

Entre páginas e telas: a transformação da crítica contemporânea de telenovela no Brasil

Between pages and screens: the transformation of the contemporary critique of *telenovela* in Brazil

*Mariana Marques de Lima*¹

¹ Jornalista. Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Email:marit.mlima@gmail.com

Resumo

O artigo objetiva abordar como a crítica de telenovela se desenvolveu nos principais jornais impressos brasileiros, a partir da década de 1970, apresentando dois principais críticos: Helena da Silveira e Artur da Távola. A partir do mapeamento teórico acerca do que se entende por crítica no meio literário, abordamos a concepção atual de crítica de televisão e de telenovela e como, atualmente, ela tem sido realizada no país no âmbito digital. Apontamos que a transição da crítica entre o analógico (representado pelo jornalismo impresso) e o digital (com os sites de notícias) modificou a maneira como ela é efetuada. Concluímos que a crítica de telenovela contemporânea corresponde ao conjunto de análises sobre a trama, que é passível de alteração a cada episódio, e que, hoje, está em constante diálogo com seu público leitor/espectador.

Palavras-chave Crítica contemporânea, críticos, jornais impressos, telenovela.

Abstract

This study aims to address how *telenovela* criticism developed in the main Brazilian printed newspapers from the 1970s onward by describing two main critics: Helena da Silveira and Artur da Távola. From the theoretical mapping of what the literary world means by criticism, we address the current conception of television and *telenovela* criticism and how it has currently been carried out in the country in the digital sphere. We highlight that the transition of criticism from the analogue represented by printed journalism to the digital and its news websites changed the way it is carried out. We conclude that contemporary *telenovela* criticism corresponds to the set of analyses about the narratives that is subject to change with each episode and that is in constant dialogue with its reader/viewer public today.

Keywords Contemporary criticism, critics, printed newspapers, telenovela.

Introdução

Podemos dizer que a crítica de telenovela teve sua gênese uma década após a inserção dos aparelhos televisivos nos lares brasileiros, em 1950, e da criação da telenovela, produto de consumo ficcional de maior aderência no país, em 1951. Desde então, os principais jornais impressos da época sentiram a necessidade de abarcar para seu público

análises críticas que dessem conta de explicar e enumerar os aspectos que pudessem fazer com que os telespectadores a refletissem sobre aquela narrativa em especial. Ser uma narrativa sobre a nação e atuar como um recurso comunicativo (Lopes, 2009) sempre foi uma das principais características das tramas nacionais, dessa forma, as narrativas sempre incitaram no público questões que escapavam das telas e eram abrangidas em vários contextos sociais, seja na mesa do café da manhã ou na mesa de bar. Ao longo de seus mais de 60 anos de existência, a telenovela passa a “coconstruir ativamente um repertório de referências compartilhado pelos telespectadores, repertório este que expressa, a seu modo, noções e estratos da questão nacional” (Néia, 2023, p. 149). Portanto, o campo dialógico da telenovela, isto é, o circuito de circulação de sentidos, é extenso e se alargou com a digitalização e as redes sociais.

Assim como o jornalismo, as críticas a respeito das tramas tiveram um impulso renovado quando migraram majoritariamente para os portais de notícias on-line, permitindo uma participação mais ativa dos leitores. O processo de digitalização tanto das ficções quanto das críticas alterou e criou novas mediações pelas quais ambos interagem com seus públicos. A telenovela passa a ser entendida como um conteúdo ficcional que pode ser reproduzido obedecendo aos ditames da programação da TV aberta, ou que pode ser assistido por meio do *streaming* em múltiplas telas. As críticas publicadas on-line permitem, além da maior interação com o leitor/espectador, mais rapidez na publicação das análises; assim que terminada a sua escrita, já pode ser publicada.

De acordo com o Anuário do Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Lopes; Abrão, 2023), *Pantanal* (Globo, 2022) foi umas das telenovelas que tiveram maior interatividade tanto no off-line, pautando conversas em programas de variedades, quanto no on-line, com as discussões em rede. Esse fato foi verificado por meio de dados do próprio X (antigo Twitter), que atestava que o último capítulo da trama gerou aproximadamente 3 milhões de tweets, além de recorrência nos *trending topics* (Lopes; Abrão, 2023, p. 94). Tal associação entre os aspectos sociais e integrativos concernentes à experiência televisiva é entendido por TV Social (Almeida, 2020; Fachine, 2017) e tem como característica esse engajamento digital e transmissões em tempo real. Logo, a crítica não ficou imune aos efeitos dessa integração no que tange à sua confecção, pois

está à disposição do crítico explicar os tópicos que surgem nas discussões on-line e trazê-los para suas análises.

Em meio a esse cenário de modificações, este artigo se propõe a um exercício de retrospecto sobre o nascimento da crítica de telenovela, sendo a pergunta que nos move a seguinte: de que forma a crítica de telenovela se constituiu nos jornais impressos nos primórdios da chegada da televisão no Brasil, e como essa crítica de telenovela se apresenta hoje? Para isso, analisamos a trajetória de dois críticos, a saber: Helena da Silveira e Artur da Távola, que, entre os anos de 1970 e 1980, atuaram nos jornais impressos *Folha de S.Paulo* e *O Globo*.

Nota metodológica

A metodologia utilizada para esta análise é composta primeiramente de um estado da arte acerca dos conceitos sobre crítica, que permitem um mapeamento teórico a respeito do tema, para em seguida adentrarmos no que entendemos por crítica de telenovela. De antemão, esclarecemos que os autores apresentados neste tópico abordam a crítica a partir do ponto de vista literário, pois o entendimento primário aqui elencado trata majoritariamente do nascimento da crítica nesse campo. E mesmo a crítica de telenovela sendo um produto audiovisual, as primeiras análises sobre as narrativas tinham como base a o repertório advindo da literatura, no sentido de análise do roteiro e construção das tramas. Quanto aos aspectos técnicos, como cenário, figurino e sonoplastia, são pontos considerados nas críticas, porém o que se destaca nas críticas de telenovela são o roteiro e direção (Pinheiro, 2020, p. 162).

