

DÉCIO VIEIRA OTTONI E A CRÍTICA DE CINEMA DOS ANOS 1950: UM ESTUDO A PARTIR DAS CONTRIBUIÇÕES DE PIERRE BOURDIEU

DÉCIO VIEIRA OTTONI AND FILM CRITICISM IN THE 1950s: A STUDY BASED ON THE CONTRIBUTIONS OF PIERRE BOURDIEU

Isabella Costa Janson Ney¹

Resumo: Este artigo visa realizar um exercício teórico sobre a atividade da crítica de cinema no Brasil, a partir das contribuições do sociólogo Pierre Bourdieu. O conceito de campo é revisitado, a fim de analisar historicamente o estabelecimento de regras e padrões de comportamentos necessários para a legitimação dos críticos enquanto mediadores do cinema ao público geral. A escolha pelos textos do crítico Décio Vieira Ottoni é justificada pela escassez de trabalhos dedicados ao estudo dessa figura, embora o mesmo tenha atuado ativamente na conformação da crítica de cinema, bem como em outras instâncias do campo cinematográfico, durante as décadas de 1940 e 1950.

Palavras-chave: Crítica de cinema; Pierre Bourdieu; Décio Vieira Ottoni.

Resumen: This article aims to conduct a theoretical exercise on the activity of film criticism in Brazil, based on the contributions of sociologist Pierre Bourdieu. The concept of field is revisited in order to historically analyze the establishment of rules and patterns of behavior necessary for the legitimation of critics as mediators of cinema to the general public. The choice of Décio Vieira Ottoni's texts is justified by the scarcity of works dedicated to the study of this critic, although he actively participated in shaping film criticism in Brazil, as well as in other instances of the cinematographic field, during the 1940s and 1950s.

Palabras clave: Film Criticism; Pierre Bourdieu; Décio Vieira Ottoni.

¹ Mestranda em História (PPGH-UERJ). Licenciada em História (UFF). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2619004804219107>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1130-2295>. Bolsista CAPES. E-mail: isabellacjn@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Dentre variadas definições acerca da natureza da crítica de cinema, é valioso introduzirmos com o resgate das palavras do crítico Jean Douchet (1961). Na visão do pensador francês, a crítica de cinema poderia ser sintetizada como sendo a “arte de amar”, um trabalho reflexivo de reinvenção da obra, que só se realiza com a devida harmonia entre a paixão e a lucidez do crítico. A crítica se constitui, logo, enquanto uma manifestação sensível e transformadora do conteúdo presente no universo da obra, provocando a construção de novos significados e discussões sobre a linguagem cinematográfica. Em razão do seu caráter comunicativo, que envolve a escrita, a troca e a circulação de ideias, a crítica de cinema possui um enorme potencial como fonte para o estudo sobre as formas de recepção cinematográfica em dado contexto histórico.

Em geral, o exercício crítico é indissociável da esfera pública, na medida em que fomenta um “intercâmbio público de opiniões” (Eagleton, 1991, p. 4), em espaços como jornais e associações, capaz de transformar certos indivíduos em sujeitos discursantes. A voz do crítico está presente em debates e possui um alto grau de persuasão, sobretudo diante de indivíduos não iniciados na linguagem ou temática discutida, habilitando esse profissional ao posto de mediador autorizado em determinada área. A tarefa do crítico, todavia, não se localiza em um terreno consensual de opiniões, sendo necessário considerar que “antes do crítico cinematográfico, há o homem. E como homem, comprometido na e pela tal situação” (Bernardet, 2011, p. 66), ou seja, um sujeito situado historicamente em múltiplas relações de força. Entre a “arte de amar” e o jogo de disputas, entre as subjetividades formadoras do gosto e os conflitos de interesse, a crítica de cinema é atravessada por controvérsias e, simultaneamente, alianças táticas entre seus membros, como toda prática cultural posta em evidência no cenário público.

Dito isso, o presente trabalho busca realizar um exercício de análise sobre a crítica de cinema a partir do arcabouço teórico proposto por Pierre Bourdieu, com ênfase na aplicação do conceito de campo. As noções de distinção e poder simbólico são articuladas de forma auxiliar para os fins deste trabalho, cabendo possibilidades futuras de pesquisa para o aprofundamento da reflexão teórica em torno desses conceitos. Parte-se da ideia de que o estudo sobre a crítica de cinema exige a articulação dos críticos com o meio no qual estão inseridos, a fim de compreender a sua historicidade e como se deu o processo de legitimação de seus agentes como mediadores do cinema ao público não especializado. As

considerações de Bourdieu se tornam valiosas para o exame das regras e comportamentos partilhados pelos agentes envolvidos na tarefa, direcionando a pesquisa para a investigação dos mecanismos internos que organizam o fazer da crítica.

Para a realização deste exercício teórico, o artigo será dividido em dois momentos centrais. Em primeiro lugar, será realizado um percurso sobre os principais conceitos que norteiam a tradição bourdieusiana, examinando as suas contribuições para os estudos culturais e a sociologia da arte. Em seguida, a crítica de cinema será examinada a partir dos conceitos elencados, questionando em que medida o sujeito pesquisado – o crítico Décio Vieira Ottoni – se inseria dentro das normas e padrões de comportamento partilhados pelos críticos de cinema atuantes na grande imprensa carioca, entre as décadas de 1940 e 1950. Este trabalho se constitui como uma tentativa de refletir sobre a pertinência das categorias desenvolvidas por Pierre Bourdieu para o estudo sobre a história e a prática da crítica de cinema no país.

A TRADIÇÃO BOURDIESIANA NOS ESTUDOS CULTURAIS

É notória a extensa variedade de temas investigados por Pierre Bourdieu, cujo itinerário intelectual compreendeu pesquisas dedicadas desde o sistema escolar francês (2023), perpassando a dominação masculina (2012), até o papel da televisão na conformação da opinião pública (1997). As reflexões do autor tiveram um impacto também na sociologia contemporânea da cultura, sobretudo diante de pesquisadores interessados em analisar as influências das relações de poder sobre os produtos intelectuais e artísticos. Segundo Sérgio Miceli (2003), a abordagem de Bourdieu contrapôs uma antiga tendência ideográfica da história da arte e da literatura, na qual a singularidade do gênio artístico era tomada como chave interpretativa sobre determinada obra. Distante desse modelo, Bourdieu buscou tratar a produção artística como fruto de um sistema estruturado de posições e relações históricas, movido por recorrentes disputas internas entre seus membros em direção à legitimidade cultural. Uma obra de arte só poderia ser apreendida, portanto, quando examinados os fatores sociais que incidem sobre a sua prática, extrapolando os limites da autonomia e da excepcionalidade do artista.

