



Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia

ISSN: 1415-0549

revistadafamecos@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Brasil

Maurício Silva, Fernanda

Quando a crítica encontra a TV: uma abordagem cultural para a análise da crítica televisiva

Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 23, núm. 2, mayo-agosto, 2016

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495553927002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Quando a crítica encontra a TV: uma abordagem cultural para a análise da crítica televisiva¹

When criticism meets TV: a cultural approach to the analysis of television criticism

Fernanda Maurício Silva

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista.

<fernandamauricio@gmail.com>

RESUMO

O que podemos conhecer da televisão a partir de sua crítica? Embora os estudos sobre crítica televisiva estejam numa curva ascendente, poucas vezes esta questão é levantada, o que torna o tratamento da crítica um objeto em si mesmo e não uma prática em contiguidade com o campo televisivo. O objetivo deste artigo é efetuar uma reflexão sobre a crítica televisiva a partir da análise cultural formulada pelos cultural studies, ou seja, como uma prática cultural dotada de valores que se colocam na interseção entre a análise do produto e a totalidade do social. Ao final do texto, propomos uma breve discussão sobre como a crítica pode contribuir com os estudos de televisão, tendo como foco quatro eixos: 1) investigar a qualidade enquanto quadro valorativo flexível; 2) compreender como alterações contextuais implicam nas formas de consumo e produção; 3) identificar tensionamentos nas formas televisivas dominantes; 4) compreender os gêneros televisivos enquanto categoria cultural.

Palavras-chave: Crítica. Estudos de televisão. Cultural studies.

ABSTRACT

What can we learn about television from television criticism? Although television criticism studies are on the rise, such a question is rarely raised. This makes the treatment of criticism an object in itself—instead of a practice that is contiguous with the television field. This paper aims to offer a reflection on television criticism based on the cultural analysis formulated by cultural studies, i.e., treating television criticism as a cultural practice that has its own values and that remains at the intersection of product analysis and the broader social context. Finally, a brief discussion is proposed on how criticism can contribute to television studies, focusing on four aspects: 1) investigating quality as a flexible evaluation framework, 2) understanding how changes in the context interfere in the consumption and production forms, and 3) identifying tensions in the forms of mainstream television; 4) understanding television genres as cultural categories.

Keywords: Criticism. Television studies. Cultural studies.

Introdução

“Existe mesmo crítica de televisão?” Quem nos faz a provocação é Artur da Távola, um importante crítico de TV da história da mídia brasileira, numa série de três artigos publicados em outubro de 1976, no jornal *O Globo*. O

¹ Pesquisa financiada pelo CNPq.

questionamento do autor emerge no contexto de suas comemorações de quatro anos de atuação como crítico do jornal. As colunas diárias de Távola tratavam sobre os mais diversos temas da TV e, como ele próprio afirmava, tinham como objetivo fomentar o “progresso da televisão brasileira”. Certamente essa noção de progresso estava enquadrada nos modelos de sua época e se explicavam, essencialmente, por um padrão de qualidade da imagem.

Em sua argumentação, Távola deixa transparecer seu desconforto com o termo “crítica televisiva”, não simplesmente em razão do tipo de atividade realizada, ou da autoridade necessária para efetuar um julgamento, mas pela especificidade do televisivo na relação com os produtos culturais que mais tradicionalmente receberam atenção da crítica: a pintura, a música, o cinema e, especialmente, a literatura. Os textos de Távola assumem uma posição ambígua entre a rejeição da televisão como objeto cuja complexidade exigiria, também, um trabalho crítico, e um extremo entusiasmo com o meio em sua terceira década de existência. Para o autor, TV não é arte, é indústria, e por isso falar sobre TV e avaliar seu conteúdo demandam outra postura e, por conseguinte, outra nomenclatura. Por outro lado, por ser uma indústria *de certo tipo*, a TV requer do analista o reconhecimento de suas especificidades para efetuar uma avaliação adequada. É nesse momento que a reflexão de Távola sobre a crítica televisiva assume o esforço de efetuar uma distinção entre a televisão e outros produtos culturais. O entusiasmo do autor o conduz a elementos que a diferenciam e a tornam melhor, mais inovadora e mais precisa em seus objetivos. Assim, o crítico de TV se distingue dos demais, pois: 1) o crítico de cinema (ou do teatro, ou da pintura) fala da obra que já se concluiu, enquanto o crítico de TV fala de um programa que está em construção e, portanto, sujeito a mudanças a partir dos julgamentos disponibilizados pela crítica – o que, na opinião de Távola representa uma imensa vantagem para que se alcance “o progresso da televisão”; 2) a simultaneidade da recepção entre o crítico e a audiência permite que o vínculo seja de comparsia e testemunho, uma vez que eles se unem por meio das emoções sentidas ao mesmo tempo – o que, ainda na visão do autor, o colocaria numa posição privilegiada para defender o telespectador.