Estado da arte: crítica e seus pressupostos

A crítica é em si a atividade adotada para designar critérios de apreciação e de análise acerca de determinado produto. Consta como uma avaliação com o propósito de favorecer certo valor simbólico e até mesmo legitimar uma obra. A crítica é uma modalidade utilizada primeiramente pela literatura, pelo teatro, pelas artes plásticas, no cinema e nas demais artes. No caso estrito da televisão, ela se mostra incipiente, dando passos lentos para o que seria uma tradição da crítica de televisão. Em vista dessa dificuldade, adentramos,

então, nas especificidades das análises relativas à telenovela, produto midiático popular, que, no território brasileiro, alcança novos moldes e paradigmas.

Neste tópico, a crítica será explanada não somente em sua forma ou em seus parâmetros de apreciação das obras televisivas ficcionais, mas como uma mediação da telenovela no país, pois a crítica compõe a semiose social desse cenário televisivo (Verón, 1987). Falar de televisão e telenovela é algo bastante natural no contexto brasileiro, no qual os circuitos de discussões ao qual a telenovela é submetida são variados. E a crítica entendida como especializada (realizada nos jornais) se encontra prescrita em outras produções culturais. O imediatismo da televisão aberta faz com que ela seja facilmente apreendida, contudo, tomar sua análise como algo simples e corriqueiro é discutido por Eduardo Cintra Torres (1998, 2011), na afirmação de que a crítica de televisão não deve complicar o que já se considera simples, mas sim “tornar simples o que é efetivamente um elaborado produto com uma construção própria, com códigos de leitura próprios, com uma narrativa própria, e com fortes condicionantes de realização nas audiências e nos agentes econômicos e políticos que envolvem e agem na e a partir da televisão” (Torres, 1998, p. 8).

Segundo o autor, quem analisa a televisão está, inicialmente, lendo-a. Consequentemente, as lentes para esse exercício devem ser ajustadas de acordo com as características de um programa televisivo. “Criticar é apreciar, analisar e compreender” (Torres, 1998, p. 9), por isso, a crítica deveria fugir do lugar-comum, espaço que não permite ao telespectador subsidiar ideias e conhecimentos sobre a obra analisada. Em nosso enfoque, o papel da crítica é construir pontos de referência e fornecer elementos para a recepção de uma obra, sobretudo com a sua característica de incorporação do contexto em que está sendo colocada. A crítica de TV deve estar atenta ao cenário no qual aquela obra está inserida, para quem aquele texto está servindo de referência e, acima de tudo, quem é aquele leitor/espectador ao qual aquele crítico está estabelecendo uma discussão por meio da sua leitura analítica daquela ficção. Até porque a crítica deve estar inteirada com o entorno, dialogar com esse lugar. Com isso, é notável que a pauta de valores é central. Isto é, a crítica trabalha por meio de três eixos: a arte, a política e a sociedade.

A clara influência da crítica literária na crítica de telenovela é notável em seu advento, em que, até então, havia poucos parâmetros de comparação para uma ficção contínua

operacionalizada por um aparelho instalado no âmbito doméstico. Aos poucos, portanto, esse crítico foi aprimorando seus critérios de análise e entendendo, apesar do preconceito vigente, que as ficções televisivas atendiam às suas próprias regras de narrativa, influenciadas fortemente pelo teatro, o melodrama e o folhetim. Também foram compreendendo a inscrição do espectador, que, com o aprimoramento da tecnologia, atualmente adentra nos rumos das narrativas, com seus comentários em redes sociais. Em síntese, esse crítico do advento da televisão foi aprendendo e solidificando seu arcabouço analítico ao mesmo tempo que seu telespectador e leitor.

A apresentação de um novo olhar sobre o que está sendo visto é uma das características mais básicas da crítica, dado que o crítico tenta intercambiar uma relação com seu leitor abstrato e com a ficção que está em exibição. Barthes (2007) afirma que a crítica é uma linguagem sobre a linguagem, portanto uma metalinguagem. O objeto de uma obra, seja ela literária ou televisiva, é constituído pelo mundo; o da crítica se configura como o objeto secundário que advém desse mundo; logo, a crítica é um discurso que existe amparado em um primeiro discurso, como o autor aponta “mesmo se o crítico, por função, fala da linguagem dos outros a ponto de querer aparentemente (e por vezes abusivamente) concluí-la, assim como o escritor, o crítico nunca tem a última palavra” (Barthes, 2007, p. 14); a fala do crítico, portanto, é indireta.

Com o intuito de formular uma visão generalizada dos princípios e técnicas da crítica literária, Northrop Frye (1957) apresenta os fundamentos teóricos e técnicas da análise literária, defendendo-a como uma estrutura de pensamento e conhecimento. Na introdução de *A anatomia da crítica* (1957), o autor estabelece as diferenças entre a crítica genuína e o gosto pessoal, sendo a primeira baseada no que chamou de corpo literário, estudos sistemáticos de trabalhos literários. É nessa introdução que ele trata, por meio de uma linguagem informal, do conceito de crítico no âmbito da literatura: o crítico é, segundo a metáfora de nossa página inicial, o revendedor. Tem alguns privilégios de atacadista, como exemplares gratuitos para resenha, mas sua função, tal como se distingue do livreiro, é, essencialmente, como uma espécie de pesquisa do consumidor (Frye, 1957).

