

# A crítica jornalística na era do receptor empoderado

Journalistic Criticism In the Age of the Empowered Receiver

Eduardo Cintra Torres\*

## Resumo:

A nova explosão comunicacional do século XXI tem implicações não só para as estratégias dos media, como para a existência, conteúdo e forma de géneros muito específicos do jornalismo, como a crítica de televisão. Neste artigo, começo por uma descrição analítica breve deste género nas primeiras décadas de existência do media, para passar depois à análise do lugar da crítica no âmbito da nova explosão comunicacional; a seguir, faço uma pausa para reflectir sobre duas reacções diferentes a respeito da crítica literária no novo ambiente mediático, e termino com algumas sugestões do que deve ser hoje a crítica de televisão para poder considerar-se útil, necessária e para sobreviver com visibilidade e responsabilidade na era do receptor empoderado.

**Palavras-chave:** Crítica jornalística; Televisão.

## Abstract:

The twenty-first century communicational explosion has its implications not only for media strategies, but also for the survival, contents and form of specific journalistic genres such as television criticism. In this paper, I start by making a brief analytic description of the development) of the genre during the first decades of television, followed by an evaluation of criticism itself considering this latest communicational explosion. Next, I reflect on two different literary criticism perspectives in this new environment, ending with a few suggestions on how to write television criticism today so that it may be regarded as useful and necessary, in keeping with its visibility and responsibility in the age of the empowered receiver.

**Key Words:** Journalistic criticism; Television.

---

\* Professor de Estudos Televisivos e de Análise de Publicidade na UCP, Lisboa. Crítico de TV e media, Público, Lisboa. Crítico de publicidade, Jornal de Negócios, Lisboa. ect@netcabo.pt

## A crítica de TV à procura de objecto

Enquanto meio híbrido de conteúdos da rádio, do cinema, do teatro e da imprensa, a televisão não evidenciou nas primeiras décadas autonomia estética e textual. Não gerou, por isso, uma reflexão teórica, académica ou não, que pudesse autonomizar a escrita a seu respeito. Depois de um primeiro momento de maravilhamento com a tecnologia do “ver à distância”, da possibilidade de ver a “realidade” (e de escrever sobre essa “realidade” vista à distância), a crítica de televisão passou a ser dominada, ora pelo ponto de vista das artes, da literatura, ora a partir do ponto de vista da indústria. Deste modo, à falta de autonomia do objecto, correspondia a falta de um ponto de partida autónomo da crítica.

A crítica baseada no ponto de vista da literatura era particularmente desdenhosa ou catastrofista e pode resumir-se na famosa contribuição, enquanto crítico, do presidente da Federal Communications Commission (FCC), Newton Minow, quando afirmou num congresso da National Association of Broadcasters em 1961, ao definir a televisão com o verso de T.S. Eliot, “a vast wasteland”. A televisão era uma enorme terra devastada se o espectador assistisse a todo um dia de programação “sem ter para o distrair um livro, uma revista, um jornal, uma folha de cálculo ou de deve e haver” (*apud*, BIANCULLI, 2000: 72).

Alguns dos críticos televisivos dos mais importantes jornais britânicos e americanos eram escritores, críticos literários ou dramáticos, adoptando, por isso, uma atitude de desdém ou sarcástica. Essa veio a ser uma das tendências mais duradouras da crítica televisiva, ocorrendo ainda hoje em jornais de diversos países, sendo referida no Reino Unido entre os anos '80 (POOLE, 1984: 42) e o início do novo século nos Estados Unidos (“demasiado poucas revistas incluem comentário de televisão de qualquer espécie que não seja o desdenhoso e o satírico”, NEWCOMB, 2000: 10). Mário Castrim, em dois jornais lisboetas, durante décadas no *Diário de Lisboa*, mais tarde no *Tal & Qual*, ganhou notoriedade por vários motivos, entre eles o humor e o sarcasmo, marcas da sua escrita dos anos '50 até ao século XXI. Tratada como objecto de humor, de desdém, ou servindo de megafone da indústria, a televisão não podia, ao mesmo tempo, beneficiar de uma crítica positiva, reflexiva. Crítico de TV há meio século no *Financial Times*, T.C. Worsley considerava que, por ser efémera, a crítica “num sentido sério ou esquemático” seria quase impossível, apesar de defender que ela teria de envolver a “análise das tentativas do media para descobrir e desenvolver as suas formas” próprias (WORSLEY, 1970: 12).

Entretanto, a partir dos anos '80, procurou-se desenvolver uma crítica que tivesse em conta o objecto, que o tomasse "a sério" (POOLE, 1984; CAUGHIE, 1984). A nova atitude ocorreu em simultâneo com importantes desenvolvimentos. Na televisão, géneros como a reportagem, o documentário e a ficção dramática (por exemplo, *Brideshead Revisited* no Reino Unido, 1981, e *Hill Street Blues*, nos EUA, 1981-7) deram autonomia criativa ao media e atraíram as elites, incluindo os críticos, pelas qualidades expressivas e artísticas; a possibilidade de gravação permitiu a revisão dos programas, estudando-os; em consequência, resultou um aumento do interesse dos estudos mediáticos e a criação dos estudos televisivos como área disciplinar autónoma na academia (BRUNSDON, 1998).

