

Do lugar da crítica**

1. CONDIÇÕES DE INSTITUCIONALIZAÇÃO DA PRÁTICA CRÍTICA

No dizer de Giúlio Carlo Argan, «as obras artísticas foram sempre objecto de juízos de valor e consideradas componentes de um património cultural que exigia atenções particulares da sociedade e dos seus órgãos representativos», tendo-se desenvolvido em seu redor, desde a Antiguidade clássica, «uma vasta literatura de carácter diversificado: cronístico ou memorialístico, teórico e preceitual, histórico-biográfico, erudito e filológico, interpretativo ou de comentário»¹. Mas foi apenas com o Renascimento que o lugar da crítica, enquanto espaço concedido a um corpo social de especialistas na produção discursiva sobre arte, veio encontrar as suas protocondições de possibilidade de emergência histórica, nomeadamente junto do processo de legitimação da prática artística como prática intelectualmente informada e já não apenas como prática artesanal.

Neste âmbito, vemos surgir no interior do espaço artístico uma prática discursiva com objectivos teorizadores, intelectualizantes e implicitamente críticos em relação à arte (sob a forma de tratados, elogios, biografias e comentários), tomada a cargo dessa personagem que foi o *intellectual-humanista*, primeira casta de cortesãos letrados e conhecedores de arte a reivindicarem-se das competências legítimas para a aferição, compreensão e apreciação do objecto artístico enquanto objecto dotado não apenas de *mão*, mas também, e sobretudo, de *espírito*, de *ideia*, de *génio criativo*. A valorização na prática artística de um saber técnico-teórico em detrimento de um

* Licenciado em Sociologia pelo ISCTE.

** O presente artigo consiste numa síntese abreviada das principais conclusões e considerações tecidas ao longo do trabalho para a dissertação de licenciatura em Sociologia (ISCTE, 1995), intitulada *Pelos Tempos do Espaço da Crítica*.

¹ Argan, *Arte e Crítica de Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1988, p. 127.

saber técnico-prático, ao institucionalizar uma longa distância entre a linguagem formal das «gentes cultas e de ciência» e o senso comum dos «leigos», veio, assim, possibilitar a instauração de um lugar social para uma certa *intelligentsia* cultural (que se foi instalar nas academias que propagavam na altura), lugar esse monopolizado pela figura carismática do intelectual-humanista, que veio confiscar e intermediar o terreno da nomeação e consagração artística até aí ao cuidado de prestigiados nobres e religiosos, principais consumidores de objectos de arte.

No entanto, foi somente com o processo de fragmentação e racionalização dos saberes próprios do campo das artes encetado a partir do século XVIII, no contexto de uma cultura iluminista que cultivava o poder ilimitado na razão e que se insurgia contra a arbitrariedade despótica da mera opinião dileitante e sensitiva que tendia a imperar entre os comentaristas de arte na época, que a crítica veio a institucionalizar-se como disciplina autónoma, discurso específico e prática especializada, a par da estética e da história de arte, suas companheiras disciplinares, onde, embora orientando-se por princípios e para objectivos teórico-práticos distintos, muitas vezes passou a ir procurar elementos conceptuais para a fundamentação da sua abordagem analítica e judicativa.

Vai ser, de facto, em meados do século XVIII que, pela primeira vez, a história de arte é concebida de modo realmente independente das vidas dos artistas, ganhando rapidamente direitos de pesquisa e de saber erudito, mais de ordem iconográfica e iconológica do que propriamente biográfica, sobre as obras de artistas do passado. No domínio da filosofia, é reconhecida a autonomia e a particularidade da prática artística, sendo criada no seu interior uma área especializada na sua discussão, a estética, fundamentalmente preocupada em reflectir sobre o conceito de arte *em si*, na sua essência, e de justificar a sua suposta realidade ontológica.

E, finalmente, o simples comentário faz-se substituir pela crítica, que, ao recorrer aos vários tipos de nomenclaturas técnicas e teóricas disponíveis sobre arte, dotou-se de instrumentos conceptuais e metodológicos próprios que lhe fundamentaram e proporcionaram um crescente monopólio da legitimidade na definição das categorias e critérios subjacentes à apreciação, classificação e interpretação dos bens simbólicos que, no insapiente mercado da época, eram apresentados como artísticos. Em contraste com a estética, coube-lhe então reflectir sobre a experiência da obra concreta e não sobre uma suposta idealidade da noção de arte. Simultaneamente, distanciava-se da história de arte na medida em que tendia a debruçar-se fundamentalmente (mas não inevitavelmente) sobre a produção artística que lhe era actual, aventurando-se à avaliação imediata da obra acabada de sair das mãos do artista.

A institucionalização do lugar da crítica no campo das artes a partir desse momento histórico nos principais centros europeus de irradiação artística e cultural decorre igualmente da necessidade premente de proteger os diversos (e florescentes) mercados artísticos locais da invasão dos falsos, das cópias e dos refugos provenientes, na sua maioria, de Itália². Essa preocupação proteccionista verificou-se, nomeadamente, num domínio cultural cujo mercado cedo atingiu proporções de vulto, ou seja, no domínio da pintura, onde, tal como afirma Maria de Lurdes Lima dos Santos, «a destrinça entre autores prestigiados e autores desconhecidos ou anónimos, entre originais e cópias, apareceu já na segunda metade do século XVIII como preocupação dominante nos catálogos de vendas para os coleccionadores»³. Tornava-se, pois, necessária a constituição de um corpo de especialistas dotados de um saber específico capaz de reconhecer a autenticidade e a qualidade das obras que iam sendo publicamente apresentadas como artísticas.

Na sua génese, vai ser no âmbito do espaço das academias e dos salões que pululavam com vivacidade naqueles centros e, conseqüentemente, das oportunidades discursivas que tais instâncias concediam (em algumas publicações próprias, anuários, conferências e palestras nelas organizadas) que a prática da crítica emerge na sua especificidade, sendo daí por diante assumida como principal modalidade discursiva de imputação de sentido e de valor estético à obra de arte, e de nomeação e consagração do seu respectivo criador, em detrimento das tradicionais biografias e tratados. Assim sendo, já longe da velha figura palaciana do intelectual-humanista, vemos a figura do crítico a institucionalizar-se como *especialista independente* e a autonomizar o seu saber e a sua prática discursiva sobre as artes em relação às que provinham dos campos religioso, científico ou até mesmo artístico.

Não obstante ser durante o período setecentista que a crítica afirma a sua independência como género discursivo relativamente autónomo de outros saberes e práticas discursivas de temática artística, é somente a partir de meados do século XIX que a figura do crítico é catapultada para a ribalta do mundo das artes e letras, tornando-se personagem pública imprescindível na sua dinâmica de funcionamento e vendo o seu poder de intervenção largamente dilatado em relação ao século precedente. Tal acontece na medida em que é por essa altura que se reúnem uma série de factores que, reciprocamente, irão convergir nesse desenlace.

Por um lado, encontramos a prática crítica a deixar de se circunscrever ao espaço formal e privado da academia para passar a integrar o espaço público da imprensa, que começa a organizar-se segundo o padrão de mer-

² *Id.*, *ibid.*, p. 133.

³ Santos, «Questionamento à volta de três noções», in *Análise Social*, vol. xxix (101-102), 1988, p. 700.

cado criado pelo processo de produção capitalista e que, nesta medida, vislumbra no campo de produção cultural uma fonte interminável de acontecimentos mediaticamente interessantes e noticiáveis, aproveitando o processo de reorientação da audiência da arte de uma elite hereditária para um público mais geral que era tentado e, simultaneamente, assumindo a missão civilizadora de estimular alguns mais a desfrutar com maior intimidade formas de expressão que haviam sido até aí apanágio de categorias sociais culturalmente privilegiadas.

Ao sair do espaço restrito e diletante da academia e ao encontrar, nos múltiplos jornais generalistas e especializados que pululavam, um novo espaço de acolhimento que toma a forma de um mercado de trabalho privilegiado, o crítico vê então terminado o seu longo período de indeterminação profissional, acumulando ao seu estatuto de especialista em matéria de artes a sua actual condição de *profissional da comunicação*, com os consequentes benefícios que daí advêm para o seu lugar social: um substancial alargamento do espaço dos possíveis socialmente disponibilizados em termos de acção e de difusão pública⁴, assim como do seu poder de nomeação, legitimação e consagração no interior do campo artístico, enquanto participante fundamental na construção de uma «opinião pública» e dos consensos informais que a consubstanciam.

Por outro lado, é também a partir de meados do século XIX que encontramos alguns segmentos de artistas mais iconoclastas a decidirem romper definitivamente com a cultura da figuração que, até aí, havia dominado na academia e se havia acomodado ao gosto do grande público. O objectivo destes movimentos de ponta era, em grande medida, o de serem reconhecidos mais pelo seu pensamento pictórico do que pela sua perícia técnica, entendida como submissão à inércia da academia e representativa da cristalização dos modelos estéticos. Pelo que o virtuosismo técnico e de representação naturalista deixava cada vez mais de ser um objectivo em si, tornando-se o experimentalismo desses artistas um experimentalismo de ordem conceptual individualmente conduzido. Os movimentos vanguardistas do início do século levaram até às últimas consequências esse egoísmo estético que já caracterizava os premonitórios artistas românticos, conduzindo a arte a um fenómeno de marginalização académica e de comunicabilidade social não

⁴ A academia, para além de disponibilizar poucos meios de difusão crítica, restringia no seu seio certas tomadas de posição a favor dos movimentos artísticos iconoclastas que se lhe opunham, assim como era pouco tolerante para com determinadas estratégias discursivas utilizadas pelos críticos nos jornais, como a polémica violenta muitas vezes praticada com recurso à «grosseria». De facto, no contexto jornalístico mais facilmente se poderiam emitir opiniões em circunstâncias de escândalo e guerra aberta, já que tais circunstâncias, não esquecendo que o jornal passava a assumir cada vez mais o estatuto de mercadoria, propiciavam melhores resultados na sua venda.

imediate em termos semânticos e valorativos, em virtude da desfiguração da sua morfologia e da sua cada vez mais forte auto-referenciação, em detrimento dos seus tradicionais referentes históricos e/ou empíricos.

O processo de entropia artística daqui decorrente veio acentuar notoriamente a centralidade do lugar crítico no espaço das artes, nomeadamente no âmbito destas primeiras vanguardas. Estigmatizadas pelas instituições até aí consagratórias (mas já em falência) devido à sua intenção subversiva em quebrar o ciclo da crença figurativa instalado, as suas acções vieram a ser convertidas, registadas e consagradas como artísticas, em grande parte, graças ao facto de terem sido perseverante e convictamente apoiadas e participadas pela acção discursiva e intelectualizante do crítico, tido a partir daí como o único agente realmente habilitado a distribuir os elogios e as censuras, a apreciar e a descodificar essa nova arte.

Efectivamente, a extrema ambiguidade dos critérios subjacentes à definição do estatuto dessas obras como arte, deslocando os seus elementos institucionalizadores para domínios cada vez mais imprevisíveis, foi pôr o artista na estreita dependência das instâncias discursivas que o acompanhavam de perto, as quais passavam, de agora em diante, a garantir o coeficiente de valor e de sentido necessário ao reconhecimento estético destes novos objectos e à consagração dos respectivos criadores como artistas. Significa isto que, no âmbito das novas condições estéticas inauguradas na modernidade, o recurso à *palavra escrita* tornou-se cada vez mais necessário como fiança da mais-valia simbólica atribuída à obra de arte, estabelecendo-se um jogo de permanente articulação entre os actos de designação e de demonstração discursiva, jogo esse que começa desde logo pela assinatura do artista na obra e continua no título que a acompanha — gestos nominalistas e singularizadores da responsabilidade do próprio artista que, se não vão de imediato garantir a passagem do objecto ao estatuto de arte, vão pelo menos reservar-lhe a oportunidade de serem ajuizados e interpretados esteticamente, sem os quais tal pretensão não teria viabilidade⁵ —, para chegar finalmente a essa instância decisiva que passou a constituir o discurso crítico, dotado do poder de produzir as condições mínimas de inteligibilidade para que tais objectos venham a ser publicamente vistos, entendidos e apreciados como artísticos.

Torna-se então notório como a presença e a acção do crítico, designadamente do crítico de vanguarda — ou seja, aquele que se consagra como tal na medida em que consagra obras e criadores cujo valor e sentido estético é dificilmente apreendido pelos amadores mais cultos ou até mesmo pelos seus concorrentes mais ortodoxos —, vieram a adquirir um lugar central na malha institucional do campo artístico aquando da viragem para o nosso

⁵ V. Maria Teresa Cruz, «A obra de arte. Entre dois nomes», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.ºs 10-11, Março de 1990, pp. 117-141.

século, momento em que se começa a desenvolver todo um conjunto de movimentos heterodoxos em relação à tradição artística, os quais protegeu institucionalmente e estimulou do ponto de vista da inovação estética, colaborando activamente na sua promoção social e legitimação cultural.

Nestas circunstâncias, abre-se à prática crítica um espaço de autonomia e um poder de intervenção bastante mais alargado em relação ao que detinha anteriormente, agindo enquanto actividade especializada na produção de discurso compreensivo e judicativo sobre arte contemporânea no espaço da imprensa. Ao concentrar no seu perímetro o poder de designar e de demonstrar discursivamente o sentido e o valor estético que fazem existir a obra de arte enquanto tal, o lugar da crítica tornou-se um *espaço de investimento prioritário* no campo de produção artística, que era necessário ser trabalhado no âmbito de qualquer movimento que ambicionasse ver-se reconhecido nesse estatuto. É nesta óptica que o crítico passa a ser uma presença constante e objectivamente necessária no seio das vanguardas, e já não na condição de *diletante eloquente* dotado do dom da palavra, praticante de uma crítica *literarizante*, mas no estatuto de *especialista* dotado do conceito, ou seja, do conhecimento específico à área em que intervém, praticante de uma crítica *teorizadora*.

A produção e a utilização de um vocabulário eminentemente analítico em detrimento da costumada linguagem literária utilizada vieram a participar directamente no jogo de usurpação do terreno da crítica ao criador, nomeadamente ao *literato*, ajudando simultaneamente na demarcação do crítico face ao receptor «comum». Por via desta estratégia, o lugar da crítica torna-se assim um espaço cada vez mais autónomo e independente, com requisitos específicos em termos de competências teóricas e históricas, mais que sensitivas e elocubrativas, exigidas à sua ocupação.

A ruptura empreendida por aqueles movimentos iconoclastas em relação ao sistema centralizado da academia veio acompanhada, paralelamente, da dissociação e/ou indiferenciação em relação ao potencial público comprador e/ou contemplador das suas obras, público esse que se alargava na medida do interesse no investimento simbólico e material em objectos artísticos por parte de uma burguesia que crescia em quantidade e em poder, mas que apostava sobretudo numa arte segura na sua legitimidade e no seu valor. Todavia, tal como assinala Maria de Lurdes Lima dos Santos, «se, por altura da revolução cultural romântica, o dito alargamento representava um factor de emancipação para o autor-criador, solto, enfim, dos laços de dependência para com o patrono, cedo esse público constituiria uma nova sujeição, tanto mais humilhante quanto lhe aparecia como uma massa anónima albergando gente ignorante, social e culturalmente pouco qualificada»⁶.