A diversidade de pontos de vistas e critérios de avaliação aos quais uma crítica pode ser abarcada reforça os inúmeros métodos com os quais uma obra pode ser abordada.

O contexto literário apresenta diferentes formas de aproximações de análise, e, no caso da telenovela, como um produto audiovisual de abrangência ampla, deve-se sempre lembrar de sua característica única como formato aberto e de serialização longa. Esse olhar para o formato também baliza o olhar para a análise. A atualidade desse método reflete sobre a função da crítica como mediadora e decodificadora de uma obra e em como esse crítico deve estar atento às transformações temporais e estéticas advindas da narrativa, de maneira a saber passar isso ao seu público. Em suma, o papel da crítica é construir pontos e fornecer os elementos necessários para a interpretação da narrativa.

Isto posto, a crítica deve se pautar pela análise daquilo que está sendo mostrado, portanto experienciado, e não do que deveria ser, de acordo com a visão de quem está avaliando. É perceptível, em certas análises, o estudo do que certa obra não mostrou, mas que deveria mostrar. Esse idealismo é um elemento que prejudica a realização da crítica, pois o avaliador se pauta em algo que não existe e que, ao seu ver, deveria existir. Ressaltar que algo foi insuficiente é factível numa análise, pois são pontos que saltam aos olhos e envolvem discussões no que diz respeito a parâmetros estéticos e estilísticos do próprio texto. A telenovela, por se tratar de uma obra longa, apresenta um conjunto de críticas que podem ser alterados no decorrer da exibição. Ao crítico, a possibilidade de mudança de ponto de vista é benéfica dependendo da evolução da trama, do personagem e da própria encenação do ator em sua construção do personagem. Como um produto audiovisual, vários pontos podem ser ressaltados na análise e podem ser retomados no decurso da transmissão.

Para Durão (2016, p. 16), a crítica sofre grande influência de tendências sociais, pois está em conversação com os processos históricos de determinada época. O autor trabalha os vetores que compõem a crítica e seu envolvimento na esfera pública. O que nos chama a atenção é a oposição entre “crítica normativa e crítica imanente”; a crítica normativa é realizada comparando a obra com alguma norma existente ou com algum parâmetro estético. No entanto, a crítica imanente trabalha sua análise a partir dos princípios estabelecidos pelo próprio crítico, isto é, tende a recair para “a lógica do mercado da indústria cultural” (Durão, 2016, p. 18), em suma, é uma análise que atende às lógicas mercadológicas, exaltando a obra analisada em seu caráter de produto.

Isso demonstra que uma avaliação aponta constantemente parâmetros do que se espera de uma obra. Entremeadada em sua análise – ou comentário crítico –, como partilha Benjamin (2018), o crítico formula hipóteses do que poderia ter sido e do que extrapola da narrativa que foi apresentada, haja vista que ela “reconfigura a obra de tal maneira que seu significado passa a ser aquilo que foi enunciado e torna-se difícil imaginar qual era o seu sentido anterior à crítica”. Esse processo leva a crer que o espectador/leitor passa a ver a ficção pela lente da interpretação a qual foi sujeitado, que pode ser de concordância ou discordância. A apreciação do crítico ressignifica a percepção desse receptor, estimulado pela perspectiva do comentário lido. O que pode levar a tensões, com o desacordo de ideias, ou, até mesmo, de concordância com algo que naquele momento não foi percebido. A retroalimentação desse diálogo entre o leitor e o crítico é estimulada pelo acompanhamento de comentários em suas próprias páginas e pelo uso das redes sociais, especialmente do Twitter, utilizado no decorrer da transmissão da telenovela.

Antonio Candido (1973) advoga para a importância dos fatores sociais nas análises de uma obra. O autor comenta que os elementos sociais estão entre os muitos elementos que pautam uma crítica, porém sem se tornar em modelo clássico de se fazer uma análise. É sabido que questões sociais incidem em uma obra, e cabe ao crítico discernimento para tratar do assunto de maneira que abarque tanto os aspectos estilísticos quanto os culturais. “Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzir a uma interpretação coerente” (Candido, 1973, p. 7). A relação dialética entre fatores internos e externos da obra advém especialmente de experiências, reflexões, condições sociopolíticas e pesquisas que formam o escritor e balizam suas ideias no momento de confecção da narrativa. O tempo de maturação e concretização da ficção leva em consideração os elementos que permeiam esse autor estabelecido em seu contexto. Com isso, as obras não se configuram como um fato histórico em si, porém podem indicar uma relação dialógica.

Trazendo para o âmbito das ficções, é possível pensar numa existência social da telenovela, tendo em conta o lugar fronteiro entre realidade e ficção, no qual as narrativas

transitam, sendo impossível uma história encerrar-se em si mesma sem obter aspectos e confundir-se com a sociedade.

O que se entende por crítica contemporânea de telenovela brasileira

Acredita-se que a crítica de TV surgiu a partir das publicações na revista semanal inglesa *The Listener*, criada pela BBC, em 1929. A revista, publicada toda quarta-feira, cobria as principais transmissões literárias e musicais e tinha como finalidade exercer a curadoria dos produtos culturais existentes na época. O periódico, ao contrário de outra revista da BBC (o *Radio Times*), tinha um papel literário mais denso, com textos críticos e construtivos a respeito de produtos artísticos. Não é à toa que grandes nomes da literatura inglesa foram colaboradores da publicação, como Virginia Woolf, George Orwell, TS Eliot, Sylvia Plath, entre outros. De maneira geral, as publicações davam conta dos aspectos políticos e artísticos que permeavam o cenário inglês do século XX, e *a priori* eram feitas acerca de programas radiofônicos e da literatura, para, posteriormente, cobrirem a programação televisiva, até seu fim, em 1991.