As formulações de Pierre Bourdieu buscaram, logo, ampliar a análise das relações de poder para além das esferas da política e da economia, compreendendo que o jogo de forças está presente em meios diversos, como as instituições artísticas, o meio jornalístico

e os círculos sociais das elites. Para isso, o autor recorre à definição do poder simbólico enquanto “poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo” (Bourdieu, 2003a, p. 14). Nesse sentido, o poder se define pela capacidade de estipular as “regras do jogo”, ou seja, de estabelecer os critérios de classificação e organização de determinada atividade ou meio, os valores compartilhados de comportamento e os sentidos que dão forma à visão de mundo de um grupo.

O poder simbólico, que consegue ser acionado sem a necessidade da coerção física ou econômica, é exercido somente quando é reconhecido como não arbitrário, aparentando ser natural algo que é, todavia, força oriunda de um sistema de códigos que mantém e reproduz uma relação de força desigual. Nas esferas da produção intelectual e artística, como é o caso da crítica de cinema, o conceito de distinção ganha contornos no exercício desse poder, revelando que “a sensibilidade artística não é fruto de um dom natural do indivíduo, supostamente mais capacitado que outros para a apreciação artística, mas um produto da história reproduzido através da educação” (Jorge, 2015, p. 111). As propriedades sociais que diferenciam o crítico do seu leitor, a exemplo da formação teórica, perfil profissional e vínculo institucional com determinada publicação, são ofuscadas em favor de uma naturalização do gosto, transformando o crítico em um sujeito distinto, portanto legítimo, para mobilizar certas representações acerca do cinema para seu público. A forma de apropriação da linguagem cinematográfica se constitui como fruto de um processo de instrução (Bourdieu, 2007a), a partir do estudo e da inserção do crítico em determinados espaços sociais, o que lhe garante o direito de decodificar e apresentar publicamente suas interpretações sobre o cinema.

O exercício do poder simbólico e os mecanismos de distinção embutidos nele se tornam visíveis, aos olhos do pesquisador, quando são problematizadas as relações e o meio em que tais sujeitos, que disputam entre si o poder de classificar, estão inseridos. Para isso, Bourdieu utiliza o conceito de campo, a exemplo do religioso, do científico e do cultural, que podem ser apresentados como “espaços sociais de relações objetivas” (Bourdieu, 2003a, p. 64) ou “espaços estruturados de posições” (Bourdieu, 2003b, p. 119). O campo se constitui, logo, como uma ferramenta analítica para colocar em relação diferentes trajetórias de sujeitos que estão posicionados entre si, existindo margem para lutas direcionadas à definição das regras que vão estruturar as práticas sociais

compartilhadas, o funcionamento e a dinâmica das relações estabelecidas entre seus membros.

O campo, enquanto esse sistema relacional de posições, possui como premissa central a busca pela autonomização, por meio da conformação de regras firmadas e investidas de legitimidade pelos próprios pares, visando um desprendimento progressivo das intervenções das esferas social, econômica e política. Embora sempre relativa e envolvida nas pressões oriundas do campo do poder, essa tendência por autonomia compreende um procedimento de restrição para fora, a partir de barreiras institucionais e normas que limitam a entrada de elementos externos, considerando que “a constituição do campo enquanto tal é correlata ao processo de fechamento em si mesmo” (Bourdieu, 2007b, p. 105-106). O autor examina a conformação do campo artístico como exemplo principal para a aplicação desse conceito, na medida em que o processo de autonomização da vida artística europeia, durante o século XIX, compreendeu o estabelecimento de um princípio de legitimação paralelo, a conformação de um corpo de membros produtores, a profissionalização dos seus agentes e a formação de um circuito de instituições de consagração cultural, como academias e salões. Esses elementos possibilitaram a capacidade, por parte dos membros do campo artístico, de definir as próprias regras do jogo, consolidando a crença partilhada pelos seus agentes em torno de um suposto desprendimento total com as instâncias da vida social e política.

Para além dos estudos culturais mais abrangentes, a área da sociologia da arte foi particularmente impactada pelos conceitos desenvolvidos por Bourdieu. Até meados do século XX, as pesquisas sobre as relações entre arte e sociedade eram permeadas por duas tendências dominantes, a do marxismo e a da filosofia da estética, que, distantes entre si, não permitiam a formação de um sólido campo de estudos empíricos (Bueno; Sant’anna; Dabul, 2017). As primeiras investigações inseridas no campo disciplinar da sociologia da arte buscaram evidenciar os entrelaçamentos entre a criação artística e o contexto social na qual a obra estava localizada, traçando a conformação do público consumidor, trajetórias de artistas e as dinâmicas de funcionamento do mercado das artes.

Entre as décadas de 1960 e 1970, são formuladas duas tendências teóricas que darão importantes bases para a disciplina: a já mencionada teoria dos campos de Pierre Bourdieu e a corrente por trás da noção de “mundo da arte”, cunhada por Howard Becker (2010). Para o autor estadunidense, os chamados “mundos das artes” são espaços regidos por “formas de cooperação que se transformam em rotinas e padrões de atividade coletiva”

(Becker, 2010, p. 27). Através da abordagem sociológica, Becker (2010) se debruça sobre as redes cooperativas que geram a arte, compreendendo que os juízos estéticos são também fenômenos da atividade coletiva, não sendo apartados das circunstâncias sociais, nem das outras esferas da produção artística. No caso do cinema, pode-se entender que a crítica de cinema só se torna inteligível mediante o seu vínculo com outros componentes que possibilitam a realização da obra cinematográfica, na medida em que a recepção, ao mesmo tempo que impacta, também é moldada pelas instâncias de produção, distribuição e exibição de filmes, evidenciando o sistema de interdependências entre os mundos da arte.

Embora as duas noções compartilhem a atenção pela historicidade da produção artística e pelas implicações políticas e sociais na realização da obra de arte, tais correntes partem de pressupostos teóricos distintos e percorrem também caminhos investigativos diferentes. Bueno, Sant'anna e Dabul (2017) observam que, enquanto Becker constrói sua teoria no meio acadêmico norte-americano a partir da influência do interacionismo simbólico, Bourdieu absorve uma base criada pelas referências da sociologia clássica de Weber, Durkheim e Marx, evidenciando origens teóricas e acadêmicas distintas que vão direcionar suas ideias. A principal diferença se encontra, todavia, na abordagem dos dois conceitos, uma vez que a noção de “mundo da arte” se concentra na análise de um espaço mais amplo e regido por interações concretas de cooperação entre seus agentes, ao passo que o “campo” contempla uma “estrutura de posições objetivas e relações invisíveis de poder que unem e ligam os agentes em contenda” (Wacquant, 2005, p. 119). A abordagem de Bourdieu atribui centralidade ao conflito e à competição acirrada entre os agentes pela imposição simbólica, afastando-se, logo, da compreensão de um meio artístico que funciona pela cooperação entre seus pares.

