

A PRÁTICA DA CRÍTICA NO CONTEXTO ORGANIZACIONAL DA IMPRENSA ESCRITA

Vitor Sérgio Ferreira

Resumo Apesar de o espaço da crítica ser bastante sensível à interferência de constrangimentos organizacionais e à contaminação da sua *doxa* pela lógica de funcionamento subjacente ao campo da imprensa, sente-se a partir dele uma capacidade de gestão desses mesmos constrangimentos e de demarcação de um território próprio, bastante demonstrativa da vontade de preservação e até de alargamento da sua autonomia enquanto corpo social específico e especializado. De que constrangimentos falamos? E como se processa essa gestão? São estas as interrogações que funcionam como eixos estruturantes do presente artigo.

Palavras-chave crítica jornalística; constrangimentos organizacionais; gestão editorial.

Introdução

No pressuposto de que não se pode dissociar qualquer produto discursivo da realidade das estruturas onde é produzido, ou seja, de que não é possível fazer sociologia do discurso sem fazer uma sociologia das suas condições de produção, não podemos deixar de contextualizar e compreender a prática discursiva do crítico sem examinar as características das *organizações* nas quais é produzido e disseminado o seu discurso.¹ De facto, a prática da crítica, tal como em qualquer outro género jornalístico, regista constrangimentos organizacionais que não deixam de condicionar o seu processo produtivo, sendo as suas modalidades de exercício atingidas pela lógica que informa os procedimentos operativos e orienta as rotinas produtivas dos diferentes órgãos de comunicação social que a acolhem.

Nesta óptica, de entre os múltiplos elementos que circunscrevem a realidade social onde se insere o crítico, serão privilegiados neste artigo os aspectos relativos aos *condicionalismos de tipo organizacional* que enformam a sua acção, tratando de situá-lo no espaço burocrático-profissional que enquadra *imediatamente* a produção do seu discurso e a gere no sentido de articular diferentes pragmáticas, objectivos e recursos (materiais e humanos) com vista a um determinado *output* discursivo — o jornal.

O devido enquadramento da crítica no contexto de produção do jornalismo impresso é tanto mais importante quanto sabemos que, em Portugal, o lugar daquela prática surge sobretudo integrado, actualmente, no campo do jornalismo generalista, sua *instituição de acolhimento* por excelência. Assim, inserido num contexto profissional-organizativo específico que é o jornal, a *cultura profissional* do crítico — definida como conjunto de valores éticos e estéticos de referência, de

retóricas e códigos utilizados, assim como de modelos de acção relativos ao modo de exercer a sua prática — não deixará de incluir, com um maior ou menor grau de resistência, as regras implícitas à *cultura organizacional* característica do seu contexto de produção discursiva — relativa ao conjunto de pressupostos associados aos critérios específicos de selecção, elaboração discursiva e de apresentação pública dos acontecimentos que aborda.

Em última análise, sobrevivendo num espaço de intersecção entre o sistema cultural e o sistema mediático, ambos presididos por lógicas de funcionamento que não se sobrepõem inevitavelmente, o lugar do crítico é atravessado por relações que implicam consensos e compromissos, tensões ou até mesmo conflitos, quando as estratégias de gestão (dos tempos, dos espaços, das agendas, dos conteúdos, etc.) accionadas no seu contexto organizacional tentam uma articulação entre pragmáticas, valores e objectivos diferenciados. Daí a referência organizacional se encontrar bem presente no quadro mental dos críticos, nomeadamente numa espécie de *sentimento de constrangimento* perante o funcionamento rotineiro dos órgãos de comunicação social de tipo generalista. Senão vejamos.

Constrangimentos organizacionais no processo de produção do discurso

A ordem do tempo e do espaço

O *tempo* e o *espaço* concedidos jornalisticamente constituem dois pólos estruturantes da lógica organizativa da produção mediática, com os quais os críticos geralmente mantêm uma relação onde o *sentimento de constrangimento* se encontra bem patente, designadamente aqueles que partilham de uma *doxa* mais analítica e reflexiva, valorizando a autonomia na escolha subjectiva dos eventos a criticar, o tempo de reflexão e de distância crítica, assim como o espaço para o aprofundamento analítico.

De facto, como destaca Nelson Traquina, o campo jornalístico “mantém uma relação íntima e complexa com o factor tempo”, de tal modo que Schlesinger descreve a empresa jornalística como uma *máquina do tempo*, e Schudson caracteriza os jornalistas como sendo um grupo profissional caracterizado pela sua *cronamentalidade*.² Isto porque o trabalho jornalístico, qualquer que seja, é uma actividade prática onde os profissionais lutam contra a *tiranía da hora de fecho*,³ na medida em que as notícias são uma mercadoria cujo valor (mediático) se deteora rapidamente: tal como refere Philip Schlesinger, “a estrutura de competição que define a notícia como uma *mercadoria perecível* exige uma estrutura de produção baseada no valor do *imediatismo* e nos horizontes temporais de um *ciclo diário*. (...) Os jornalistas (...) são membros de uma *cultura cronometrizada*.”⁴

Nesta óptica, a qualidade efémera e transitória da notícia vai impor a *urgência* como um valor dominante nas rotinas que materializam a cultura organizacional do jornal, o que entra em contradição com alguns dos valores mais intensamente vividos na cultura profissional do crítico. Ainda que o seu ciclo de produção não

seja diário mas geralmente semanal, o tempo acaba por constituir um factor de constrangimento para quem pretende abordar mais reflexivamente o acontecimento, na medida em que a elaboração da argumentação terá que ser realizada em cima da hora de edição.

Por outro lado, o ritmo do trabalho jornalístico exige sobretudo uma ênfase sobre *acontecimentos* actuais, e não sobre *problemáticas*, sendo que, quando estas surgem abordadas enquanto tal, só entram no espaço jornalístico através da existência de um determinado acontecimento. O jornal deve propor, por princípio, um produto discursivo dotado de uma temporalidade própria — a *actualidade*. Deste modo, não apenas se torna mais difícil qualquer trabalho reflexivo sobre os acontecimentos, como o factor *tempo* passa a constituir em si mesmo um critério de noticiabilidade.

A actualidade torna-se então no horizonte temporal por excelência na ordem das relevâncias de noticiabilidade jornalística, promovendo um *culto do immediatismo*, ou seja, do valor dado à aproximação temporal entre a notícia e o acontecimento. A autonomia selectiva dos acontecimentos a criticar por parte do crítico fica, deste modo, limitada ao horizonte do espaço dos possíveis actuais, situação que poderá potenciar tensões na relação valor cultural-valor noticioso dos acontecimentos criticáveis.

O crítico também vive intensamente as limitações que lhe são impostas em termos de suporte material do seu discurso, ou seja, do *espaço* que lhe é concedido, constrangimento sentido como limitativo da sua vontade de aprofundamento, em virtude da capacidade de síntese que lhe é exigida. Note-se, porém, que o espaço é profundamente clivado e desigualmente distribuído em função das secções e áreas de especialização que arrumam topologicamente o espaço jornalístico na tentativa de impor ordem sobre os acontecimentos noticiados, assim como em função da relevância noticiosa concedida ao acontecimento criticado, sendo por isso objecto de intensas lutas internas nos espaços de negociação que as organizações jornalísticas disponibilizam.

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. (...) 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. (...) 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, que é a própria actividade do crítico entrar em conflito com o acontecimento encarado do ponto de vista jornalístico. Isto é, enquanto crítico eu posso dizer que não me interessa um livro do J. S., só para dar um exemplo, e enquanto jornalista eu vejo-me na situação de ser obrigado a encarar aquilo como um acontecimento literário. Enquanto crítico vou ter de escrever sobre aquilo (...). 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 (*Literatura/Expresso*).

Ainda relativamente à ordem do espaço, é de constatar a importância crescente do aspecto gráfico do jornal (como superfície a preencher), considerando as novas possibilidades técnicas e o impacte que introduz a nível da visibilidade pública concedida. O grafismo já não é um mero acessório na imprensa, mas sim um importante elemento “publicitário” (na medida em que chama a atenção para os textos) e informativo (na medida em que traduz visivelmente aspectos difíceis de descrever pela palavra), que implica uma gestão específica e cuidada.