A crítica de televisão tem um papel central na interpretação de formas culturais. Por conseguinte, ela se difere da crítica de cinema, de teatro e da literatura, pois a telenovela é um produto em construção, obra aberta de longa serialidade. A prática de sua crítica demanda tempo para o acompanhamento da obra e, ao mesmo tempo, é rápida, pois, após determinado capítulo, o crítico deve discorrer sobre o que foi transmitido. A maturação do pensamento para o tratamento de uma ficção deve ocorrer ao longo da narrativa, que dura em média oito meses. Nesse período, a crítica e o crítico conversam com seu público, bem como com os próprios produtores desse conteúdo.

De acordo com a pesquisa de Pinheiro (2020), as principais características da crítica contemporânea da telenovela são: a) é composta pelo conjunto de várias críticas publicadas no decorrer da sua transmissão; b) o crítico é passível de alterar sua opinião no decorrer da exibição, pois, como uma narrativa aberta, o folhetim está sujeito a alterações advindas do campo da produção, que podem ser influenciadas pelo campo da recepção; c) os críticos são tanto mediadores e espectadores; d) tanto as ficções televisivas quanto suas críticas são produtos específicos de seu tempo e contexto; e e) entendimento do lugar

da crítica de telenovela no campo do jornalismo, considerada uma atividade marginal, levando em consideração outras formas artísticas. Além desses aspectos, podemos dizer que a crítica atual está em constante diálogo com seu público leitor/telespectador, o que também indica o alargamento da mediação da crítica na qual o crítico pode realizar uma leitura tanto da obra em confluência com seu público quanto das temáticas prementes que surgem nos comentários em redes sociais.

A crítica de telenovela nos jornais impressos: Helena Silveira e Artur da Távola

A imprensa brasileira foi inaugurada em 13 de maio de 1808, no Rio de Janeiro, com a criação da Imprensa Régia, fundada por Dom João, príncipe regente. Com o monopólio das publicações, em que eram vetados quaisquer artigos ou livros que ferissem os princípios impostos pelo Império, a imprensa brasileira só deslançou após a compra das prensas por pessoas abastadas que foram responsáveis por romper com o monopólio real. Em 1822, com a Independência, quase 400 anos após a criação da prensa por Gutenberg, a imprensa nacional toma novos rumos com a livre circulação de livros e de opiniões.

No Brasil, a crítica, como será exposto adiante, aconteceu com certo atraso, embora não parecesse ignorar a movimentação internacional do gosto. Se as primeiras críticas, aparecidas na década de 1820, lembram as querelas pré-iluministas, os folhetinistas dos anos de 1840 escrevem em espantosa sincronia com o feuilleton parisiense. O gênero que só pode vicejar na capital da cultura também vinga no Brasil, e assume, naturalmente, características próprias. Os folhetinistas se proliferam no Rio de Janeiro com vícios semelhantes aos de seus colegas franceses, embora não ostentem as mesmas qualidades de especialização. (Giron, 2004, p. 43-44, grifos do autor)

Essa crítica, a priori, compreendia os produtos culturais em circulação na época, portanto, o teatro, a música e os poucos livros publicados. A consumação desses elementos abrangia uma elite constituída entre a corte no Rio de Janeiro, na época capital do país, e as províncias mais proeminentes. O costume de ler jornais tardou a se constituir, levando em conta a demora da instauração da prensa e das constantes censuras, além da pouca alfabetização da população. Entretanto, nesse processo de

formação da imprensa, os responsáveis por escrever as páginas dos jornais eram políticos, funcionários públicos e religiosos, que foram se constituindo, ao longo dos anos, em jornalistas. Nesse cenário fundante, temos o princípio da crítica pela criação dos suplementos e cadernos de cultura. Nos principais jornais impressos do país, os suplementos procuravam atender aos ditames da indústria cultural, a partir da cobertura desses produtos. De início, há a presença do rádio, para, em seguida, passarmos para o cinema e chegarmos à televisão. O papel desses suplementos está atrelado aos discernimentos de produção jornalística e aos mecanismos de legitimação e deslegitimação de um produto. Com esse espaço, pela gênese do jornalismo cultural, legitimou-se a palavra especialista com a missão de informar e formar esse leitor, atribuindo a isso a característica mercadológica. Esse interesse mercadológico é tratado por Coelho (2000, p. 91), quando menciona que

Os cadernos culturais adotaram, todos, o formato de uma primeira página com um assunto só. De modo que, qualquer assunto que aparecer, que for escolhido, exige um tom quase que de consagração, algo de garrafal. Novamente, como nem sempre a lógica da “notícia” impera – e, sim, uma escolha, uma valoração estética, o “fato” -, o “destaque” da capa opera uma inversão. A notícia do dia não é um disco tal ou livro x, é a notícia que é o livro x foi capa da “Ilustrada”,

Costa (2012) aborda o papel do jornalismo cultural como guia de consumo, no qual as manifestações culturais são representativas do sistema econômico e dos padrões culturais que possibilitam tais expressões. Portanto, esse jornalismo está inserido numa cadeia ampla de ofertas culturais e tem o objetivo de atender aos seus leitores.

Os gêneros jornalísticos opinativo e interpretativo (Marques de Melo; Assis, 2016) podem ser utilizados para se pensar a crítica no cerne do campo do jornalismo. O primeiro surgiu no século XVIII como um fórum de ideias; já o segundo se traduz por seu papel educativo de cunho esclarecedor, passando a se estabelecer a partir do século XX. Em vista dessa classificação, a crítica, por conseguinte, está inserida no gênero de opinião, pois trabalha no sentido de orientar as audiências para determinada obra. Essa orientação está prescrita em seu objetivo de oferecer respostas às demandas sociais e oferecer um panorama das atividades culturais. Tanto o gênero opinativo quanto o interpretativo são

formatos aos quais, por vezes, podemos atribuir algumas características em comum. Entretanto, os espaços destinados para se fazer uma análise e oferecer uma interpretação estão cada vez mais escassos. Perde-se o lugar nas páginas impressas e, no entanto, ganha-se nos portais de notícias on-line.