A escolha por analisar a crítica de cinema através do aparato teórico proposto por Pierre Bourdieu se relaciona à consideração de que a recepção da produção cinematográfica também é permeada por disputas pela imposição de determinadas chaves de leitura e regras de avaliação sobre os filmes. As percepções e visões de mundo dos críticos estão impressas em seus escritos, que lutam por influenciar tanto as interpretações dos leitores, quanto os rumos da conjuntura da produção cinematográfica nacional. A partir das considerações de Eliska Altmann (2008), ressaltam-se as potencialidades do estudo do cinema por meio de seus contextos de recepção e circulação, dentro dos quais a crítica

cinematográfica assume um papel fundamental na atribuição do sentido artístico ao filme, além de revelar os conflitos embutidos nesses atos de classificação e criação de cânones.

A CRÍTICA DE CINEMA: A RELAÇÃO ENTRE O INTELECTUAL E O CAMPO

Para a presente reflexão, a crítica de cinema, particularmente aquela praticada entre as décadas de 1940 e 1950 no Rio de Janeiro, foi tomada com objeto central para a análise. As bases deste trabalho seguem, em parte, os objetivos do projeto de pesquisa que desenvolvo, consistindo em analisar a consolidação da prática da crítica de cinema no Brasil e investigar como a atuação do Estado para o fomento ao cinema nacional foi tratada pela crítica. Para isso, foi selecionada a coluna de Décio Vieira Ottoni, escrita entre os anos de 1949 e 1954, no jornal *Diário Carioca*. O recorte temporal abarca o período de maior atividade do crítico na publicação citada, na qual escrevia cerca de três a quatro textos por semana, além de demarcar o momento de maior engajamento desse sujeito em outras esferas do campo cinematográfico.

Para uma introdução sobre o sujeito que delimita o recorte da pesquisa, podemos recuperar uma matéria contemporânea ao crítico, dedicada à apresentação dos principais nomes da grande imprensa quando o assunto era cinema. Nessa publicação, Décio Vieira Ottoni era descrito da seguinte maneira:

Mineiro. 27 anos. Casado. Jornalista profissional. Abandonou o curso de pintura da Escola Nacional de Belas-Artes. Foi presidente da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos e fez parte do Círculo de Estudos Cinematográficos. Um dos relatores da Comissão Cavalcanti que preparou o ante-projeto do Instituto Nacional do Cinema enviado ao Presidente da República. Intelectual arte-purista. Gosta de filmes policiais e de “far-west”. Detesta cinema brasileiro e combateu o I Congresso. [...] Amigo pessoal de Alzirinha Vargas, parente de Brígido Tinoco e funcionário do governo fluminense. [...] Quando começou a comentar era muito prolixo, quase ininteligível. Hoje usa linguagem mais terra-a-terra (Moreira, 1953, p. 37).

Em edição subsequente da revista *Manchete*, foi publicada uma carta do próprio crítico, na qual faria algumas correções a respeito da maneira como foi descrito. Diante da matéria anterior, Ottoni respondeu que não odiava o cinema nacional, e sim combatia os maus filmes em geral, ressaltando que “a cota de filmes brasileiros abaixo da crítica” (Manchete, 1953, p. 58) era surpreendentemente elevada. Além disso, o crítico também negava qualquer parentesco com Brígido Tinoco, alegando que apenas conhecia o parlamentar, cujos projetos de lei sobre o cinema nacional ele discordava. Embora haja tais ressalvas apontadas pelo sujeito descrito, o trecho acima é sintomático sobre as

correlações entre o perfil do crítico com o panorama social e cultural que favoreceu a consolidação da prática da crítica de cinema entre os anos de 1940 e 1950.

Em primeiro lugar, destaca-se o fato de Ottoni ser descrito enquanto “jornalista profissional” em um momento no qual a imprensa brasileira passava por grandes mudanças, por meio da reorganização e reforma do setor. Segundo Ana Paula Ribeiro (2000), a década de 1950 foi o período em que o modelo do jornalismo norte-americano foi implementado no país, o que gerou um afastamento gradativo do perfil mais literário e combativo do texto jornalístico, em direção ao seu reconhecimento enquanto um “gênero de estabelecimento de verdades” (Ribeiro, 2000, p. 30-31). Ao mesmo tempo em que se firmava a autoridade autoproclamada do gênero jornalístico para se noticiar a realidade de forma objetiva, as colunas assinadas – um movimento inverso à impessoalidade – eram tidas ainda como espaços nobres dentro dos jornais, nos quais eram firmados o prestígio e a notoriedade pública do colunista (Ribeiro, 2000).

A reforma da imprensa modernizou as empresas jornalísticas brasileiras, com inovações editoriais e gráficas, e acelerou o processo de profissionalização dos jornalistas, a partir do aumento do prestígio social da categoria, valorização salarial e a difusão de cursos de ensino superior. No entanto, uma grande parte dos jornalistas nesse período ainda não possuía diploma de nível superior, até mesmo os mais destacados, como Carlos Lacerda e Samuel Wainer, que não completaram a formação em Direito e Farmácia, respectivamente (Ribeiro, 2000). Décio Vieira Ottoni, que também havia abandonado o curso superior, se enquadra nesse momento de transição e transformações no jornalismo brasileiro, ocupando, ao mesmo tempo, os cargos de redator, copidesque e crítico de cinema no *Diário Carioca*, durante onze anos. Para além do jornal citado, Ottoni também trabalhou em publicações como *Manchete*, *O Cruzeiro* e *Jornal do Brasil*.

Ainda no plano profissional, o crítico, além de jornalista, também é apresentado como “funcionário do governo fluminense”. Embora não seja particularmente claro o cargo ocupado na burocracia estatal, Ottoni não vai negar essa vinculação em sua carta de resposta, tornando pertinente a observação sobre a relação entre os intelectuais e o aparelho do Estado. Renato Ortiz (1995), a partir das reflexões de Antônio Candido, relembra que o funcionalismo público deteve um papel essencial para o sustento dos escritores até meados do século XX, uma vez que a atividade literária por si só não era suficientemente rentável, tendo em vista o frágil mercado de livros e os altos índices de

analfabetismo no país. Os intelectuais encontravam na imprensa um espaço para a expressão de suas ideias, mas eram raros os casos daqueles que conseguiam viver somente pela escrita, resultando, como analisou Thiago Luiz Turíbio da Silva (2019) no caso da crítica de cinema, em um processo parcial e disperso de profissionalização dos críticos.