Com efeito, pretendendo-se o herói único e solitário da arte, qual demiurgo criando a obra de uma vez por todas, livre e independente de todas e quaisquer amarras, este novo artista, euforicamente autónomo, proclamava a irredutibilidade do seu projecto criador não só contra os cânones estéticos da academia que estrangulavam a sua criatividade, como também indiferente aos valores culturais dominantes no gosto do público e contra a indiferença do público, *contra o público*, nomeadamente esse público burguês e incompetente, de vesgo olhar comercial e atitude ostentatória, com arreigado desprezo pelo ideal da arte pela arte. A arte não académica tornava-se então não apenas antipopular como impopular, passando a estar, paradoxalmente, em discordância com os interesses, gostos e quadros de referência culturais dominantes desse mesmo público e, ao mesmo tempo, a depender dele cada vez mais, enquanto seu potencial sustentáculo como comprador.

É neste contexto profundamente marcado pela substituição de uma fruição estética imediata e «afectiva» por uma outra que se propõe produzir um «prazer inteligente» e reflexivo que emerge a hostilidade ou indiferença entre artista e público em geral em relação à arte moderna. No momento em que esta começa a opor-se conscientemente à natureza e a renunciar a uma aparência figurativa, numa atitude de insubordinação face às convenções académicas relativas aos temas e meios de expressão para os tratar, e sendo possuída por uma «vontade de estilo» pessoal, o vocabulário aparentemente universal da morfologia tradicional começa a ultrapassar a capacidade de compreensão imediata de um público que se alarga e que se encontra, *a priori*, interessado na sua apropriação, público esse que, na melhor das hipóteses, quando não a renuncia, espera sobre ela esclarecimentos e explicações. «Isto também eu fazia!», começa-se a ouvir frequentemente.

Tal situação, sem dúvida delicada, não deixa igualmente de fazer crescer fortemente a dependência dos artistas em relação à acção pública e discursiva do crítico, na medida em que será esta personagem que, armada de uma atitude pedagógica e tomada por uma missão civilizadora, virá a assumir-se (e ser socialmente pretendida) como intérprete ou descodificador da obra daqueles junto do público. Dando a sua caução intelectual a tais artefactos e explicando o seu ponto de vista justificativo, a acção do crítico vai chamar publicamente a atenção para o facto «de aquilo, afinal, também ser arte», colmatando assim a falta de inteligibilidade imediata no primeiro contacto com a obra. Deste modo, enquanto lugar de enunciação programática e de recepção especializada e credível, a crítica propõe-se funcionar como elo de ligação entre o mundo da arte e os seus segmentos de público potencialmente interessados.

Essa função de intermediário ao serviço do consumidor cultural ganhou recentemente ainda mais primazia em virtude da dilatação das fronteiras da arte às chamadas *indústrias culturais*, assim como da respectiva intensificação

da produção, da mercantilização e do consumo de toda uma variada gama de produtos culturais, traduzindo-se hoje o discurso crítico não apenas em *ganhos de inteligibilidade* sobre os objectos fabricados em ambos os pólos — da dita «arte pura» e das indústrias culturais —, como também em *ganhos de facilidade* no trabalho de selecção do consumidor. Este, disperso entre o inumerável cultural que cada vez mais encontra diante de si, procura efectivamente na crítica contemporânea elementos de informação, contextualização e judicação que, sob diversos moldes, venham facilitar-lhe e orientá-lo nessa tarefa.

O alargamento e a valorização dos tempos de lazer como tempos susceptíveis de investimento cultural também tiveram a sua quota-parte de responsabilidade no aumento do valor de uso da prática crítica junto do consumidor, na medida em que decorre daí hoje uma disponibilidade para a arte e a cultura em geral que não existia até há bem pouco tempo. Entrando no nosso imaginário colectivo como bens de consumo investidos de uma componente lúdica, de distinção social e de prazer cultural e intelectual, a arte e a cultura tomaram uma centralidade social nos nossos dias, quer em termos teóricos, quer em termos pragmáticos, que não detinham. E isto porque o seu interesse já não revela uma atitude diletante e fútil ou, pelo contrário, uma pose altamente sofisticada e intelectualizada, verificando-se cada vez mais quer no domínio político, quer na nossa vivência quotidiana.

É neste contexto profundamente marcado pela intensidade, pela complexidade e pela pluralidade, quer a nível da produção cultural e de novas formas expressivas a considerar como artísticas, quer a nível das instâncias sociais presentes na respectiva legitimação, quer ainda a nível das suas novas modalidades de apropriação e consumo, que assistimos recentemente a uma ampla inflação dos discursos críticos no espaço mediático em geral, com os acontecimentos culturais e artísticos a tornarem-se regularmente noticiados, comentados e debatidos como temas na ordem do dia. De facto, este tipo de discurso encontra-se hoje omnipresente no vasto universo das artes e letras, sendo o lento processo de institucionalização do seu lugar de produção, atrás sumariamente descrito, demonstrativo de que o seu cada vez maior grau de especialização e peso cultural até à actualidade corresponde a uma necessidade social objectiva, não devendo por isso ser considerado resultado de uma actividade secundária, auxiliar ou parasita em relação à própria arte.

2. ESTATUTOS SOCIAIS DO CRÍTICO

No decorrer do processo histórico subjacente à definição do seu lugar social, o crítico, como ficou patente, veio a assumir o estatuto de *dispositivo institucionalizado de mediação cultural*, operando como destacada *interface* estrategicamente localizada entre a esfera de produção-criação e a esfera de

consumo cultural, sendo, nesta medida, a sua intervenção importante no modo como se passaram a articular reciprocamente as relações existentes entre essas duas esferas, que, apesar de separadas e relativamente autónomas no respectivo quadro de existência material e social, são indissociáveis e imprescindíveis uma em relação à outra para que a noção de arte viva e sobreviva. Com efeito, a interferência constante e omnipresente da prática crítica, nomeadamente por via massmediática, no dito universo das artes e letras funciona hoje como um importante *mecanismo de arbitragem* das relações que se estabelecem entre o pólo do sujeito criador e o pólo do sujeito consumidor, proporcionando um contínuo acordo e/ou reajustamento entre os quadros de referência, códigos de leitura e modelos de conduta inculcados e operacionalizados face aos diversos artefactos que naquele campo são fabricados.

Ainda que, desde a sua génese, tenha como objectivo manifesto o de tentar cobrir a fissura que desde o século XIX se vem cavando entre o pólo da criação e o pólo da recepção cultural, parece-nos evidente o facto de as funções sociais da crítica não se esgotarem, do ponto de vista analítico, na simples transmissão de informações sobre o que de novo se vai passando no domínio artístico — funcionando apenas como um mero discurso de acompanhamento promocional das obras que nele se fabricam — nem na conversão destas numa forma receptível e inteligível —, destinado a favorecer e a facilitar a sua apreensão, apreciação e interpretação. As suas funções objectivas estão, efectivamente, longe de se reduzirem às suas intenções declaradas.

Na verdade, o comentário crítico não só estebelece a intermediação entre as emoções e reflexões pessoais de determinado *expert* perante determinadas obras e o conjunto da sociedade, como simultaneamente faz com que esta, nomeadamente algumas das suas zonas particulares, como o Estado e o mercado, passe a ter com essas mesmas obras um modo de relacionamento específico e singular. De facto, ao pressupor uma acção de destaque público que compreende um determinado investimento de sentido e de valor estético sobre determinados eventos e/ou artefactos materiais, a intervenção discursiva do crítico detém o poder de os tornar culturalmente relevantes e de os promover a *objectos de excepção* ou, pelo menos, em realidades susceptíveis de serem discutidas no âmbito do julgamento estético.

As ficções cognitivas e modelos de apreciação que fabrica sobre a realidade material com que se defronta, dada a sua credibilidade enquanto especialista em matéria de arte, a par do lugar mediaticamente destacado por onde são difundidos e legitimados, tenderão a instituir-se socialmente como quadros de referência legítimos diante dos quais a realidade cultural e artística poderá ser credivelmente aferida, ou seja, a partir dos quais os agentes internos ou externos ao campo artístico poderão estruturar seguramente os seus valores e representações acerca do que nele é produzido e orientar os seus interesses e

actuações estratégicas no seu âmbito. Significa isto que a produção de discurso crítico implica sempre a incorporação na sua matéria significativa de noções, conceitos, representações, valores, normas e princípios éticos e estéticos que, ao serem reprocessados receptivamente, tenderão a ser inculcados e a afectar os quadros de referência através dos quais os leitores orientam a sua inserção social no universo das artes e letras, fornecendo modelos de compreensão e de apropriação simbólica do que nele é fabricado.

Nesta óptica, o estatuto social da prática crítica ultrapassa largamente o de mero mecanismo de mediação cultural, afirmando-se sobretudo como um importante *dispositivo institucionalizado de produção de real estético*. Fazedor de encontros e desencontros, promovendo amores e desamores, o crítico, enquanto participante activo na *dimensão simbólica* subjacente ao sistema de acção colectiva que funda o mundo das artes e letras⁷, funciona objectivamente como um destacado *operador* entre a realidade material e a consciência estética, concorrendo a sua acção discursiva de forma fulcral para a produção, actualização e reconhecimento da obra de arte enquanto tal.

Esta maneira de encarar a prática crítica enquadra-se perfeitamente no contexto das novas tendências de pesquisa sobre os agentes mediáticos em geral, as quais tendem a conceptualizar actualmente os meios de comunicação social como «instituições que exercem uma actividade-chave que consiste na produção, reprodução e distribuição de conhecimentos [...] conhecimentos que podem dar um sentido ao mundo, moldar a nossa percepção e contribuir para o conhecimento do passado e dar continuidade à nossa compreensão presente.» Ajudam «a estruturar a nossa imagem da realidade social a longo prazo, a organizar novos elementos dessa imagem, a formar opiniões e crenças novas»⁸.

⁷ Segundo o modelo proposto por Alexandre Melo, podem distinguir-se analiticamente três *dimensões de funcionamento* no sistema da arte contemporânea: uma *dimensão económica*, uma *dimensão simbólica* e uma *dimensão política*. Embora os vários agentes intermediários envolvidos neste sistema não se vejam obrigados a integrar exclusivamente uma das dimensões apresentadas (já que podemos encontrar empiricamente os mesmos agentes a trabalhar em diferentes dimensões), contribuindo complementar e colectivamente para a promoção dos objectos de arte a *objectos de excepção*, a acção específica desenvolvida por cada um deles nesse sentido poderá assumir contornos e funções característicos, assim como um peso preponderante, numa delas mais do que noutras. Uns interessam-se prioritariamente pelo benefício económico que a arte proporciona, regulando a sua oferta e incitando ao seu consumo, inserindo-se assim directamente no processo económico de troca que a envolve; outros trabalham sobre os benefícios propriamente políticos que da sua apropriação poderão advir, enquanto signo de sofisticação cultural e de desenvolvimento nacional; outros ainda trabalham mais directamente em benefício da sua imagem cultural, ou seja, do seu sentido e valor propriamente estético, como é o caso do crítico (v. Melo, *O Que É Arte*, Lisboa, Difusão Cultural, 1994, pp. 13-31).

⁸ McQuail, cit. in Mauro Wolf, *Teorias da Comunicação*, Lisboa, Presença, 1992, pp. 13 e 126.

De facto, ao contrário do ponto de vista tradicional que considera a comunicação de informação como *relato*, como mera *transmissão* — quase transparente —, de um real evidente (ponto de vista este associado à designada teoria hipodérmica e às suas diversas versões desenvolvidas pela tradição americana de pesquisa sobre os meios de comunicação de massas), o ponto de partida das actuais tendências de estudo sobre os *mass media* e os seus protagonistas baseia-se no pressuposto de que estes contribuem, de formas diversas, para a formação da noção que temos do real (material ou social), de que eles próprios constroem, fabricam, produzem grande parte das representações que os sujeitos possuem acerca da realidade.

E o que significa tal forma de apresentar o problema? Segundo José Jorge Barreiros, «falar de *produção de real* implica, desde logo, considerar que o conhecimento e representações da realidade não são espontâneos, ocasionais ou inatos, obra de uma qualquer natureza humana ou da vontade divina, mas produzidos socialmente, fruto de influências, condicionamentos, orientações — indicativas ou normativas —, resultantes das múltiplas situações de inserção e relacionamento social em que os sujeitos vão participando». Resultam também, em grande parte, da actuação estratégica e objectivamente orientada e orientadora de determinados «agentes sociais portadores de algum grau de intencionalidade e com algum nível de intervenção (socialmente legitimado) no património cognitivo e cultural dos sujeitos e na estruturação das suas práticas (sociais e culturais)»⁹.

O crítico é, sem dúvida alguma, um destes agentes. A legitimidade que possui por ordem das competências especializadas que se pressupõe deter, o poder de intervenção pública que lhe advém dos meios alargados de difusão e de circulação do seu discurso e as componentes específicas à sua acção discursiva (componentes de informação, de contextualização ou enquadramento, de judicação ou avaliação, e de interpretação ou reflexão) são factores que, entre outros, o transformam hoje num dos principais agentes actuantes no processo de produção de realidades artísticas, traduzindo-se a sua acção em consequências significativas ao nível da formação da consciência estética dos indivíduos, dos modelos de apreensão e cognição e sistemas de representações, valores e normas que a consubstancializam, assim como ao nível da orientação e regulação da sua conduta social dentro do campo das artes.

De facto, ainda que o prazer estético seja, por princípio, acessível a todos, a figura do crítico, devido às competências que lhe são socialmente reconhecidas e exigidas, tem o privilégio de fazer reconhecer em si a faculdade de saber-sentir, de saber-racionalizar e de saber-dizer acerca desse mesmo pra-

⁹ Barreiros, *Imprensa Escrita e Produção de Real* (Provas Académicas), Lisboa, ISCTE, s. d., p. 8.

zer, privilégio esse que vem a traduzir-se na sua institucionalização como produtor e utilizador legítimo das categorias de percepção, classificação e apreciação propriamente estéticas e, conseqüentemente, num considerável aumento da autoridade do seu discurso sobre outros discursos culturais menos visíveis e/ou mais informais no processo de certificação do valor cultural dos objectos. É a convicção social na detenção desse privilégio que faz o crítico receber do mundo das artes e do jornalismo cultural uma espécie de *mandato* que o autoriza na procura de uma medida específica para o valor estético da obra a que dedica a sua atenção, assim como das palavras e significações ajustadas ao universo das sensações privadas que esta proporciona, mandato esse legitimado na medida das competências demonstradas e do prestígio social e cultural mobilizado ao longo da sua trajectória profissional, capitais que investe e oferece como garantia do seu veredicto a favor ou contra o artefacto a que se refere e o artista que lhe está na origem.