Esses dois fatos, que se conectam de forma simultânea e intermitente—perante o público, a crise da crítica (interna) se desdobra na crise de mediação do crítico (externa) – parecem indicar uma depressão nas práticas do Jornalismo Cultural que respondem pela busca de uma identidade mais consistente do gênero, alguma âncora epistêmica e sociológica que não o deixe ao sabor das idiossincrasias do mercado ou da técnica, nem mesmo ao sabor das pulsões do público na era de uma sociabilidade que põe o foco de suas virtudes não exatamente sobre o refinamento intelectual dos consumidores, mas no seu embrutecimento de gosto e estilo. Quer dizer, não é tanto a qualidade do que é publicado sobre as práticas culturais de qualquer espécie que importa, mas essa voracidade de consumo que tem o poder de mediocrizar tudo o que ela toca e que desperta em todos os agentes envolvidos pelo Jornalismo Cultural um forte ceticismo sobre o que ele é capaz de produzir. (Faro, 2012, p. 12-13)

Há a percepção de que a crítica de TV está muito próxima dos interesses da indústria, atuando para o benefício da mercantilização de algum produto da indústria cultural. A crítica de um livro, peça teatral ou de um filme pode incentivar o consumo do produto, ao contrário da crítica de um produto da televisão aberta, que tem um acesso facilitado pela transmissão constante. Assim, percebemos uma diferença crucial, tendo em vista que a procura pela crítica de televisão, *a priori*, funciona como uma forma de entender e verificar pontos de vistas sobre um programa que já está sendo consumido.

O advento da crítica de telenovela no Brasil ocorreu nos jornais impressos na década de 1960, nos cadernos de cultura dos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Globo* e *Estado de S. Paulo*. Assim, deduzimos que a crítica de televisão despontou logo após as primeiras telenovelas. A partir desse fato e levando em conta o contexto histórico do Brasil, Magno (2017, p. 2) ressalta o papel das críticas no desenvolvimento de discussões históricas entre as décadas de 1960 e 1970:

Se a partir dos anos 1963/64 a telenovela se tornou um lugar possível para mostrar e discutir questões e problemas suscitados no contexto de uma época em geral e do Brasil em particular, nos anos 1970, a telenovela ganhou contornos inesperados e ricos em

textos, imagens, sujeitos e temários, além do alto padrão tecnológico. Particularmente, a intensa produção dos anos 1970 e a profundidade das temáticas sociais e políticas que enredavam as telenovelas fez o Estado, que naqueles anos se apresentava como sujeito único e condutor máximo do processo histórico, voltar os olhos para essa produção e a censura se tornou uma das personagens constantes em muitos momentos das telenovelas brasileiras. (Magno, 2017, p. 2)

O advento das telenovelas no Brasil encontrou grande impulso com o regime militar, na constituição do mercado cultural do país (Hamburguer, 2014). Nesse processo socioeconômico e industrial, o Estado era o grande organizador da cultura. E, apesar desse *impulso* dado pelos militares, a televisão não ficou de fora da censura, o que levava os autores de telenovelas a grandes discussões acerca do que seria cortado em seus roteiros. O panorama da crítica especializada entre os anos de 1960 e 1980 encontra seus maiores expoentes nos críticos Artur da Távola, em sua coluna no jornal O Globo, entre os anos de 1972 e 1987, e em Helena Silveira, em sua coluna no jornal *Folha de S.Paulo*, entre os anos de 1973 e 1984.

Helena Silveira

Em 1973, é inaugurada a coluna Helena Silveira vê TV, no jornal *Folha de S.Paulo*. A escritora e jornalista se dedicava à análise dos produtos televisivos e estabelecia sua crítica como uma das mais contundentes da época. Sua importância, como relata Costa (2000, p. 193), está em oferecer ao público subsídios para os processos que envolvem a televisão, não somente um relato apreciador de uma narrativa, mas também evidenciando a técnica e o contexto das transmissões. Portanto, “ela mostrava como era a linguagem televisiva e com que olhos vê-la”. Sua relevância no meio crítico está em difundir discussões concernentes à programação televisiva e seus produtos de forma crítica, enfatizando o potencial artístico da televisão e denunciando o preconceito dos intelectuais. No trecho abaixo, Silveira relata sua inserção na atividade:

Quando Cláudio Abramo me sugeriu, na redação das Folhas, que eu me tornasse crítica de televisão, creio que, ao contrário do que ele esperava, aceitei com prazer. Vivi um tempo com nojo da palavra escrita. Uma coisa estranha. Achava que as palavras estavam gastas como as pedras puídas e limosas das velhas ruas. E a imagem, sobretudo aquela imagem que nos chegava a domicílio, era um golpe rude na ficção romanesca. Incumbi-me de uma página de jornal inteira, semanalmente, com o título de ‘Helena Silveira vê TV’. (Silveira, 1983, p. 237)

Como remarcamos, a crítica de telenovela nasceu justamente com a própria telenovela. O parâmetro para a análise das primeiras críticas era o arcabouço advindo especialmente da literatura, sendo o cinema ainda um gênero novato. Dessa forma, Silveira, sendo ela própria escritora, abarca a telenovela por meio de seu repertório literário para, em seguida, ao longo de suas análises, introduzir elementos da cinematografia, pois estava a tratar de um formato audiovisual, e as imagens eram um fator determinante na composição da obra.