Havia, portanto, um perfil semelhante que unia os principais críticos de cinema atuantes na grande imprensa carioca do período. A categoria era majoritariamente masculina composta por profissionais liberais, como o médico Antônio Moniz Vianna ou o bacharel em direito B. J. Duarte (Silva, 2019), e funcionários públicos, além dos redatores de jornal alocados na seção cultural que eventualmente escreviam sobre cinema. De acordo com José Inácio de Melo Souza (2017), o itinerário profissional do crítico poderia até mesmo caracterizar a sua avaliação dos filmes, a exemplo de Vinícius de Moraes que, não possuindo ainda um posto sólido na estrutura do Estado, explorava o sarcasmo em sua escrita, por não temer possíveis rachaduras no seu poder; ou Almeida Salles, oriundo da Faculdade de Direito e com cargo na Procuradoria de São Paulo, que fazia uso de uma linguagem lírica e pomposa, sintoma da aprendizagem bacharelesca. Sem adentrar nos possíveis vínculos entre a formação e o estilo praticado por Ottoni, é importante ressaltar a existência de aspectos comuns dentro da categoria dos críticos no que tange à formação profissional e a um certo grau de coesão capaz de criar parâmetros internos de prestígio e de restrição externa.

Retornando ao movimento da reforma da imprensa, a transformação na escrita dos textos jornalísticos também impactou os suplementos culturais, sobretudo a crítica de cinema praticada na imprensa diária, que assumiu um formato híbrido entre uma orientação de consumo, pretensamente mais objetiva, e o ensaio, em que se verificava com maior clareza a marca autoral dos textos (Silva, 2019). A construção desse formato foi resultado de um processo tenso entre a busca dos críticos por uma maior autonomia e os limites impostos pelos grandes jornais, cujos interesses econômicos se inclinavam para o aumento do espaço publicitário voltado aos filmes em lançamento, o que ameaçava a crítica de cinema. Os textos da crítica devem ser analisados, portanto, como possíveis frutos dessa disputa, uma vez que as determinações editoriais restringiam uma plena liberdade de escrita aos críticos, embora a categoria, como parte das estratégias de legitimação dentro do campo cultural, tenha constantemente reivindicado a existência dessa suposta

liberdade, que era articulada em nome da necessária difusão dos valores da dita “sétima arte” ao público leigo.

Não era sempre que Ottoni podia realizar longas digressões sobre os filmes, a exemplo do que fez com obras como *Henrique V* (Ottoni, 13 ago. 1950) e *Ladrões de Bicicleta* (Ottoni, 19 out. 1950), para as quais foram dedicadas mais de uma edição. Além da imposição de um limite rígido de caracteres, são perceptíveis momentos de ingerência do jornal sobre seus textos, como na ocasião na qual Ottoni (17 jul. 1952) denunciou que, no dia anterior, tinham sido publicadas duas notas que não eram de sua autoria na coluna com seu nome. O crítico não tinha dado anuência para tal publicação e, ainda por cima, discordava da avaliação positiva feita a dois filmes nessas notas, demonstrando uma tensão entre a coordenação editorial e a autonomia de sua coluna. Embora o crítico de cinema acumule certo poder simbólico, em razão de sua capacidade de mobilização de certas representações e leituras do cinema ao leitor (Adamatti, 2008), o profissional ainda sofria de constrangimentos diante da instituição na qual ele estava inserido, evidenciando certas fragilidades e a dependência material do intelectual diante das instituições. Assim, recuperando o perfil biográfico traçado, o crítico “prolixo, quase ininteligível” (Moreira, 1953, p. 37) assumia, aos poucos, uma escrita cada vez mais expressa, ameaçada constantemente pelos ditames do jornal.

Explorado dessa forma, pode-se aferir aos profissionais da crítica de cinema a posição de intelectuais, conforme as proposições de Jean-François Sirinelli (2003), reconhecendo as acirradas disputas em torno do termo (Correa, 2015). O intelectual, na acepção de Sirinelli (2003), abarca uma definição sociocultural mais ampla, englobando criadores e mediadores culturais, tais como jornalistas, professores e críticos. Os últimos, enquanto intelectuais encarregados de mediar a sétima arte ao público e refletir sobre as circunstâncias de produção de uma obra, atuam através da escrita, seja nos grandes jornais ou nas circunscritas revistas especializadas, e suas produções são impactadas diretamente por suas trajetórias, círculos sociais, pressões institucionais e afinidades políticas.

Com o objetivo de compreender a sua historicidade, o estudo sobre a crítica de cinema sempre vai exigir a articulação desses intelectuais com o meio no qual estão inseridos, direcionando a pesquisa para a investigação dos mecanismos internos que organizam o fazer da crítica. Conforme aponta Rubens Correa (2015), os recursos metodológicos operados por Sirinelli se diferenciam daqueles empregados por Pierre

Bourdieu, sobretudo pelo enfoque do último nos modos de produção social dos gostos e das opiniões que são reproduzidos no seio das próprias operações internas do campo intelectual. Enquanto Sirinelli opera dentro da abordagem da história política, Bourdieu parte da tradição disciplinar da sociologia do meio intelectual, no entanto suas análises convergem na atenção dada aos elementos materiais que compõem o universo intelectual, como as trajetórias e as redes de contato. A partir dessa ressalva, buscando extrair tanto as considerações de Sirinelli com sua acepção ampla do intelectual, quanto as reflexões de Bourdieu sobre a noção de campo, compreende-se a crítica de cinema enquanto um espaço regido por regras internas que são partilhadas e moldadas pelos seus próprios componentes.

A historiografia recente da crítica de cinema vem se apropriando cada vez mais da noção de campo, o que evidencia as potencialidades de tal chave interpretativa para a reflexão sobre essa prática. A crítica de cinema foi comumente enquadrada como um subcampo, em razão de suas especificidades e, ao mesmo tempo, de suas dinâmicas comuns dentro de um quadro social maior. Sobre a sua filiação a um campo específico, a crítica de cinema no Brasil foi analisada de diferentes maneiras, seja como parte de um campo intelectual nacional (Mendonça, 2009); como integrante do campo jornalístico (Adamatti, 2008); ou, ainda, enquanto uma interseção do campo jornalístico com o cinematográfico (Carvalho, 2023). Para a presente reflexão, torna-se interessante entender a crítica de cinema como um espaço em construção localizado justamente na fronteira entre os campos jornalístico, intelectual e cinematográfico, que, entre as décadas de 1940 e 1950, também estavam em desenvolvimento, favorecendo a aparição de “zonas híbridas”, a exemplo da própria crítica. A noção de subcampo nos auxilia, logo, a pensar na formação de uma esfera criada em razão da atividade da crítica de cinema, estruturada por critérios endógenos e agentes com maior ou menor grau de autoridade, que são lançados constantemente em disputas.