Por outro lado, o lugar privilegiado que o seu discurso detém em termos de protagonismo público, pelo facto de ser actualmente difundido através dos meios de comunicação social, torna-o um dos principais protagonistas na definição do que, em termos estéticos, irá ser pública e colectivamente relevante. Na medida em que o seu trabalho implica desde logo a *selecção* e *apresentação pública* de determinados eventos/obras que considera passíveis de serem olhados, pensados e discutidos como artísticos em detrimento de outros, a acção do crítico assume-se fundamental como *mecanismo de gatekeeper* no campo artístico, detendo o poder de abrir ou fechar os acessos à projecção pública de determinadas alternativas estéticas, logo à possibilidade de acréscimo de valor simbólico que daí poderá advir.

Este mecanismo sugere desde já a importância que a dimensão de *visibilidade pública* associada ao lugar da crítica — que funciona aqui como *zona-filtro institucionalizada* — adquire hoje em dia, na medida em que, actualmente, são susceptíveis de assumirem o estatuto de realidades estéticas apenas os bens ou acontecimentos que, triados por aquela instância, são mediaticamente apresentados e discutidos como tal, operando assim como *mecanismo de controle e de protecção do acesso* ao campo artístico. Quer-se dizer com isto que o próprio acto de seleccionar objectos ou eventos merecedores de destaque e discussão pública em termos estéticos implica desde logo uma *mais-valia* simbólica sobre os mesmos, a partir do qual é gerado o contexto de apreciação, classificação e organização hierárquica destes na sua relação com outros objectos e em função de critérios sempre histórica e contextualmente situados, sendo-lhes atribuídos conteúdos e valores simbólica e socialmente diferenciados.

Nesta perspectiva, a acção do crítico revela-se aqui central como *produtora de notoriedade pública* sobre o artefacto ou acontecimento que realça e o respectivo criador, integrando-os na lista daquilo que é publicamente

considerado «necessário» ver, ter opinião e debater em termos estéticos. A valorização desta dimensão da prática crítica encontra-se bem testemunhada em muitos dos depoimentos que recolhemos junto de vários críticos, dos quais o seguinte excerto é bastante ilustrativo¹⁰:

«[...] nem é com o crítico que o artista está preocupado, o artista está preocupado é com a difusão da sua obra. Ele nem quer saber quem é o crítico, quer é saber se aquilo sai, se não sai, no canal 2 da televisão, no canal 1, ou no *Expresso*, ou no *Diário de Notícias*. O tamanho da notícia, isso é muito mais importante para o artista, assim como o tipo de meio de comunicação que a divulga, do que propriamente a questão do crítico. [...] A crítica hoje em dia faz parte dos *media*, quer dizer, faz parte do universo da comunicação contemporânea, que é provavelmente a essência da sociedade contemporânea. Hoje a realidade não existiria sem informação [...] Hoje a realidade não é visível nem audível a não ser através das redes de comunicação. E as redes de comunicação multimidiática são sempre e cada vez mais redes de análise também, são redes de informação crítica. Logo que se decide informar ou não informar sobre determinado assunto, e depois do modo como se informa sobre o assunto, há sempre uma descrição qualitativa do objecto que é informado [...] informar nas sociedades contemporâneas é informar criticamente. Informar e apreciar são aspectos que estão sempre ligados. Mas penso é que os canais de informação hoje são diversificados. Do ponto de vista da divulgação comercial de uma obra, o importante é chegar a determinados canais informativos que, por si só, significam mais-valia. Aparecer no telejornal, aparecer num determinado programa de um determinado *pivôt* conhecido. O que eles vão dizer sobre o artista ou a sua obra é importante, mas a simples presença nesse complexo informacional gera mais-valia, mas não gera contenção crítica.

Portanto, de um ponto de vista, o canal é essencial, mas, já do ponto de vista de uma legitimação mais especializada na produção cultural, é preciso chegar a outros canais de informação (um é o lugar destinado à crítica). São já canais mais especializados e por isso canais mais opinativos. Quer dizer que legitimam, por um lado dando visibilidade, mas por outro também emitindo opinião. Por vezes a visibilidade é grande e a

¹⁰ Os excertos que passamos daqui para a frente a apresentar como ilustração de algumas das considerações formuladas resultam de um amplo trabalho de campo, realizado entre 1993 e 1994, que consistiu em 21 entrevistas aprofundadas a críticos activos na imprensa escrita portuguesa, distribuídos entre os nossos principais semanários e diários nacionais (*Expresso*, *Independente*, *Jornal de Letras*, *Público*, *Diário de Notícias* e *Capital*), e cobrindo quatro áreas culturais de intervenção crítica (artes plásticas, literatura, teatro e cinema). A sua selecção obedeceu ainda a critérios de regularidade de escrita e de relevo institucional na área da crítica.

opinião é negativa, e portanto o artista fica numa situação mais contraditória, quer dizer, tem visibilidade, mas, por outro lado, a visibilidade é negativa, o que vai eventualmente fechar-lhe a entrada em determinados museus, ou galerias, ou mercados, mas que vai manter-se suficientemente visível para manter o seu acesso a outros mercados. Há uma situação aí que não é unilateral, é complexa [...] Quer dizer, a própria obra de arte hoje quase não existe sem metalinguagens, pois, se não houver a metalinguagem que permita a sua visibilidade para além da obra, a obra eventualmente é inexistente, existe materialmente, mas não existe mediaticamente, não existe virtualmente, e hoje a realidade, se não existir virtualmente, é como se não existisse. Portanto, a missão do crítico é contribuir para essa virtualização da obra de arte.» [Crítico de artes plásticas em *O Independente* e artista plástico.]

Temos então que, ao seleccionar e ao passar a informação sobre o evento ou objecto cultural que tem por referente, o crítico está, desde logo, a produzi-lo na sua especificidade simbólica. Mas o crítico não se limita a orientar os seus leitores no sentido de informar sobre que bens ou eventos eles se deverão pronunciar esteticamente. A sua acção vai manifestamente mais longe, pretendendo também conduzi-los no modo de olhar, pensar e discutir sobre esses mesmos objectos, concedendo-lhes pistas e possibilidades sobre a maneira, na sua opinião, mais «conveniente» ou «adequada» de fruí-los, fornecendo-lhes determinados modelos de enquadramento, de apreciação e de compreensão que, ao serem incorporados no património cognitivo e cultural dos sujeitos receptores, vão servir-lhes como matrizes práticas de referência perante tais objectos aquando da sua apropriação material e/ou simbólica.

Nesta óptica, o crítico não se apresenta no campo artístico apenas como *gatekeeper*, mas também como *opinion-maker* e *taste-maker*, na medida em que o objectivo central da sua acção discursiva não se reduz à mera *informação*, mas também, numa atitude intencionalmente pedagógica, à *formação* dos seus leitores, de maneira a proporcionar-lhes uma certa competência estética, um gosto mais sofisticado e uma certa ordem de inteligibilidade que lhes permita uma fruição mais profunda e activa do objecto que lhes é apresentado.

Há, de facto, a demonstração praticamente unânime de uma certa *vocação pedagógica* por parte dos críticos que entrevistámos no âmbito desta sua actividade, vocação essa que se traduz não apenas na intencionalidade pragmática de «orientar» o consumidor cultural «comum» na selecção que faz de opções estéticas a experimentar, como também no sentido de procurar fazê-lo compreender o produto cultural sob determinado ponto de vista, tentando explicar-lhe o que para ele poderá não ser claro com o intuito de lhe tornar a obra mais acessível e inteligível, de decifrar de determinada modalidade a rede de metáforas subjacente a qualquer obra (ela própria semanticamente polivalente).

Note-se, porém, que esta intenção pedagógica não é necessariamente assumida pelo crítico de uma forma tutorial e totalitária, já que a sua relação com o produto, tal como a do consumidor «comum», tende a ser por ele encarada como uma relação sempre pessoal e subjectiva. A expressão pedagógica da sua prática, assume-a o crítico como um ganho de lucidez e de competência intelectual e estética junto do seu público, na medida em que tenta abrir-lhe novas possibilidades de sentido sobre a obra, proporcionando-lhe, simultaneamente, o enriquecimento da sua capacidade crítica na fruição artística, para além do acto de «gostar», através das indicações e instrumentos práticos e teóricos que lhe concede para a apropriação simbólica do objecto com que se defronta. Assume-a também como chamada de atenção para a valorização estética da vida quotidiana, no sentido de abrir-lhe o olhar a novas áreas e novos factos estéticos. Sempre contra o amorfismo e a passividade contemplativa, mas, ao mesmo tempo, sempre com uma atitude um tanto ou quanto etnocêntrica em relação à fruição e ao gosto estético do consumidor «comum»:

[a função da crítica é...] ajudar a descobrir, e de certa forma melhorar e contribuir para que outras pessoas possam pensar também por si, e não pelo que é dito, e ter suporte de opinião. É inegável que a crítica pode ter um efeito pedagógico, no sentido em que incentiva as pessoas para um confronto diferente diante de uma obra de arte. À partida sugere-lhes alguns caminhos e algumas tentativas de resposta que são sugestões pessoais, mas que pretendem ser o mais isentas e correctas possível. Mas, em termos finais, apresentam apenas indicadores que pretendem apenas ser tomados como tal. [Crítico de cinema no *Jornal de Letras*.]

[as responsabilidades do crítico junto dos leitores...] São muitas responsabilidades pedagógicas. Responsabilidades de orientação, de criação de gosto, de avaliação das obras, de contextualização das obras do artista [...] Eu há bocado disse que a crítica devia ser pedagógica. Mas, o crítico não tem que ter nenhum respeito desse género pelo leitor. O leitor é que tem que aprender a ler e a utilizar a argumentação do crítico. E uma das coisas mais irritantes que as pessoas dizem aos críticos é dizerem que «não se percebe o que você escreve». Então vão aprender a ler! Leiam! Façam um curso qualquer! [...] É pedagógica, mas não é primária [...] a crítica deve ser pedagógica, mas não tem que descer. [Crítico de artes plásticas no *Público*.]

O crítico tem que cumprir a sua acção informativa e formativa [...] Portanto, conseguir que o leitor ou ouvinte da sua crítica fique com uma ideia de quais são os elementos que compõem a obra e qual a qualidade desses elementos, como é que eles se conjugam e como é que eles todos juntos dão lugar a uma obra mais ou menos uma, e a que ponto essa obra tem valor e por que é que tem esse valor. [Crítico de cinema na *Capital*.] 991

A *intenção pedagógica* subjacente ao exercício da crítica consubstancializa-se, nomeadamente, num conjunto de componentes discursivas que remetem directamente para a predominância da sua actuação na produção da especificidade simbólica da arte. Na sua componente *informativa*, correspondente aos elementos factuais de apresentação do evento, objecto ou criador em causa, normalmente assimilados ao vulgar *lead* noticioso nas questões a que respondem (quem faz ou apresenta o quê, onde e quando), a prática crítica é desde logo, como vimos, produtora de *visibilidade pública* sobre o seu referente, que a partir daqui assume o estatuto de acontecimento notável, porque noticiável, com os respectivos dividendos simbólicos que daí poderão advir-lhe.

Na sua componente *contextualizadora* ou de *enquadramento*, respeitante aos elementos de categorização e classificação do referente em análise num domínio de regularidades históricas e culturais (estilos, épocas, tendências, grupos...), captados através de estratégias cognitivas de inclusão e exclusão, o discurso crítico produz o seu referente na sua *tipicidade*. Na sua componente *judicativa*, correspondente aos juízos de valor nele formulados acerca da qualidade estética do referente em causa, o discurso crítico entra directamente no processo de produção do seu valor cultural, produzindo-o na sua *singularidade*. Finalmente, na sua componente *interpretativa* ou *reflexiva*, quando se tenta desconstruir, compreender e reconstruir o significado do referente na intenção declarada de promover as suas potenciais ordens de inteligibilidade e de facilitar a sua apreensão e leitura (quer de uma forma mais conceptual, quer de uma forma mais literária), a acção da crítica assume uma posição central no processo de *produção de sentido(s)* que envolve a arte enquanto matéria signifiicante¹¹.

As diversas *componentes* do discurso crítico identificadas remetem-nos directamente para os diversos *actos* que consubstanciam a prática crítica na sua especificidade, os quais, seguindo o esquema atrás proposto, se podem resumir, do ponto de vista analítico, em *informar*, *contextualizar*, *avaliar* e *interpretar/reflectir*¹². Cada um destes actos tende, por sua vez, a ser diferentemente valorizado e privilegiado (sem detrimento dos outros, note-se) nas estratégias discursivas de cada crítico, o que faz com que essa prática adquira diferentes configurações, sendo a maior ou menor operacionalização

¹¹ As componentes intrínsecas à prática crítica aqui apresentadas seguem de perto a tipologia dos elementos do discurso crítico apresentado por Melo, *O Que É Arte*, cit., pp. 61-63.

¹² Quando dizemos «especificidade», não queremos fazer ver esta prática de uma forma «singular», pois a própria noção de *prática social* deve ser conceptualizada e operacionalizada tendo em conta a sua *pluridimensionalidade*, considerando as diversas formas e conteúdos em que cada prática social específica se desdobra e que a consubstancializam. E também a prática da crítica, enquanto prática específica e como qualquer outra prática social, se desmultiplica em múltiplos actos.

de cada uma daquelas componentes discursivas dependente quer do quadro de referência do crítico que com elas opera e do que ele entende serem as principais funções sociais da sua actividade, quer do espaço de possibilidades que lhe é dado no seu contexto de produção — o jornal — em termos de tomadas de posição discursivas, tendo em conta a sua rotina produtiva e o tipo de público que pretenderá atingir.

Nesta perspectiva, as entrevistas que realizámos permitem-nos observar que é junto dos jornais semanários, tipo de publicação hebdomadária com uma maior longevidade de leitura, mais vocacionada para a cobertura da actualidade por via do comentário do que apenas por via da notícia, e com uma rotina produtiva menos intensa do que as publicações diárias, que encontramos uma maior disponibilidade por parte do crítico para a operacionalização discursiva de componentes reflexivas e interpretativas, fazendo quase sempre depender a sua tomada de posição judicativa de uma análise o mais aprofundada e exaustiva possível no tempo e no espaço concedidos:

Ora, a crítica consiste precisamente em desenvolver e em ampliar aquilo que está ali (no livro) latente, mas que continuaria latente se não fosse lido dessa maneira, fazer com que aquilo produza sentido para além do sentido que pode ser lido imediatamente [...] Repare que, quando eu acabei de definir a crítica, defini-a só segundo um plano, que é o não judicativo, ou seja, a crítica como mera actividade interpretativa e não judicativa. Estava-me a esquecer desse aspecto, que também me parece importante. A crítica, para além de ter esse aspecto, de interpretação da obra e de consegui-la fazer produzir sentido, deve também ter um carácter judicativo, de julgamento de valor, que deve vir muitas vezes, julgo eu, na continuação do trabalho anterior, isto é, não é anterior mas é posterior ao trabalho de interpretação. Entendo que esse julgamento deve decorrer primeiro desse trabalho de interpretação e de leitura. Isto significa que sou contra um tipo de crítica impressionística, que se limita a dizer bem ou a dizer mal, e que corresponde a uma certa estratégia jornalística muito bem definida, a que nós estamos muito habituados, mas que não me parece ser a mais interessante. [Crítico de literatura no *Expresso*].

