como falamos antes, em descobrir na obra algo *escondido*, *profundo* ou *secreto*, que tinha passado despercebido por nós. Então, a crítica deveria atuar como um bom marceneiro, que arruma suas prateleiras, ajustando as peças à venda. Isto é, por um lado, a linguagem oferecida pela época ao artista para se expressar e por um outro, o sistema formal de *constrangimentos lógicos* elaborados pelo próprio autor, e que no final se transforma na obra que se enfrenta a nossos olhos.

Roland Barthes* propõe a crítica como uma forma de leitura profunda que vai descobrir na obra um certo inteligível, a proposta original do autor. Esta postura não visa explicitar um significado único, senão apontar para as cadeiras de símbolos, homologias de relações.

O crítico não deveria ser um fiscal, um inspetor, e sim uma espécie de cúmplice do autor, encarregado de *fazer um novo florescer de símbolos da obra*.

O crítico, portanto, não deve pura e simplesmente explicar a obra, esvaziando-a e impedindo que outras leituras brotem; muito menos deve ele almejar a descoberta do *segredo terminante*, que ele supõe abarcar todo o conjunto da obra, traçando-lhe as fronteiras de compreensão. Por mais que se fale do produto artístico, Barthes nos diz que resta sempre, como no primeiro momento, linguagem, sujeito, metáfora.

Na verdade, nossa posição com relação à crítica jornalística é de ceticismo e de um certo desprezo. Pensamos que a única crítica válida é aquela feita por nós mesmos. A relação entre ar-

*BARTHES, Roland. O que é crítica. In: _____. *Crítica e Verdade*. São Paulo, Perspectiva, 1982. p 157-63.

tista e público é pessoal e única. A apreciação deve ser livre e descompromissada. A crítica, no entanto, busca se interpor entre a obra (que na verdade é o eu do autor expresso) e o apreciador, guiando a percepção deste. A crítica artística idealmente só poderia restringir-se a informar, apontar-nos as portas dos quartos escuros que formam a obra, deixando que nós apalpe-mos e vislumbremos sozinhos os símbolos e sentimentos arquitetados pelo autor. Nada de floreios frasais, verossimilhanças inabaláveis, digressões herméticas, dissecações frias e racionalóides! Chega desta sapiência pomposa e oca! Somos despudoradamente a favor da fruição livre e espontânea, seja no jornal, na revista ou em qualquer outro veículo de comunicação. Ninguém pode se auferir o direito de nos colocar antolhos, direcionando nosso gosto a seu bel prazer. Nenhuma pessoa possui a Verdade Absoluta. Todos nós temos uma verdade interior, pessoal. E essa verdade só nós devemos dirigir.