Ainda em relação à aplicabilidade desse conceito, Loic Wacquant (2005) ressalta a importância de localizar o microcosmos da produção cultural no seio das relações políticas exteriores. Segundo o historiador Thiago Luiz Turíbio da Silva (2019), é preciso levar em consideração as particularidades do panorama brasileiro, a fim de melhor aplicar a noção de campo para a análise da crítica de cinema aqui praticada durante as décadas de 1940 e 1950. Sob a perspectiva de Bourdieu (2003a), uma das principais propriedades da teoria geral dos campos é a constituição de um universo relativamente autônomo, com instâncias

de consagração limitadas aos seus membros. Diante disso, o historiador interroga: “como pensar o subcampo da crítica como instância de consagração autônoma se no Brasil não houve a formação de uma cinefilia ampla e organizada o suficiente para manter projetos editoriais e, portanto, crítico-estéticos, independentes?” (Silva, 2019, p. 24).

Diferente de países como Estados Unidos, França e Inglaterra, onde foram bem sucedidas diferentes revistas especializadas em cinema, a exemplo das publicações *Sight and Sound* e *Cahiers du Cinéma*, foram poucos projetos editoriais duradouros que tiveram êxito no Brasil até meados da década de 1950. Casos frustrados de revistas como *O Fan* (1928) e *Filme* (1948), que encerraram suas atividades com menos de dez edições publicadas, evidenciaram a fragilidade de propostas mais reflexivas sobre cinema, em razão da inviabilidade econômica de manter publicações com poucas tiragens e sem grandes anúncios. Somente em 1954, com o lançamento da mineira *Revista de Cinema*, surge um novo espaço que dá sobrevida a um debate teórico e estético mais aprofundado, que estava então em voga nos círculos cinéfilos do exterior. Posto isso, a crítica de cinema praticada aqui precisou se conformar pelos ditames dos veículos de comunicação de massa e pelas demandas do grande público, o que restringiu, em certa medida, a transformação da crítica especializada em uma instância de consagração autônoma do campo cinematográfico.

Embora com visíveis limitações, o espaço da crítica de cinema acabou por forjar grupos antagônicos, dentre os quais se destacavam os “esteticistas” e os “críticos-históricos”. Essa divisão diz respeito à maneira que cada grupo se colocava diante da recepção dos filmes, caracterizados, respectivamente, pela primazia dos atributos formais de um filme e, em contraponto, pela valorização do conteúdo e da mensagem política da obra analisada (Autran, 2003). Essa dicotomia, como alerta Silva (2019), não deve ser tomada como absoluta para examinar as estratégias de interpretação dos filmes à luz do contexto histórico, já que os críticos não restringiam totalmente a avaliação da forma em detrimento do conteúdo, e vice-versa. No entanto, a sistematização sobre os dois grupos realizada por Arthur Autran (2003) possui grande valor analítico, pois elenca as posições e os indicadores de dominação em disputa no exercício da crítica nos anos 1950, valendo uma breve consideração.

Sem adentrar nos detalhes sobre os modos de avaliação dos filmes, os esteticistas e os críticos-históricos compunham, respectivamente, a fração dominante e dominada do

subcampo da crítica de cinema no período. Isso se dava, sobretudo, pela presença do primeiro grupo nos principais veículos de imprensa e sua atuação em peso nas comissões governamentais voltadas para o cinema, além do engajamento de seus agentes na criação das cinematecas. Dentre seus principais expoentes, podem ser mencionados Moniz Vianna, Almeida Salles, Ely Azeredo, B. J. Duarte e Décio Vieira Ottoni. Já os críticos-históricos compunham a posição dominada, em razão da atuação em órgãos menores da imprensa e pela presença ínfima nas decisões do poder executivo sobre o cinema. Entre os representantes desse segundo grupo, destacam-se Alex Viany, Rodolfo Nanni, Walter da Silveira e Salvyano Cavalcanti de Paiva. Como nota Arthur Autran (2003), se os esteticistas dominaram a crítica nos grandes jornais e ocuparam as comissões governamentais, o segundo grupo buscou se legitimar de outras maneiras, como na militância nos congressos de cinema e na produção historiográfica, revelando a permanente movimentação das lutas internas no segmento.

Percebe-se, assim, a conformação de um espaço de produção intelectual, no qual seus agentes estão dispostos desigualmente, a partir de critérios estabelecidos internamente em torno do prestígio e da capacidade de influenciar o próprio fazer da crítica. Ademais, levanta-se outro questionamento em torno da noção de campo para o caso brasileiro: “como pensar a autonomia do campo quando o cinema brasileiro nunca pôde abdicar do Estado como alicerce econômico e, por consequência, como instância de consagração?” (Silva, 2019, p. 24). As formas de produção do cinema nacional, como relembra Jean-Claude Bernardet (2009), foram permeadas historicamente por uma presença dupla, entre a invasão massiva de filmes estrangeiros e a força do Estado, que foi acionado recorrentemente por agentes do meio cinematográfico para intervir na situação. Provocações como essas nos mobilizam a refletir sobre o empenho constante dos críticos de cinema em se posicionarem nos debates sobre as políticas governamentais voltadas ao cinema, a fim de obterem uma maior projeção enquanto agentes relevantes no campo cinematográfico brasileiro. Na coluna de Décio Vieira Ottoni, eram frequentes artigos de opinião e notas que abordavam os problemas do cinema nacional e possíveis propostas para solucioná-los, destacando sempre o papel do crítico como figura de autoridade no assunto.

A partir da análise dos escritos de Ottoni, percebe-se claramente o empenho em se posicionar diante do debate em torno da atuação do Estado na atividade cinematográfica, bem como em reivindicar a participação conjunta dos críticos nas tomadas das decisões. À

título de exemplo, era incabível para Ottoni, na ocasião do estabelecimento da Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema durante o governo de Eurico Gaspar Dutra, que uma proposta daquele vulto não tivesse ouvido a “opinião fundamental e especializada da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos” (Ottoni, 15 ago. 1950, p. 6) – o polêmico órgão representativo dos críticos de cinema que será, mais adiante, denunciado pelo mesmo. Na visão de Ottoni, qualquer política pública relacionada à produção cinematográfica deveria contemplar a apreciação da categoria, tendo em vista a própria natureza do trabalho do crítico, que, além de formar o gosto dos seus leitores em relação à arte cinematográfica, exige um profundo conhecimento sobre o cinema em suas mais diversas facetas, tornando o crítico uma figura incontornável para o debate.