Nos anos '80-'90 a crítica de TV tomou formas bastante variadas, desde o pequeno apontamento à página sarcástica referindo-se a inúmeros programas, desde a crítica-acrítica, sempre favorável aos programas, até à consideração da televisão a sério (é o nome do livro do Bianculli, 2000), com algumas tentativas de análise mais profundas no âmbito do texto jornalístico. Em Portugal, o surgimento da televisão privada motivou um género de crítica apocalíptica, como a de Alfredo Barroso no semanário *Independente*, na qual a televisão era chamada "TQT" ("a televisão que temos"), tendo a minha coluna Olho Vivo no *Público* desde o início, em 1996, procurado contrariar essa visão, considerando a televisão de forma "normalizada", um media como os outros, com muitos programas populares e, por causa disso e da concorrência, com linguagem própria. Daí a necessidade de combater os lugares comuns a respeito do media (TORRES, 1998).

O desenvolvimento dos estudos televisivos e a contínua produção de programas a que, por facilidade, chamarei de qualidade, contribuíram para essa "normalização" da televisão no espaço da crítica jornalística. Ao ser finalmente "levada a sério", a televisão também podia tomar a crítica a sério. Todavia, a crítica destinada "às audiências mais em geral" permanecia no essencial "pessoal, individualizada e subjectiva [...], amiúde repetitiva, familiar e sem interesse em considerar a possibilidade que a televisão apresenta em termos distintivos e definíveis". As limitações da crítica jornalística permaneciam "muito as mesmas das décadas passadas". A superficialidade da crítica já não podia satisfazer, dado que a apreciação superficial está acessível a qualquer espectador médio (NEWCOMB, 2000: 1, 9).

O desenvolvimento dos estudos televisivos e a sociologia dos media permitiram por esta altura ao crítico ganhar autoridade, não por ser lido por muita gente, mas pelo que escrevia, pela autoridade do texto. Tornava-se possível ao crítico, através do recurso a ferramentas de análise desenvolvidas na academia para o estudo da televisão,

aproximar-se do ideal descrito por um dos mais exímios praticantes da crítica na imprensa americana nas primeiras décadas, Lawrence Laurent. Em 1962, num ensaio intitulado "Wanted: The Complete Television Critic", ele defendia a necessidade de um crítico completo que entendesse da tecnologia do media, compreendesse o processo político, e soubesse de estética, dos princípios do marketing e publicidade, fosse um crítico social e capaz de avaliar todas as formas artísticas. "Mas há mais", acrescentava. "Ele deve ser absolutamente incorruptível, firmemente ancorado em objectividade num mundo turbulento de interesses especiais grupos de pressão" e deve "combater pelo bem" (*apud*, NEWCOMB, 2002: 28).

Sem conhecer esse texto, defendi a mesma ética da crítica num ensaio teórico sobre a crítica jornalística, no qual também desenvolvia os aspectos fundamentais a que a crítica se deveria ater, nomeadamente:

- O crítico "não exerce a crítica para exclusivo benefício próprio; a crítica tem por objectivo, como qualquer outra actividade, a prática do bem".
- "A crítica situa-se não *entre*, mas *em relação* com a obra criticada e o autor" desta.
- Ao escrever num mass media, o crítico deve tomar em conta que escreve para um leitor comum e para um leitor especializado, devendo satisfazer a ambos.
- O leitor visado do crítico "deve ser um leitor ideal colectivo, que se desdobra: o leitor colectivo do órgão que o publica e um leitor colectivo que, não lendo, existe no horizonte ético da sua *praxis*, a "sociedade do seu tempo" com as suas preocupações estéticas e sociais.
- A crítica é "um texto de um especialista" com "maior ou menor preparação técnica/académica no ramo a que se dedica" e com "empatia pela disciplina que critica".
- A crítica deve ter fundamentação científica ou teórica para "libertar-se do seu próprio autor", pois "a afectação a preceitos teóricos a liberta de taras pessoais e de gosto pessoal do crítico"; mas ela "exprime um ponto-de-vista que é também pessoal".
- A crítica é "alheia à maledicência" e deve reger-se por "uma absoluta independência", pois sem ela "não há verdadeira crítica", sendo, por isso, "feita de acordo com convicções profundas do crítico" e independente dos gostos e opiniões dos próprios leitores concretos, razão porque "o crítico 'não conhece' os seus leitores".
- A crítica exerce-se num ambiente dialógico e "evita os juízos definitivos", "esclarece, elucida e analisa", tem "sempre um objectivo positivo, mesmo quando aponta aspectos negativos", visa o esclarecimento e a melhoria da disciplina na qual se insere, sendo por natureza útil aos criadores e aos leitores. (TORRES, 2004).

No caso da televisão, o que é o entendimento da matéria criticada? Estamos perante um media altamente produtivo, omníparo, pretendendo ligar-se ao maior número de espectadores (de uma minoria, como as crianças ou as donas de casa; de toda uma sociedade, como o Brasil ou Portugal; e o maior número global, como os programas ficcionais norte-americanos idealizados para uma audiência em todo o mundo, como *CSI*

ou *Dr. House*). A televisão, como a cultura massificada em geral, está muito próxima do real. A sua relação com o realismo é vibrante. Apesar de o ecrã parecer por vezes totalmente surrealista, há sempre algum lado da criação televisiva que se ancora no real. Além disso, por ser extremamente faladora e ter a obsessão de auto-explicar-se (ao contrário da arte em geral), a televisão permite um acesso ao real, para lá da translucidez própria da mediação.