Nos jornais diários, por seu turno, vamos encontrar uma maior disponibilidade para um tipo de prática crítica que privilegia fundamentalmente os actos de informar, contextualizar e avaliar, o que, de resto, não será difícil de compreender, pois, se, por um lado, são as componentes discursivas mais fáceis de operacionalizar, tendo em conta o ritmo produtivo bastante mais intenso e apertado que impera nas redacções deste tipo de publicações em relação ao dos semanários, por outro, são os objectivos pressupostos para a leitura da crítica por parte dos leitores destes jornais. Dado serem publica-

ções com uma longevidade de leitura bem menor do que os semanários (a sua actualidade perde o seu valor de uso no dia imediatamente a seguir), pressupõe-se que o seu leitor as compra para estar o mais actualizado e informado possível sobre a actualidade cultural, assim como para ser directa e imediatamente aconselhado e orientado sobre o que ler, ver ou ouvir.

Curioso é o facto de alguns críticos intervenientes neste tipo de hebdomadários recusarem justamente o rótulo de «críticos», devido ao facto de identificarem esta actividade com uma prática analítica que não podem (ou não querem) desenvolver nas respectivas páginas, identificação essa derivada da sua proveniência e formação académica, onde a crítica aprendida e exercida exortava as componentes de análise teórica e de interpretação aprofundada em detrimento das restantes:

Eu não disse que sou crítico, eu faço recensões, que é uma coisa muito diferente. A recensão para mim é uma coisa extremamente limitada, permite uma vulgarização de ideias gerais, permite um resumo do livro, permite situá-lo, esclarecê-lo minimamente, as pessoas saberem a que é que aquilo se refere, de onde é que vem, eventualmente o que é que foi dito sobre ele se alguma coisa foi dita, tratando-se de um clássico, etc. Portanto, é uma síntese vulgarizadora [...] É uma vulgarização sobre um certo número de informações e uma opinião limitada, dadas as próprias limitações da recensão, sobre o valor de uma obra, no caso de uma obra que não tenha sido já valorizada mil vezes. E uma pessoa que pegue num jornal tem mais ou menos uma ideia quanto ao livro, tem as informações que eventualmente não terá numa introdução [...] A recensão literária é suposto ser uma espécie de informação, uma espécie mais especializada de informação. [crítico de literatura no *Diário de Notícias*.]

Todavia, o facto de os jornais semanários concederem uma maior disponibilidade para a teorização e a reflexão analítica sobre os objectos da crítica do que os diários não faz com que haja uma sobreposição directa nas clivagens existentes entre «críticos analíticos» e «críticos jornalísticos» e, respectivamente, «semanários» e «diários», pois o facto é que encontramos ambos os tipos de críticos em ambos os tipos de publicações, provavelmente como estratégia de alargamento de públicos (tendo em consideração que um dos objectivos prioritários de todas as publicações jornalísticas será vender o máximo possível, há que não cultivar demasiado a inclusão do comentário elaborado por parte do semanário) e de obtenção de prestígio social e cultural (com a inclusão de discursos mais elaborados em jornais de postura mais informativa do que analítica, como os diários). Assim sendo, cultivar um certo eclectismo quer de opções estéticas, quer de fórmulas de discurso crítico, trará sempre vantagens ao jornal do ponto de vista comercial e cultural.

Pelo que este contexto de produção de discurso crítico não influencia mecânica e deterministicamente as opções do crítico em termos dos actos mais valorizados no exercício da sua prática e das componentes discursivas preponderantes no seu discurso. O seu quadro de referência pessoal, enquanto matriz socialmente construída no decorrer da sua trajectória de vida, onde conflui uma série de factores não só contextuais mas também estruturais, situacionais e até mesmo decisoriais, é também orientador da sua prática e dos valores que nela se interpõem.

Ora, certo é que a articulação dos vários elementos que enunciámos no discurso crítico faz com que este comporte sempre um determinado grau de investimento afectivo e/ou intelectual sobre os objectos que aborda, investimento esse que vem a revesti-los de uma dimensão simbólica particular em relação aos objectos comuns da experiência quotidiana. Nestas circunstâncias, os elementos característicos do seu discurso, combinados com as particularidades associadas ao seu lugar social, fazem do crítico uma peça central no processo de legitimação cultural, permitindo-lhe entrar de forma discreta, mas concreta, no circuito de elaboração dos consensos informais em que assentam os processos de certificação e valorização das obras e de nomeação e consagração dos respectivos autores.

Ao assegurar o testemunho impresso do reconhecimento do criador enquanto tal num grau de difusão mais ou menos alargado, garantindo a quem o lê, pelo poder das competências de que é socialmente investido, a qualidade e o sentido estético das obras apresentadas, o crítico não deixa, efectivamente, de exercer através da sua acção uma pressão fundamental na dimensão simbólica do sistema das artes, adquirindo uma considerável centralidade no processo de *transubstanciação simbólica* dos diversos artefactos materiais pretendentes ao estatuto de artísticos, assim como na construção da carreira e reputação artística dos respectivos criadores.

No entanto, é necessário precisar que, apesar de a acção do crítico ser uma peça fulcral no círculo de produção e de legitimação do autor e da sua respectiva obra como valores artísticos, ele não detém o monopólio do *processo de nomeação*, ou seja, da cadeia de actos de designação que faz existir aquilo que designa em conformidade com a sua designação. Ele não é, de modo algum, o único intermediário activo, sequer o mais poderoso, naquele processo. As acções objectivamente concertadas entre toda a rede de agentes individuais ou institucionais que constituem o sistema de acção colectiva em que se funda o campo artístico, embora tomem formas, conteúdos e autoridades diferentes entre si e dos da prática crítica, também interferem activamente naquele processo, esbatendo-se igualmente aqui a ilusão da acção determinista e mecânica do crítico que, sem intenção, poderíamos ter criado.

Por outro lado, embora colabore activamente na construção quer da própria noção de realidade estética, quer dos sistemas de normas, valores e princípios a partir dos quais essa realidade tende a ser aferida pelos restantes agentes sociais que com ela contactam, interessa precisar que não pretende-

mos dar a entender a intervenção social do crítico como uma interferência directa e automática, com uma influência tipo *correia de transmissão* em relação à qual os seus receptores se encontram necessária e inevitavelmente sujeitos, conformando acriticamente e passivamente a sua conduta no campo artístico em função das apreciações e orientações cognitivas propostas nas versões discursivas do crítico.

Com efeito, a acção cultural deste agente social não resulta imediatamente em doutrinação, não constitui, inevitavelmente, *palavra de ordem*: se, por um lado, o discurso que produz incorpora sempre determinadas referências simbólicas subjectivamente investidas e socialmente diferenciadas, por outro, a recepção e apreensão desse discurso por parte dos seus leitores implica sempre por parte destes o reprocessamento cognitivo dessas mesmas referências veiculadas, reprocessamento esse realizado a partir dos respectivos sistemas de disposições éticas e estéticas incorporados e partilhados pelos sujeitos destinatários, podendo traduzir-se na concordância total, parcial ou nula com as opiniões, apreciações e interpretações apresentadas pelo crítico.

Assim sendo, se entre os diversos sistemas de disposições éticas e estéticas respectivamente operacionalizadas nas esferas de produção e de recepção de discurso crítico não existir, *a priori*, uma afinidade, um ajustamento mais ou menos perfeito, é provável que na relação estabelecida entre ambas as partes ocorram múltiplas dissonâncias semânticas e hiatos culturais que virão, de alguma forma, a comprometer a operatividade e a eficácia simbólica da acção persuasiva do crítico ao nível da formação dos gostos e opiniões estéticas dos seus receptores, da estruturação e actualização dos sistemas de valores, normas, representações e princípios estéticos por estes partilhados e da orientação pragmática das suas práticas e consumos culturais.

Ora, tomando esta hipótese como verdadeira, torna-se claro o facto de a influência dos críticos sobre as orientações subjectivas (actos de decisão e de escolha, de opinião e de gosto) dos respectivos leitores não ser linear, mecânica e determinista. Na realidade, para que a acção persuasiva do crítico junto dos seus leitores seja exercida com a máxima eficiência simbólica é necessário que aconteça, entre as mundividências destes dois pólos, uma relação de simbiose ética e estética que garanta, desde logo, o reconhecimento e a concordância dos segundos em relação à descodificação e avaliação realizada pelo primeiro. Para utilizar a linguagem de Elísio Véron, é no reencontro entre *gramáticas de produção*, ou seja, códigos de leitura e critérios valorativos que vinculam os críticos na compreensão, interpretação e apreciação que fazem da obra em causa, e *gramáticas de recepção*, isto é, códigos e critérios utilizados pelos respectivos receptores, que reside a condição necessária para que aconteça a circulação inteligível e eficaz de qualquer enunciado discursivo, de ordem judicativa ou interpretativa, fenómeno que ele designa de *semiose social*¹³.

Feitas as devidas ressalvas a um potencial risco de determinismo na análise da especificidade da prática crítica, convém, todavia, ter presente que: a visibilidade pública desta figura; a sua omnipresença nos *mass media* e destes na nossa vida quotidiana, geradora de um misto de familiaridade e de naturalidade perante a actividade crítica; o forte impacto comunicativo e cultural do seu discurso por via da sua difusão mediática; a acessibilidade (material) do seu discurso relativamente ao produzido por outras instâncias de mediação e de produção cultural; a sua proximidade de instituições com elevado grau de notoriedade e de credibilidade social; e as competências estéticas especializadas que tendem a ser-lhe socialmente reconhecidas e exigidas, são factores que, reunidos, decerto farão reconhecer à prática crítica uma parcela inestimável de participação no funcionamento do campo artístico e nos consensos informais que a partir dele se estabelecem em torno de determinados nomes, nomeadamente no que respeita ao seu grau de eficácia em termos de acção de nomeação e de consagração na esfera de produção artística, assim como em termos de acção persuasiva sobre a esfera do consumo. Concorrendo para a diminuição da consciência e da resistência social face à acção efectiva da prática crítica, este conjunto de factores poderá consubstancializar-se objectivamente numa ampliação do significado e dos efeitos sociais da sua acção de mediação cultural e de produção de real estético.

Assim sendo, ainda que não entendamos a intervenção social do crítico de uma maneira determinista e mecanicista, considerando que existem outros agentes envolvidos e que os sujeitos não são receptores passivos e acríticos, provavelmente ela constituirá uma das mais visíveis interferências mediadoras a nível do processo de produção de realidade estética, detendo uma importante influência sobre o modo como os indivíduos apreendem e valorizam esteticamente determinados artefactos materiais, singularizam os seus criadores e reconhecem os seus méritos criativos, estabelecendo com estes relações de afinidade em termos de gosto e de representações sobre a arte. Significa isto que, embora não resulte necessariamente numa inculcação automática e linear, o discurso crítico nem por isso deixa de constituir uma das mais participantes e eficazes intervenções no património cognitivo e cultural dos agentes sociais activos no campo das artes, contribuindo em larga escala para a (re)organização e (re)configuração dos quadros de referência a partir dos quais se regula a sua inserção social e se orientam os seus interesses e estratégias desenvolvidas dentro desse universo.

3. AUTONOMIA DO LUGAR DA CRÍTICA

3.1. REQUISITOS DE ACESSO

A admissão ao lugar da crítica é caracterizada por um grau de codificação institucional relativamente fraco (como, de resto, os campos das artes e do

jornalismo, embora hoje o sejam cada vez menos, com a institucionalização e a expansão dos cursos oficiais de artes e de comunicação social), sendo uma das suas propriedades mais significativas a relativa *permeabilidade* das suas fronteiras em virtude da *diversidade* de mecanismos no seu acesso. Fazendo parte fundamental do conjunto de direitos de entrada num dado campo a posse de um saber instrumental específico e sendo o seu processo de autonomização acompanhado da elevação, reforço e especialização das exigências em matéria de competências específicas requeridas, atesta-se, porém, que a admissão ao lugar da crítica não exige, à partida, a posse de um título institucionalmente reconhecido (se bem que, relativamente aos recém-chegados ao referido espaço, se note que, no caso dos nossos entrevistados, todos detêm uma formação universitária), ou sequer que, na posse desse mesmo título, ele seja específico da área cultural em que o seu detentor intervém.

Não quer isto dizer que este seja um espaço pouco exigente e extremamente disponível na ocupação dos seus postos. À crítica sempre correspondeu um lugar específico ao qual o acesso é reservado a uma minoria, a uma certa *intelligentsia* cultural. Tem é no seu processo de regulação de entradas um tipo de exigências menos explícitas e não institucionalmente codificadas que pressupõem uma componente de *saber especializado* na área cultural onde o crítico é suposto intervir — saber esse que à referência teórica (actualmente importada não só da estética mas também de outras zonas do saber, como a história, a psicologia, a própria sociologia, etc.), associa também a experiência prática com o produto sobre o qual se debruça —, uma componente de *saber-sentir* o objecto, que pressupõe um olhar e uma relação privilegiada, porque informada, sobre esse mesmo objecto, assim como uma componente de *saber-fazer*, associada aos requisitos linguísticos e conceptuais necessários para passar à escrita os resultados dessa mesma relação. Estas competências que se exigem à partida no acesso ao lugar da crítica poderão ser acumuladas autodidacticamente, de maneiras diversas, subjectivamente geridas e valorizadas:

Considera necessário o crítico possuir algum tipo de formação académica relacionada com a área de actividade artística em que intervém?

De forma alguma. Eu começo a ter cada vez mais um *parti-pris* em relação às academias, porque a academia é um mundo fechado sobre si próprio que raramente se abre sobre objectos que lhe são estranhos. Curiosamente, os melhores académicos são académicos que exercem uma actividade fora da academia. Os melhores filósofos são filósofos que fazem filosofia em jornais, em publicações. De forma alguma. O Truffaut era completamente analfabeto em termos curriculares, por exemplo, e foi

um dos melhores críticos. Acho que não é fundamental. [Crítico de cinema no *Público*.]

Não. Eu tenho, mas não acho necessário [...] A formação faz-se fora da universidade. A que eu tenho não me serviu para muito. Se fosse noutro país, se calhar, acharia que sim, que faz muita falta, mas agora cá em Portugal acho que não faz muita falta. Teria feito falta se eu fosse historiador de arte. Ou ter-me-ia feito falta, porque sempre aprendi alguma coisa nesses capítulos, que me servem também agora, em certa medida. Mas não, não acho que seja evidente. A formação académica geralmente é uma formação atrasada em relação à actualidade, e ele tem é que se actualizar, e isso é nas bibliografias. [Crítico de artes plásticas no *Público*.]