Certamente a posição acalorada de Távola com relação à televisão e seus produtos enviesa seu olhar sobre a atividade crítica. O que nos interessa neste momento é que naquele período da história televisiva, quando sua gramática ainda estava em formação e as emissoras buscavam uma nova linguagem, Távola foi uma das vozes que buscou olhar a TV pela TV e compreender o papel do crítico sem pautar-se pelas outras esferas culturais, mas pelo televisivo.

Não é objetivo deste artigo efetuar uma análise crítica da crítica televisiva, tampouco julgar como os críticos de TV deveriam proceder. O objetivo, aqui, é apresentar uma reflexão – ainda de caráter introdutório – sobre a crítica televisiva, especificamente a crítica jornalística especializada dos anos 1970, e sua contribuição para compreendermos a televisão em suas particularidades. A pergunta que permeia este artigo é: como a crítica televisiva pode servir aos estudos de televisão? Para tanto, dividimos este artigo em três seções: na primeira, faremos uma breve abordagem sobre estudos voltados para a crítica televisiva e midiática considerando sua abertura e heterogeneidade apontando que não há um consenso sobre como a crítica televisiva deve ser considerada. O que existe são empreendimentos isolados voltados para objetos específicos. Em seguida nossa reflexão se volta para uma corrente de investigação específica, os *cultural studies*, para pensar a crítica televisiva. Nossas formulações se concentram na proposta de uma análise cultural formulada por Raymond Williams e sua abordagem sobre a televisão enquanto forma cultural. As proposições de Williams possuem relevo neste artigo, pois permitem pensar a crítica como um processo do que o autor denominou materialismo cultural, um método que concatena um olhar duplo e inseparável entre o produto cultural e a ordem social. Com Williams, também, nos voltamos para as especificidades do televisivo sem efetuar julgamentos prévios. Assumimos, assim, os significados sociais que dela derivam e buscamos demonstrar as relações contextuais que permeiam a cultura e interferem nas suas formatações. Como desdobramento, nos encaminhamentos finais deste artigo propomos uma discussão mais direta de como a crítica televisiva pode contribuir para os estudos de televisão. Nossa reflexão se orienta a partir de quatro contribuições: 1) investigar a qualidade enquanto quadro valorativo flexível e negociado com aspectos hegemônicos; 2) compreender como alterações contextuais implicam nas formas de consumo e produção; 3) identificar tensionamentos, ou seja, como certos programas e gêneros desafiam padrões dominantes da linguagem televisiva; 4) compreender o gênero televisivo como categoria cultural a partir de práticas discursivas de definição, interpretação e avaliação².

Do televisivo ao midiático: a crítica como objeto de estudos

Segundo Rixon (2012), os estudos sobre crítica televisiva estão passando por um processo de reformulação em função das mudanças ocorridas no

2 Uma versão deste texto foi apresentada no 24º Encontro Anual da Compós, Brasília, 2015.

próprio sistema da televisão. Embora a temática tenha permeado diversos textos acadêmicos, há pouco consenso ou linhas de pensamento sobre como tratar a crítica de TV. Um marco inicial, ainda segundo Rixon, foi o texto *The Cult of the generalist: british television criticism 1936-1983*, de Mike Poole, publicado na revista *Screen*, em 1984. Para além de uma historiografia da crítica de TV na Inglaterra, Poole discute suas transformações a partir das alterações da relação entre televisão e mídia impressa. Um dos focos centrais de seu argumento é que a crítica não depende apenas da televisão enquanto instituição, mas do jornalismo enquanto indústria e ambos, televisão e jornalismo impresso, instauram uma relação simbiótica: a TV precisa de visibilidade e usa o espaço do jornalismo impresso para obter *status* de seriedade; o jornalismo usa a popularidade da programação da televisão de forma comercial, a fim de ampliar a vendagem.

Poole discute dois deslocamentos sobre a forma como a crítica televisiva se desenvolveu na Inglaterra. O primeiro é a passagem de textos analíticos sobre a programação para relatos de divulgação das principais estreias – do *review* para o *preview*. Para Poole, isso ocorreu na década de sessenta, quando surgiu a segunda emissora de televisão do país, e representa um momento de transição no formato predominante dos textos críticos. Um exemplo da força do novo modelo é que o Prêmio Philips para melhor jornalismo televisivo, em 1980, foi para a revista *Time Out*, que nunca havia publicado uma análise televisiva, e a partir daí multiplicaram-se os *critical-guides*, periódicos com a finalidade de informar sobre bastidores, celebridades e peculiaridades do universo televisivo.