Na sua tripla dimensão de texto-audiência-institucionalidade, a televisão pode ser um meio privilegiado de acesso à explicação da sociedade, da psicologia colectiva e de formas culturais diversas, nomeadamente de massas. O ensaísta alemão Siegfried Kracauer considerava, em 1927: "Determina-se melhor a posição ocupada por uma época no processo histórico a partir duma análise das suas despercebidas expressões superficiais do que a partir dos juízos da época sobre si mesma", porque, "em virtude da sua natureza inconsciente, fornecem acesso directo à substância fundamental do estado de coisas". Daí que, "por mais baixo que se avalie o valor" dos produtos culturais a que chamou "ornamentos de massas", o seu "grau de realidade é mesmo assim mais alto do que o de produções artísticas que cultivam nobres sentimentos antiquados em formas obsoletas — mesmo que não signifique nada mais do que isso" (KRACAUER, 1995: 75-9). Este crítico e ensaísta, próximo dos intelectuais da Escola de Frankfurt, analisava seriamente "as superfícies do efémero cultural e domínios marginais" (Tomas Y. Levin, Introduction, *idem*: 20), não para chegar à hipotética transcendência desses mesmos objectos culturais, mas precisamente para os transcender: "Hoje o acesso à verdade faz-se por via do profano" (KRACAUER, 1995: 201). Escrevendo sobre os críticos "apocalípticos" da cultura popular, Umberto Eco defendia idêntica atitude em 1964. Propunha um "estudo concreto" e "caso a caso" dos produtos de massas (comparando-os às "coisas mínimas" que Leonardo da Vinci se orgulhava de estudar), com recurso a ferramentas sofisticadas de análise para "falar de coisas de importância mínima", por constituírem o "fenómeno cultural mais notável da contemporaneidade (ECO, 1997: 37, 46).<sup>1</sup>

Deste modo, o crítico jornalístico pode observar o efémero televisivo dos aspectos formais próprios do media, que não são poucos — a linguagem, a estética, a construção dos textos, a sua expressão numa grelha de programas, a institucionalidade, as audiências — para tentar aceder à verdade de fenómenos culturais, sociais e políticos e auxiliar à sua descodificação através de uma forma específica de escrita, a crítica jornalística. A análise dos aspectos formais de construção e da narrativa e da ética

comunicacional é fundamental para o crítico poder com rigor fazer juízos de qualidade, afastando-os do campo nebuloso do seu gosto pessoal.

### **A crítica face à nova explosão comunicacional**

Nas duas últimas décadas, o mundo comunicacional mudou imenso, implicando novas condições para a crítica. Convém sobrevoar as mudanças ocorridas para verificar se as condições éticas e sociais da crítica também se alteraram. As mudanças são aqui apenas listadas.

- Nova explosão da comunicação através de novos e mais acessíveis media pela Internet e pelas comunicações móveis.
- Confluência das diferentes linguagens mediáticas (cinema, televisão, escrita, rádio) por partilha da mesma tecnologia digital.
- Confluência de diferentes níveis sociais e institucionais de comunicação através do mesmo aparato tecnológico informático e digital: público e privado; empresarial e estatal; jornalismo e informação; individual e colectivo; público e secreto.
- Acessibilidade generalizada das ferramentas comunicacionais a toda a população.
- Êxito de *lugares sociais digitais*, proporcionando a comunicação em rede, viral, e aparentemente gratuita.
- Em consequência, empoderamento (capacitação, habilitação, aptidão) do indivíduo no mundo comunicacional.

Estas mudanças mudaram o papel da imprensa, em sentido literal e simbólico. O papel, que obrigava a certo esforço na interactividade (escrever carta, colar selo, enviar), sem mesmo a garantir, foi substituído pela virtualidade digital, em que a interactividade é “fácil demais”, impulsiva, imediata, aparentemente gratuita. O papel simbólico da imprensa, de voz de autoridade primordial, para não dizer única, na comunicação social, ficou gravemente atingido. Não ocorreu apenas o empoderamento do receptor, pois ele coincidiu com a sua transformação em emissor. A concepção pós-modernista de qualquer um como crítico e como criador em simultâneo (NEWCOMB, 2000: 6) pôde tornar-se possível com a individualização do indivíduo impulsionada pela tecnologia.

Estas alterações também se repercutem na crítica jornalística. Surge uma “concorrência” “de baixo para cima”: os blogues, as caixas de correio, os sítios individuais e colectivos na Internet motivaram o aparecimento de inúmeras vozes alternativas. A crítica democratizou-se. Independentemente da sua qualidade crítica, “a audiência agora fala para si mesma”.<sup>2</sup>

Isso originou a perda de importância da crítica jornalística. A voz de autoridade diminuiu. Como a nova explosão comunicacional coincide com, ou provoca, a crise económica da

imprensa, em muitos jornais de todo o mundo as colunas de crítica literária, cinematográfica, dramática, musical ou televisiva foram das primeiras vítimas. A crítica pareceu tornar-se redundante quando todos poderiam ser críticos pela Internet, opinando, comentando, votando.