No entanto, a gestão gráfica, conjuntamente com todos os aspectos relevantes que concorrem para a apresentação final dos artigos, não são da responsabilidade do crítico, incluindo: o destaque dado ao acontecimento no interior do jornal; a escolha e disposição dos respectivos títulos; o tipo de texto que o assunto merece; o seu lugar na paginação; o número e a dimensão das imagens... Estes são factores que, reunidos, confluem no grau de visibilidade proporcionada ao acontecimento em causa.

É aos editores ou coordenadores de página, em conjunto com os técnicos gráficos, que cabe executar o tratamento final da informação. Aos primeiros cabe a escolha dos espaços a ocupar por cada texto e o seu destaque nas páginas do jornal em função da sua importância relativa, a escolha definitiva dos títulos, a inclusão ou não de fotografia, a cores ou a preto-e-branco, e a sua respectiva disposição, assim como o planeamento das primeiras páginas de cada secção. Aos segundos, sob a orientação das chefias de redacção, cabe encontrar o processo mais adequado e equilibrado de concretizar esses objectivos.

Neste contexto, ao nível da própria *gestão (topo)gráfica* do destaque a dar ao acontecimento que comenta, verifica-se que o crítico tem pouca ou nenhuma influência — nomeadamente quando é colaborador externo que se limita a entregar no jornal os seus textos. A influência que poderá deter advém do facto de, algumas vezes, associado ao seu estatuto de crítico, acumular posições de poder na hierarquia da organização onde se encontra inserido, como editor ou coordenador de secção, por exemplo, ou quando se encontra a tempo inteiro no jornal com o estatuto de jornalista cultural, estando assim mais próximo dos centros de decisão e de controlo dessas questões.

O jornalista, o crítico que está lá dentro, como eu, é alguém que pode ter uma intervenção que implica a própria gestão da imagem, da maneira como aquilo vai chegar ao público. E como eu coordeno a secção de cinema do *Expresso*, e como sou um minhocas com as fotografias, com as imagens e com os arranjos das coisas, procuro o mais possível não apenas coordenar no sentido de garantir a produção de determinados textos, mas coordenar no sentido de fazer com que aquilo chegue ao público com um arranjo visual e gráfico que reflecta também as próprias orientações jornalísticas que prevaleceram (*Cinema/Expresso*).

Se se põe, por exemplo, um espectáculo em primeira página, não é o crítico que decide. E quando o crítico considera um espectáculo magnífico, um espectáculo apesar de tudo modesto mas que é fantástico, não vai para a primeira página mesmo que o crítico quisesse. Mas outro espectáculo, até pouco interessante, considerado pouco importante pelo crítico, pode ir para primeira página, até com fotografia. Isso são coisas tremendas, porque teve leitura e, no entanto, o crítico não teve qualquer papel na construção dessa leitura. (...) O jornal é que cria isso, não o crítico (*Teatro/Expresso*).

A selecção dos acontecimentos

O texto crítico, tal como o texto noticioso em geral, é sempre o resultado final de um processo de produção que implica a *selecção e apresentação discursiva* de uma dada matéria-prima — o *acontecimento*, essa irrupção “na superfície lisa da história e entre uma multiplicidade aleatória de factos virtuais”.⁵ Os acontecimentos constituem, portanto, um imenso manancial noticioso, sendo necessária a sua constante estratificação através da escolha do que se considera ser matéria digna de adquirir visibilidade e existência pública alargada.

No que respeita à *fase de selecção* das matérias passíveis de serem criticadas, sabemos que outrora, no tempo em que a crítica era sobretudo praticada diletantemente entre os muros da Academia e dos salões, os critérios operacionalizados eram sobretudo definidos segundo um *princípio de prazer*, isto é, a escolha de determinado acontecimento a criticar era efectuada na medida da sua sedução ou atracção sobre o crítico, instigando-o à resposta escrita perante os estímulos que lhe suscitava, numa urgência de comunicação e de partilha da experiência estética sentida.

Em suma, enquanto o crítico não veio a ocupar o seu lugar na comunicação social, a selecção sobre o que criticar era sobretudo da responsabilidade do próprio sujeito de enunciação, que acabava geralmente por abordar apenas as obras que, por princípio, materializavam o seu próprio ideal de arte, condenando as restantes que circulavam no seio da comunidade artística ao sobranceiro anátema do silêncio: escrevia prazerosamente sobre o que lhe desse prazer aos sentidos, ou seja, que fosse de encontro às suas afinidades electivas.

Desde que a prática crítica passou a integrar-se activamente nos meios de comunicação social, ao princípio do prazer passou a sobrepor-se o *princípio do dever*, consubstanciado na obrigação de o crítico falar mesmo sobre o que não gosta, quando o acontecimento em causa justifica, em termos jornalísticos, o respectivo acompanhamento mediático. Esta viragem implica um processo de selecção ancorado já não na verificação da *relevância estética* do acontecimento cultural, mas na sua *relevância mediática*.

Com efeito, os critérios pelos quais a prática crítica, enquanto prática também jornalística, se vê actualmente orientada no processo de selecção de acontecimentos culturais a opinar publicamente, traduzem os *critérios de relevância* que definem a *noticiabilidade* de qualquer acontecimento ou facto, ou seja, a sua potencialidade para ser constituída como matéria de interesse público e, deste

modo, para ser tratada mediaticamente (seja sob a forma de notícia, de reportagem, de crítica ou de qualquer outro género jornalístico).⁶

É através deste conjunto de critérios, os quais, no fundo, correspondem ao conjunto de requisitos exigidos dos acontecimentos para adquirirem uma existência pública, que os membros dos diversos órgãos de comunicação enfrentam quotidianamente a tarefa de decidir, de entre um número infinito, imprevisível e indefinido de factos que acontecem no mundo (nomeadamente no mundo das artes e letras), os que merecem destaque e são para publicar e os que são relativamente insignificantes e são para eliminar.

Tais princípios não surgem formalmente codificados e transmitidos, são tacitamente definidos e institucionalizados entre o corpo jornalístico, constituindo um elemento essencial na sua socialização profissional uma vez que são objectivamente necessários pelas exigências que se impõem nas suas rotinas produtivas (eficiência e rapidez), encontrando-se assim profundamente enraizados na sua cultura profissional e no processo de produção de informação. É neste contexto que vemos o crítico, ao pôr o seu trabalho ao serviço dos *media*, também ele sujeito ao cumprimento de uma *agenda* que lhe é proposta e dos *valores-notícia* que presidem à sua construção.

Contudo, o espaço dos possíveis acontecimentos culturais cobertos pelo crítico é, *a priori*, circunscrito pela sua própria natureza previamente organizada, na medida em que normalmente são acções intencionalmente produzidas, não estando ao nível dos acontecimentos de ocorrência disruptiva. Ou seja, estamos a falar de acontecimentos que, geralmente, não são iniciados como tal pelos *media*: alguém os planeou e organizou previamente, muitas vezes preparando-os para um potencial alcance mediático, não sendo espontâneos nem inesperados. De qualquer forma, a sua imensidão exige a operacionalização de determinados critérios de selecção. Quais?

Em primeiro lugar, a exigência de *actualidade*, na medida em que, como já vimos, as instituições mediáticas são supostas dar a conhecer o que está a acontecer no mundo — mesmo que, por vezes, essa “actualidade” não faça parte das afinidades electivas do crítico. Este critério, todavia, aparece entrecruzado com outros factores de relevância noticiosa que definem a *actualidade particular* do *medium*, no sentido em que determinado jornal integra os acontecimentos da ordem do dia que considera relevantes do ponto de vista do seu projecto editorial em contraposição a outros *media*.

Com base nos depoimentos dos críticos que entrevistámos, destacam-se os seguintes critérios de ponderação selectiva:

- a) *critério de reputação institucional*: remete para a posição central ou periférica de determinados circuitos institucionalizados no mundo das artes e da cultura;
- b) *critério de notoriedade social*: definido pelo nível de consagração e de prestígio público do nome das figuras envolvidas no acontecimento na escala das reputações;
- c) *critério de singularidade e relevância cultural*: patente na tentativa de destaque de figuras desconhecidas do grande público ou de propostas alternativas,

- apostando numa mais-valia simbólica associada à ruptura com as normas culturalmente estabelecidas e avaliada em função das repercussões culturais que poderá envolver;
- d) *critério de sucesso comercial ou magnitude do acontecimento*: aferido pelos seus índices de sucesso no mercado, pela amplitude do projecto ou pela intensidade das campanhas promocionais que envolvem o acontecimento;
 - e) *critério de consonância com o interesse do público*: refere-se ao grau de conformidade entre a agenda e as expectativas presumidas acerca do interesse que o acontecimento possa deter junto de determinado público, avaliado em função da imagem que o corpo jornalístico partilha relativamente às necessidades, exigências e gostos culturais dos seus potenciais destinatários;
 - f) *critérios de natureza logística*: relativos à própria disponibilidade material e acessibilidade física do crítico em relação à matéria a criticar.