O segundo aspecto é que os críticos ingleses efetuavam a crítica não tomando a televisão como parâmetro, mas a cultura literária. Segundo Poole, havia um pré-julgamento a respeito da televisão que impunha constrangimentos na forma como os programas televisivos eram compreendidos pela crítica. Este procedimento resultava da proximidade dos escritores com uma poderosa cultura literária, sem que houvesse o reconhecimento de uma cultura televisiva igualmente legítima. Com o olhar dos críticos condicionado aos parâmetros da literatura, ocorriam, segundo Poole, alguns desvios, como culpar a televisão pela redução de leitura da juventude e por um decréscimo de civilidade, sendo que a noção de civilidade estava diretamente vinculada à alta literatura. De acordo com Poole, perdeu-se de vista a especificidade do televisivo para enquadrar a análise, por isso Poole denomina os críticos de generalistas. Para ele, uma crítica televisiva genuína deveria envolver “uma análise das tentativas do meio para descobrir e desenvolver suas próprias formas” (Poole, 1984, p. 59). Embora o texto de Mike Poole seja muito direcionado ao cenário inglês, ele oferece

caminhos pertinentes para a reflexão sobre a crítica televisiva tomando como núcleo central as especificidades da TV.

No Brasil, as pesquisas voltadas para a atividade crítica encontram um terreno mais amplo na crítica midiática, na busca pela formulação de um quadro conceitual geral que se aplique a diversas mídias, em especial ao jornalismo e à televisão. Nesse sentido é crescente o interesse por este objeto (Silva; Soares, 2013, p. 821), ainda que as formulações se mostrem difusas e oscilem entre uma postura normativa de como a crítica deveria ser produzida e quem tem autoridade para fazê-lo, e apresentar um método para análise da crítica, seja a especializada, seja a laica.

Braga (2006) trata da crítica midiática tomando objetos diversos como recorte analítico. Quando trata especificamente da crítica jornalística de televisão, o autor considera sua fragilidade e superficialidade, diferentemente de outros produtos culturais, como o cinema e a literatura, campos com critérios melhor definidos para interpretação das obras. A variedade do conteúdo televisivo, as distintas preocupações sociais sobre a televisão e seus programas, e os comentários excessivamente específicos – que não capturam nem os produtos, nem a conjuntura – tornam a TV um objeto ainda carente de parâmetros para a atividade crítica, segundo o autor.

Braga (2006) toma dois casos como foco de seus comentários. Na *Ilustrada*, caderno de cultura publicado pelo jornal *Folha de S. Paulo*, percebe-se o privilégio a notas informativas sobre o universo televisivo e baixa atividade efetivamente crítica. Segundo Braga, há dois focos da crítica televisiva da *Ilustrada*: um é a produção e tudo aquilo que antecede o produto em cena, o outro é o produto, que, de acordo com o autor, desconsidera os aspectos internos e resume-se a uma análise de comportamento dos personagens envolvidos. Assim, o texto televisivo torna-se uma ponte para análise de um aspecto social mais amplo, perdendo de vista o televisivo.

O segundo caso é o da revista *Bravo!*, este sim, segundo Braga (2006), um bom exemplo de como a crítica televisiva pode pensar questões gerais, sem abrir mão da especificidade do texto. Para Braga, a revista apresenta um esquadramento sofisticado e aprofundado da televisão, ao mesmo tempo em que a coloca ao lado de literatura, teatro, artes plásticas, dança, música e cinema. Ainda que seja para acentuar os aspectos negativos de um produto, *Bravo!* não o faz num tom apocalíptico que busca desconstruí-lo, mas salienta seus deslocamentos em torno de intencionalidades mais amplas.

Braga (2006) defende que um dos mais importantes papéis da crítica (não apenas a televisiva) é formar a competência comunicativa da sociedade

sobre os processos da mídia de modo que cada telespectador, leitor, ouvinte, torne-se, ele também, um crítico. Os processos críticos, portanto, funcionariam como uma espécie de empoderamento do cidadão para que ele “enfrente a sua mídia” e, num sistema mais amplo, as instâncias da produção implementem sua performance.

Gislene Silva e Rosana Soares (2013) também trazem uma importante contribuição para a formulação de uma teoria da crítica midiática, direcionando sua discussão em torno de dois eixos (1) abrangência, autoridade, tipos e critérios que permeiam a crítica da mídia, e (2) juízos, valores e finalidades. Segundo as autoras, é flagrante a fragilidade das perspectivas teóricas sobre a crítica da mídia por conta da ausência de critérios rigorosos que permitam distinguir os aspectos morais, éticos, estéticos, técnicos, mercadológicos (2013, p. 834). Partindo da premissa de que “criticar as mídias é fazer crítica cultural” (Silva; Soares, 2013, p. 829), as autoras sustentam sua proposta teórica numa abordagem ampla sobre estética e ética, que parte da tradição moderna, cuja matriz deriva, principalmente, da estética *kantiana*, e recai nas abordagens mais flexíveis e dinâmicas que decorrem da crítica literária mais contemporânea. Silva e Soares explicam que há um deslocamento no modo como noções caras à estética – tais quais o belo e o gosto – se desenvolveram na relação com a cultura popular.