Outros dois momentos que ilustram essa preocupação em se posicionar diante dessa discussão podem ser analisados na repercussão negativa em torno da lei dos “8x1”² e na participação de Ottoni no relatório para a criação do Instituto Nacional de Cinema. A primeira legislação gerou grandes polêmicas no campo cinematográfico, na medida em que evidenciou os conflitos internos no setor, dividido entre produtores favoráveis ao projeto e exibidores, que eram contrários (Melo, 2011). A postura de Ottoni, marcada pela oposição ao projeto, se assemelha a de outros críticos também atuantes na grande imprensa, a exemplo de Antônio Moniz Vianna, no *Correio da Manhã* (Vianna, 20 nov. 1951, p. 9). Os argumentos de ambos eram próximos, marcados pela ênfase na insuficiência da produção nacional para o cumprimento da lei e pela correlação entre a quantidade estipulada de filmes em detrimento da qualidade.

A proximidade com Moniz Vianna é interessante de ser levada em consideração, uma vez que ele ocupou uma posição central no subcampo da crítica de cinema, destacando-se como um dos críticos mais influentes e lidos do seu período. A posição proeminente de Vianna se deu pela conjugação entre alguns fatores de prestígio já mencionados, tais como a presença em um grande jornal, como o *Correio da Manhã*, e a participação em órgãos e comissões do poder executivo, tendo sido membro do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine) e do Instituto Nacional de Cinema. Além disso, ele também foi um dos idealizadores da Cinemateca do MAM-RJ e foi o responsável por organizar importantes mostras de cinema, exibindo os clássicos de países como

² A lei dos “8x1” (Decreto 30.179/1951) estabeleceu a obrigatoriedade de exibição de um filme nacional a cada oito filmes estrangeiros em todos os cinemas do país, alterando o critério anteriormente estabelecido pelas leis de reserva de mercado, baseado no número de filmes fixos a serem exibidos, para o da proporcionalidade.

Estados Unidos (1958) e França (1959) para gerações que não puderam assistir anteriormente. A trajetória de Moniz Vianna demonstra, assim, o acúmulo de atributos que lhe forneciam simbolicamente uma autoridade dentro da atividade, tornando a aproximação a sua figura uma possível estratégia de projeção no subcampo da crítica.

A participação de Ottoni na comissão para a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC)³ também é sintomática quando pensamos em possíveis estratégias de afirmação de autoridade e destaque entre seus pares. Por convite do cineasta Alberto Cavalcanti, Ottoni integrou a equipe para a realização de um balanço da situação do cinema brasileiro, a fim de compor o anteprojeto do INC. Embora o projeto não tenha se concretizado no período, o tema gerou profundas repercussões na imprensa, evidenciando novos embates entre uma desconfiança diante da atuação do Estado no setor e um apelo para a sua intervenção. A aproximação com Cavalcanti, outra figura relevante no meio cinematográfico, e a aposta em participar da relatoria de um projeto polêmico podem ser vistos como posturas que contribuíram para projetá-lo, de certa forma, como figura relevante e de prestígio no meio.

O engajamento no debate sobre as políticas de fomento ao cinema brasileiro se colocou, então, como uma prática comum entre os críticos dos principais jornais do país. A crítica de cinema, enquanto uma das esferas do campo cinematográfico, não deve ser reduzida, portanto, apenas à escrita de comentários avaliativos e interpretações sobre os filmes. Percebe-se que as colunas da crítica de cinema, sobretudo da grande imprensa, aliaram a avaliação dos filmes com discussões variadas sobre a conjuntura do cinema nacional, a exemplo da atuação do Estado, visando uma maior projeção dos críticos como vozes relevantes no meio cinematográfico. Se o cinema nacional não podia se afastar da sombra do Estado, os críticos buscavam, portanto, se posicionar diante de diversas questões envolvendo as políticas culturais de fomento à produção.

Diante do debate público, o crítico buscava se colocar numa posição distinta dos demais espectadores, elevando-se a uma postura de autoridade em relação à mediação do cinema ao público. A construção da legitimidade usufruída pelo crítico de cinema, que só foi possível através da consolidação de regras e critérios avaliativos compartilhados pelos seus pares, habilitava o profissional a se assumir enquanto uma “voz autorizada” (Silva, 2019, p. 149), capaz de fornecer leituras autênticas e confiáveis sobre cinema ao seu

³ O Instituto Nacional de Cinema foi uma autarquia criada somente na década de 1960, via Decreto-lei 43/1966, porém o primeiro projeto para a sua formalização é datado de 1952, quando Getúlio Vargas convida o cineasta Alberto Cavalcanti para a formulação de um relatório sobre a possível criação de um órgão de fomento e fiscalização do cinema nacional.

público. Dentre esses critérios mobilizados pelos críticos, destaca-se a teoria do específico cinematográfico que, segundo Silva (2019), sustentava as avaliações que defendiam a singularidade artística do filme diante de outras expressões, exigindo um equilíbrio necessário dos elementos formais para a construção adequada da unidade narrativa do filme. Para a mobilização desse tipo de argumento, o crítico precisava ser um profundo conhecedor das particularidades da linguagem cinematográfica, a fim de articular termos técnicos com a interpretação da obra, pressupondo já uma distinção com o público leitor do jornal.

A questão em torno da autoridade sempre foi vital para os críticos de cinema, uma vez que é justamente por meio de sua posse que o crítico recebe a legitimidade para descrever, explicar, contextualizar e avaliar um determinado objeto (Frey, 2015). O reconhecimento cultural dos críticos de cinema, no entanto, é afetado por sua inserção um tanto marginal dentro do campo de produção erudita, em razão do próprio estatuto ambíguo do cinema como entretenimento e expressão artística, bem como da popularização da crítica nas páginas da grande imprensa. Segundo Bourdieu (2007b), há uma inquietação pela legitimidade da prática, o que leva tais críticos, que são marginais em comparação aos intelectuais voltados às artes consagradas, a adotarem certo tom sentencioso e o culto pela erudição. O discurso de autoridade dos críticos aparece recorrentemente no emprego de uma linguagem técnica mais sofisticada, na condenação do gosto do grande público e, sobretudo na crítica de Ottoni, na repreensão elitista do baixo nível cultural dos espectadores brasileiros. Tais temáticas podem ser analisadas enquanto regularidades discursivas (Foucault, 2008), uma vez que são empregadas a cargo das estratégias de distinção, que sustentam a autoridade dos críticos diante do público leigo e são fundamentais para a legitimação da atividade dentro do campo cultural.