Quais os critérios que normalmente utiliza na selecção de acontecimentos ou objectos culturais a criticar? Pura e simplesmente o facto de acontecerem, e o reconhecimento de que existem nesta coisa circuitos de certo modo institucionalizados. (...) Uma vez que o jornal é nacional e que é o jornal mais importante, também se escreve, em princípio, sobre as instituições e as galerias mais importantes, aquelas que pela sua actividade regular construíram um marco de solidez de actividade. Embora também se tenha que ter em atenção a possibilidade de emergirem casos interessantes em lugares desconhecidos, na medida do possível (Artes Plásticas/Expresso).

O que eu gostaria de fazer era realmente aquilo que eu considero que tem mais importância, que é inovador, ou que é um artista que não expõe há muito tempo, ou que é uma grande retrospectiva, ou que é um artista estrangeiro que vem a Portugal agora, ou exposições colectivas que marcam um determinado evento, esse tipo de coisas. Muitas vezes não posso fazer isso por uma questão puramente logística. Porque não tenho tempo de ir ver a exposição, porque não fica em Lisboa, fica não sei onde e eu já não tenho tempo de ir, etc. (Artes Plásticas/Jornal de Letras).

Há determinados filmes que quando chegam cá, nós já temos informação sobre eles, e a partir daí nós fazemos uma hierarquia consoante, e nós críticos nos penitenciamos por isso, o *marketing* muito intenso. Mas muitas vezes nós nos demarcamos disso e vamos para outros filmes, que receberam determinados prémios, ou de realizadores que já são importantes na história do cinema, têm uma obra expressiva. Ou então filmes, simplesmente isso é pouco frequente, que são primeiras obras mas que levantaram tanta celeuma ou tiveram críticas tão favoráveis que há uma expectativa muito grande (Cinema/O Independente).

Podemos pois verificar como a acção do crítico enquanto *gatekeeper*, ou seja, como instância de selecção fundamental no jogo de inclusão/exclusão no campo artístico, não depende apenas da sua subjectividade, na medida em que aparece perturbada pela lógica do próprio contexto organizativo em que se insere, que incide eficazmente sobre as suas “escolhas”.

Aliás, os novos aprofundamentos teóricos da hipótese do *gatekeeper* na sociologia da comunicação vão, justamente, no sentido da crítica à proposta inicial de David White, que, ao tentar determinar os critérios utilizados na selecção ou rejeição de uma notícia, concluía pela arbitrariedade e subjectividade individual dessa dinâmica.⁷ Pecando por simplicidade, o conceito inicial deu demasiado peso à ideia da acção do *gatekeeper* isolado, ignorando o facto de o esquema de selecção de acontecimentos funcionar integrado numa *lógica organizacional*, que pressupõe um *processo estratigráfico* através do qual a informação passa por uma série de pontos (*gates*=portões) de tomada de decisão, sequencialmente dispostos, desde a origem do facto até chegar a ser publicado.

Daí a ampliação do conceito de *gatekeeper* para o conceito de *gatekeeping*, considerando a natureza processual da selecção noticiosa em contexto organizacional, viragem ancorada no desenvolvimento paradigmático da investigação sobre a problemática dos emissores, que avança para estudos mais abrangentes onde se atende à análise dos factores correlacionados com o complexo sistema de produção das notícias — o *newsmaking*.

Nesta óptica, também as decisões selectivas do crítico, enquanto *gatekeeper* a actuar no campo mediático, ultrapassam os seus actos de vontade individual, apelando a um conjunto de critérios mais ou menos institucionalizados na lógica de funcionamento subjacente à estrutura burocrática da organização onde se insere. Ele surge inserido num *colete de forças organizacional* que relega para segundo plano a sua subjectividade pessoal, constituindo apenas uma parte desse todo organizativo que enquadra a feitura de um jornal, e que pressupõe um complexo sistema de tomadas de decisão.

Um dos principais instrumentos de controlo organizacional sobre a acção do crítico nesta etapa é o *serviço de agenda*, responsável pela recolha, avaliação, organização e calendarização da cobertura jornalística dos acontecimentos previstos e potencialmente mediáticos, e a respectiva distribuição pelas diversas secções dos jornais. Este é, aliás, um dos instrumentos organizacionais de gestão formal do trabalho jornalístico que garante a sua planificação com alguma previsibilidade, isto num contexto que se debate diariamente com *situações de final aberto*, caracterizado por uma certa *rotina do inesperado*, devido à volatilidade, contingência e turbulência dos acontecimentos com que os jornalistas lidam quotidianamente.

A elaboração do discurso

O controlo organizacional sobre a selecção noticiosa exerce-se a vários níveis. Se começa por haver uma selecção prévia dos acontecimentos susceptíveis de serem cobertos mediaticamente por parte de um *serviço de agenda*, há também uma selecção dos aspectos a mencionar sobre esses factos, pois a partir do momento em que se decide publicar um dado texto, nem tudo o que se sabe ou se vem a saber sobre o acontecimento é jornalisticamente valorizado. Significa isto que o processo de selecção não se limita à gestão da quantidade e do tipo de acontecimentos susceptíveis de serem veiculados mediaticamente, mas integra igualmente a filtragem dos conteúdos das notícias autorizadas, aos quais é dado um determinado

formato discursivo, processo esse também orientado em função de determinados *valores-notícia*.

Podemos, pois, falar de *valores-notícia de selecção* e de *valores-notícia de elaboração*. Estes últimos correspondem igualmente a critérios de relevância operacionalizados no decorrer do processo de produção jornalística, distinguindo-se dos primeiros pelo facto de actuarem não sobre a fase de recolha de acontecimentos noticiáveis, mas sobre a fase de preparação discursiva e apresentação pública desses acontecimentos, funcionando como directrizes na selecção dos elementos constitutivos a serem incluídos, realçados e omitidos (*conteúdo*), assim como na *forma* como devem ser apresentados. Tal como referem Golding e Elliott, os valores-notícia acabam por funcionar, portanto, como “regras práticas que abrangem um *corpus* de conhecimentos profissionais que, implicitamente, e, muitas vezes, explicitamente, explicam e guiam os procedimentos operativos redactoriais. (...) constituem referências, claras e disponíveis, (...) que podem ser utilizadas para facilitar a complexa e rápida elaboração dos noticiários.”⁸

O maior ou menor grau de autonomia na elaboração do discurso jornalístico depende bastante do *género* que lhe está associado, assim como da reputação pública do nome que o assina ou do seu estatuto de autoridade pericial no âmbito da matéria que trata. Quer isto dizer, por exemplo, que a elaboração de uma notícia impõe, à partida, mais restrições a nível das convenções a que tem de obedecer — sujeita às exigências produtivas de objectividade jornalística e de descrição que se pretende factual, para a qual existem regras de construção e elementos discursivos de inclusão obrigatória, como as respostas ao *lead*, ou a aplicação de técnicas como a pirâmide invertida —, do que uma crónica ou qualquer outro artigo de opinião. Por outro lado, existe também um *privilégio diferencial*⁹ concedido aos *staffers* intelectuais e especialistas ou com o estatuto de “estrelas” mediáticas, que lhes fornece uma base de relativa independência para resistir aos constrangimentos jornalísticos característicos da fase de construção discursiva.

É neste contexto que, à partida, o crítico detém uma margem de autonomia substancialmente mais alargada na operacionalização dos valores-notícia de elaboração do que a detida na fase de selecção dos eventos. Trabalhando com um género jornalístico que oscila entre o artigo de opinião e o artigo de análise, é-lhe pedido um comentário subjectivo, judicativo e reflexivo, onde o que mais importa é precisamente a sua perspectiva pessoal sobre o acontecimento, sendo-lhe concedida uma liberdade de expressão nas tomadas de posição pessoais que geralmente não é conferida ao jornalista generalista.