Sendo assim, para as autoras, ao contrário do que afirma Artur da Távola, a crítica da mídia não está apartada da crítica cultural, mas dela participa e, por isso, pode ser balizada pelo mesmo rigor das demais. O que dizer da crítica televisiva? Como as lógicas de produção televisiva podem conferir especificidade à crítica cultural? Neste momento, pretendemos oferecer um quadro teórico para pensar a crítica enquanto prática cultural, mas assumindo como lugar final o televisivo. Para isso, recorreremos às formulações dos *cultural studies* por ser uma corrente de investigação que, ao reformular o conceito de cultura, problematiza a universalidade da cultura erudita e coloca no centro de sua pauta de discussões a cultura popular³. Além disso, nos *cultural studies* encontramos um referencial teórico-metodológico aprofundado para considerarmos a atividade crítica como um processo complexo desenvolvido na análise cultural, que leva em consideração uma relação de dupla articulação entre as obras e o contexto.

3 Em muitos momentos os *cultural studies* recorrem a Bakhtin para engendrar sua discussão sobre a cultura popular massiva.

Do cultural ao televisivo: contribuições dos *cultural studies* para análise da crítica

“Crítica”, “criticismo” e “crítico” são palavras cujos significados se aproximaram, na modernidade, com o iluminismo, o desenvolvimento das artes, das ciências e da tecnologia. No breve verbete “crítica” de seu livro *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade* (2007), Williams explica que o termo “criticismo” entrou no inglês no século XVII, originando-se de *critic* (substantivo) e *critical* (adjetivo), tendo como sentido predominante a “descoberta de erros”. A origem da palavra remete ao grego clássico *kritikos* e *krités*, que quer dizer “juiz”, de onde decorre seu outro significado recorrente: atribuir juízo a algo. No final do século XVII, ainda segundo Williams, “crítica” passou a ser associada a comentários sobre a literatura, aproximando-se do sentido moderno, sendo que ainda prevaleciam os juízos negativos, remetendo ao significado original de “descoberta de erros”. Com o passar do tempo, outros termos passaram a fazer parte do mesmo sistema de referências: à crítica especializada, associou-se o sentido de “gosto”, “cultura” e “discriminação” (aqui compreendida como o discernimento informado entre as coisas).

A partir do século XX, com a profissionalização do crítico como um resenhista de peças, livros, filmes e outros produtos culturais, houve uma aproximação do sentido de crítica a uma forma de consumo específica e autorizada. Sendo assim, o crítico assumiria uma posição de juízo, na qual estabeleceria gostos, padrões, sensibilidades. Para Williams (2007), porém, esse sentido de “crítica”, diretamente associado a um processo de recepção, acabou naturalizando processos gerais que se mascaram em respostas abstratas, desconsiderando a complexidade das situações sócio-históricas que delimitam os tais gostos, juízos, padrões, sensibilidades. Para Williams (2007), conquanto o processo de profissionalização da atividade crítica seja parte do processo cultural, o que não se pode perder de vista é que essa profissionalização oculta as especificidades dos juízos em processos gerais, quando, na verdade, a crítica de uma obra cultural é uma “prática definida em relações ativas e complexas com a situação e contexto totais” (Williams, 2007, p. 117).

Esse breve verbete ecoa formulações muito mais amplas desenvolvidas pelo autor na construção de uma teoria da cultura, projeto adotado por Raymond Williams que perpassa toda a sua obra. Em parte, compreender a biografia do autor nos ajuda a entender sua posição com relação à cultura, o que faremos brevemente neste artigo. Williams cresceu numa pequena cidade campestre no limite entre Inglaterra e País de Gales. Filho de operário, ele testemunhou as alterações provocadas pela industrialização em sua estrutura familiar e nas

relações sociais de sua comunidade. Como parte dos incentivos do governo britânico para educação das classes populares, recebeu uma bolsa para estudar literatura em Cambridge, o que o levou ao ensino de inglês para adultos. Após a *Segunda Guerra*, quando afastou-se da docência para o serviço militar, Williams narra seu estranhamento não só com a nova sociedade que estava se formando, mas com a linguagem que parecia haver se transformado. A nova linguagem trouxe uma nova literatura, assim como trouxe novos produtos, novos sistemas de significados e novas formas de apreciar a literatura.

Nesse contexto surge uma intensa disputa de Williams com o campo da crítica literária inglesa tradicional, que, no novo contexto, buscava reposicionar seu papel social em prol da defesa de uma “linguagem verdadeira” – aquela localizada no passado. Cevalco relata o discurso auto-legitimador encontrado pela crítica literária tradicional: defender a cultura “contra os males da civilização contemporânea” (Cevalco, 2001, p.119). Essa defesa implicava criar parâmetros para análise da literatura que se descolava do que era vivido ativamente, ou seja, das práticas concretas da criatividade humana. O ponto de referência e de qualidade era o passado, uma outra linguagem, uma outra literatura e, como consequência, a análise crítica divorciou as obras do contexto.