É importante entender também que o fato das crônicas de Helena Silveira terem sido escritas quase concomitantemente ao desenvolvimento do próprio gênero de teleficção, permite acompanhar o processo pelo qual a telenovela foi conquistando espaço e público e foi se tornando um gênero próprio de manifestação cultural. Assim, a crítica de Helena Silveira revela a própria organização do pensamento acerca da telenovela, o olhar com que foi recebida pelo público culto e os critérios que serviram de base para um primeiro esforço de análise estética da telenovela. Portanto, a crítica da escritora nos dá elementos não só relativos à telenovela como também possui valor intrínseco como desenvolvimento de uma metalinguagem televisiva. (Costa, 1997, p. 2)

36 — ILUSTRADA

FOLHA DE SÃO PAULO **Ilustrada**

Helena Silveira vê TV

Malu, mulher da cidade de São Paulo

De todos os seriados e tele-teatros saídos da nova fornada da Globo, *Malu-Mulher* me pareceu o que melhor enseja boa realização.

Tendo como diretor Paulo Afonso Grisoli, terá autor diferente para cada episódio. Daniel Filho considera Malu a tarefa mais difícil de todo esse conjunto de novos trabalhos empreendido pela emissora do Jardim Botânico. Gravaram e regravam o programa porque a equipe inteira se sentia condicionada, autocensurada.

Era difícil encontrar os parâmetros de problemas existenciais se renovando a cada novo enfoque, equacionar vivências com o que trazem de frustrações ou gratificações, perquirir a anatomia de um casamento e o conseqüente des-casamento.

Regina Duarte incumbiu-se da difícil tarefa de ser ambígua Malu, mulher forte da classe média paulista que se questiona e questiona o dia a dia que passa com uma noite no meio. Denis Carvalho é o marido que se torna o ex. Fazer dele o protótipo do machista seria o esquema fácil.

Os protótipos são sempre lineares e grudam com mais facilidade na mente do grande público. Mas isto empobreceria a história e poderia esvaziá-la de sua carga de realidade.

Assim, no primeiro episódio que nos foi dado ver, esses dois personagens — Malu-Pedro Henrique — se desenharam com passionalidade mas sem beirar nem de leve o sensacionalismo dramalhão.

Era o choque da mulher que aceitava ser contada pelo homem e resolve depois contar-se a si própria segundo sua órbita. Procura a identificação de sua mente e de seu corpo seguindo seu instinto e seu próprio conhecimento do estar-no-mundo. Arreda-se do leito conjugal para ver-se, não mais a fêmea do homem mas, simplesmente, a mulher.

Daniel Filho afirma que de todos os seriados, este seria o mais pretencioso porque parte de perguntas e não de formas. Acontece que a abordagem dessas histórias é feita por ângulos os mais quentes do momento. Malu não sendo, exatamente,

uma feminista, quer delinear-se como gente, não como um complemento. A costela quer dissociar-se, uma vez por todas, do onipotente corpo de Adão.

A família de Regina Duarte em Malu, é constituída por artistas que, ainda há pouco, obtinham prêmios no teatro, pela peça *Caixa de Sombras*. Sônia Guedes, a mãe, Daniel Petrin, o pai. A filha é Narjara Turetta. A sogra é Wanda Lacerda.

A esses artistas fixos serão acrescentados outros no elenco aberto para vários episódios. Entim, perdoem a rima, vocês vão por mim. Se a Censura não meter o bedelho em vista da delicadeza do tema, essa Malu Mulher poderá entrar para o cotidiano brasileiro. Forte como Ciranda, Cirandinha à qual foi comparada por sua estrutura, ela terá para seu alimento a observação de uma sociedade que se consome consumindo e, de repente, vê que Ser é mais importante que Ter, além de muito troco miúdo de idéias e formulações que o homem e a mulher contemporâneos fazem dentro de um existir cada vez mais difícil.



Denis Carvalho e Regina Duarte se amam e se desamam ao longo de episódios

Figura 1: Helena Silveira vê TV, Folha de São Paulo, 30 de maio de 1979

Fonte: noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2008/11/24/ilustrada-50-anos-quotmalu-mulherquot-e-quotpretensiosoquot.jhtm.

Na crítica explicitada na Figura 1, datada de 30 de maio de 1979, Helena aborda a série *Malu Mulher*, exibida pela Globo de 24 de maio de 1979 a 22 de dezembro de 1980. A análise recai sobre a primeira semana, e a autora a considera como uma das mais bem realizadas até o momento. Nela, alude a questões do elenco e escolha de direção, destacando o enredo inovador acerca da personagem principal, Malu, mulher forte e de classe média que logo no primeiro episódio se separa do marido. Algo, até então, pouco trabalhado na televisão brasileira. A análise do enredo e do próprio roteiro destacando as questões sociais suscitadas em cena se tornaram um dos elementos principais nas críticas das ficções televisivas, pois ressaltavam uma característica das tramas como recurso comunicativo, em que pautas sociais ficavam explícitas ao público.

Nos anos de 1970, a telenovela atinge uma espécie de evolução, com o melhoramento das imagens e dos textos no desenvolvimento das tramas (Magno, 2017; Hamburger, 2014). Nesse período, as histórias passam a mostrar temas mais políticos, constatando as transformações na estrutura social do país, como destacou Silveira com a crítica de *Malu Mulher*. Esses novos contornos das ficções incidiam nas críticas, tendo em vista que um dos fatores levantados pelos críticos era a inserção dos aspectos sociais na trama, o que hoje se observa.