Há, no entanto, uma área cultural em que a posse de um capital cultural sob a forma institucionalizada, ou seja, um título académico, é bastante valorizada, tornando-se objectivamente quase imprescindível na área da intervenção crítica. Falamos, designadamente, na área da Literatura. Dos críticos de livros que entrevistámos, se, por um lado, todos têm estudos universitários nesta área específica, por outro, praticamente todos insistem bastante na sua valorização:

Considera necessário o crítico possuir algum tipo de formação académica relacionada com a área de actividade artística em que intervém?

Eu não falaria exactamente em formação académica. Muito sinceramente eu acho que um certo tipo de crítica muito impressionista e autodidacta, salvo raríssimas excepções é [...] A maneira como concebo a crítica passa pela aquisição de um saber que geralmente só por via académica é que se adquire. Não estou com isto a querer atribuir à academia um lugar formal, o qual não reconheço. O que eu acho é que a crítica pressupõe um saber que geralmente — e digo geralmente, pode não ser sempre — só se adquire por formação académica, mesmo que seja para depois abandonar esse saber e adquirir outro saber um pouco diferente. Mas, de qualquer das maneiras, para não cair em determinado tipo de vícios de autodidactismo, que eu acho que são nefastos, seria preferível passar por uma formação, que é aquela que geralmente é concedida pela academia. [Crítico de literatura no *Expresso*.]

Eu não acredito em autodidactismos; portanto tem que haver, mesmo que isso mais tarde seja uma coisa que 80% nós já esquecemos, de facto uma formação prévia. Ou seja, eu acho que é importante, ao fazer crítica de livros, ter uma formação universitária ou equivalente, específica, por-

que, se não temos, todos os riscos do autodidactismo, que são o deslumbramento, o estarmos a falar em coisas que não [...] A formação para mim é muito importante, principalmente numa altura em que muita gente é muito autodidacta a fazer tudo e que a cultura é feita à base do que se lê numa revista ou que se lê num jornal, pior ainda, do que se ouviu no café, e as pessoas acham que já têm toda a informação sobre o assunto e falam naquilo como se andassem toda a vida a estudar aquilo. [Crítico de literatura no *Público*.]

Evidentemente, isso é uma das melhores maneiras de legitimar a sua crítica. É evidente que, se eu tiver um mestrado ou um doutoramento, pelo menos aos olhos dos outros, tenho mais legitimidade. Que isso modifique aquilo que eu penso, acho que isso não vai modificar. Não é que modifique muito eu ter mais um diploma, menos um diploma, mas a pessoa tem que estar sempre a dar provas, a provar que realmente tem instrumentos e que os seus instrumentos estão a funcionar bem, se o motor não está estragado. Eu, nesse sentido, acho que não sou como esses meninos da geração K que acham que não se tem de dar provas. Eu acho que a pessoa tem que dar provas à academia, não é dar provas ao crítico do lado, é à academia [...] [Crítico de literatura no *Diário de Notícias*.]

Neste contexto, embora subjectivamente não constitua condição liminar de acesso ao campo da crítica, o facto é que a detenção de uma formação académica, mesmo que não especializada na área de intervenção artística em que se actua, vai constituindo objectivamente uma condição cada vez mais pretendida e valorizada, nomeadamente se tomarmos em conta que, se, por um lado, todos os recém-chegados ao campo tendem a detê-la e a utilizarem-na na sua forma conceptual e metodológica no exercício da sua actividade, por outro, são os próprios críticos mais antigos a constatarem essa tendência e a valorizarem a posse desse tipo de capital:

Considera necessário um crítico possuir algum tipo de formação académica relacionada com a área de actividade artística em que intervém?

Isso penso que sim. Eu posso falar à vontade, porque não tenho, mas penso que é útil haver uma base científica para o trabalho crítico, pois penso que é um trabalho de responsabilidade. Claro que tem que ser uma boa formação, em todos os campos é assim. Mas penso que sim, penso que há vantagens. E penso que cá em Portugal se está a seguir um pouco esse caminho. Lentamente, mas penso que vamos chegar lá.

No seu caso pessoal...

Não, eu não tenho. Sou uma pessoa que aprende por si própria, sou aquilo a que se chama um autodidacta. Só aprendi a ver espectáculos, só que tive a sorte de ver muito bons espectáculos, sobretudo lá fora. E o meu contacto com as pessoas, o meu trabalho com o António Pedro, etc., o meu trabalho de bastidores, isso é a minha formação. Não tenho outra [...] Eu penso que houve uma mudança há alguns anos: primeiro uma mudança em que apareceram, como eu disse, críticos com o mínimo de especialização, os jornais confiaram as suas colunas de crítica a especialistas. Depois essa especialização tornou-se mais concreta, e nessa segunda fase, que é aquela em que nós estamos actualmente, verifica-se o aparecimento de críticos com uma formação universitária, por exemplo no *Expresso*, vamos dar nomes aos bois, em que há uma outra linguagem, há uma outra posição face ao objecto criticado, e que a mim me parece muito interessante. Sou leitor ávido desse tipo de crítica, e portanto há aí uma mudança qualitativa que me parece muito positiva [...] Já essa mudança tinha sido importante a meu ver, e esta última mudança foi talvez ainda mais importante, na medida em que se deu um nível universitário — bem sei que estas coisas são muito relativas — a uma actividade que era muitas vezes desprestigiada, aliás injustamente. [Crítico de teatro no *Jornal de Letras*. Exerce a actividade desde os anos 50.]

O que acontece é que a crítica hoje está especializada. Se for à revista *Colóquio*, quem é crítico literário são justamente os professores universitários. Hoje em dia a universidade tomou conta da crítica. Eu sou secretário da Associação Internacional dos Críticos Literários, e todos os nossos associados, maioritariamente, são da área universitária. A crítica já é encarada como uma especialização, como uma decorrência do próprio ensino da literatura [...] seremos assim uma meia dúzia de críticos que fazemos crítica sem nenhuma preparação especial, a não ser a nossa experiência de vida e de lermos muito, e de irmos acompanhado isto há trinta anos. Seremos assim uns seis ou sete, mas somos uma espécie condenada à extinção, porque de facto é a crítica universitária [...] [Crítico de literatura no *Jornal de Letras*. Exerce a actividade desde os anos 60.]

Mas, seja por via institucional, seja por via autodidáctica, o facto é que o crítico, para assumir esse estatuto e ocupar o lugar social que hoje lhe é reservado, mais do que um «gosto requintado», uma familiaridade pragmática com e/ou interesse diletante pelo mundo das artes, como era outrora, tem de dar provas públicas da detenção e acumulação de determinados tipos de saber incorporado que remetem para vários tipos de competências exigidas.

Por um lado, um *capital livresco* de referências teóricas, técnicas e historiográficas directamente relacionado com o campo de saber específico à área cultural em que intervém, capital esse que poderá ainda alargar-se por outras zonas do saber estético ou extra-estético. Por outro lado, um *capital acumulado de experiências estéticas práticas*, que pressupõe uma familiaridade, um interesse e um contacto sistemático e prévio ao desempenho da actividade crítica com as obras produzidas na área cultural em que intervém hoje criticamente, capital esse que muitas vezes começa por ser acumulado desde bastante cedo, herdado por via familiar ou por redes de sociabilidade mais alargadas, como os amigos ou colegas de escola¹⁴.

Uma *disposição de sensibilidade* para as artes e para todos os fenómenos estéticos é também exigida ao crítico, sendo essa disposição traduzida quer na sua capacidade de epidermicamente se emocionar perante a obra, de sentir o «arrepio» (positivo ou negativo) que ela poderá causar-lhe, quer na sua capacidade de discernir a «fraude» da «honestidade» estética e ética numa dada obra e de intuir uma medida para o seu valor, quer ainda na capacidade de perplexidade e de entusiasmo perante o novo, sensação que traduz a sua atitude de disponibilidade para a inovação, de «despreconceitualização». É ainda pedida ao crítico, não fosse a sua actividade um trabalho discursivo, uma *competência linguística* e uma *disposição para a escrita* que seja consubstanciada em valores de clareza e de racionalização discursiva de ideias, para que a sua *performance* em termos de ponto de vista e de tomada de posição se traduza em efeitos sedutores sobre o leitor:

Desde saber a história da arte em geral e a história do teatro em especial, a história do teatro universal e a história do teatro português, precisa de ter conhecimentos de carácter histórico sólidos, precisa de ter conhecimentos a nível da estética e da sociologia [...] Portanto, exige uma vasta gama de conhecimentos a vários níveis e de várias áreas. Por outro lado, tem que ter a qualidade de estar disponível sob o ponto de vista mental, moral, ético, ideológico, sob todos os pontos de vista. Estar disponível para aceitar, discutir, criar uma polémica consigo próprio perante

¹⁴ Dos 21 críticos que entrevistámos, 11 confessaram ter começado a interessar-se pela área cultural em que hoje são protagonistas através de contactos familiares: cinco têm na sua ascendência familiares que trabalhavam do lado da criação, quatro viram-se estimulados ao consumo cultural sistemático em determinada área também por familiares próximos que já o exerciam habitualmente, enquanto dois são descendentes de donos de estruturas directamente ligadas à produção e visionamento de filmes; para os restantes, os primeiros contactos com a área em que hoje intervém como críticos fizeram-se através de um consumo cada vez mais sistemático e habitual, de algumas experiências profissionais no meio artístico, da escola ou universidade, quer no âmbito de uma formação escolar especificamente artística, quer no âmbito de uma formação extra-escolar ligada a actividades extracurriculares desenvolvidas no espaço escolar.

aquilo que vê, perante os novos caminhos que o espectáculo aponta, ou os velhos caminhos que traz, ou que segue. O crítico deve estar disponível num caso ou noutro, não deve defender a vanguarda por ser a vanguarda, nem deve defender o tradicional por ser tradicional, deve ser aberto a todas as linguagens possíveis, sem *parti-pris*. Por outro lado, como já disse e insisto, deve saber escrever, deve aperfeiçoar a sua escrita, que é o instrumento que ele tem para exprimir a sua opinião, o seu juízo [...] Com isso não quero desvalorizar a importância do aspecto «científico» da crítica. Mas quero valorizar o papel da escrita, se quiser, da escrita literária, que a crítica também deve ser. [Crítico de teatro no *Jornal de Letras*.]

Tem que ter cultura e sensibilidade. Sensibilidade eu acho que é sobretudo, no caso da arte, uma capacidade muito grande de empatia, ou seja, ele tem que se envolver muito profundamente com aquele objecto. Isto é um bocado paradoxal, porque, ao mesmo tempo que o crítico tem que se envolver muito, ele não pode de maneira nenhuma renunciar à sua capacidade crítica, à sua racionalidade [...] É muito importante que ele sinta o objecto porque uma das componentes mais importantes da arte é justamente o seu teor afectivo. Portanto, é um factor que o crítico não pode escamotear de maneira nenhuma. Agora, por outro lado, ele tem que preservar a sua racionalidade, quer dizer, como é que essa emoção foi moldada. Porque a arte é sobretudo uma técnica e o crítico é um analista dessa técnica [...] Um crítico de cinema, para a sua formação, precisa não apenas de ler sobre a história do cinema, sobre a estética cinematográfica, sobre técnica cinematográfica, como precisa de ver os filmes, obviamente. Assim como um crítico musical não pode ser um crítico se não ouvir as músicas, por mais que ele se informe, leia, fizer pesquisa, etc. [Crítico de cinema no *Independente*.]

É a posse destes requisitos específicos que permite, uma vez adquiridos, operacionalizados e demonstrados em provas-testemunho discursivas, aceder e utilizar os recursos do lugar social destinado ao crítico, requisitos esses que, reunidos, não são *a priori* exigidos nem ao criador dos produtos, nem ao jornalista cultural que os divulga, nem ao leigo que os consome, nem ainda a qualquer outro intermediário cultural responsável pela sua gestão, muito embora o facto de estes protagonistas os reunirem na sua pessoa lhes abra francas possibilidades de acesso a tal lugar social, que não exige exclusividade total.

Com efeito, operando no processo de selecção, regulação e protecção do acesso ao espaço da crítica, este conjunto de capitais e de disposições consti-

tui referência privilegiada no jogo de demarcações que o crítico empreende face a estes protagonistas, seus concorrentes mais próximos na luta historicamente travada pela autonomia do seu espaço de actuação. Se outrora o *literato*, por razão da sua contiguidade ao processo de criação e do *dom da palavra* que lhe era reconhecido, detinha legitimidade para fazer crítica fosse em que área fosse, hoje tal situação já seria difícil de conceber. O mesmo acontece com o consumidor ou o jornalista *diletante* no mundo das artes, figuras que no passado também ocupavam frequentemente os lugares destinados à crítica. Considerando que o processo de autonomização do espaço da crítica foi concomitante a um reforço, elevação e especialização de competências culturais específicas, a permeabilidade deste encontra-se actualmente cada vez mais restrita.

A par deste tipo de competências de ordem propriamente cultural, teremos ainda de acrescentar um outro requisito cuja posse é não menos importante do que aquelas, do ponto de vista estratégico, como condição de acesso ao espaço da crítica: a posse de um determinado tipo de *capital social*, no sentido bourdiano do termo — ou seja, como «ensemble des ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d'un *reseau durable de relations* plus ou moins institucionalisées d'interconnaissance et d'interreconnaissance, ou, en d'autres termes, à *l'appartenance à un groupe*, comme ensemble d'agents qui ne sont pas seulement dotés de propriétés communes (susceptibles d'être perçues par l'observateur, par les autres ou par eux-mêmes), mais sont aussi unis par des *liaisons* permanentes et utiles»¹⁵.

Com efeito, as possibilidades de acesso ao lugar social da crítica vêm-se altamente dependentes e condicionadas pela mobilização, participação e rentabilização de um amplo capital de relações simultaneamente próximas do meio artístico e do meio jornalístico, rede de sociabilidades essa que se foi constituindo ao longo dos seus percursos de vida. A importância fundamental da acumulação e integração deste tipo de sociabilidades na conquista do acesso ao lugar de crítico em determinadas instituições jornalísticas (nomeadamente nas que detêm uma maior projecção pública e, consequentemente, uma maior «responsabilidade cultural») encontra-se bem patente na quase unanimidade da «entrada por convite» como estratégia de recrutamento acionada pelos vários órgãos de comunicação social em que os nossos críticos desempenham a sua actividade¹⁶.

¹⁵ Bourdieu, «Le capital social», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 31, Janeiro de 1980, p. 2.

¹⁶ Verificamos que só raramente os críticos iniciaram a sua carreira pela via da auto-proposta, nomeadamente junto de jornais regionais e pouco prestigiados e/ou invisíveis na área cultural.

Como é que se processou o seu recrutamento nos vários órgãos de comunicação social em que já trabalhou?