Era contra essa posição que se colocava Williams e é a partir daí que se localiza sua análise cultural, cujo eixo central encontra-se na relação indissociável entre cultura e vida social. A consequência dessa separação, do ponto de vista da construção de uma teoria da cultura, é a análise das obras de arte em si mesmas e a desconsideração das condições conjunturais que permitem a sua existência. Contra uma sociologia da cultura que se volte exclusivamente para a análise imanente das obras de arte, Williams (2011b, p. 67) afirma que

o que estamos ativamente buscando é a prática efetiva que foi alienada em um objeto e as verdadeiras condições dessa prática – seja como convenção literária, seja como relações sociais – que foram alienadas em seus componentes ou em meros pano de fundo.

Com isso, Williams rompe com duas fortes abordagens sobre a cultura correntes naquele momento: por um lado, rejeita a análise imanente das obras, por outro, recusa uma sociologia da cultura que a assuma como mero reflexo das relações econômicas e que perca de vista o caráter ativo de produção de sentidos. Assim, a formulação de Raymond Williams traz um novo posicionamento para olhar a cultura, que ganhou um revestimento teórico aprofundado na noção de materialismo cultural. Cevalco (2001, p. 146-148) elucida que

a arte é também material, na medida em que é uma atividade que se desenvolve sobre algo que é material, seguindo formas e convenções que são históricas e sociais. [...] O objetivo do materialismo cultural é definir a unidade qualitativa do processo sócio-histórico contemporâneo e especificar como o político e o econômico podem e devem ser vistos nesse processo.

Olhar para as obras de arte apartadas da vida social em geral significa levar em consideração obras – esculturas, pinturas – que sobreviveram ao longo de séculos. Mas segundo Williams, nem toda obra pode ser olhada dessa forma. O que permite a sua sobrevivência é o que ele chama de notações, ou seja, convenções mais amplas nas quais as obras são interpretadas. Assim que, para Williams, “a relação entre a feitura de uma obra de arte e sua recepção é sempre ativa e sujeita a convenções que são, elas mesmas, formas (em transformação) de organização social e de relacionamento” (Williams, 2011b, p. 65-66). O que importa para o autor não são as obras em si – como se fossem algo isolado na cultura – mas as condições que lhe dão sentido. A análise cultural, para Williams, é a análise das condições que se expressam nas obras.

Segundo Cevasco (2001, p. 181), o materialismo cultural se evidencia nas análises e permite uma crítica da cultura mais eficiente. Criticar a partir do materialismo cultural significa buscar responder de que forma a conjuntura da sociedade contemporânea – tais como novas formas de sociabilidade, os projetos de urbanização, a industrialização – se expressa nas obras rompendo ou dando continuidade às convenções formadas no passado. Explicando a análise que Williams faz sobre os romances, Cevasco (2011, p. 185) afirma que o que eles

efetivamente produziram não pode ser descoberto apenas através das ‘palavras sobre a página’, ou mesmo da sua estrutura interna. É preciso colocar outro tipo de pergunta: qual o projeto desses romancistas, quais os problemas determinantes desse projeto cujas resoluções constituem a qualidade e relevância para o presente desses escritores?

Cevasco explica, ainda, que fazer crítica a partir do materialismo cultural implica efetuar o exame das condições de uma prática (2001, p. 184). Dentre os processos da análise cultural descritos por Williams, encontramos alguns que possuem estreita intimidade com o trabalho crítico especializado, em especial as distinções e a qualificação, processos estes que se apresentam como uma extensão um do outro. A crítica, de certa forma, institucionaliza determinadas

distinções entre o que é ou não arte, e ainda os atributos que sustentam sua qualidade. Quando a crítica afirma que a literatura, por exemplo, se resume a um conjunto específico de textos, ela define suas fronteiras e exclui formas que não dialogam com os padrões dominantes. Sendo assim, toda crítica provoca tensionamentos e disputas pelos limites de determinadas categorias. A questão central para Williams, porém, são os critérios através dos quais isto é feito. Segundo ele, as distinções entre arte e não-arte podem ser vistas como

formas sociais variáveis no interior das quais as práticas relevantes são percebidas e organizadas. Assim, as distinções não são verdades eternas, ou categorias supra-históricas, mas elementos concretos de um tipo de organização social (Williams, 2011, p. 129).

De que forma, então, podemos pensar a televisão no interior da análise cultural? As leituras nefastas sobre a TV já são conhecidas justamente pela oposição entre alta cultura – onde estariam contidas as artes – e cultura popular massiva. Desde sua fundação, os *cultural studies* se posicionaram contrariamente a essa leitura e adotaram uma perspectiva que: 1) considerava a TV um sistema complexo de representação do mundo, e não uma janela transparente da realidade; 2) interrogava como o telespectador se posicionava com relação à representação da televisão no mundo; 3) localizava a sua análise da televisão em um contexto social e político mais amplo e, especificamente, considerando os interesses sociais e políticos atendidos pela televisão (Allen, 2007, p. 15).