Ainda, explica Magno (2017, p. 18):

Naqueles anos 1960/70 esses críticos debatiam e defendiam a necessidade de entendermos o significado da telenovela como um autêntico produto nacional e que ela deveria ser usada “como um veículo de cultura e informação”, que deveria ser “bem-feita, bem urdida, sem perder suas qualidades de comunicação”. Consideravam que o papel do crítico de televisão não era o de combater a telenovela, mas, como escreveu Helena Silveira, “contribuir para que essa forma de ficção no vídeo melhore sempre mais, no sentido de sua fatura. Que cada vez mais profissionais cuidem dela, quer na produção, quer na direção, no roteiro, no cenário, nas trilhas musicais acolhida, basta olharmos tudo que foi e vem sendo feito desde lá.

Na avaliação exposta na Figura 2, Helena tratou do autor Dias Gomes e sua recente ficção, *Sinal de Alerta* (Globo, 1979), na qual ressalta a atuação de Yoná Magalhães e os aspectos da trama que são evidenciados ao longo de sua transmissão. Ao lermos, notamos que a crítica faz relação com outras obras do autor, como *O Bem-Amado* (Globo, 1973),

estabelecendo conexões entre personagens e atuações. O que se sobressai na análise é o tom de diálogo estabelecido entre Helena e seus leitores, além da maneira como enumera os problemas e até elogia os elementos que fazem da trama, como intitulada, “um clássico de respeito”.



Figura 2: Helena Silveira vê TV, Folha de São Paulo, em 22 de setembro de 1978

Fonte: <http://yonadivadatv.blogspot.com/2012/01/yoná-magalhaes-criticas-e-materias-em.html>.

Uma característica da crítica de Silveira é a maneira como ela traduz a telenovela ao destacar aspectos que, até então, passam despercebidos, incluindo os ruídos causados na programação diária devido ao horário político eleitoral, ou um elogio para a direção da obra. Na Figura 2, é possível notar que Silveira já relatava os aspectos da telenovela que demonstram a construção dos traços atribuídos a essas ficções. Em seu parecer, ela enumera: a) inserção de bordões ou frases icônicas de personagens no contexto brasileiro; b) as características de roteiro; c) a verossimilhança e o naturalismo, ao destacar que *Sinal de Alerta* é “mais documental, que ficcionista”; e d) a atuação, sublinhando o papel de Yoná Magalhães.

A atualidade da crítica de Silveira está no olhar para esses atributos, que ainda são vistos na crítica atual. A mirada crítica para o produto televisivo perpassa um conjunto de elementos que podem ser esmiuçados no decorrer da trama, que compreende períodos de seis a oito meses. Tal conjunto de elementos é traduzido pelo repertório do crítico, que, por meio da reflexividade, da subjetividade apura sua análise. É importante dizer que a assistência da telenovela é uma competência corrente, em outras palavras, construída no cotidiano com narrativas que são – de maneira geral – reflexos de seu tempo.

Artur da Távola

Artur da Távola², crítico do jornal O Globo entre os anos de 1972 e 1987 e da revista Amiga, adota uma posição interessante, pois passa a problematizar sua atuação de crítico, como no artigo “Existe mesmo a crítica de TV?”, de 1976. Na comemoração de seus quatro anos de coluna no jornal carioca, o jornalista aborda o exercício da crítica de televisão pontuando as especificidades do fazer televisão no país. Sua argumentação recai no papel da crítica como contestadora dentro do aparato da indústria cultural, devendo trabalhar em três níveis: sociologia da comunicação, psicologia e conhecimento da técnica de televisão.

2 Artur da Távola, pseudônimo do jornalista e advogado Paulo Alberto Moretzsohn Monteiro de Barros, inicia sua jornada de crítico após seu período de exílio na Bolívia e no Chile. Amante de música clássica, além de se dedicar à sua coluna no jornal O Globo, o intelectual ainda seguiu carreira no poder Legislativo e no Executivo, exercendo o cargo de Secretário das Culturas do Estado do Rio de Janeiro.

Quanto aos níveis elencados, Távola reconhece a importância do contexto na obra de ficção, entendendo-a como uma representação de seu tempo, sem deixar de lado os aspectos estilísticos próprios das telenovelas. No nível da psicologia, vemos que as análises críticas tentam entender a representação, ou seja, de que mundo determinada ficção está falando, sem esquecer que a própria ficção gera seu próprio mundo. O crítico esclarece que, no caso da telenovela, por seu caráter de obra aberta, há de se levar em consideração que a crítica é feita enquanto a trama vai se desenvolvendo, “uma das peculiaridades interessantes do crítico de televisão (se é que o gênero existe) é a de poder influir no processo criativo. Ele influi no processo, exatamente porque vê junto com o público” (Távola, 1976). E mais:

Cabe, portanto, ao crítico da televisão, muito mais do que enfeixar a verdade definitiva em cada artigo; muito mais do que afirmar os seus critérios estéticos subjetivos, ou as suas necessidades de ‘status’ intelectual em cima de um meio (a tevê) ainda sem tradição cultural; cabe, portanto, ao crítico de televisão, saber-se um agente do próprio processo de ‘fazer’; televisão, com todas as limitações e com todo o poder que isso implica. Se o crítico influi no processo, ele é parte dele. Mesmo que não queira. Mesmo que negue o sistema. É uma contradição e uma limitação que tem de aceitar. Criticando teatro, cinema, livro e artes plásticas ele influi no público e na cultura de seu país (quando é bom crítico). Criticando televisão ele influi no próprio processo de elaboração da televisão. Ele é tão responsável quanto qualquer diretor de emissora. O crítico de televisão, querendo ou não, é uma espécie de advogado do consumidor. (Távola, 1976)

No transcurso da interpretação de todo o processo da telenovela, o crítico de ficção deve apontar, analisar e comentar questões em suas análises. Para isso, deve conhecer a fundo o funcionamento televisivo, com suas particularidades técnicas e estáticas. Destacamos que um dos maiores entraves de se fazer uma análise sobre determinado programa televisivo está justamente no tempo de reflexão. Não há um afastamento temporal que permita, nesse caso, uma reflexão do todo da obra. As ficções são transmitidas de segunda a sábado, com um volume final de mais de 150 capítulos, o que torna difícil abordá-las diariamente e sistematizar o andamento da narrativa levando em conta suas principais características. Dessa forma, o desafio para o crítico está em acompanhar essas particularidades da telenovela sem, claro, perder de vista seus elementos narrativos e suas tematizações.