Todavia, como sempre acontece nas novas realidades de massas, do caos nasce alguma ordem. A necessidade da crítica no espaço público motivou o aparecimento de sites de crítica, simultaneamente elitistas e populistas: incluem críticas de críticos certificados e críticas ou comentários e votos dos receptores-emissores “normais” ou “anónimos”. É o caso de sites norte-americanos agregadores de informação, marketing e crítica de cinema e TV, imdb.com e rottentomatoes.com, ou do agregador comercial amazon.com, com espaço para apreciações críticas dos consumidores de todo o tipo de produtos culturais. Ambos os referidos sites de cinema e televisão incluem críticos “encartados” e comentários de espectadores. O licenciamento do lugar de crítico no rottentomatoes.com é especialmente difícil, porventura mais do que nos media tradicionais.<sup>3</sup> Este site exhibe uma enorme transparência quanto aos métodos de avaliação, escolha, votação, etc. O processo de escolha dos críticos impede que os estúdios produtores ou quaisquer outras entidades, incluindo o público, manipule votações nessa área da opinião publicada. Quer dizer, o conjunto de críticas e votações dos críticos tem mais credibilidade e transparência do que o conjunto de críticas e votações do público em geral, cuja origem não pode ser controlada.

Em Rottentomatoes.com, a votação da audiência inclui os cibernautas que afirmam ter gostado do filme, mas também os que pretendem ver o filme no futuro: há, portanto, uma aceitação pelo site de que a votação não é baseada em critérios reais de apreciação, pois quem (ainda) não viu o filme não deveria poder “avaliá-lo”. Esse site agregador é dedicado apenas ao cinema, mas imdb.com inclui também um agregador de crítica de TV, com um empenho menor nas regras de publicação, remetendo para as críticas originais e incluindo críticas exteriores aos EUA. Também imdb.com separa as críticas dos críticos das críticas dos utilizadores.

Esta separação entre os dois tipos de comentário é precisamente o mais significativo nestes sites de sucesso: ela significa a aceitação do carácter de autoridade atribuído historicamente ao crítico e, mesmo, a transferência dessa autoridade para o próprio sítio. Essas são, pois, boas notícias para a crítica profissional de mass media.

O mesmo se poderá dizer a respeito da qualidade da crítica no espaço público global, seja a do crítico reconhecido, seja a do receptor empoderado. Considerando que sempre existiram maus críticos no espaço mediático, não é sensato avaliar o espaço da crítica e comentário profissional ou amador na aldeia global com base na sua avaliação. Entre os utilizadores comuns, existem pessoas com muito boa formação e conhecimentos, e mesmo com argúcia crítica. A base social com maior formação é crescente e torna-se, por isso, mais exigente. Em 2000, Newcomb ambicionava que os jovens formados em Estudos Televisivos se tornassem eles mesmos críticos, pois “alguma espécie de crítica, a crítica informada, precisa, exploratória e explicativa tem faltado nas nossas experiências partilhadas deste media noutras alturas” (NEWCOMB, 2000: 10). Esse desejo parece concretizar-se na democratização do espaço crítico proporcionado pela Internet e pelos seus fóruns. Todavia, os cidadãos empoderados que aí praticam não são geralmente considerados como críticos, apesar de os seus textos serem por vezes comparáveis aos de críticos profissionais, para não dizer mais interessantes, informados, explicativos.

A teoria comunicacional dos usos e gratificações pode validar todo o espaço crítico na Internet como parte da conversa global que permite aos outros receptores adquirirem conhecimentos e viverem emoções através da leitura e alimentarem o seu ser social pela ligação que tal leitura estabelece com outros. De facto, o leitor desconfiado do crítico profissional pode preferir confiar na opinião do seu par, o anónimo ou desconhecido cidadão que se exprime no mesmo espaço de leitura e partilha.

### **Reacções da crítica literária**

Dado que o espaço da crítica literária é o motor da reflexão sobre a crítica em geral, procurei em textos publicados nos últimos meses de 2010 repercussões da nova explosão comunicacional numa eventual reapreciação do lugar do crítico. Num livro reunindo textos sobre crítica do poeta e professor português Nuno Júdice a nova explosão comunicacional do século XXI parece não ter ocorrido, excepto no acentuar do tom catastrofista em reacção à democratização e vulgarização da opinião nos media antigos e novos, que cerca a literatura superior por “destroços” e “vandalismos”, pela indústria da “para- ou a sub-literatura” e pela crítica, não só “subordinada aos ditames do mercado” como submetida ao “simples gosto” e ao “impressionismo” (2010: 78, 43, 56). O mundo comunicacional em que Júdice enquadra a crítica jornalística pertence ao passado, está em escombros. O seu apelo ao combate do verdadeiros criadores até à ultima gota de sangue é patético: “Não: não tenhamos vergonha de sermos elitistas, herméticos, aristocratas, literatos, intelectuais, e tudo o que nos queiram chamar” —



como se a posição dos “verdadeiros” artistas e dos críticos devesse ser de luta de “classes” contra a Babilónia prostituída da literatura e da crítica que ele considera más. Ele coloca a literatura num patamar de genialidade tão inacessível que só outro criador literário tem “*auctoritas*” e “legitimidade” para aceder à crítica completa. Deste modo, a crítica é vista como uma actividade de parasitas, de “pássaros carraceiros”, que tenderá a prejudicar a recepção correcta da obra pelo leitor da crítica (JÚDICE, 2010: 78, 88, 66).

Abaixo do ensaio e da crítica académica, a crítica jornalística surge neste autor, mas também num livro de Abel Barros Baptista, professor e ensaísta no campo específico da literatura portuguesa e brasileira, como o patamar mais baixo da apreciação de obras literárias. A crítica jornalística é fatalmente definida como “impressionista”, não estando ao seu alcance uma análise fundamentada (BAPTISTA, 2010). Depende, portanto, do gosto do crítico.