O jornal não impõe ao crítico os constrangimentos ou restrições dos géneros jornalísticos ordinários, na medida em que a sua prática obtém o excepcional estatuto de uma colaboração que não procura tanto a “informação” mas mais a expressão de uma tomada de posição autorizada sobre eventos culturais, implicando uma individualidade que possui uma forma específica de competência intelectual e estética que o produz como distinto do jornalista generalista. Significa isto que o lugar do crítico no jornalismo prevê um *direito estatutário* à singularidade do agente enunciativo, ao seu narcisismo discursivo e à sua idiosincrasia opinativa que não é vulgarmente concedido ao lugar do jornalista, direito esse autori-

zado não apenas pelo próprio estatuto do género crítico, mas também pela protecção e validação conferidas pela assinatura que acompanha esses textos, simbolicamente investida de uma autoridade intelectual. Há, portanto, uma lógica de estatuto de género discursivo que se cruza com uma lógica de reputação da assinatura e de pericialidade, e que acaba por conferir um certo grau de autonomia na mediação jornalística crítico-evento.

É nesta óptica que os nossos entrevistados são unânimes em afirmar que o jornal não interfere na fase de elaboração do discurso crítico ou, quando tal acontece, os condicionalismos decorrentes da sua lógica de funcionamento atingem sobretudo as componentes discursivas de *informação* e de *enquadramento* — normalmente no sentido de as incluir, principalmente junto dos críticos que mais as menosprezam na sua prática discursiva, valorizando componentes mais analíticas e judicativas —, assim como a *linguagem aplicada*, no sentido de os lembrar que estão a escrever para um órgão que pretende atingir um público mais ou menos alargado.

É, efectivamente, a nível da *forma* do texto crítico, mais do que do seu conteúdo propriamente dito, que mais se verificam os constrangimentos organizacionais que caracterizam esta fase da produção, materializando os princípios da *concisão* e da *clareza* linguística, na tentativa de ajustamento funcional às limitações objectivas do espaço de escrita, assim como às características de uma audiência numerosa e heterogénea, procurando evitar uma certa tendência para o hermetismo característica do intelectual proveniente do meio académico.

O controlo organizacional nesta fase da produção discursiva pode ser exercido de duas formas: quer de um *modo dialogal*, o que implica um contacto interpessoal e informal, mas hierarquicamente orientado, através da chamada de atenção (que pode passar pela *advertência* ou até mesmo pela *repreensão*) por parte do editor ou coordenador responsável pela área cultural em que o crítico intervém; quer através de alguns *mecanismos reguladores* inerentes à própria estrutura orgânica do jornal, como seja a acção dos *copy-desk*. Estes últimos detêm a função de ajustar o texto em causa ao espaço disponível naquela edição, assim como de padronizar algumas questões de estilo segundo as regras estipuladas pelo próprio jornal (frequentemente consignadas num instrumento institucional denominado “livro de estilo”).¹⁰

Em última instância, na impossibilidade de contactarem com o crítico no sentido de obterem a sua aprovação para as modificações propostas (e a exigência de rapidez subjacente à rotina produtiva jornalística por vezes não se compadece com este tipo de atitudes mais “diplomáticas”), detêm o poder de decidir quais os elementos a eliminar num texto mais longo e quais as substituições “clarificadoras” a fazer num texto de maior densidade, assim como de substituir títulos quando estes não cabem nas dimensões disponíveis ou quando são pouco apelativos, actos que muitas vezes são intensamente vividos pelo crítico como atentatórios à sua liberdade discursiva.

Curioso é o facto de as referências mais explícitas a experiências de constrangimento na fase de elaboração do produto-crítica provirem de agentes inseridos em jornais de referência dominante, socialmente mais prestigiados quer no espaço

mediático, quer no espaço das artes e da cultura. Tal fenómeno, decerto, não acontecerá por acaso: se, por um lado, são estes jornais que maior disponibilidade concedem a uma crítica de postura mais analítica e reflexiva, recrutando os seus críticos junto das fileiras de intelectuais de competência académica adquirida, por outro lado, por imperativos que decorrem dos objectivos mercantilistas que presidem à lógica de qualquer jornal generalista — que será chegar a horizontes de recepção o mais alargados possível —, não se compadecem com alguns “tiques” decorrentes do *habitus* academicamente constituído desses agentes, como seja, por exemplo, a utilização de uma linguagem por vezes hermética para o leitor mais leigo, ainda que interessado.

Nota-se, no entanto, o facto de o espaço de tomadas de posição estilísticas do crítico variar segundo o capital de prestígio acumulado ao longo da sua trajectória de actividade pública, o qual se vê capitalizado no valor simbólico da sua assinatura num texto, assim como no seu espaço de autonomia pessoal na elaboração discursiva. Ou seja, a margem de manobra reservada à sua idiosincrasia em termos de tomadas de posição estilísticas acaba por depender, em parte, da posição que ocupa no próprio espaço da crítica, ganha em provas de eficácia simbólica e de reconhecimento público do seu discurso.

Por outro lado, torna-se também evidente nos depoimentos recolhidos o facto de as advertências a que o crítico se vê sujeito por parte do jornal, designadamente na pessoa do seu editor, tenderem a diminuir na medida em que ele vai incorporando as regras do jogo jornalístico e vai tendo consciência do espaço de possibilidades que lhe é concedido no jornal concreto em que trabalha em função da sua *política editorial*, a qual traduz não o simples resultado da soma das contribuições de todos os seus colaboradores, mas a forma mais ou menos consistente e particular evidenciada por uma dada organização jornalística de orientar a recolha, a selecção e o tratamento da informação.

Essa política, note-se, não é porém dotada de uma natureza total e prescritiva, na medida em que não se reduz a uma linha doutrinária de pensamento, unívoca e consoladora, mas traduz sobretudo um determinado *estilo* de fazer e de encarar o jornalismo, passível de ser *negociado* num determinado espaço de possíveis mais ou menos abrangente. Daí que os constrangimentos organizacionais sentidos pelo crítico na fase de elaboração discursiva não passem tanto pelo conteúdo substantivo dos seus textos, mas mais pela sua forma.

Com efeito, desde que a imprensa tomou uma vocação claramente empresarial, submetida às exigências do mercado (dos anunciantes e dos leitores) e aos objectivos específicos de qualquer empresa (o lucro), cada jornal deixou de ser eminentemente “a voz do dono”, para passar a apresentar um conjunto diversificado de pontos de vista sobre os assuntos, favorecendo à partida, do ponto de vista ideológico, uma espécie de *princípio de ecletismo ecumenista*. Os diferentes pontos de vista possibilitados pelo jornal representam, por seu turno, diferentes zonas de gosto e de inteligibilidade, numa estratégia de atracção e de satisfação de um amplo espectro de segmentos sociais e culturais de destinatários.

Nesta perspectiva, a política editorial de um jornal não é linear nem directamente observável. Manifestando a necessidade de estabelecer um acordo entre

uma lógica empresarial (na medida em que produz um bem que se pretende de difusão alargada) e a procura de um estilo e de uma qualidade impostos à partida, resulta numa conjugação de influências culturais, ideológicas e sociais características de uma dada época, da formação dos seus jornalistas e dos próprios interesses dos segmentos de público que se pretende atingir. Irá ser, então, o conjunto de traços reunidos na unidade “estilo” que formula, em grande parte, o núcleo duro de coerência editorial de um determinado jornal, potenciando a convergência entre um contraste de universos ideológicos e de posições individuais, que pode mesmo vir a produzir um *efeito de grupo*.¹¹

Por outro lado, seria errado supor que as fronteiras editoriais são claras e ditam regras específicas, quando elas apenas fornecem uma estrutura para a acção, um *frame* suficientemente amplo que permita aos jornalistas, nomeadamente ao crítico, alguma criatividade.¹² Essa estrutura, objectivamente existente nos processos de laboração da informação, costuma ser de tal modo funcional que os seus princípios escapam frequentemente aos próprios que os utilizam, porque naturalizados e rotinizados. A política editorial da organização jornalística acaba por não ter uma dimensão exteriormente impositiva, constituindo um corpo difuso de regras latentes que se aprendem e são inculcadas implicitamente no exercício da profissão.