O interesse de Williams pela TV extrapola a análise acadêmica: ele foi crítico de TV da revista *The Listener* (da BBC, entre 1968 e 1972) e atuou também na *London Review of Books*. Seu trabalho como crítico foi consolidado teoricamente no livro *Television: technology and cultural form* (1975) que busca escapar das duas perspectivas dominantes sobre a televisão naquele período histórico: o determinismo tecnológico (a descoberta da televisão seria um mero acidente científico) e a televisão enquanto sintoma (a televisão teria surgido para suprir necessidades já conhecidas). Segundo Williams, a TV – assim como qualquer tecnologia – resulta de uma série de invenções socialmente motivadas. No caso da televisão, ela serve às necessidades daquele momento do capitalismo tardio permitindo o controle e as representações que privilegiam uma certa visão de mundo. No entanto, a história dos usos da televisão revela uma prioridade ao ambiente doméstico, o que possibilita uma recepção privatizada. Para Williams (1975), é necessário conhecer os meios de comunicação dominantes para se entender possibilidades de negociação e resistência. Consequentemente, os

programas televisivos expressam a situação corrente em que se encontram e “analisá-los dessa perspectiva, isto é, nas condições sócio-históricas em que se formam e a que dão forma, abre uma maneira produtiva de trabalhar com essas produções características da vida cultural e do capitalismo tardio” (Cevasco, 2001, p. 233).

O exemplo tomado por Cevasco como modelo do “materialismo cultural na prática” é a crítica *Distance*, publicada por Williams na *London Review of Books* em 1982 (Cevasco, 2001, p. 233-239). No contexto da Guerra das Malvinas, Williams procura mostrar de que forma a televisão alinhou-se ao discurso governista acessando a cultura da distância nas ênfases postas em diversas reportagens. Rompendo com uma das expectativas centrais da televisão – trazer o que está longe (geográfica e simbolicamente) para perto – a cobertura da guerra mostrou-se mais comprometida com o interesse político de ativar um imaginário nacionalista de apoio ao conflito. As Malvinas não eram tratadas com equidade – sequer apareciam no logotipo do telejornal *Newsnight* – e eram mantidas à distância (assim como os mísseis de longo alcance). Os recursos da linguagem televisiva (maquetes, *close-ups* etc) ratificavam o traço cultural comprometendo “pontos de honra do ideário inglês sobre a transmissão jornalística de notícias: a independência, a qualidade da reportagem, a igualdade de acesso e equilíbrio dos pontos de vista antagônicos” (Cevasco, 2001, p. 234).

Entretanto, a análise cultural de Williams não se propõe simplesmente a denunciar ideologias dominantes atravessando o conteúdo televisivo. Não se trata, também, de usar o produto televisivo como pretexto para a análise de uma situação exterior. O materialismo cultural reside na interseção entre as duas esferas, ainda que a contextualização de uma prática cultural se dê, por exemplo, no âmbito do gênero (televisivo, midiático, etc.) Gênero, para ele, traz um conjunto de convenções mais amplas que incidem sobre a obra. Nós reconhecemos o texto “devido a certas características dominantes, vinculando-o então a uma categoria maior, o gênero; podemos então encontrar os componentes do gênero em uma história social específica” (Williams, 2011, p. 67)⁴. Certamente o componente político está muito presente na obra de Williams em razão de sua vocação e esperança em uma transformação social radical. A contribuição do materialismo cultural reside, justamente, na possibilidade de demonstrar que tipos de relações sociais se manifestam nas obras sem ser numa

4 Vale ressaltar que o tratamento do gênero, enquanto uma categoria cultural, tem sido desenvolvido amplamente nos estudos de televisão por Jason Mittell (2001) e Itania Gomes (2011), apenas para citar alguns.

perspectiva de reflexo, mas considerando os limites e pressões da cultura que se expressam materialmente em diversos locais, inclusive nos textos críticos.

Da crítica à televisão: pistas para percursos de análise

O que podemos conhecer da televisão a partir de sua crítica? Que saberes sobre a TV estão dispersos nesse circuito cultural a que se atribui autoridade para avaliar e julgar seus produtos? Se a crítica televisiva bebe da crítica cultural, mas dialoga com as especificidades do contexto televisual, consideramos que ela pode ser um profícuo campo de investigação para os estudos de TV. Neste momento, propomos uma agenda de temas que concernem à televisão e que, por meio da crítica, é possível compreendê-la numa relação dinâmica com o contexto que a insere. Nossa lista configura-se menos como um receituário exaustivo do que um conjunto de pistas a serem exploradas nas pesquisas sobre televisão. A crítica televisiva, aqui, contribui metodologicamente para a compreensão dos significados sociais que a televisão adquire em diferentes momentos históricos.