Para o desfrute dessa autoridade, o crítico precisava seguir certos critérios necessários para ser considerado não apenas apto ao ofício da crítica, mas também para se inserir dentro das dinâmicas de poder no campo. Nesse sentido, índices como o prestígio da plataforma na qual o crítico trabalhava – se era um periódico local ou um jornal de grande circulação – e a formação, sobretudo em cineclubes, eram basilares para a configuração das posições dominantes nesse subcampo (Silva, 2019). Membro ativo do Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro e um dos fundadores do Centro de Cultura Cinematográfica, em 1956, Ottoni defendeu recorrentemente, em sua coluna, a criação dos cineclubes para o desenvolvimento cinematográfico de um país (Ottoni, 26 out. 1950, p. 6).

Embora tenha se tornado uma figura pouco explorada pela historiografia, Décio Vieira Ottoni acumulou certa influência no meio e se enquadrava nos aspectos expostos acima, em virtude tanto da sua presença em um veículo diário de grande alcance, quanto no seu envolvimento em outras esferas do campo cinematográfico, colocando-se várias vezes como porta-voz da categoria.

É interessante recuperarmos, por último, essa postura particular de Ottoni, que pode ser interpretada como um esforço do mesmo em se projetar como representante da categoria dos críticos, somando as ideias já apresentadas de Bourdieu com algumas considerações de Roger Chartier. Essa postura de representante dos críticos pode ser elucidada no episódio de denúncia e retirada em massa dos principais críticos de cinema do órgão representativo da categoria, em 1952. A Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (ABCC) foi uma entidade representativa dos críticos e cronistas de cinema fundada em 1946, sendo inspirada em organizações semelhantes na Europa e nos Estados Unidos (Carioca, 01 jun. 1946, p. 46). Com estatuto próprio e eleições anuais, a ABCC reunia grande parte dos colunistas de cinema do Rio de Janeiro e São Paulo, promovendo premiações, exhibições de filmes e reuniões entre seus membros. Em 1951, Ottoni chega a ocupar a presidência, porém, em razão de discordâncias em relação ao órgão, logo abdicou do cargo (Tribuna da Imprensa, 13 fev. 1951, p. 7).

Foi em um artigo de outubro de 1952, intitulado “A Opinião da Crítica no Brasil”, que Ottoni fez severas críticas à ABCC, o que nos fornece as bases de seu argumento sobre uma representação ideal do profissional da crítica. Esse episódio foi também tratado por Thiago Luiz Turíbio da Silva (2019), que analisou tal exemplo como sintoma da formação de uma moral profissional, que possuía a autonomia do crítico como condição fundamental para a atividade. No artigo citado, o crítico afirmou que a entidade vivia em crise desde sua fundação, em virtude de discrepâncias entre os interesses dos seus membros. Ottoni não se conformava diante da composição do órgão, formado por “jornalistas de caráter eventual, colaboradores esporádicos de suplementos ou de semanários de uso restrito” e, sobretudo, por “corretores de publicidade e até mesmo fãs” (Ottoni, 08 out. 1952, p. 7). Esses sujeitos eram vistos como “estranhos ao exercício da crítica” e barravam, segundo Ottoni, qualquer promoção de cursos sobre história da arte e estética cinematográfica, já que preferiam “coquetéis onde compareciam ‘estrelas’”, com “farta distribuição de publicidade da firma anfitriã” (Ottoni, 08 out. 1952, p. 7). Em razão de tais divergências, Ottoni optou, junto com críticos como Moniz Vianna, B. J. Duarte e Almeida Salles, pela saída da associação.

Os argumentos mobilizados por Ottoni podem ser compreendidos como integrantes de uma busca, por parte desse setor da crítica de cinema atuante nos grandes jornais, em construir uma representação específica do profissional da crítica. Dentre as diferentes modalidades de relação com o mundo social, uma representação é capaz de englobar, segundo Roger Chartier, “práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição” (Chartier, 2002, p. 23). Nos trechos acima, percebe-se a formulação de uma identidade para o “verdadeiro” crítico de cinema, através do contraponto aos elementos negativos presentes na denúncia, como a venda da autonomia do crítico para a publicidade e a ignorância em relação aos conhecimentos internos da linguagem cinematográfica, uma vez que a erudição sobre o cinema seria justamente um dos aspectos de distinção entre o crítico e o público não especializado.

O crítico de cinema, diferente do colunista social, não deveria se preocupar em cobrir as “focacas” sobre a vida íntima das celebridades, nem se aproveitar de coquetéis e banquetes oferecidos pelas distribuidoras de publicidade, como Ottoni ironiza em certa ocasião (Ottoni, 20 fev. 1951, p. 6). O profissional da crítica deve prezar por sua missão primordial, que é, nas palavras de Ottoni, a de “estabelecer, através da interpretação, o melhor contato entre a obra presenciada e o espectador” (Ottoni, 07 dez. 1951, p. 7), a partir da promoção da arte cinematográfica. Esse esforço de construção de uma autoimagem ideal do profissional da crítica relembra a colocação de Bourdieu (1968), segundo o qual os intelectuais dependem profundamente da imagem que os outros têm deles para a conformação de sua própria imagem e função. Diante dessa força do público externo, os críticos forjaram constantemente formas de imputar uma representação legítima de sua função, visando ao reconhecimento e à legitimidade fora do campo.

O reconhecimento do crítico de cinema entre seus pares estava relacionado, assim, àquelas práticas vistas como condições mínimas para a inserção do sujeito dentro das posições dominantes do subcampo da crítica, como o engajamento intelectual em espaços como cineclubes e a atuação em plataformas de prestígio, moldando uma representação social partilhada pela categoria. Tomando o rompimento com a ABCC como caso exemplar, as posturas de Décio Vieira Ottoni contribuíram, assim, para projetá-lo como figura representante de sua categoria profissional, reproduzindo e fortalecendo os valores e as práticas construídas historicamente no desenvolvimento da crítica de cinema no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dessas reflexões, percebe-se que a crítica de cinema se configurou enquanto um espaço de discussões muito mais abrangentes em comparação a sua função primordial, baseada na escrita de resenhas sobre os filmes. Enquanto produções intelectuais de ampla circulação, os textos da crítica de cinema fornecem um rico material de análise sobre as configurações sociais, o panorama cultural e as discussões em curso entre um circunscrito grupo de sujeitos instados a se posicionar dentro do debate público. Diante disso, torna-se imprescindível recorrer a um ferramental teórico capaz de fornecer conceitos precisos para examinar historicamente uma atividade do âmbito cultural permeada por relações de força e disputas de sentido.