Por convite feito por pessoas lá de dentro [...] Eu tinha estudado literatura na faculdade, aí algumas das pessoas com quem eu convivía e que foram meus professores estavam também, alguns deles, ligados à crítica literária em jornais, e convidaram-me se eu queria começar a escrever. Foi assim que eu comecei [...] O jornal não abre um concurso para decidir quem é que vem fazer esse trabalho. Já me conhecem. E entra-se sempre porque, provavelmente, é-se amigo, conhece-se alguém lá dentro, é-se convidado. Isto é, os jornais, de facto, não são abertos a valores novos e à descoberta de valores novos. Nenhum jornal é aberto a essa espécie de utopia que nós poderíamos pensar. Pode acontecer que alguém lá dentro seja aberto à descoberta de valores novos e faça um esforço por isso. Agora o jornal, no seu funcionamento mais geral, jamais é aberto à entrada de valores novos. O que procura é um nome já conhecido, porque o jornal também vende o nome da pessoa que escreve. Nesse caso, eu comecei a colaborar porque o jornal tinha necessidade de mais colaboradores e eu conhecia pessoas lá dentro. [Crítico de literatura no *Expresso*.]

Normalmente foi porque as pessoas que estão à frente desses órgãos de comunicação pediram a alguém, normalmente artistas, para ver se conheciam alguém que estivesse disponível para, e que estivesse interessado em escrever para, ou fazer um programa para. Normalmente foi através de artistas. Foi sempre por convite, nunca fiz concurso nenhum para entrar para qualquer semanário ou o que fosse. Ou eram os redactores-chefes, ou eram os directores, ou coisa assim, que pediam aos artistas, a pintores [...] E é um bocado assim. Evidentemente que é um circuito fechado e que a admissão de outras pessoas é um bocadinho restritiva e cerceadora. Mas é um pouco assim que funciona. [Crítico de artes plásticas no *Jornal de Letras*.]

3.2. DEMARCAÇÕES E NEGOCIAÇÕES

Apesar de se caracterizar por um grau de codificação institucional relativamente fraco (na medida em que não exige, à partida, a detenção de um título oficialmente reconhecido, embora se note que este vai sendo cada vez mais valorizado), vimos que o acesso ao lugar da crítica pressupõe objectivamente a incorporação por parte dos agentes que lhe acedem de um conjunto de capitais culturais especializados na área de intervenção em se propõem agir, assim como a posse de um capital social acumulado especificamente junto dos campos da arte e/ou do jornalismo. Irá ser o reconhecimento social da posse destes capitais por parte do crítico que garante o «crédito» de autoridade que

o conjunto de agentes que se movem e se relacionam no campo artístico confere àquela figura, fundamentando toda a rede de crenças que a envolvem e se reforçam mutuamente: a crença dos artistas na legitimidade dos críticos e dos seus veredictos, a crença do público no valor estético por eles atribuído e para o qual eles próprios contribuem, a autocrença do próprio crítico na legitimidade da sua prática e dos efeitos sociais e culturais que dela resultam.

No entanto, mesmo na posse de um conjunto de saberes instrumentais específicos que o ajudam na luta pela demarcação de um terreno particular ao longo da sua história interna, a característica fundamental deste espaço social não deixa de ser a sua inevitável dependência em relação aos campos com que se intercruza e que o interceptam, dependência essa sentida e reconhecida no próprio campo como fazendo parte da sua especificidade, tendo sido e continuando a ser, nesta medida, admitida, gerida e combatida a partir do seu interior. É nestas circunstâncias que a própria *doxa* em que se fundamenta o espaço da crítica contemporânea apresenta características que traduzem uma preocupação constante em manter a autonomia relativa conquistada pelos seus agentes.

Localizado numa zona de intercepção entre o pólo da criação e o pólo do consumo cultural, o espaço da crítica estabelece com ambos os pólos relações privilegiadas na medida em que deles depende a sua existência concreta: o crítico necessita do criador na medida em que é este que fabrica o seu referente discursivo, ao mesmo tempo que, sendo fundamentalmente representada como actividade ao serviço do consumidor, a sua prática terá sempre como destino um determinado público que a justifique e a legitime. Essas relações são hoje, no entanto, estabelecidas tendo como matriz de orientação alguns valores fundamentais integrantes do *ethos* do crítico contemporâneo, como sejam a *independência* e *isenção crítica*, a *abertura* e *eclectismo estético*, o *rigor* e *aprofundamento analítico* e a *fidelidade ao objecto* em detrimento do produtor ou do seu receptor.

No caso das relações mantidas com o pólo da criação, estes valores traduzem-se na preocupação do crítico, no exercício da sua prática, em não deixar contaminar as suas cumplicidades intelectuais e estéticas pelas cumplicidades vivenciais e afectivas que porventura poderão ligá-lo aos artistas criticados (como era corrente quando a crítica se via aplicada na defesa incondicional de um dado grupo ou corrente estética). Isto é, consciente de que não pode nunca prescindir das suas afinidades electivas no momento em que exerce a sua acção interpretativa e judicativa, o crítico tenta, porém, geri-las de modo a que, por um lado, não se confundam com afectividades de ordem pessoal e, por outro, que não se tornem demasiado estreitas, evitando militâncias exclusivas e cultivando a capacidade de estar sempre aberto a entender o novo.

Neste sentido, com o objectivo de preservar ao máximo a sua autonomia intelectual, a experiência contada por alguns dos nossos entrevistados revela-nos o desenvolvimento de uma estratégia de distanciamento pessoal em relação aos artistas, rejeitando, tanto quanto possível, a partilha vivencial e a proximidade física com estes, distanciamento esse que pressupõe traduzir-se em ganhos de independência e de isenção crítica. Aqueles que rejeitam esta estratégia, voluntária (muitas vezes partindo do pressuposto de que o conhecimento pessoal do artista poderá alargar os parâmetros de compreensão da sua obra) ou involuntariamente (porque desenvolvem outras actividades que exigem o permanente contacto com os criadores), fazem-no adoptando uma postura de disponibilidade e eclectismo estético não militante, de abertura vivencial a todos os quadrantes artísticos possíveis, cuidando de não se verem comprometidos e vinculados a determinados grupos, e, assumindo o risco da sua posição potencialmente mais vulnerável a interferências pessoais, tentam então desenvolver contra isso uma atitude de vigilância crítica constante em relação à sua própria postura:

Mantém contactos regulares estáveis com um círculo mais ou menos definido de artistas?

Sim, é possível dizer isso [...]

E como é que caracterizaria esse círculo de artistas?

Eu, pessoalmente, tenho dificuldade em caracterizar, porque ele não é marcado por uma afinidade geracional, por uma lógica de grupo. É fluante e variável, com artistas de gerações e idades muito diferentes [...] Conheço de facto muitos artistas, mas não escrevo de facto só sobre esses. E principalmente, quando consigo escapar-me desse tipo de regra, isto é, quando consigo interessar-me por uma obra de que não faço ideia de quem seja, de que não conheço as pessoas, gosto muito, porque é a hipótese de provar que a pessoa está completamente disponível e que fulano tal, que não conhece e não faz a ideia de quem seja, com quem não mantém relações pessoais, se interessa pela obra. Isso acontece muitas vezes, e até muitas vezes acontece-me quase mais para provar a mim próprio que existe uma disponibilidade, que a pessoa não acompanha, não se interessa mais por determinadas obras porque conhece estreitamente os artistas [...] É evidente que há grupos, não se pode negar a existência deles e a vulnerabilidade das pessoas perante o facto de haver melhor relacionamento com uns grupos do que com outros. Tudo depende da posição que cada um individualmente toma perante esse tipo de redes e o cuidado que tem por não se deixar prender por um desses

grupos ou a pretensão que tem de poder circular por vários. Pessoalmente, procuro circular por vários grupos e ter reservas, ou estar alerta, quando um determinado grupo, que pode assentar numa certa conjugação, concordância de interesses, de gostos e de estratégias de afirmação de artistas, se transforma também em poder. E aí é preciso estar alerta em relação a isso e cortar algumas pontes» [Crítico de artes plásticas no *Expresso*.]

Considero que a primeira obrigatoriedade que eu tenho é ser honesta comigo própria. A partir daqui, pauto, consoante as minhas digestões, as minhas más disposições, os meus cansaços, as minhas afinidades electivas, as minhas afectividades, não tanto as afectividades pessoais. Tento depois construir os meus textos com base nos estímulos que o espectáculo me deu. Mas, para mim, o que eu efectivamente considero ser a grande responsabilidade é não ser, tanto quanto possível, parcial, no sentido de... É-se sempre parcial, mas não se ser parcial no sentido de «eu só gosto disto e não gosto daquilo», «eu não gosto destes e só gosto daqueles». Tentar efectivamente, apesar de não se poder prescindir das nossas afinidades electivas, assumir um olhar tanto quanto possível receptivo, inocente [...].

Mantém contactos regulares estáveis com um círculo mais ou menos definido de artistas?

De maneira nenhuma! De maneira nenhuma!

E é uma preocupação sua...

De não manter! Não é uma preocupação de não manter, é uma preocupação de não ter! Não é de manter, é de não ter!

Por causa da sua actividade crítica?

Exacto. E isso é para mim fonte de sofrimento, porque não posso ter amigos, quase em geral não posso ter amigos. A minha vida gira em torno do teatro: na escola e à noite, quando vou ver os espectáculos. E não posso relacionar-me com ninguém, a não ser fora do teatro. Como não tenho muito tempo, não tenho muito tempo para cultivar amizades fora do teatro, noutras áreas. Esta actividade exige uma espécie de ascetismo, que muitas vezes pergunto a mim própria se vale a pena, se o teatro merece esta forma de vida que a gente tem de ter, que eu tenho de ter, pelo menos [...] Portanto, quando olho para os artistas, eu prefiro olhar, não para as pessoas, mas para a produção dessas pessoas. Porque, normalmente, quando olha-

mos para as pessoas, temos grandes desgostos. Eu estou a referir-me mais uma vez ao teatro. É preferível, para se admirar um artista de teatro, não se conhecer a pessoa que está por detrás. Ignorar-se totalmente a pessoa que lá está, porque o desajuste pode ser tão grande, a relação com o apelo dessa pessoa ou, pelo contrário, a repulsa que essa pessoa pode causar, pode prejudicar o nosso olhar sobre o artista. Portanto, também aprendi à custa da experiência que mantermo-nos afastados do convívio dos artistas é salutar para quem tem que produzir discurso judicativo e valorizador. [Crítica de teatro no *Expresso*.]

Nesta perspectiva, a posição do crítico inverte-se efectivamente em relação à que detinha no contexto fusionista das primeiras vanguardas do início do século, onde a dimensão vivencial se confundia com a dimensão intelectual da sua actividade¹⁷: mantendo a sua acção interpretativa e judicativa relativamente autónoma da definição das intenções programáticas subjacentes à acção criativa, ele deixa de ser o representante do artista e do seu grupo junto do público para passar a representar uma espécie de *barómetro de recepção* junto do artista, nomeadamente de uma recepção que se supõe especializada. Ele deixa de ser porta-voz mandatário de um grupo, pois a noção de grupo também já aparece diluída no mundo das artes, e passa a ser mandatário do seu próprio ponto de vista pessoal, o qual, nas condições dadas, irá adquirir na actualidade um maior valor de uso junto do pólo do consumo do que junto do pólo da criação.

De facto, sem pretensões à assumpção do estatuto de conselheira de talentos ou de definidora de programáticas de acção, encontramos hoje a crítica a definir-se já não como prática ao serviço de determinado grupo de artistas ou corrente estética, mas sobretudo como prática ao serviço do consumidor cultural, encarregando-se da tarefa de o orientar esteticamente, fornecendo-lhe modelos para uma fruição artística «adequada» que lhe permita gozar a obra de arte enquanto tal, no sentido de prepará-lo para manejar esses objectos, tratando de que ele não se desvie por percursos de sentido e de valor «menos aconselháveis» ou «mais pobres» do ponto de vista artístico¹⁸.

¹⁷ Onde funcionava, como faz notar Maria de Lurdes Lima dos Santos, uma *crítica de camarilha*, cujos elementos reciprocamente se protegiam em redes de cumplicidade estética, que se confundiam muitas vezes com o compadrio, fundando informalmente *sociedades de elogio mútuo* que se fechavam a ver qualquer coisa «de notável ou sequer de esperançoso além dos horizontes desse mundo criado pelos hábitos de conveniência ou pelos laços de amizade». Estas são palavras de Andrade Ferreira in *Os Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Presença, 1985, pp. 150-151.

¹⁸ É nesta óptica que Roman Ingarden, destacado teórico e crítico literário da década de 60, entende a crítica como *máquina da formação de concretizações adequadas*, impedindo que

Esta postura de diálogo prioritário com o pólo da recepção cultural por parte do crítico, embora imbuída de uma certa intenção pedagógica, não se traduz no abandono dos valores de aprofundamento e de rigor analítico e, consequentemente, não se compadece com o leitor que não detenha ele próprio, *a priori*, os instrumentos necessários à compreensão do discurso do crítico. Isto porque o crítico, empreendendo o seu jogo de demarcação face ao consumidor cultural «comum», tende a posicionar-se num patamar cultural que supõe ser superior ao do seu potencial público, do qual entende não dever prescindir em favor deste último e em desfavor da independência da sua acção apreciativa e interpretativa, assim como em desfavor da profundidade que a própria obra lhe suscita. Significa isto que a expressão da vocação pedagógica inerente à prática crítica não pressupõe uma *nivelação por baixo*, ou seja, uma nivelação de abordagem e de linguagem ao nível do receptor «comum», mas uma *nivelação por cima*, com este último, quando interessado, a dever esforçar-se por tentar acompanhar o raciocínio crítico.

Na base desta atitude para com o pólo da recepção cultural está a convicção de que existe uma diferenciação qualitativa entre a fruição e o juízo estético do consumidor cultural «comum» e a do receptor especializado que se pressupõe que o crítico seja, estipulando-se, assim, a existência de diversos níveis de aprofundamento na abordagem de qualquer obra de arte. A fundamentar esta posição encontra-se, por sua vez, o princípio segundo o qual a relação do consumidor cultural «comum» com a obra tende a subordinar-se a uma *lógica de adesão emocional e reactiva* (que consiste numa atitude de recusa ou de aceitação intuitiva que se resume ao acto de *gostar*) e *de apreensão apenas táctil* (consubstancializada no acto de *sentir*), na medida em que aparece associada sobretudo a objectivos de ludicidade e de procura de prazer imediato, baseando-se em meros critérios subjectivos de gosto pessoal.

Isto ao passo que no caso do crítico, supostamente dotado de determinados instrumentos conceptuais e metodológicos específicos e motivado por objectivos de ordem cognitiva, essa mesma relação será pautada por uma *lógica de inteligibilidade e de racionalidade* (traduzida no acto de *reflectir*), a qual lhe permitirá ultrapassar uma mera abordagem epidérmica da obra e chegar à sua *compreensão*. Deste modo, ao estabelecer uma distinção assimétrica nas lógicas que informam a apropriação simbólica do objecto de arte, o espaço da crítica autonomiza-se no campo da recepção cultural e fecha-se enquanto

as concretizações subjectivas da obra no consumidor «comum» desfigurem, ocultem ou ponham em causa a identidade artística que ela detém por atribuição e reconhecimento no interior do campo artístico (v. Eduardo Prado Coelho, *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 400).

corpo dotado de uma legitimidade e autoridade própria, invocando para os seus agentes o estatuto de *experts*, de receptores culturalmente credíveis:

O que é que busca na obra que se propõe criticar?