A) A crítica televisiva permite traçar uma investigação sobre a qualidade enquanto quadro valorativo flexível e negociado com aspectos hegemônicos. Esta talvez seja a questão mais evidente da contribuição da crítica para os estudos de televisão, uma vez que se entende o papel do crítico como um avaliador dos programas e, por conseguinte, a crítica torna-se uma instância de julgamento do conteúdo cultural. A problemática que se impõe, aqui, diz respeito à qualidade propriamente televisiva, temática amplamente discutida atualmente⁵, mas cujas definições patinam entre diversos sentidos. Em outras palavras, a valoração de bom/mau (programa, apresentador, gênero, emissora etc.) é uma atividade atribuída à crítica televisiva e permite ao analista formular quadros valorativos. Embora esses quadros, muitas vezes, sejam tomados como normativos, eles são flexíveis, moldados não apenas pelo contexto institucional de cada crítico, mas principalmente pelas condições que enquadram os produtos televisivos. Retomando mais uma vez as contribuições de Raymond Williams, o autor destaca que a qualificação das obras de arte faz parte do processo de análise

5 Em 2012, foi realizado o colóquio internacional “Qu’est-ce qu’une télévision de qualité?”, na França, com o objetivo de discutir a qualidade televisiva com pesquisadores em âmbito internacional. Alguns trabalhos apresentados, naquela ocasião, foram publicados em um dossiê da revista Estudos de Jornalismo e Mídia (2013).

da cultura. O que problematiza essa avaliação são os critérios adotados como balizas. Williams (2011a, p. 124) afirma que

Certos romances são 'obras de arte', mas outros são 'sensacionalistas', 'lixo comercial', 'subliteratura' ou 'paraliteratura', e ainda outros, entre esses dois extremos, são 'repetitivos', 'mediócras' ou 'recheio de bibliotecas circulantes'. Todos nós podemos nos lembrar de exemplos a que aplicaríamos essas descrições e estaríamos dispostos a justificá-las. Os termos são ainda mais duros nas artes mais populares, mas a tendência existe em relação a todas elas.

A qualificação, no caso da televisão, de bom/mau produto pode demonstrar a construção de padrões dominantes da programação e revela as condições sociais que medeiam a avaliação dos produtos.

B) Compreender alterações contextuais que implicaram novas formas de consumo e produção. Se a crítica é uma prática em busca de alguma conexão com o contexto sócio-histórico, ela poderia oferecer vislumbres dessas relações a partir dos produtos midiáticos. O que percebemos, no entanto, é que os críticos de TV se voltam muito mais para uma descrição e relatos de suas impressões sobre produtos específicos – o novo programa, informações de bastidores da produção, uma nova série etc. Tomemos como exemplo a questão da inovação, apontada pela crítica especializada como um atributo positivo dos produtos televisivos desde os anos 1970 (Silva, 2014; Soares; Serelle, 2013). No entanto, essa inovação é pensada na especificidade das obras e não no cenário geral da cultura televisiva. Pensar inovação significa, nos termos de Williams (2011a), que as novas formas demonstram que a ordem social estabelecida está em transformação agregando novas práticas. A crítica ao conteúdo televisivo não pode perder de vista sua dimensão processual e histórica que pode conferir pontos de transição e mudança. Logo, o novo não se faz apenas pelos esforços do campo da produção em criar um produto original, mas pode apontar para novas estruturas ou para a reprodução de antigas formas televisivas⁶.

C) Identificar tensionamentos nas formas televisivas dominantes. Braga, ao tratar da crítica midiática, explica que o processo é crítico quando exerce

6 Itania Gomes (2011) tem investido no conceito de estrutura de sentimento, também formulado por Williams, para dar conta das transformações processuais do telejornalismo. Por meio da hipótese cultural da estrutura de sentimento, é possível situar modelos hegemônicos, opositores e alternativos em seu processo de mudança na relação com distintas matrizes históricas.

esclarecimentos a partir de uma interpretação ampliada e “tensiona processos e produtos midiáticos gerando dinâmicas de mudança” (Braga, 2006, p. 46). Embora boa parte da crítica especializada se volte para produtos dominantes da televisão (os programas centrais das grandes redes), ela se permite olhar para aqueles que oferecem uma nova leitura do televisivo e problematizam convenções estabelecidas. Na análise cultural, Williams chama a atenção para o aspecto tensionador das práticas por meio das obras de transição, pois elas podem tanto ser uma renovação do dominante, quanto oferecer formas efetivamente novas. Segundo Williams (2011, p. 198)

obras de ‘transição’ são muito importantes já que, em todos os demais níveis de análise, muito corretamente, a atenção se concentra no típico, no modal, no característico. É fácil, pois, deixar escapar um dos elementos essenciais da produção cultural: a inovação no momento em que acontece; a inovação em processo.