Para os dois autores, a crítica académica tem autonomia, não é parasítica nem mesmo ao analisar produtos culturais execráveis, pois nela “o centro significante se desloca do objecto para o discurso analítico”. A crítica jornalística não tem a mesma sorte. O seu processo é “totalmente diverso”. O que conta “não é a linguagem do crítico, e os seus métodos”, mas apenas “a necessidade para o crítico de justificar a escolha de um determinado livro como objecto de crítica”. A crítica jornalística nem chega a sê-lo, pois só seria crítica em função do objecto criticado (JÚDICE, 2010: 109-110).

Um pouco a medo e sem explicitamente o afirmar, Barros Baptista sugere que o crítico académico tem um ponto de fuga para escrever crítica: o ensaio, visto como um patamar intermédio entre a crítica “impressionista” de jornal, e a obra literária. O ensaio “é a literatura disfarçada”, da mesma “espécie complicada” que Pessoa atribuía à poesia de Alberto Caeiro (BAPTISTA, 2010: 7). O ensaio surge como uma forma superior da crítica, “dá forma a essa capacidade de a literatura se conhecer a si mesma” e, à semelhança do texto literário, nem tem de respeitar a relação de verdade com a matéria que apresenta, “basta-lhe evidenciar o melhor domínio sobre a forma de proceder com argúcia e imaginação”. O autor não adianta como se afastará o ensaio “das formas amadoras, impressionistas ou jornalísticas”, mas entende-se, através da afirmação categórica de que o ensaio “faz parte da literatura” (*idem*: 23). Está, pois, no mesmo patamar inacessível à crítica jornalística que Júdice refere.

Parece estranho que críticos da crítica jornalística possam ainda colocá-la numa posição de subalternização e de limitação ao "impressionismo", acusando o crítico de "querer subir ao plano do criador", qual "astronauta sem escafandro" para "destruir o texto que recusa" (JÚDICE, 2010: 37, 67, 80-1). A oposição dos escritores e académicos da literatura à crítica jornalística leva-os a rejeitar a evidência: ela é, em si mesma, um texto. Meaghan Morris, então professora e crítica de cinema, afirmava em 1983 que "uma crítica é um elemento signifiante no discurso do media em que aparece. Não é um parasita da indústria cinematográfica nem uma extensão de uma personalidade, mas um bocado de um jornal, de uma revista, de um programa de rádio, de um programa de TV" (MORRIS, 1983: 57).

Quaisquer que sejam as funções da crítica, ou as funções que o crítico, bem ou mal, se atribua, não é possível negar que o seu espaço é um texto autónomo e vive enquanto tal. Deve, portanto, optar entre formas de exposição (jornalísticas, literárias, retóricas, etc.) para exercer a sua função de serviço aos leitores. É absurdo considerar a crítica como um texto parasitário, pois o seu autor cria um texto, mesmo que a partir de outro, ou sobre outro, ou a respeito de outro. A crítica "não pode ignorar que faz parte da sua criação o agrado do leitor", "o crítico não pode ignorar a sua condição de autor", pois "a *exposição* da crítica no espaço público implica que ela é a criação de um novo texto" (TORRES, 2004: 18). A crítica é, portanto, "um acto de escrita plena" (BARTHES, 1997: 46). Nada que Oscar Wilde não considerasse no seu diálogo *O Crítico como Artista* (2000): "Para o crítico", dizia uma das personagens, "a obra de arte é apenas uma sugestão para uma obra sua".

No mundo actual, os críticos literários têm outros pontos de vista mais modestos e realistas do que o expresso por Júdice. Em Dezembro de 2010, a direcção do *New York Times* pediu a seis "críticos completos" para responderem às questões que se colocam à crítica no presente: qual hoje o lugar do "crítico sério", "interessado nas amplas implicações — estéticas, culturais, morais?"<sup>4</sup> Infelizmente, o inquirido não foi alargado a críticos de outras artes para além da literatura, mas as respostas permitem desde logo entender que o crítico literário jornalístico americano não vê o mundo com os mesmos olhos de Júdice. Vivem perfeitamente pacificados com a massificação da literatura e da própria crítica e com o "downsizing" (chamemos-lhe assim) da crítica desde a época em que Alfredo Kazin escreveu um ensaio teórico defendendo que o crítico quer "convencer, argumentar, estabelecer o seu ponto de vista" e tornar-se uma "força".<sup>5</sup> O crítico Adam Kirsch responde agora que o crítico "faz parte do mundo da literatura não como legislador ou capitão de equipa desta ou daquela escola de escrita, mas como escritor,

um colega do poeta e do romancista. Os romancistas interpretam a experiência através do meio do enredo e da personagem, os poetas através do meio do ritmo e da metáfora, e os críticos através do meio de outros textos.”<sup>6</sup> Se Kirsch diz que o crítico tem de “escrever bem”, outros dois articulistas consultados pelo *New York Times* vêem essa característica como essencial ao crítico actual: segundo Sam Anderson, “para funcionar como evangelista, o crítico precisa, acima de tudo, de escrever bem. Há outras maneiras de o fazer, mas essa é a mais imediatamente convincente”.<sup>7</sup> A sua colega Katie Roiphe coloca a qualidade da escrita na ecologia actual da crítica: “Se o crítico tem de competir com as seduções do Facebook, com uma televisão escrita com argúcia, com filmes culturalmente relevantes — em resumo, com todas as coisas brilhantes que voam para a superfície do iPhone — isso é uma razão mais forte ainda para que ele escreva com drama, vivacidade, beleza [...] Hoje, talvez mais do que nunca, num deserto cultural caracterizado pelo vasto, bruxuleante território da Internet, é importante para o crítico escrever com graciosidade. [...] o crítico tem uma importante função: escrever bem.”<sup>8</sup>