Esse processo poderá assumir a forma de uma adequação por via de uma *socialização por osmose*, que pressupõe uma acomodação e aceitação progressiva e inconsciente das regras do jogo, ou a forma de uma adequação consciente por via da *autocensura*. O clássico estudo de Warren Breed confirma que é sobretudo apreendida *por osmose*, ou seja, que o jornalista acaba por ser socializado através de uma sucessão subtil, praticamente invisível, de recompensas e sanções: nas suas palavras, “basicamente, a aprendizagem da política editorial é um processo através do qual o novato descobre e interioriza os direitos e obrigações do seu estatuto, bem como as suas normas e valores. Aprende a antever aquilo que se espera dele, a fim de obter recompensas e de evitar penalidades. (...) Cristaliza-se num processo de controlo social, no qual se castigam os desvios com reprimendas, cortando o artigo, recusando um comentário de modo amigável por parte de um executivo, etc.”¹³

No caso concreto do crítico, nomeadamente daqueles que partilham mais intensamente de uma *doxa* de natureza académica — que muitas vezes entra em contradição com a retórica jornalística —, a operacionalização dos valores implícitos à política editorial do seu jornal implica não raras vezes, designadamente no início da sua carreira, alguns *mecanismos cognitivos de autocensura*, no sentido em que, “prevendo cortes ou admoestações por parte das chefias, (o jornalista) se coíbe de escrever aquilo que acha que é susceptível de ser recusado”.¹⁴

De facto, já evidenciámos a existência, entre os nossos entrevistados, de um maior índice de autoconsciência do controlo organizacional por parte daqueles que se encontram mais próximos da imprensa de referência dominante, apesar de a relatividade da amostra não aconselhar excessivas extrapolações. Aqui e ali, escapam frequentemente desabafos notáveis, fora as declarações que foram prestadas *off the record* quando se tocava neste tema. Não quer isto dizer que tais jornais

constituam instituições com alguma espécie de pendor autoritário; para além das razões já atrás invocadas, há que considerar que são estruturas organizacionais de maior dimensão, mais densas, mais complexas, mais profissionalizadas, dotadas de uma política editorial mais institucionalizada.

E quanto aos elementos constitutivos do próprio evento, o jornal dá algum tipo de indicação quanto ao que deverá incluir, realçar ou omitir no seu discurso acerca desse mesmo evento? Uma única vez o editor da Cultura me disse: “Olha que um fulano me disse que o espectáculo era assim. Tens a certeza que queres escrever isto?”. E eu disse: “Tenho!”. Digamos que assim claramente foi a única vez que aconteceu, no início. Agora, há formas muito mais insidiosas de o fazer. (...) As críticas entram, e pode é haver censura interna. E há! E como é que essa censura... — É feita sem eu saber. Eu só depois leio o jornal. Eu, como os leitores, tenho as minhas surpresas. Cortes de texto, modificações de palavras, modificações de sintaxe, há isso tudo. Não é sempre, mas acontece. (...) Os jornais condicionam a crítica porque obrigam os críticos, pelo menos os críticos de teatro, que têm menos espaço que os outros, a produzir textos impressionistas, e cada vez mais impressionistas. Dizem que o público não percebe se nós analisarmos, não está interessado em actividades de Faculdade de Letras. (...) Eu já tenho sido tão treinado para a via impressionista, que francamente já não tenho essa preocupação (de ser compreendido ou não pelo público). Já é a interiorização de um tipo de discurso, o que é terrível. Olhe, aqui está a rotinização. (...) Fui conduzido a isso pelas constantes advertências do jornal, ou pelo do editor da Cultura. “Isto não é Faculdade de Letras! Isto não é Faculdade de Letras! Isto não é Faculdade de Letras!”. Tantas ouvi que efectivamente fui partindo cada vez mais para a elementaridade, para a coisa fácil, para a coisa mais clara (Teatro/Expresso).

A gestão informal das diferenças e resistências

O momento do convite e a acção do editor

Vimos que a imprensa, hoje em dia, já não impõe aos seus profissionais a adesão a uma dada doutrina, antes propõe um produto discursivo eclético de modo a satisfazer uma ampla estrutura receptiva com perfis sociais e culturais heterogêneos. No entanto, a pluralidade de diferenças é sempre gerida em função de um determinado espaço de possíveis editoriais e estilísticos, existindo para isso, como vimos, alguns instrumentos formais de organização interna que o controlam e regulam, como o serviço de agenda ou a acção dos *copy-desk*.

Mas também existem alguns *padrões informais de gestão das diferenças* que têm como efeito atenuar a consciência dos constrangimentos organizacionais, concedendo uma aparência de naturalização na tomada de posições dentro do jornal, tentando impedir, à partida, o risco de conflito declarado entre o espírito programático do jornal e as tomadas de posição individuais dos seus agentes. Atentemos, por um momento, no depoimento deste entrevistado, que por duas vezes foi convidado a sair de jornais onde exercia a sua actividade crítica:

(A alegação de *O Independente* para a minha saída do jornal...) Era que tinha escrito um texto agressivo, que comentava algumas “ideias” — entre aspas, porque eu acho que o indivíduo não tem ideias —, do A. P. no E., sobre um tema concreto, a arte pública. E eu comentava de uma forma que até nem era muito agressiva (...). E depois o M. E. C. transmitiu ao meu colega de página A. C. P. que não tinha necessidade que eu escrevesse lá mais, que aquele tom de escrita não interessava. (...) Anteriormente (na fase em que escrevia no *Público*) não acontecia dar a ler, fazer exame prévio. Acontecia é que eu por vezes entregava os meus textos, os textos assinados por mim, portanto da minha responsabilidade, e via que os textos depois eram bastante alterados na publicação, já publicados. Era o que na imprensa americana se chama o *editing*, mas o *editing* tem limites, não se pode descaracterizar um texto. (...) E aí sentia a minha liberdade, a minha autonomia posta em causa enquanto crítico, porque emitia uma opinião e nunca sabia até que ponto é que ela ia ser depois descaracterizada. E depois é muito complexo aparecer um texto assinado por mim, que está a emitir uma opinião que não é a minha (*Artes Plásticas/Capital*).

Casos como este decorrerão do que poderemos designar de um *erro de recrutamento*, ou seja, quando as expectativas que presidem à escolha de um determinado crítico por parte de um determinado jornal — escolha essa que, na ausência de um trabalho crítico anterior, aparece associada a um conjunto de competências e de disposições que se presumem deter¹⁵ e que se prevê que sejam desenvolvidas de determinada forma —, não são correspondidas na prática, podendo dar lugar a mecanismos que poderão ser subjectivamente sentidos como censurantes e que, em última instância, poderão levar à sua dispensa por parte do jornal.

Com efeito, quando um órgão de comunicação social recruta qualquer colaborador, seja ele um repórter ou um comentador, vai tentar requisitar aqueles cujo perfil lhe pareça mais adequado ao seu espírito programático, isto é, aqueles que se espera que perfilhem e espelhem na sua actividade o espaço dos possíveis inerente à *política editorial* do jornal, a qual tenderá, por sua vez, a corresponder às convicções e expectativas dos seus desejados segmentos de mercado.

A adequação ao “tom” ou estilo editorial proposto e previamente definido que preside à mobilização dos colaboradores constitui, assim, o primeiro padrão de controlo operado pelo jornal na sua estratégia de gestão das diferenças legítimas, potenciando desde logo o livre funcionamento das regras do jogo jornalístico através da formulação de um acordo tácito e informal, de uma cumplicidade sem palavra de ordem nem constrangimento manifesto, entre corpo redactorial, corpo editorial e público destinatário.

Desta forma, ao mesmo tempo que se evita uma adesão marcada e demagógica a uma linha doutrinária unívoca, tenta-se igualmente gerir a relação entre o estilo pessoal do crítico e o estilo de jornalismo programaticamente partilhado. Esse padrão de controlo organizacional aparece, de algum modo, dissimulado pelo modo como estes agentes são maioritariamente recrutados pelo jornal — por convite interpessoal —, processo que tende a ser efectuado a partir de redes de relações de sociabilidade fundamentadas em *núcleos de afinidade electiva* pré-estabelecidos.

Porque 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 que 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 (*Cinema/Expresso*).