Na análise cultural defendida por Williams, poucas vezes as transformações ocorrem através de rupturas bruscas. Ao contrário, elas resultam de um processo longo e lento, nos quais certas transformações vão sendo incorporadas progressivamente sem que sequer sejam percebidas. Mas, ainda segundo o autor, períodos e obras de transição indicam que as convenções estabelecidas anteriormente estão sob tensão. Uma boa análise desse tensionamento no universo televisivo tomando a crítica como um lugar metodológico foi feita por Mittell (2001) na definição dos videoclipes no início dos anos 1980 nos Estados Unidos. A MTV, enquanto transmissora do formato, delimitou a definição de videoclipe de acordo com aspectos estéticos – uma combinação de imagem e música – e sociais – rock feito por e para jovens brancos, classe média, heterossexuais. Os videoclipes de Michael Jackson, *Beat it*, *Billie Jean* e *Thriller* desconstruíam esta definição e foram rejeitados pela emissora – que alegava que por terem longos diálogos, não poderiam ser considerados videoclipes. A composição do formato dos vídeos suscitou uma disputa fora do âmbito textual: instituições, gravadoras, músicos e a audiência – que consumia os clipes de Jackson – pressionaram a MTV a ampliar as convenções e incluir as transformações no formato estabelecido. A crítica ecoou esse tensionamento e provocou alterações na definição do gênero demonstrando que características dominantes da sociedade também entravam em disputa.

D) *Compreender os gêneros televisivos não como uma taxionomia de normas fixas, mas como uma categoria cultural.* Os tensionamentos mencionados acima permitem identificar ao menos duas propriedades dos gêneros na televisão: 1) as suas marcas não se encontram situadas exclusivamente nos textos dos programas; 2) estas marcas estão em permanente transformação e negociação com diversos campos, o que as torna elementos fluidos. Ainda segundo Mittell (2001, 2004), esses elementos tornam o gênero televisivo uma categoria cultural cujas marcas podem ser percebidas em práticas discursivas de definição, interpretação e avaliação. Estas práticas estão dispersas em todo material que circula sobre os gêneros e, de certa forma, buscam legitimar socialmente aquilo que se reconhece enquanto gênero televisivo.

Entendemos, portanto, que a crítica é um espaço de circulação de sentidos sobre o televisivo que pode complementar a análise dos produtos. Sem buscar julgar erros e acertos dos críticos especializados, nosso objetivo é muito mais perceber como os críticos avaliam, interpretam e definem os programas e a partir de que critérios isso é feito, uma vez que estes critérios, acreditamos, são forjados fora dos textos televisivos. É a cultura que define os parâmetros para olhar a mídia e seus produtos e o trabalho do crítico, de certa forma, demonstra as condições culturais estabelecidas no contexto sócio-histórico.

Referências

- ALLEN, Robert. Reflexões sobre estudos de televisão do meu lugar de observação. **Cadernos de Televisão**. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos de Televisão, maio 2007, p. 8-22.
- BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia**: dispositivos sociais de crítica midiática. São Paulo: Paulus, 2006.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- GOMES, Itania. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, Itania; JANOTTI JUNIOR, Jeder (orgs). **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: Edufba, 2011a, p. 29-48.
- _____. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesus Martin-Barbero. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, 2011b.

- MITTELL, Jason. A cultural approach to television genre theory. **Cinema Journal**, 40, n. 3, spring 2001, p. 3-24.
- _____. **Genre and Television**. From Cop Shows to Cartoons in American Culture. London: Routledge, 2004.
- POOLE, Mike. The cult of the generalist: British television criticism 1936-1983. **Revista Screen**, v. 25, n. 2, p. 41-61, 1984.
- RIXON, Paul. Re-evaluating the role of television criticism in the British press. **Journalism**, v. 14, n. 3, p. 388-400, 2012.
- SILVA, Gislene; SOARES, Rosana. Para pensar a crítica de mídias. **Revista FAMECOS**, v. 20, n. 3, p. 820-839, setembro/dezembro, 2013.
- SILVA, Fernanda Mauricio. Em busca de um telejornalismo legítimo: critérios de qualidade nas críticas de Artur da Távola nos anos 1970. **Revista Significação**, v. 41, n. 41, p. 58-78, 2014.
- SOARES, Rosana; SERELLE, Márcio. A crítica de TV no Brasil: valores e repertórios. **Revista Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 28, p. 171-189, julho 2013.
- TÁVOLA, Artur. Existe mesmo a crítica de televisão? **Jornal O Globo**, 29 out. 1976. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=41328&PageNo=1>>. Acesso em: 19 abr. 2013.
- _____. Todo mundo gosta de com quem concorda. **Jornal O Globo**, 30 out. 1976. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=1579&PageNo=15>>. Acesso em: 9 mai. 2013.
- _____. Ato leigo de contrição. **Jornal O Globo**, 31 out. 1976. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=41329&PageNo=1>>. Acesso em: 19 abr. 2013.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011a.
- _____. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011b, p. 43-67.
- _____. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- _____. **Television**: technology and cultural form. New York: Schocken Books, 1975.
- _____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

Recebido em: 19/10/2015

Aceito em: 24/11/2015

Endereço da Autora:

Fernanda Maurício Silva <fernandamauricio@gmail.com>

Rua Doutor Bacellar, 1212 - Vila Clementino

CEP 04026002

São Paulo, SP - Brasil