Estes críticos norte-americanos agarram-se à qualidade da escrita um pouco como uma tábua de salvação, como se a crítica se salvasse pela forma, e sem método pressuposto. Ora, o estilo do crítico, o “escrever bem”, deve resultar a jusante da outra condição referida acima: que a crítica se fundamente, tanto quanto possível, na análise dos aspectos formais dos textos ou conteúdos. É pelos elementos de construção, narrativa e categorização (género e representação) que se acede aos seus significados. Só por uma objectivação da análise se torna possível arredar o gosto pessoal da crítica, ou, se se considerar que tal é impossível, que se consiga sustentar o gosto pessoal numa análise objectiva, das características materiais dos textos ou conteúdos.

### **O mesmo e o novo na função da crítica**

Face à explosão crítica das duas últimas décadas, o que pode ainda distinguir hoje a crítica profissional de televisão ou de outras áreas culturais? Sendo eu mesmo praticante da crítica de TV e media, bem como de crítica de publicidade, vivo no quotidiano as questões que se colocam neste período de grandes mudanças no mundo comunicacional.<sup>9</sup> Nesta parte, indico os caminhos a manter ou a trilhar pela crítica de televisão para assegurar um mínimo de relevância no âmbito da recepção e criação televisiva.

Em primeiro lugar, o crítico deve aumentar sempre o nível de conhecimento da matéria criticada, acompanhando a informação em geral, a informação sobre o media e a

literatura académica que se vai produzindo. Na actualidade, o crítico deve ter formação na área que critica, ou arrisca-se a estar menos preparado do que parte dos seus leitores (já para não falar de estar em parte incapacitado de dominar o tema que critica). Mais: o crítico de televisão ou de outros media deve também aprender a ser crítico, começando a existir formação nessa área (ORLIK, 2009). Não tendo formação na área, o crítico poderá vingar por razões exteriores — por ser escritor, por ser humorista, por ser uma “personalidade” com a autoridade difusa própria dos nomes que ocupam espaços mediáticos socialmente reconhecidos —, mas os seus textos tenderão a inscrever-se mais em géneros como a crónica ou o comentário.

Em segundo lugar, como escrevia T.S. Eliot em 1923, “um crítico tem que possuir um sentido do factual altamente desenvolvido” (ELIOT, 1997: 45). Outros autores referem esse agudo sentido do tempo, ou, como Kazin escreveu em 1960, ter “o sentido da época nos ossos”.<sup>10</sup> Agarrar o *zeitgeist* significa saber distinguir o que é repetição e o que é novo nos materiais criticados. Para a crítica literária esta função parece quase obsessiva, dado que se atribui aos críticos a obrigação de distinguirem a obra-prima, aquela que poderá ascender ao cânone. No caso da televisão, perante a sua repetição de modelos e insistência nos formatos genéricos, é também importante o crítico orientar o leitor indicando-lhe os sinais do que é inovador. Todavia, não existe uma tradição de reconhecer esta função na crítica de televisão.

Em terceiro lugar, como sempre, o crítico deve ser independente da política mediática e independente da indústria e das suas personagens: “O envolvimento ou até, segundo alguns, o controle por parte das empresas da arena da cultura expressiva tem diminuído a força dos críticos”, não só de televisão, mas de outras artes (NEWCOMB, 2002: 28). Dada a produção incessante de propaganda pelo marketing dos produtores e operadores, muitos media facilitam ou tornam-se megafones da indústria, ficando sem força para manter espaços de crítica independente. Talvez por isso, a desconfiança face à independência dos críticos de televisão, pelo menos em Portugal, parece muito maior do que relativamente a outras áreas, pois costumam ser acusados de supostas ligações a agentes políticos ou da indústria televisiva.

Em quarto lugar, o crítico deve distinguir-se por procurar escrever bem, como desenvolvemos acima. Só através do reconhecimento implícito pelo leitor da qualidade da sua escrita poderá suscitar reflexão e interesse.

Em quinto lugar, o crítico deve dar atenção em simultâneo aos aspectos textuais e contextuais do texto. Quer dizer, a história do media e do género, o contexto institucional (canal, operador, empresa produtora, interferência política) podem ter de ser invocados pelo crítico para elucidar o programa ou programas criticados. Todavia, se lida com programas concretos, que os espectadores podem ver, o crítico deve evitar que o seu próprio texto seja quase exclusivamente contextual, como acontece amiúde com a crítica cinematográfica. O contexto, por si, não elucida uma obra, pois ela não é contexto, é texto. Ademais, o receptor não “vê” contexto, vê texto e espera a crítica deste. Deste modo, a análise textual e mesmo a análise de conteúdo são essenciais na crítica que aborda conteúdos concretos, para não defraudar muito justamente o receptor. O crítico precisa de referir-se ao texto, de citá-lo, de deixar o leitor “tomar o gosto” do objecto criticado, para usar a expressão de John Updike num conselho aos críticos.<sup>11</sup>