Nesta perspectiva, é a partir das *afinidades simbólicas* que se procuram, no momento do "convite", entre a sensibilidade, gosto e estilo do crítico e a política editorial do jornal que, por um lado, as dimensões formais e substantivas das tomadas de posição críticas, vão aparecer como "naturalmente" ajustadas quer à visão do mundo característica do jornal em que se insere, ilibando-o de interferir nesse âmbito, quer às expectativas dos leitores mais fiéis às suas crónicas.

De facto, os diferentes discursos e julgamentos produzidos pela crítica não obterão o reconhecimento por parte dos segmentos de público a que se dirigem e, conseqüentemente, a eficácia simbólica prevista e desejada pelo órgão de imprensa sobre aquela instância, se entre o crítico, o jornal para onde escreve e os seus respectivos leitores não existir, à partida, um acordo tácito no que respeita às suas visões do mundo, designadamente do mundo das artes e letras, aos seus interesses neste, aos seus gostos e códigos de referência, no fundo, aos esquemas de disposições éticas e estéticas que integram e constituem os seus *habitus*. Daí a prática da crítica variar substancialmente, quer em termos de forma, quer em termos substantivos, consoante o órgão de imprensa no qual é desempenhada e, por sua vez, segundo o tipo de público que este atinge ou pretende atingir.¹⁶

O que se pressupõe é, tomando a hipótese avançada por Bourdieu, a existência de um *efeito de homologia* estrutural entre o campo da crítica, o campo dos órgãos de comunicação social para os quais produz e pelos quais é divulgado o seu discurso, e o campo do consumo cultural (nomeadamente o espaço das fracções sociais culturalmente mais favorecidas, que será onde provavelmente se recrutará a maior parte da *clientela* do discurso crítico), efeito esse que, ao dar conta do ajustamento de disposições que tende a existir entre posições homólogas em campos diferenciados, permite explicar a reciprocidade de expectativas, interesses e estratégias que tende a estabelecer-se entre essas instâncias sociais.

Tomando esta hipótese por verdadeira, torna-se claro o facto de o potencial poder de persuasão exercido pelo crítico sobre as orientações subjectivas (actos de decisão e de escolha, de opinião e de gosto) dos seus leitores não ser linear, mecânico e determinista. Na realidade, será o jogo de consonâncias estruturais que objectivamente acontecem entre o espaço de produção, difusão e recepção do discurso crítico que fundamenta, colocando-nos num plano estritamente semiótico, o acordo entre *gramáticas de produção* — ou seja, códigos de leitura operacionalizados na compreensão, interpretação e (des)codificação dos críticos sobre o acontecimento —, e *gramáticas de recepção* — isto é, os códigos de leitura utilizados pelos seus respectivos receptores —, condição necessária para a circulação inteli-

gível de qualquer enunciado discursivo ou não discursivo, fenómeno que Eliseo Véron designa de *semiose social*.¹⁷

Nestas condições, percebe-se como o ajustamento entre crítico e leitor em termos de sistemas de percepção, apreciação e interpretação (no fundo, sistemas de classificação) estética não necessita ser demagógica, intencional ou conscientemente procurado pelo primeiro (embora ele o equacione no momento em que pondera o convite de determinado jornal), na medida em que é objectivamente estabelecido *a priori*, através dos critérios subjacentes à selecção e gestão do recrutamento de colaboradores por parte dos jornais.

De facto, apesar de actualmente existir uma acentuada tendência para a prática da crítica, no seu contexto jornalístico de produção, ser socialmente representada como *acção ao serviço do consumidor*, orientada para objectivos pedagógicos e de orientação discricionária, a instância “público” não parece constituir uma referência inibidora dos resultados discursivos. Aliás, não raras vezes o crítico é apontado justamente pelo facto de não se preocupar em fazer-se entender junto da “generalidade” do público, resvalando para hermetismos linguísticos e conceptuais cujos sentidos não são genericamente partilhados pela pluralidade dos leitores do meio onde escreve.

Tal acontece, em parte, na medida em que o crítico, empreendendo o seu jogo de demarcação face ao consumidor cultural “comum” na tradução conceptual das suas competências especializadas, tende a posicionar-se num patamar cultural que supõe ser superior ao do público em geral, do qual entende que não deverá prescindir em favor deste último e em desfavor da independência da sua acção apreciativa e interpretativa, assim como da profundidade que a própria obra lhe suscita: o crítico procura que o leitor “suba” ao seu entendimento, não pressupõe ser ele a “descer” a esse patamar. Por outro lado, pressupõe ainda ser o leitor a procurar as suas afinidades entre os diversos segmentos de opinião especializada existentes, a orientar-se intersubjectivamente nos seus processos de identificação com a crítica, e não o contrário, o que, sucedendo, comprometeria a sua sinceridade e honestidade intelectual, valores que lhe são tão caros.

(O leitor...) procura na crítica uma coincidência das suas próprias leituras e das conclusões a que chega com as conclusões do crítico. (...) Há uma espécie de cotejo do leitor com o parecer do crítico. O objecto de leitura é o mesmo, mas depois o leitor procura achar pontos de divergência ou de convergência com o crítico. *Acha que o crítico deve fazer um esforço para se identificar com um suposto leitor “normal” ou o leitor “médio”?* O princípio é que o leitor é que deve sempre subir à cultura, não é a cultura descer ao leitor, o leitor é que tem que se esforçar por tentar perceber o que é que as luminárias dizem (*Literatura/Jornal de Letras*).

A interferência de um suposto *leitor-médio* no processo de produção de discurso crítico também se vê inviabilizada, logo à partida, invocam os seus protagonistas, pelo desconhecimento que demonstram possuir acerca do perfil sociográfico e cultural do “seu” público, pressupondo, em última instância, que o seu discurso não será lido senão por determinadas *clientelas* recrutadas entre as categorias

culturalmente privilegiadas de consumidores do jornal onde escreve, e não pelo seu público mais generalizado.

Na ausência destas informações objectivas, quando arriscam a construção do perfil do que supõem ser o seu leitor ideal, fazem-no projectando a imagem reflectida de si próprios, como um jogo de espelhos, onde a refracção emitida pretende fundamentar o não-comprometimento da autonomia da sua acção discursiva. Igual a si próprio, como sua *alma-gémea*, o crítico exterioriza um perfil difuso desse leitor imaginário como partilhando das suas afinidades estéticas electivas, da sua visão do mundo (da arte e não só), das suas competências linguísticas e culturais, das suas próprias exigências e objectivos em relação à crítica.

Fantasiando e prevendo um ideal de coincidência entre *gramática de produção* e *gramática de reconhecimento* do discurso, no sentido veroniano dos termos, ou entre *sistemas de disposições éticas e estéticas*, no sentido bourdiano, a referência “público” tende a não constituir, efectivamente, um factor directo de perturbação no trabalho do crítico, uma fonte de restrição à sua autonomia e independência discursiva.

O crítico imagina para si próprio, isto é, estabelece uma espécie de leitor tipo ou leitor ideal da sua obra crítica, que é modelado pela sua própria maneira de conceber a crítica, de conceber a arte, de conceber o mundo, etc. Portanto, eu julgo que toda a gente concebe um leitor ideal, mas sobretudo é bom que isso seja um leitor ideal e não seja um leitor real, mesmo que seja colectivo, porque isso seria uma limitação, seria uma limitação bastante grande... (...) Isto é, não me interessa aquilo que as pessoas pensam sobre a crítica que eu faço, interessa-me aquilo que três ou quatro pessoas que eu conheço pensam, porque sei que essas três ou quatro pessoas correspondem a um universo que é aquele onde eu me quero ver reconhecido. (...) *E conseguiria traçar o perfil desse seu suposto leitor-ideal? É difícil eu dizer isso... (...) Primeiro, eu penso num leitor de formação universitária (...), que corresponde a um leitor que tem um grau de saber relativamente elevado, que funciona dentro do mesmo universo de referências que eu funciono. Portanto, não se trata pura e simplesmente do grau de saber, trata-se do universo de referências onde eu funciono. Trata-se primeiro dessa comunidade de universo de referências. Depois uma comunidade de gosto também, que de algum modo se identifique comigo dentro de determinados parâmetros, não quer dizer que seja um decalque, de modo nenhum, mas que eu consiga dialogar com essa pessoa em termos de gosto. E essencialmente é isso (Literatura/Expresso).*

Essa *margem de idealidade* tende, todavia, a ser internamente gerida pelo próprio jornal, na medida em que, enquanto empresa, promove sempre uma estratégia de *gestão para fora*, endogeneizando o que lhe é exógeno, isto é, trazendo para a redacção a preocupação com o seu mercado potencial, em termos das suas expectativas, interesses e conhecimentos anteriores. Assim, através dos vários padrões de controlo de que dispõe, o jornal tenta ajustar o seu esquema de pressupostos e de percepções estereotipadas quanto à composição, gostos e necessidades do público pretendido, ao esquema de pressupostos e percepções partilhado pelo

crítico, encontro que, sendo imprescindível para o decorrer eficiente da rotina produtiva e para uma maior eficácia no impacto público do discurso, não deixa de condicionar o modo como este é formulado e apresentado.