O exame em torno dos escritos de Décio Vieira Ottoni possibilitou averiguar certas tendências do subcampo da crítica de cinema no Brasil, durante as décadas de 1940 e 1950. As estratégias mobilizadas pelo sujeito analisado, particularmente aquelas voltadas para o engajamento no debate sobre as políticas governamentais e para a construção de uma representação ideal do profissional da crítica, demonstram o empenho de sua atuação em um momento de consolidação da prática da crítica no país. A formação desse subcampo foi marcada por trajetórias semelhantes entre seus pares, tensões entre os formatos da escrita da crítica na grande imprensa e a busca recorrente da categoria em se posicionar como agente incontornável no campo cinematográfico brasileiro.

Em síntese, este artigo buscou realizar um exercício teórico de aplicação das ideias e conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu para a análise sobre a crítica de cinema. O estudo sobre a atuação de Décio Vieira Ottoni, correlacionando a sua trajetória com a conformação da prática da crítica de cinema no país, exigiu uma leitura que abarcasse as complexidades das dinâmicas sociais e da interdependência do intelectual com o campo, no qual o sujeito atua, constrói cotidianamente e, ao mesmo tempo, é moldado por ele. Conceitos como os de distinção, poder simbólico e, sobretudo, campo possibilitam, logo, uma reflexão detida sobre as estratégias de atuação e justificação da atividade dos próprios críticos de cinema diante do público leitor e dos seus pares, atestando a pertinência da articulação do arcabouço teórico proposto por Bourdieu para o estudo da temática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2009.tde-10112010-113200>. Acesso em: 14 mar. 2026.

ALTMANN, Eliska. **Imagens do Brasil na América Latina: permanência na crítica dos cinemas de Glauber Rocha e Walter Salles**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008

ALTMANN, Eliska. Olhares da recepção, a crítica cinematográfica em dois tempos. **Cadernos CRH (UFBA)**, v. 21, n. 54, p. 611-622, set./dez. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-49792008000300013>. Acesso em: 15 mar. 2026.

BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 52.

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajetória crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Rio de Janeiro: Vozes, 2023.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Lisboa: Fim de Século Edições, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BUENO, Maria Lúcia; SANT'ANNA, Sabrina Parracho; DABUL, Lígia. Sociologia da Arte: notas sobre a construção de uma disciplina. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 6, n. 12, jan. - abr. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.20336/rbs.233>. Acesso em: 14 mar. 2026

CARVALHO, Rafael Oliveira. Em busca de uma autoridade: a crítica de cinema e seus imperativos atuais. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. São Paulo, v. 12, n. 1, jan./jun., 2023

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 2002

CORREA, Rubens Arantes. Os intelectuais: questões históricas e historiográficas – uma discussão teórica. **Saeculum – Revista de História**, n. 33, p. 395-410, João Pessoa, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/27733>. Acesso em: 17 mar. 2026.

Críticos e cronistas do Brasil. **Carioca**, Rio de Janeiro, n. 556, 01 jun. 1946, p. 46.

DOUCHET, Jean. A arte de amar (1961). Tradução de Ruy Gardnier. **Revista Contracampo**, abril de 2013. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/100/arttraddouchet.htm>. Acesso em: 26 jan. 2026.

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

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

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

JORGE, Marina Soler. Distinção e crítica de cinema na contemporaneidade a partir de estudos de caso. **ACENO**, v. 2, n. 3, jan.-jul. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.48074/aceno.v2i3.2495>. Acesso em: 14 mar. 2026

Manchete, Rio de Janeiro, n. 43, 14 fev. 1953, p. 58

MELO, Luís Alberto Rocha. **“Cinema Independente”: produção, distribuição e exibição de filmes no Rio de Janeiro (1948 - 1954)**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 423 p., 2011.

MENDONÇA, Leandro. **A crítica de cinema em Moniz Vianna**. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2009

MICELI, Sérgio. Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura. **Tempo Social - USP**, São Paulo, v. 15, n. 1, abr. 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-20702003000100004>. Acesso em: 14 mar. 2026.

MOREIRA, Carlos. Quem conhece e quem faz cinema no Brasil. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 41, 31 jan. 1953, p. 37.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

OTTONI, Décio Vieira. A opinião da crítica no Brasil. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n. 7444, 08 out. 1952, p. 7.

OTTONI, Décio Vieira. Folias na Ópera. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n. 6.946, 20 fev. 1951, p. 6.

OTTONI, Décio Vieira. Henrique V - III.. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n. 6789, 13 ago. 1950, p. 10.

OTTONI, Décio Vieira. Ladrões de Bicicleta (2). **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n. 6846, 19 out. 1950, p. 6.

OTTONI, Décio Vieira. Luzes da Cidade. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n. 7.190, 7 dez. 1951, p. 7

OTTONI, Décio Vieira. Os dois lados da vida. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n. 7373, 17 jul. 1952, p. 7.

OTTONI, Décio Vieira. Pero que te parece.... **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n. 7176, 21 nov. 1951, p. 7.

OTTONI, Décio Vieira. Um festival cinematográfico no Rio. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n. 6853, 26 out. 1950, p. 6.

OTTONI, Décio Vieira. Uma comissão parlamentar e o cinema nacional. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, n. 6790, 15 ago. 1950, p. 6.

RIBEIRO, Ana Paula. **Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/10420>. Acesso em: 27 jan. 2026.

SILVA, Thiago Luiz Turibio da. **A institucionalização da crítica de cinema no Brasil: discursividade, métodos, controvérsias (1941-1960)**. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

SILVA, Thiago Luiz Turíbio. A recepção do neorrealismo italiano por Moniz Vianna no contexto do subcampo da crítica de cinema brasileira (1948-1959). **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, v. 13, n. 27, jul.- dez. 2021.

SIMIS, Anita. INC (Instituto Nacional de Cinema). In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 298-299.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. **Por uma História Política**. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SOUZA, José Inácio de Melo. **A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945**. São Paulo: Mnemocine, 2017, E-Book (ePUB).

Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, n. 343, 13 fev. 1951, p. 7.

VIANNA, Moniz. Um por oito. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 17.996, 20 nov. 1951, p. 9.

WACQUANT, Loic. Mapear o campo artístico. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n. 48, 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/196>. Acesso em: 14 mar. 2026.