Em sexto lugar, devido à proliferação de canais e de programas, acentuada pela circulação global de parte deles, o papel do crítico de TV torna-se diminuto: ele só pode chamar atenção do seu próprio público para um número ridiculamente pequeno de programas ou temas. Em tempos passados, esperava-se que o crítico de televisão visse “tudo” e se pronunciasse sobre o maior número possível de programas. Esse género de crítica resultava também do interesse da indústria televisiva. O crítico norte-americano Bianculli (2000) afirmava com orgulho na contracapa de um livro que via “até 11 televisores simultaneamente em sua casa” e o crítico português Mário Castrim também dava a conhecer que a sua casa estava coberta de televisores de modo a permitir-lhe ver o máximo possível e fazer referências a inúmeros programas ou seus detalhes. A crítica *diária* era uma extensão desta ideia de que o crítico via tudo, logo escrevia sobre tudo e todos os dias. Ainda hoje há críticos ou comentadores de TV com uma coluna diária, como sucede no *Público*, onde coexiste uma crítica semanal e um comentário sete dias por semana. Na minha opinião, a proliferação de conteúdos obriga os críticos a critérios de selecção dos seus temas.

Em sétimo lugar, o crítico deve ter presente que escreve para um leitor que provavelmente não viu o programa criticado e eventualmente nunca o verá — e mesmo assim o texto do crítico deve interessar-lhe. Uma sua função, deste modo, pode ser a chamada de atenção para a localização dos programas inovadores e de interesse público, artístico ou social que escapam ao fluxo *mainstream* da televisão.

Em oitavo lugar, o crítico deve limitar a intervenção do seu gosto na apreciação crítica, não só porque ela deve resultar da análise objectiva de aspectos textuais e contextuais

dos conteúdos, mas também porque a perda da sua autoridade num mundo comunicacional alargado tende a tornar esse gosto irrelevante.

Em nono lugar, o crítico deve também manter uma vigilância sobre os programas mais vistos pela população do seu país. Neste aspecto, discordo em absoluto da tese vigente entre a crítica literária, também expressa por Júdice (2010), a qual sublinha que o crítico deveria apenas criticar os melhores livros, ou os que considera melhores. Essa atitude, colocando a obra literária no altar, representa uma grande irresponsabilidade social. De facto, como referi no ensaio de 2004, o crítico tem uma responsabilidade social (TORRES, 2004: 12). Está no espaço público. Digamos que ele se deve considerar investido pelo órgão de comunicação para o qual escreve para elucidar os leitores acerca dos temas que mais atraem os concidadãos. Demitir-se de criticar seriamente os conteúdos mais populares por serem eventualmente de “má qualidade” significa também que o crítico despreza os seus leitores e concidadãos e apenas obedece ao seu gosto pessoal e dos seus pares na selecção das obras criticadas.

Em décimo lugar, apesar da nova explosão comunicacional e do empoderamento crítico do receptor, o que distingue ainda hoje a crítica e o crítico é o seu exercício num media considerado legítimo. À falta de melhor designação, considero como media legítimo um meio de comunicação reconhecido pela lei, com proprietários e dirigentes responsáveis e conhecidos e aceite como media pela comunidade. Isto é, a sociedade reconhece nesse media uma instância de comunicação pública com legitimidade comunicacional e como instância de liderança comunicacional. Deste modo, assume-se aprioristicamente que o crítico que tem os seus textos publicados num media legítimo está investido de uma posição que é “superior” à do leitor, uma posição de poder que coloca a sua opinião acima da do receptor. Este contrato social não foi rompido pela nova ordem comunicacional e pelo empoderamento do receptor. A exigência do site rottetomatoes.com a respeito da publicação da crítica legítima — no sentido acima definido — e do recrutamento ou aceitação de críticos revela a necessidade de garantir uma autoridade mediática. O caso é tanto mais interessante porquanto os críticos vêm dos media legítimos, assim transferindo em definitivo a autoridade e sensação de liderança de opinião para um site em que o receptor é convidado a colocar a sua opinião em paralelo à daqueles. Esta prática, repetida nos outros sites mencionados, confirma a necessidade cultural de uma elite crítica, da mesma maneira que a sociedade precisa de elites políticas e sociais, etc. Malcolm Gladwell, que defendido a tese da sabedoria colectiva da multidão, afirmou recentemente: “Quando o mundo se torna mais complexo, precisamos ainda mais de pessoas com conhecimentos altamente

especializados. [...] Há 20 anos, não precisava de confiar na opinião ou nas indicações de outras pessoas, porque conseguia gerir sozinho a quantidade de informação que os media me davam. Há informação a mais. E os especialistas são, mais do que nunca, fundamentais para nos ajudar.”<sup>12</sup>

Não estamos, neste aspecto, muito além do que T. S. Eliot escreveu nos anos 20 e nos anos 50: a crítica continua a ser, referia em 1923, “o comentário e a interpretação de obras de arte por meio da palavra escrita”, acrescentando três décadas mais tarde que “o interesse primacial” do crítico é “ajudar os leitores a *compreenderem* e a *apreciarem*. Mas terá de possuir outros interesses”, pois ele “não é apenas um perito técnico, que aprendeu as regras que devem ser observadas pelos escritores que critica: o crítico tem de ser o homem total, um homem de convicções e de princípios, e com conhecimento e experiência de vida” (ELIOT, 1997: 36, 143).