Daí a constatação nos nossos depoimentos de que a principal fonte de estruturação de expectativas, orientações, critérios e procedimentos produtivos da prática crítica em geral e, como tal, o seu principal factor de perturbação, tenda a incidir não sobre o público na imagem estereotipada que dele têm os seus protagonistas, mas sobre o *contexto profissional-organizativo* onde estes se encontram inseridos, ou seja, o grupo constituído pelos seus colegas de trabalho e superiores hierárquicos, que directa e diariamente se relacionam intersubjectivamente.¹⁸

Como eu disse, o meu patrão é quem me paga, portanto, no fundo, é para ele que eu escrevo. Se eu o desagradar muito, em princípio ele terá a sensibilidade para perceber que estando a desagradar a ele, estarei a desagradar a muita gente e ele vai correr comigo. É muito difícil detectar, sobretudo numa sociedade com tão poucas estatísticas e com tão poucos estudos sociológicos sobre esse campo, o que é o leitor médio. No fundo, há uma minoria de espectadores (Cinema/*Público*).

A acção do *editor*, essa entidade anónima e exogenamente pouco visível, assume aqui uma importância fundamental, na medida em que prossegue internamente a gestão informal das diferenças iniciada no momento do convite. Detendo no terreno o poder decisório em termos da materialização do projecto editorial do jornal, é ele que acaba por balizar e definir o campo daquilo que os críticos podem, se não escrever, pelo menos publicar, e sob que formato, ocupando uma posição privilegiada para sugerir ou encomendar o tratamento de determinados acontecimentos aos comentadores da casa, assim como para adverti-los ou, em última instância, sancioná-los por questões formais ou de substância em relação à cobertura jornalística efectuada.

Operando como um *gestor de conveniências*, é ele que acaba por supervisionar e gerir as diversidades internas que atravessam o jornal do ponto de vista ideológico e formal, o que implica um trabalho de conciliação permanente (tácita ou manifesta) indispensável para assegurar o acordo entre as exigências do indivíduo ou grupo, as exigências editoriais da empresa, e as potenciais exigências da estrutura de recepção. E é a partir desta trama de acções e representações entre as várias instâncias em jogo que, muito provavelmente, a configuração social e cultural do público que ambos (crítico e editor) esperam encontrar não se afasta muito da configuração do público que realmente consome o seu discurso, o entende e o legitima.

Perante o cenário atrás traçado, podemos aperceber-nos até que ponto o convite de um crítico por parte de um órgão de imprensa, a par da acção reguladora do editor, são mecanismos informais fundamentais para que a eficácia simbólica da sua acção discursiva se concretize sobre o público específico desse órgão, e para que o processo de produção discursiva decorra o mais pacificamente possível: caso algum deles se encontre objectivamente “deslocado” em relação ao lugar social do outro, provavelmente o impacte das propostas apresentadas pelo crítico junto do

público do jornal para onde escreve ver-se-á votado ao fracasso — e, deste modo, o próprio jornal descredibilizado —, para além de o crítico começar a ter graves problemas internos com as suas chefias. Isto porque a *relação de simbiose ética e estética* que, *a priori*, garantiria um público ajustado ao discurso produzido, encontra-se, à partida, posta em causa, daí resultando que as propostas apresentadas pelo crítico tendam a ser incompreendidas e/ou mal recebidas pelo público que encontram.

Retomando o exemplo do entrevistado com o qual iniciámos este ponto, terá sido a progressiva consciencialização desse desajustamento ético e estético por parte dos responsáveis dos jornais em que ele desenvolveu a sua actividade que, objectivamente, esteve na base do seu afastamento sucessivo daqueles órgãos. Aliás, a desarticulação entre o modo deste crítico encarar a sua prática e o modo prescrito pelos jornais onde a desenvolveu anteriormente, encontra-se bem visível no seu próprio testemunho acerca deste percurso, quando contrapõe o seu tom e objectivos para a crítica ao tom e objectivos desses jornais, nomeadamente do *Público*:

Em 90 estou cerca de oito meses a trabalhar no *Público*, desde que saiu em Março até à volta de Outubro/Novembro, a fazer crítica semanalmente. A experiência não foi de todo interessante, na medida em que era um tipo de jornal, e ainda é um tipo de jornal, com pretensões mais institucionais e um cariz de certa maneira cinzento na actividade da crítica, em que a crítica que se fez nunca foi de grande dureza, embora houvesse mil e um motivos para se exercer a actividade crítica com mais ou menor dureza, desde que houvesse um fundamento substancial. Geraram-se alguns problemas, tive alguns textos nitidamente censurados — era curioso porque ninguém assumia a responsabilidade — e depois acabei por sair do jornal. Depois estive no *Independente* cerca de um ano também. Aí voltou a haver de novo problemas (*Artes Plásticas/ Capital*).

Demarcações e negociações

Como já referimos, a cultura organizacional da actual imprensa generalista não é transversalmente marcada por uma natureza prescritiva, homogénea; pelo contrário, enfatiza a discussão mais do que a doutrinação, dando lugar ao dissídio, à divergência, até mesmo ao conflito. Ainda que o *convite* constitua um momento essencial nas estratégias de gestão informal das diferenças editoriais possíveis — na medida em que tende a pacificar o desenrolar quotidiano da gestão da produção jornalística e, conseqüentemente, a facilitar o exercício da acção decisória por parte do editor —, não deixam de existir internamente estratégias de resistência e de luta contra algumas directivas impostas pela lógica de funcionamento do campo jornalístico ao campo da crítica. Tais estratégias, fundamentadas num *jogo de demarcações* perante os jornalistas "comuns", os seus modelos e formatos de produção discursiva, os valores e objectivos de que partilham, exigem o accionamento de *processos de negociação* informais e situacionalmente geridos entre o corpo de críticos e as suas chefias directas.

É no decorrer desses processos que rotineiramente acontece a gestão recíproca do espaço dos possíveis jornalisticamente concedido ao crítico, ou seja, onde o esoterismo da sua condição de especialista é negociado com o exoterismo da sua condição jornalística, nunca deixando de combater em nome do seu estatuto particular e dos princípios, valores e normas que lhe são inerentes contra os constrangimentos organizacionais que lhe tentam impor.

Há, de facto, um capital colectivo de atitudes, representações e valores éticos e estéticos 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, legitimando a reivindicação de um espaço de possibilidades de actuação no interior do jornal, com direitos a singularidades e valorações, a escolhas e a tomadas de posição ideológicas, a que o repórter vulgarmente não acede. 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”.¹⁹

Com efeito, 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 assunção 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, “crítica-vel”, pressupõe um investimento pessoal e subjectivo que não é comumente concedido ao jornalista, que se supõe relacionar-se com o facto de um modo imparcial e objectivo;
- b) essa relação traduz-se, por sua vez, numa maior autonomia do crítico na fase de elaboração do seu texto: por um lado, não está sujeito às regras convencionais de construção do texto jornalístico, podendo definir e desenvolver discursivamente um “estilo” próprio; por outro, está livre de tomar uma posição e de forçar uma interpretação pessoal em relação ao acontecimento junto do leitor; do jornalista, por sua vez, espera-se que abdique na sua escrita — que se pressupõe ser o relato descritivo de um acontecimento — qualquer componente de ordem subjectiva (seja de ordem tecnicolinguística ou de ordem ideológica), deixando ao leitor a maior margem de interpretação possível em relação ao facto considerado;
- c) pressupõe-se ainda a posse de um capital cultural específico em relação ao capital cultural genérico do jornalista “comum”, ou seja, que o crítico detenha competências e disposições mais particularizadas e especializadas que o jornalista;
- d) o próprio estatuto dentro do jornal também é, por vezes, utilizado como estratégia de demarcação, pois enquanto se pressupõe que o jornalista se dedica a tempo inteiro a essa actividade e se encontra integrado no quadro

de redactores do jornal, a actividade crítica, por sua vez, poderá ser acumulada com outro tipo de actividades profissionais, fazendo frequentemente parte do sector de colaborações externas. Assim, a ambiguidade do estatuto de colaborador, pelo seu distanciamento face à vida rotinizada e quotidiana de fazer jornalismo e a trabalhar em “regime livre”, sem vínculo contratual ao jornal, é entendida como podendo render ao crítico uma maior liberdade de actuação.