Não sei o que é que busco. Não busco certamente prazer, no sentido em que se fala muitas vezes de prazer de ler, etc. Pelo contrário, até me provoca alguma irritação uma certa ideologia hedonista da literatura, da arte, da crítica, etc. O que eu procuro é que a obra me faça reflectir, me obrigue a um exercício de interpretação, de decifração, de projecção de conteúdos, de saberes sobre ela, que está para além daquilo que ela possa imediatamente fornecer, isto é, há aí um valor de opacidade da obra que eu acho muito importante. Procuro muito mais... Não sei muito bem o que a palavra significa, mas em relação à arte fala-se muito em sensibilidade, emoção, essas coisas todas. Mais do que isso, eu procuro uma certa inteligência. Essa suposta qualidade da emoção, de sensibilidade, sem a inteligência, parece-me a mim, nem sei se existe sem inteligência, mas supondo que existe, não significa grande coisa nem me provoca grande atracção.

E, na sua opinião, existe alguma diferença qualitativa na relação que se estabelece entre o crítico e a obra e a relação que se estabelece entre o «leitor comum» e essa mesma obra?

Sim. Uma obra tem vários níveis de leitura. Se nós lermos sem estarmos obrigados a escrever sobre aquilo, podemos fazer uma leitura despreocupada, e não estamos obrigados a uma atenção e a uma concentração que nos obriga o facto de sabermos que vamos escrever sobre ela. E isso tem determinações ao nível da leitura [...] Isso é muito comum, não é só próprio do crítico, só que o crítico tem que estar mais alerta em relação a isso. [Crítico de literatura no *Expresso*.]

Ele [o crítico] tem que manter as duas relações. Ele tem que se envolver com a obra emocionalmente, mas também tem que manter a sua racionalidade, porque, se ele não se envolver com a obra, ele vai estar a negligenciar um aspecto muito importante de uma obra de arte, que é o seu espírito, que é a sua natureza emocional, a sua natureza afectiva. Agora, se, por outro, lado ele renunciar à sua racionalidade, ele deixa de ser um crítico, transforma-se num espectador comum [...] O crítico tem a sua formação específica. Nesse sentido, a relação dele, pelo menos teoricamente, pelo menos desejavelmente, com o seu objecto é mais rica, é mais profunda, é mais intensa. O espectador não tem a preocupação do crítico, por assim dizer, técnica, formal. O espectador muitas vezes é

seduzido pela sua emoção, pela emoção que o filme desencadeia ou inspira nele, enquanto o crítico deve sentir essa emoção, mas também deve preservar a sua racionalidade, para ver o suporte dessa emoção, para analisar, para reconhecer, para depois definir e apontar o suporte dessa emoção. É como se estivéssemos a esgrimir dois hemisférios do cérebro. [Crítico de cinema no *Independente*.]

A autonomia relativa do espaço da crítica é, todavia, constantemente ameaçada considerando as condições em que é actualmente produzida e divulgada, nomeadamente em Portugal. Integrados, em grande parte, na estrutura organizativa dos meios de comunicação social de tipo generalista, dada a pobreza em termos de circuitos de divulgação especializados em temáticas culturais e artísticas com critérios de noticiabilidade e de abordagem discursiva diferentes dos operacionalizados nos primeiros, os críticos sentem no nosso país a insuficiência a nível das suas condições de produção e de difusão discursiva como redutora da margem de autonomia relativa da sua acção em alguns parâmetros, nomeadamente aqueles críticos que mais se distanciam em relação ao que se poderá designar como crítica jornalística, valorizadora das componentes informativas, contextualizadoras e judicativas em detrimento das suas componentes de reflexão:

[...] sinto que [o jornal] não é o lugar suficiente para eu poder exercer a actividade tal como outras coisas, outros prolongamentos da minha actividade. Teria de ir buscar outros meios que não os jornais. [Crítico de literatura no *Expresso*.]

[...] é globalmente prejudicial que a crítica em Portugal se exerça sempre nesse tipo de órgãos, e, se é globalmente, é também para mim. Permite pouco tempo de reflexão, de paragem para pensamento, de reflexão, de estudo, etc. [Crítico de artes plásticas no *Público*.]

Terá o crítico, para ser popular, de reduzir o seu exercício à publicidade jornalística? O exercício da crítica em Portugal é confinado pelas dimensões do espaço atribuído pelos jornais. Não existem revistas especializadas, nem circuitos de divulgação internacional suficientemente interessados no produto da periferia [...] o valor e o prestígio social da crítica de teatro reduz-se às dimensões de um utilitarismo inconsequente. [Crítico de teatro no *Expresso*.]

Este *sentimento de privação* acontece na medida em que a prática crítica se vê consideravelmente constrangida pelos mecanismos de controle organizacional que imperam neste tipo de órgãos de comunicação social,

sendo orientada por valores do mercado de informação e, por consequência, de procura do grande público, valores de algum modo marginais à *doxa* interna do seu lugar e, como tal, comprometedores da sua total independência. De facto, o crítico é muitas vezes compelido a deixar para trás alguns dos princípios e critérios operativos por si próprio mais valorizados em detrimento dos critérios orientadores da lógica de funcionamento produtivo dos *media*, como se passa em relação aos *princípios do prazer e/ou da relevância cultural* na selecção das matérias a criticar, que se vêem substituídos pela obrigatoriedade ao *princípio da actualidade* mediaticamente interessante para o jornal em que escreve (que nem sempre será, para o crítico, equivalente à esteticamente mais relevante), ou em relação aos *princípios da profundidade e rigor analítico* e da *reflexão maturada*, que se vêem restringidos a espaços e a tempos demasiado curtos, assim como à aplicação de uma linguagem que se quer o mais simplificada possível, o que não raramente o obriga a indesejadas abordagens impressionísticas das matérias tratadas:

Quais são os condicionalismos, limitações ou pressões a que, na sua opinião, o crítico está sujeito pelo facto de trabalhar num órgão de comunicação social?

Pressão do tempo, um prazo reduzido, do estar em cima das obras, o ser determinado pela actualidade e por aquilo que faz a actualidade. Por isso é que eu há bocado estava a falar dos factos, isto é, há qualquer coisa aqui que é paradoxal: o jornalista em si, toda a sua matéria é a actualidade e só precisa de seleccionar o que é mais interessante para o público, se este aspecto da actualidade, se o outro. No caso do crítico, ele é, por um lado, determinado pela actualidade e toda a sua actividade tem a ver com actualidade, mas, por outro lado, toda a natureza do seu trabalho deve levá-lo a ter um recuo em relação à actualidade. Porque a actualidade produz, obviamente, uma espécie de cegueira, a cegueira do novo, a perda de critérios, quando começamos a estar sempre, sempre, sempre em cima da actualidade, e não lhe tomamos um certo recuo. É uma questão de tempo, que limita, evidentemente, as coisas, e de espaço. Todos os jornais são, por definição, lugares de espaço reduzido. Portanto, temos também limitações de espaço. E há outras limitações também, como a própria actividade do crítico entrar em conflito com o acontecimento encarado do ponto de vista jornalístico [...] há um critério, que é meramente jornalístico, que se está a intrometer abusivamente num outro campo, regido por outros critérios, que são os meus critérios enquanto crítico. Por isso é preciso arranjar um compromisso mais ou menos astucioso entre estas duas coisas e ter a consciência de quais são as regras do jogo. [Crítico de literatura no *Expresso*.]

A pressa é que é terrível. A pressa leva, por vezes, as pessoas a verem metade do filme e deduzirem o resto, verem o filme inteiro e terem de escrever logo a seguir e não se informarem o suficiente, não estudarem o suficiente, não trabalharem o suficiente o seu ponto de vista, não reflectirem, não amadurecerem suficientemente sobre os filmes e às vezes serem mais opinativas do que... A via da *doxa* e a via do *logos*, de ir mais para a *doxa* do que para a do *logos*. Isso é o maior perigo [...] Para já, características técnicas: não exceder o número de caracteres que o editor nos pediu. É muito verdade, é uma guerra constante [...] Tentar argumentar em poucas linhas — porque são sempre poucas linhas, são sempre de menos, o editor acha sempre que está a dar a mais, nós achamos que são sempre de menos — é extremamente confuso [...] É muito balizada a escrita, tem muitos obstáculos, muitas objecções, sobretudo técnicas, o tipo de linguagem que se usa, a quantidade de caracteres que tem que se usar, porque a página vai fechar, os prazos de entrega [...] no fundo, todos os jornais têm uma personalidade própria, e de certa maneira nós adaptamos a nossa escrita ao jornal. [Crítico de cinema no *Público*.]

Nesta perspectiva, podemos aperceber-nos de que, enquanto profissional membro da empresa mediática, integrado num contexto profissional-organizativo específico que é o jornal¹⁹, a *cultura profissional* do crítico — aqui definida como conjunto de vectores e convenções éticas e estéticas de referência, de retóricas e de códigos utilizados, de tácticas e atitudes, de valores e de modelos de comportamento relativos ao modo de exercer a sua prática, assim como à sua forma de abordar os temas culturais e artísticos — passa a integrar, com um maior ou menor grau de resistência, todo um conjunto de pressupostos decorrentes da rotina produtiva subjacente à lógica de funcionamento desse mesmo contexto, pondo em causa o poder de que o espaço específico da crítica dispõe na definição da sua própria *doxa*, assim como na imposição exterior da sua lógica específica, ou seja, de se impor socialmente como instância legítima para criar, sancionar e restabelecer as regras do dizer e do agir próprias da sua respectiva esfera.

Há, no entanto, um *efeito de atenuação* de todos estes constrangimentos logo desde o início, na fase de recrutamento do crítico pelo jornal — efectuado quase sempre através de convites pessoais dentro de redes de relações de sociabilidade que se fundamentam em núcleos de afinidade electiva e programática —, na qual o jornal tenta encontrar entre os vários críticos

¹⁹ Integração essa tanto maior quanto o facto de hoje em dia o crítico acumular muitas vezes essa sua função com a de jornalista cultural, deixando deste modo o estatuto de colaborador externo e entrando nos quadros efectivos dos jornais, embora tendendo a assumir quase sempre as respectivas distinções entre as duas práticas e os respectivos discursos que delas decorrem.

disponíveis no mercado o detentor do perfil que mais lhe convém, ou seja, o que melhor perfilar na sua actividade jornalística o *espírito programático* do jornal, que mais do que um determinado conjunto de convicções que fundam uma determinada visão do mundo (designadamente do mundo das artes e letras), compreende uma determinada forma de fazer ver o mundo através do jornalismo, forma e conteúdo esses que tenderão, por sua vez, a corresponder às convicções e expectativas do seu público potencial²⁰:

Por que acha que foi convidado para trabalhar no jornal em que actualmente exerce a sua actividade crítica?

Provavelmente, porque o meu modo de fazer crítica fazia sentido na tradição crítica que já existia dentro do *Expresso* e porque, mesmo introduzindo factores pessoais de diferença, essa diversificação era interessante para o próprio *Expresso* enquanto jornal [...] se um determinado crítico foi convidado para escrever num jornal, é porque o jornal lhe reconhece certos valores e certas qualidades que o levam implicitamente a aceitar as características do seu discurso. [Crítico de cinema no *Expresso*.]

Porque, de alguma maneira, se identificavam comigo, cabia ali naquele jornal aquilo que eu fazia no jornal. [Crítico de cinema no *Público*.]

Porque faço parte das afinidades electivas da pessoa que me convidou, o Torcato Sepúlveda, editor da «Cultura». Com certeza acompanhava a minha crítica literária no *JL*. Tínhamos muitos pontos comuns: falávamos das mesmas obras. Temos um fundo comum. Ele estava interessado numa pessoa que escrevesse sobre certos temas e assuntos, que pudesse dizer coisas que neste país mais ninguém sabe. [Crítico de teatro no *Público*.]

Por outro lado, existem também estratégias de resistência e de luta contra as directivas impostas pela lógica do campo jornalístico ao campo da crítica, notoriamente observáveis nas *estratégias de demarcação* operacionalizadas pelos seus agentes face aos jornalistas «comuns», aos seus modelos e formatos de produção discursiva, aos valores e objectivos que partilham, assim como nos *processos de negociação* que, desenrolados entre críticos e seus editores/coordenadores de página, concedem aos primeiros um espaço de possibilidades de actuação no interior do jornal, com direitos a singularida-

²⁰ Queremos com isto dizer que o *espírito programático* de determinado órgão de imprensa não se reduz a uma linha doutrinária de pensamento unívoca e consoladora (até por razões mercantis), mas sobretudo um determinado estilo de fazer e de encarar o jornalismo, um determinado modo de abordar os acontecimentos.

des e valorações, a escolhas e a tomadas de posição ideológicas, a que o jornalista vulgarmente não acede.

De facto, os nossos entrevistados, mesmo aqueles mais adeptos de uma «crítica jornalística» e que não se sentem tão afrontados pelos constrangimentos impostos pela lógica de funcionamento mediática, ofereceram alguma resistência quanto à assumpção do estatuto de jornalista, demarcando-se da cultura e da identidade profissional deste com base em quatro pressupostos fundamentais:

- a) A relação do crítico com a matéria-prima noticiável, ou, neste caso, «criticável», pressupõe um investimento pessoal e subjectivo que não é comumente concedido ao jornalista, que deverá supostamente relacionar-se com o facto de um modo imparcial e de objectivo;
- b) Essa relação traduz-se, por sua vez, numa maior autonomia do crítico na fase de elaboração do seu texto, que, se, por um lado, não está sujeita às regras convencionais de construção de um texto jornalístico, podendo definir e desenvolver discursivamente um «estilo» próprio, por outro, está partidariamente livre de tomar uma posição e de forçar uma interpretação pessoal em relação ao facto junto do leitor, ao passo que se pressupõe que o jornalista deverá abdicar na sua escrita de qualquer componente de ordem subjectiva, seja ela de ordem técnico-linguística, seja de ordem ideológica, deixando ao leitor a maior margem de interpretação possível em relação ao facto considerado;
- c) Pressupõe-se ainda que o crítico detém competências mais específicas e especializadas do que o jornalista;
- d) O nível de integração e o próprio estatuto dentro do jornal também são utilizados como estratégia de demarcação, pois, enquanto se pressupõe que o jornalista se dedica a tempo inteiro a essa actividade e se encontra «de facto» integrado no jornal, a actividade crítica poderá ser acumulada com outro tipo de actividades profissionais, fazendo normalmente parte das listas de colaboração externa daquele órgão, com direitos e deveres distintos dos da actividade jornalística.

Pelo facto de trabalhar num jornal sente-se um jornalista?