Em resumo: o novo mundo comunicacional empoderou o receptor, dando-lhe a possibilidade de ser crítico, de dar “estrelinhas” como os críticos de tantos media legítimos, e a possibilidade de comparar entre inúmeras críticas sobre o mesmo programa ou filme ou livro. Esse empoderamento é muito positivo, alargando a literacia audiovisual, capacitando a capacidade do receptor de julgar o objecto e as críticas do objecto. Todavia, os desenvolvimentos na Internet indicam que subsiste a necessidade do especialista. O trabalho deste torna-se, pela própria dispersão mediática e pelo aumento da educação formal dos receptores, mais exigente: espera-se dele uma opinião que informe, explique e elucide mais do que as do restante universo comentador. O lugar do crítico faz sentido se alargar a visão que o receptor tem do objecto e da cultura em geral. Para isso, se não for dotado de uma intuição genial, deve ser um estudioso da matéria, ter atenção aos factos, procurar entender as realidades humanas a partir das “pequenas coisas” ou dos “ornamentos” e saber escrever bem — se necessário com um toque de humor.

Eduardo Cintra Torres

Caxias, Portugal, Março de 2011

## Referências Bibliográficas

BAPTISTA, Abel Barros. De Espécie Complicada. **Ensaios de Crítica Literária**. Coimbra: Angelus Novus, 2010.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Lisboa: Edições 70, 1997.

- BIANCULLI, David. **Teleliteracy**. Taking Television Seriously. Syracuse, NJ: Syracuse University Press. 2000.
- BRUNSDON, Charlotte. What Is the "television" of Television Studies?. *In*: GERAGHTY, Cristina; LUSTED, David. **The Television Studies Book**. Londres: Arnold: 95-113, 1998.
- CAUGHIE, John. Television Criticism: 'A Discourse In Search of An Object'. *In*: **Screen**, 25, nº 4-5, Jul.-Oct: p.109-120, 1984.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Barcelona: Ed. Lumen y Tusquets, 1997.
- ELIOT, T. S. **Ensaio de Doutrina Crítica**. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- JÚDICE, Nuno. **ABC da Crítica**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010.
- KRACAUER, Siegfried. **The Mass Ornament: Weimar Essays**. Londres: Harvard University Press, 1995.
- MORRIS, Meaghan. Indigestion: The Practice of Reviewing. *In*: **Framework**, p.22/23, 1983.
- NEWCOMB, Horace. **Television**. The Critical View. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. Popular Television Criticism. *In*: MILLER, Toby (ed.). **Television Studies**. Londres, BFI: p.27-29, 2002.
- ORLIK, Peter B. **Electronic Media Criticism**. 3ª ed. Nova York: Routledge, 2009.
- POOLE, Mike. The Cult of the Generalist: British Television Criticism 1936-83. *In*: **Screen**, 25, n.2 mar-apr: p.41-61, 1984..
- TORRES, Eduardo Cintra. **Ler Televisão**. O Exercício da Crítica contra os Lugares Comuns. Oeiras: Celta, 1998.
- \_\_\_\_\_. A Ética da Crítica Jornalística. *In*: **Revista de Comunicação e Marketing**. Lisboa: ISCEM, n.4, julho: p.9-18, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Anúncios à Lupa**. Lisboa: Bizâncio, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Mais Anúncios à Lupa**. Lisboa: Bizâncio, 2006.
- \_\_\_\_\_. **A Multidão e a Televisão**. Representações Contemporâneas da Efervescência Colectiva. Lisboa: Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/2254>, 2010.
- WILDE, Oscar. **El Crítico como Artista**. Madrid: Espasa, 2000.
- WORSLEY, T.C. **Television: The Ephemeral Art**. Londres: Alan Ross, 1970.

## Notas

<sup>1</sup> Este parágrafo é tributário da minha dissertação de doutoramento (Torres, 2010: 21-2).

<sup>2</sup> Stephen Burn, Beyond the Critic as Cultural Arbitrer, *New York Times*, 31.12.2010.



---

<sup>3</sup> [http://www.rottentomatoes.com/help\\_desk/critics.php](http://www.rottentomatoes.com/help_desk/critics.php)

<sup>4</sup> "Up Front: Why Criticism Matters", *New York Times*, 30.12.2010.

<sup>5</sup> Alfred Kazin, The Function of Criticism Today, *Commentary*, 11.1960. Disponível em <http://www.commentarymagazine.com/article/the-function-of-criticism-today/>

<sup>6</sup> Adam Kirsch, The Will Not to Power, but to Self-Understanding, *New York Times* 31.12.2010.

<sup>7</sup> Sam Anderson, Translating the Code Into Everyday Language, *New York Times*, 31.12.2010.

<sup>8</sup> Katie Roiphe, With Clarity and Beauty, the Weight of Authority, *New York Times*, 31.12.2010.

<sup>9</sup> Crítica semanal de TV e media no diário *Público* desde 1996; textos de 1995-8 reunidos em Torres, 1998; crítica semanal de publicidade na revista *Pública* em 2000-1 e no diário *Jornal de Negócios* desde 2003. Os textos de 2003-5 foram reunidos em Torres, 2005, e Torres, 2006.

<sup>10</sup> Kazin, artigo citado na nota 5.

<sup>11</sup> *Apud*, Stephen Burn, artigo citado.

<sup>12</sup> Entrevista de Ricardo Costa, Malcolm Gladwell: "Os entusiastas das redes sociais têm uma clara falta de perspectiva histórica", *Expresso/Única*, 26.02.2011.

**Artigo recebido em:** 14 de março de 2011.

**Aprovado em:** 06 de abril de 2011.

**ISSN:** 18099386