Pelo facto de trabalhar num jornal sente-se um jornalista? De maneira nenhuma. (...) Eu gostaria de nunca ser confundida com um jornalista, porque são práticas diferentes, formações diferentes, objectivos diferentes. (...) O jornalismo, para já, é uma profissão. A crítica não é uma profissão. (...) 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 espectáculo, 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 (*Teatro/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. (...) 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 (*Cinema/Jornal de Letras*).

Este jogo de demarcações é, não raras vezes, invocado nas estratégias de *negociação* envolvidas no processo produtivo de qualquer produto jornalístico. Este conceito, 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”,²⁰ quando 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.

No caso concreto da abordagem organizacional da acção do crítico, permite resguardar-lhe 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, ressalvando o facto de ser sempre, em última instância, 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.

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 aquele personagem se vê ilibado do peso de alguns constrangimentos jornalísticos sobre a sua actividade, reclamando sobre o evento que foi agendado para si e justificando a sua troca, pretendendo mais espaço para determinado artigo porque acha que o evento merece, sugerindo a cobertura de determinado evento que não foi previsto e que é do seu interesse pessoal destacar e comentar, etc.

Tais processos de negociação são normalmente empreendidos interindividualmente, ou seja, entre o crítico e o próprio editor ou responsável de secção, ou colectivamente, nas reuniões de planeamento que são marcadas regularmente e onde é estabelecida a agenda, distribuído o trabalho e discutido o espaço e o enquadramento a conceder a determinado artigo sobre um dado evento: inclui-se ou não se inclui, em que formato, com chamada à primeira página ou não, em que página da secção, com fotografia ou sem fotografia, com título a uma ou a mais colunas...

É, muitas vezes, durante essas reuniões que o *staffer* ascende implicitamente à compreensão da orientação editorial da sua secção ou jornal, participando dos jogos de força que são accionados no seu decorrer. Assim, nestes espaços de *gestão de consensos e compromissos*, mais ou menos informal e tacitamente, 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 reestabelecer o *princípio do prazer* na selecção dos eventos e/ou autores a criticar, princípio que também ao jornal interessa conceder.

O que me leva a escolher é, antes do 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-lo, à importância histórica, à sua própria raridade. (...) 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 defendê-lo, essa pessoa tem prioridade em escrever sobre ele, e 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 (*Cinema/Expresso*).

Em suma, é através do *jogo de negociações* que se empreende ao longo de todo o processo de produção de uma crítica que se tenta, o mais democraticamente possível, a gestão articulada entre os interesses estruturais e programáticos do jornal, as necessidades e expectativas do público que pretende atingir e, por fim, as opções e idiosincrasias cultivadas pelo crítico.

Notas

- 1 O presente artigo decorre do aprofundamento do material empírico recolhido no âmbito da pesquisa efectuada para a elaboração da dissertação de licenciatura em Sociologia (1995, ISCTE), intitulada *Pelos Tempos do Espaço da Crítica*. Os testemunhos que ilustram o artigo foram extraídos de um conjunto de 21 entrevistas aplicadas a críticos activos na imprensa escrita portuguesa entre 1993 e 1994.

- 2 Cf. Nelson Traquina, *Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"*, Lisboa, Vega, 1993, pp. 3 e 8.
- 3 *Idem*, p. 9.
- 4 Philip Schlesinger, "Os Jornalistas e a Sua Máquina do Tempo", in Traquina, *op. cit.*, p. 178.
- 5 Adriano Duarte Rodrigues, "O Acontecimento", in Traquina, *op. cit.*, p. 27.
- 6 Mauro Wolf, *Teorias da Comunicação*, Lisboa, Presença, 1992, p. 167.
- 7 David Manning White, "O Gatekeeper: Uma Análise de Caso na Seleção de Notícias", in Traquina, *op. cit.*, pp. 142-151.
- 8 Cit. in Wolf, *op. cit.*, p. 174.
- 9 Warren Breed, "Controlo Social na Redacção: Uma Análise Funcional", in Traquina, *op. cit.*, p. 163.
- 10 O *Livro de Estilo* de um jornal é um conjunto mais ou menos extenso de normas ético-deontológicas e de recomendações técnicas a nível de linguagem, que pretende definir o "tom" particular de cada órgão de comunicação social, ou seja, a sua gramática discursiva, de modo a codificar institucionalmente um padrão mínimo e uniforme de composição de texto.
- 11 Cf. Louis Pinto, "L'Emoi, le Mot, le Moi. Le Discours sur l'Art dans le "Musée Egoïste" du Nouvel Observateur", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 88, 1991. Este fenómeno é susceptível de ser empiricamente observado e analisado, em Portugal, a nível de jornais como, por exemplo, o *Expresso* e o *Independente*, nomeadamente por via da sua crítica.
- 12 Aliás, um excesso de determinismo organizacional e doutrinário seria hoje de difícil implementação, pois qualquer tentativa de obrigar o jornalista a seguir uma dada política afrontaria um dos pilares fundamentais da sua actual legitimidade profissional — a *independência jornalística*.
- 13 Breed, *op. cit.*, p. 155 e p. 161.
- 14 José Manuel Paquete de Oliveira, *Formas de "Censura Oculta" na Imprensa Escrita em Portugal no Pós 25 de Abril*, Lisboa, ISCTE (dissertação de doutoramento), 1988.
- 15 Cf. "Requisitos de Acesso" in Vitor Sérgio Ferreira, "O Lugar do Crítico", *Análise Social*, vol. XXX (134), 1995.
- 16 Cf. Pierre Bourdieu, "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 13, 1977, pp. 21-22.
- 17 Eliseo Véron, *A Produção de Sentido*, S. Paulo, Cultrix, s. d.
- 18 Cf. Wolf, *op. cit.*, pp. 161-162.
- 19 Pierre Bourdieu, "L' Emprise du Journalisme", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 101-102, Março de 1994, p. 6.
- 20 Alexandre Melo, *O que é Arte*, Lisboa, Difusão Cultural, 1994, pp. 69-70.

Referências bibliográficas

Bourdieu Pierre (1994), "L' emprise du journalisme", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 101-102.

- Bourdieu Pierre (1977), "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 13.
- Breed, Warren (1993), "Controlo Social na Redacção: Uma Análise Funcional", in Traquina, Nelson (org.) (1993), *Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"*, Lisboa, Vega.
- Ferreira, Vitor Sérgio (1995), "O lugar do crítico", *Análise Social*, vol. XXX (134).
- Melo, Alexandre (1994), *O que é Arte*, Lisboa, Difusão Cultural.
- Oliveira, José Manuel Paquete de (1988), *Formas de "Censura Oculta" na Imprensa Escrita em Portugal no Pós 25 de Abril*, Lisboa, ISCTE (dissertação de doutoramento).
- Pinto, Louis (1991), "L'Emoi, le Mot, le Moi. Le Discours sur l'art dans le 'Musée Egoïste' du Nouvel Observateur", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 88.
- Rodrigues, Adriano Duarte, "O acontecimento", in Traquina, Nelson (org.) (1993), *Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"*, Lisboa, Vega.
- Schlesinger, Philip (1993), "Os Jornalistas e a sua máquina do tempo", in Traquina, Nelson (org.) (1993), *Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"*, Lisboa, Vega.
- Véron, Eliseo (s. d.), *A Produção de Sentido*, S. Paulo, Cultrix.
- White, David Manning (1993), "O gatekeeper: uma análise de caso na selecção de notícias in Traquina, Nelson (org.) (1993), *Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"*, Lisboa, Vega.
- Wolf, Mauro (1992), *Teorias da Comunicação*, Lisboa, Presença.