De maneira nenhuma [...] Eu gostaria de nunca ser confundida com uma jornalista, porque são práticas diferentes, formações diferentes, objectivos diferentes [...] O jornalismo, para já, é uma profissão. A crítica não é uma profissão. O jornalista é suposto trabalhar sobre acontecimentos, sobre actualidades, é suposto ter uma técnica que aprendeu para escrever sobre as matérias que lhe competem. O crítico não aprendeu a ser crítico, é suposto não ser pautado por critérios de actualidade, de

espectacularidade, de venda de papel, é suposto estar mais livre do que o jornalista neste aspecto e é suposto ser mais especializado que o jornalista, que é mais generalista [...] O crítico não tem a ver com informação de maneira tão alargada como o jornalista, mas com informação mais sectorizada. Eu, ao falar sobre um espectáculo estou a informar sobre aquele espetáculo, mas não estou preocupada sobre quantas informações tenho de dar, sobre como eu construo o meu texto, agora é o *lead*, agora é... Não. Sou mais livre. [Crítico de teatro no *Expresso*.]

O crítico necessariamente aborda as várias questões de uma forma opinativa e pessoal, o que raramente acontece, ou não acontece, com o que será uma notícia comum do jornal, que é necessariamente objectiva e factual. Ali há uma interpretação da realidade, embora em todos os jornais todos os textos que são assinados tenham necessariamente um estilo pessoal, eventualmente até alguma opinião, ainda que mitigada. Há sempre o necessário juízo. Mas a crítica é um campo específico dentro do jornalismo, que é mais profundo, mais elaborado, e exige um tipo de conhecimento dentro de uma determinada área que o jornalista poderá ter, mas este pega numa realidade muito mais vasta. É uma especialização dentro de um núcleo geral e mais vasto. [Crítico de cinema no *Jornal de Letras*.]

Há mais coisas: normalmente os críticos não estão nos quadros do jornal, são colaboradores, o que, profissionalmente, os coloca à margem. Não têm as mesmas defesas nem os mesmos direitos e são olhados como se fossem uma raça que está ali, passa por acaso [...] De certo modo, há uma diferença entre o crítico que tem um cabeçalho no artigo a dizer crítica e o outro que não vê os espectáculos. A partir do momento em que vejo os espectáculos, é-me difícil falar sobre eles sem estabelecer certas normas e sem dar alguma coisa de mim, quer dizer, sem me tornar parcial. Normalmente, a crítica não é inofensiva. Tem sempre por detrás o *background* daquele que escreve. [Crítico de teatro no *Público*.]

O *jogo de negociações* envolvido no processo produtivo de qualquer produto jornalístico, dando conta da «circulação biunívoca de propostas e sugestões entre editores e analistas em que a iniciativa de «fazer alguma coisa a propósito de alguém» pode partir e ser ou não aceite por uns ou por outros»²¹ — ressaltando o facto de ser sempre, todavia, em última instância,

²¹ Melo, *O Que É Arte*, cit., pp. 69-70. O conceito de *negociação*, quando adaptado e operacionalizado no estudo da produção de produtos jornalísticos, tem o inegável mérito de corrigir o que poderá parecer um excessivo determinismo de algumas abordagens teóricas e empíricas deste complexo processo.

o editor que detém a última palavra, ou seja, o poder e o exercício da decisão sobre o que se publica, onde, quando e como —, permite também ao crítico resguardar alguma da sua autonomia relativa face à intrusão do modo de pensar e de agir jornalístico na sua cultura profissional, conferindo-lhe alguma capacidade de resistência e de afirmação. Com efeito, é no decorrer da interacção entre os diversos críticos do jornal, ou de um determinado crítico com o seu editor, que muitas vezes este agente se vê ilibado do peso de alguns constrangimentos propriamente jornalísticos sobre a sua actividade, reclamando sobre o evento que foi agendado para si e justificando a sua troca, reclamando por mais espaço para determinado artigo porque acha que o evento o merece, reclamando a inclusão da cobertura de determinado evento que não foi previsto e que é do seu interesse pessoal destacar e comentar, etc.

Tais procedimentos de negociação são normalmente empreendidos inter-individualmente, ou seja, entre o crítico e o próprio editor ou responsável de secção (isto no caso de jornais de pequena dimensão organizativa), ou colectivamente, nas regulares reuniões de distribuição de trabalho, onde normalmente são feitas as agendas e é discutido o espaço e o enquadramento a conceder a determinado artigo sobre determinado evento. Mais ou menos informal e tacitamente, nestes espaços de *gestão de conveniências*, o crítico vai reivindicando a sua autodeterminação nas opções sobre o que escrever e no espaço que lhe é concedido, constrangimentos a que frequentemente se vê submetido, procurando restabelecer o *princípio do prazer* na selecção dos eventos e/ou autores a criticar²². Em suma, é através do jogo de negociações que se empreende ao longo de todo o processo de produção do produto-crítica que se tenta a articulação entre os interesses programáticos do jornal, as necessidades e os anseios do público que pretende atingir e as idiossincrasias cultivadas pelo crítico:

O que me leva a escolher é, antes de mais, o regime de diálogo constante em que nós funcionamos na secção de crítica de cinema. Reunimo-nos todas as semanas, somos quatro, e as decisões tomadas em relação ao que se vai fazer resultam precisamente da avaliação da importância dos filmes em função, por um lado, da sua própria importância em relação ao gosto que cada um de nós tem de escrever sobre os filmes, ao empenhamento em defendê-los, à importância histórica, à sua própria raridade — estou a pensar, por exemplo, se for uma reposição que não é vista há muitos anos, isso é um factor a ter em conta, que pode justificar, por exemplo, um texto de enquadramento histórico a explicar donde

²² Princípio que também interessa ao jornal conceder, já que uma avaliação pela positiva não desencadeará, *a priori*, tanta celeuma como uma efectuada pela negativa, celeumas essas que incorrem sempre no risco de, quando mal orientadas, descredibilizarem o próprio jornal.

vem aquele filme. Portanto, mais uma vez caso a caso, com factores que vão desde a história dos filmes até ao empenhamento pessoal de cada um em tratar de determinado filme, as coisas são decididas e são equilibradas em função disso [...] Agora é que, não havendo obviamente unanimidades de gosto, e ainda bem que não há, um dos valores que nós tentamos preservar é que, mesmo que determinado filme não seja muito querido da maioria das pessoas, se houver alguém empenhado em defender esse filme, essa pessoa tem prioridade em escrever sobre ele, independentemente de depois haver ao lado um artigo de alguém que não gosta do filme, porque às vezes pode ser interessante favorecer a exposição pública dessas divergências, interessante do ponto de vista do meio jornalístico. Mas, de facto, um factor que pesa sempre é, mais uma vez, o factor individual, isto é, haver alguém que tem esse empenho em intervir, mesmo que os outros todos não se sintam motivados por aquele filme em particular [...] O empenho que cada um tenha em escrever sobre determinado filme é sempre um factor essencial. Depois, não vou dizer que é o único pela simples razão de que há que distribuir trabalho. E, se, por hipótese, há uma pessoa que numa determinada semana tem muito trabalho concentrado, em que há duas ou três estreias, se calhar, faz sentido nessas situações arranjar um esquema mais equilibrado de distribuição de trabalho. Aí as regras resultam do próprio confronto semana a semana com aquilo que há a comentar, embora suponha, por hipótese, que há duas estreias e decidiu-se que o crítico A escreve sobre um dos filmes. E do outro filme ninguém gosta. Ele escreve também sobre esse filme, independentemente de os outros nessa semana não terem textos críticos sobre determinado filme que estreia. Há, de facto, uma tentativa de equilíbrio na distribuição de trabalho, por razões práticas antes de mais, mas há também sempre a preocupação de privilegiar esse ponto de vista empenhado de alguém que vai escrever sobre determinado filme. [Crítico de cinema no *Expresso* e coordenador da secção de cinema.]

[...] quem designa sobre o que é que eu vou escrever é o jornal. É claro que a coisa depois é negociada, estou a dar o lado formal, o lado duro disto. É negociado no bom sentido, é conversado, «eu gostava muito...» e não sei que mais. Há uma técnica, que quase todos os jornais praticam, que é quase sempre falar sobre o filme aquele que gosta mais do filme. Também é escusado ser negativista [...] o que acontece é assim: às vezes fazem-se *dossiers*, ou seja, quando o *Drácula* estreou, foi-se buscar o crítico de literatura para falar do *Drácula*, o M. J. veio com uma ideia que era a história dos *dráculas* no cinema, imaginando que podia haver um filme com uma parte musical muito importante, o crítico de música falou disso. E aí, geralmente, sentamo-nos e conversamos um

bocado, isto é, não vou falar daquilo de que o outro também vai falar. Mas isso é extraordinariamente fácil de fazer. Às vezes há uma grande vontade de duas pessoas falarem sobre o filme, e, se se descobrir espaço, um faz a crítica e o outro — nós até gozamos um bocado — faz o *side show*. Arranjar uma coisa qualquer para se poder falar do filme, para não haver *overlapping*, para as pessoas não lerem o texto duas vezes, escrito por pessoas diferentes e com maneiras diferentes. Aí conversamos um bocado, mas é só por isso, para que tal não aconteça. [Crítico de cinema no *Público*.]

É justamente na gestão desse espaço de possíveis jornalisticamente concedido, em que o esoterismo e subjectivismo dóxico aliados à sua condição de especialista são negociados com o exoterismo e critérios de relevância noticiosa prescritos pela sua condição jornalística, que o crítico assume a especificidade da sua actuação no interior do campo dos *media*, nunca deixando de combater em nome do seu estatuto particular e dos princípios, valores e normas que lhe são inerentes contra os constrangimentos que aquele tenta impor-lhe. Há, de facto, todo um capital colectivo de atitudes, representações e valores éticos que, ao estabelecer uma *confiança dóxica* na sua própria legitimidade enquanto críticos, não se compadece com a lógica mediática, por mais que esta os atente quotidianamente. Tal como refere Bourdieu a respeito dos vários tipos de comentadores ou intelectuais-jornalistas, entre os quais podemos posicionar o crítico, situados num lugar incerto entre o campo do jornalismo e o campo intelectual mais especializado, estrategicamente «se servent de leur double appartenance pour esquiver les exigences spécifiques des deux universes et pour importer en chacun d'eux des pouvoirs plus ou moins bien acquis dans l'autre»²³.

Mas o nível de dependência que o espaço da crítica demonstra possuir em relação aos constrangimentos impostos pelo espaço do jornalismo generalista acresce ainda na medida em que actualmente, em Portugal, neste repousa a capacidade de gerir o acesso aos lugares disponíveis para a prática crítica. Embora a selecção inicial seja regulada pela detenção de um determinado conjunto de competências específicas definidas e reconhecidas no espaço da crítica, como vimos atrás, esse processo de regulação, longe de ser totalmente entregue nas mãos dos próprios críticos, surge associado ao campo da imprensa e aos seus respectivos agentes²⁴. Mesmo a selecção que é aplicada

²³ Bourdieu, «L'emprise du journalisme», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.ºs 101-102, Março de 1994, p. 6.

²⁴ Que muitas vezes faz aceder ao estatuto de crítico, numa estratégia de racionalização dos seus próprios recursos humanos e materiais, jornalistas não detentores dessas mesmas competências, situação que alguns críticos mais ciosos do seu estatuto reprovam.

pelas várias associações de críticos existentes acaba por ser baseada na gestão previamente efectuada pelos jornais, pois tem como critério base a regularidade com que o crítico pratica essa actividade publicamente (estando no nosso país essa dimensão «pública» praticamente restringida ao jornalismo generalista).

Por outro lado, é ainda de notar que, num cenário em que a edição de revistas especializadas e de ensaio é praticamente nula e sem grandes perspectivas de se ver melhorada, o poder de aplicação de algumas das principais sanções negativas (como a excomunicação do campo) e positivas (a legitimação, promoção e credibilização social do estatuto de crítico e dos nomes que o preenchem) que fundamentam a organização e hierarquização interna do espaço da crítica encontra-se praticamente consignado aos jornais generalistas, enquanto *instituição de acolhimento* praticamente exclusiva do discurso crítico, nomeadamente a quem neles dispõe de posições de chefia, já que as associações de críticos, dada a sua fraca visibilidade e actividade, se revelam totalmente ineficazes nessas operações.

No entanto, temos de considerar o facto de, não raramente, as chefias dentro da área cultural do campo mediático, ou seja, aqueles que detêm o poder na regulação das entradas e na aplicação desse sistema de sanções, eles próprios serem ou terem sido protagonistas do espaço da crítica, o que faz com que, em última instância, a gestão do espaço da crítica não se encontre totalmente alienada no espaço da imprensa generalista. Por outro lado, temos vindo a assistir ultimamente a várias tentativas empreendidas por parte de alguns elementos da comunidade crítica no sentido de dotarem o seu lugar específico de elementos institucionais que lhes assegurem a regulação do acesso à actividade e o reconhecimento da sua legitimidade a partir do seu próprio interior: o caso mais flagrante será a criação de associações de críticos interligadas a associações internacionais já existentes, embora também se fale da formulação de um código deontológico próprio e da credibilização institucional de competências específicas.

Diante do cenário traçado, apesar de o espaço da crítica se apresentar na situação constante de uma *autonomia ameaçada*, sendo, nas condições de produção que lhe são dadas hoje e em Portugal, bastante sensível à interferência de constrangimentos externos (quer a nível da contaminação da sua *doxa*, quer a nível da gestão e organização da sua estrutura interna), sente-se a partir dele uma capacidade de demarcação de um território próprio e de gestão desses mesmos constrangimentos através de múltiplas soluções de compromisso, bastante demonstrativa da vontade de preservação da sua *doxa* particular e da autonomia relativa das suas fronteiras, enquanto corpo social específico e especializado, dotado de interesses comuns e de uma legitimidade relativamente soberana assente numa ordem específica de dominação — a dominação discursiva da aferição, classificação e interpretação das rea-

lidades estéticas —, corpo social esse que reage como actor colectivo sempre que os seus interesses são postos em causa. Nesta óptica, é um verdadeiro *campo* que se define ou, pelo menos, que se pretende definir como tal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1988.
- BARREIROS, José Rodrigues, *Imprensa Escrita e Produção de Real* (provas académicas — ISCTE), Lisboa, s. d. (policopiado).
- BOURDIEU, Pierre, «Le capital social», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 31, Janeiro de 1980, pp. 2-3.
- BOURDIEU, Pierre, «L'emprise du journalisme», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.ºs 101-102, Março de 1994, pp. 3-9.
- COELHO, Eduardo Prado, *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- CRUZ, Maria Teresa, «A obra de arte. Entre dois nomes», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.ºs 10-11, Março de 1990, pp. 117-141.
- MELO, Alexandre, *O Que É Arte*, Lisboa, Difusão Cultural, 1994.
- SANTOS, Maria de Lurdes Lima, *Os Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Presença, 1985.
- SANTOS, Maria de Lurdes Lima, «Questionamento à volta de três noções», in *Análise Social*, vol. XXIX (101-102), 1988, pp. 689-702.
- VÉRON, Elíseo, *A Produção de Sentido*, S. Paulo, Cultrix, s. d.
- WOLF, Mauro, *Teorias da Comunicação*, Lisboa, Presença, 1992.