ARTUR DA TÁVOLA

E de repente chega junho e a gente percebe que o ano já vai em meio. O ano é engraçado: ele sempre parece que está apenas no começo até que um dia damos-nos conta de que a metade já passou. Não tem sido um ano tão brilhante para a nossa TV como foi 1979, por exemplo, cheio de vida e vitalidade, com novas tentativas de programação na Tupi, Bandeirantes e Globo com as séries brasileiras.

1980 está sendo normal como televisão. A Tupi agoniza e seus dirigentes depois de anos de incompetência continuam negando o real e culpando sempre os outros pelo próprio fracasso. Gente desempregada, salários atrasados, um caos.

A Bandeirantes depois de ter investido sem resultado de audiência (devido a como investiu e não devido a investir) retraiu-se um pouco, mas, sólida e segura em sua orientação geral, está tratando de dar força nova às telenovelas e de manter os programas ao vivo que ainda tem. Mas teoricamente está parada.

A TVE do Rio de Janeiro só agora joga no ar uma programação nova em apenas quatro programas. A TV Cultura formulou muito bem uma política para 1980. Ideias ótimas que ouvi numa entrevista de Carlos Queiroz Telles. Oxalá a prática o ratifique.

A Globo manteve o esquema do ano passado, diminuindo o número de séries brasileiras. Ela sempre dá um jeito de numa semana por mês meter uma série filmada. Há menos séries. E a perda de "Aplauso" não foi recuperada. Lançou o "TV Mulher," é certo, bom programa. Não compensou, porém, a perda de espaço para a programação infantil com novos e mais interessantes programas para a garotada à tarde. E o próprio "Sítio do Pica-Pau-Amarelo" está se afastando demais de Lobato em 1980.

A TVS do Silvio Santos (e Record em São Paulo) se em matéria de programação continua no mesmo, tem, por outro lado, grande e importantíssima novidade: a conclusão dos estúdios e do complexo de produção de rádio e TV. Agora poderá partir com alguma base para a sonhada programação ao vivo. Empresarialmente está correta.

No meio desse panorama menos brilhante que o do ano passado em termos de televisão e de novelas que ainda não deram um grande pique de qualidade, uma presença avultou no panorama artístico do ano, foi a dona do primeiro semestre: **Natália do Vale**. Ela é a mais grata surpresa (não para mim que de muito a apontei como talento à espera de realização) do ano. Com ela, nasce uma presença fortíssima (e inesperada até mesmo para os estrategistas e "gênicos" dos canais), de alta beleza, talento e um cristal de gente boa que dela salta para comover

Num ano de poucas novidades importantes na TV a vitória de Natália do Vale representa o resultado de muitos anos de trabalho honrado e talento, mostrando como vale a pena perseverar naquilo em que se acredita



e fecundar o público. **Natália** é a principal revelação do ano televisivo, a julgar pelo primeiro semestre.

Podia só ser bonita. Podia só ser boa atriz. Podia só ser naturalmente modesta e bem formada. Cada uma dessas qualidades, isoladamente, já seria bastante. Ela, porém, juntou-as, todas.

Com atrizes da idade e na condição de **Natália** acontece o seguinte: elas passam anos acumulando um potencial e uma experiência. Quando lhes aparece uma personagem de peso já estão mais do que prontas para o desempenho e surpreendem a todos. É que nos anos e anos dos pequenos papéis, das pontas nos humorísticos, dos ensaios teatrais, o talento ia encubando e se acumulando, sem personagens para o receber e dimensionar. Quando os raros bons personagens aparecem a atriz já estava pronta em técnica e sensibilidade de há muito. Ai é um pasmo, um espanto, uma revelação. Mas só ela deve saber o quanto cozinhou tudo aquilo no fogo lento e seguro da esperança.

Como figura de comunicação ela consegue um lugar próprio. Nem traduz certas doçuras indelétricas da **Regina Duarte**, nem certas encaixas clássicas de **Dina Sfat**. Consegue um tipo intermediário em que a feminilidade é natural e tanto pode tender para a ternura mais profunda (na linha de **Regina**) como da sensualidade adivinhada (na linha de **Dina**). Conta ademais com juventude, força e uma beleza bíblica de comover pela constatação do ser encantado e criança que mora dentro. Na minha opinião é, desde **Isabel Ribeiro**, a força maior aparecida no vídeo brasileiro: uma vocação acentuada para a dramaturgia, um rosto místico e múltiplo, um pedaço vivo de sentimento à espera da forma artística.

A **Márcia** de "Água Viva" corresponde a uma consagração. Uma justa consagração. É fácil perceber que **Natália** foi tão feliz e deu tanta verdade à personagem, que a partir de uma certa altura o autor começou a escrever para ela solar. E ela solava tão bem (ela e **Cláudio Cavalcanti**) que o autor nem se cansou de repetir e repetir cenas de brigas dela com o **Edyr**. E quem pensar que é um milagre, uma aparição súbita, desconhece que para chegar a esse ponto uma atriz precisa de anos e anos de trabalho e semi-anonimato, coragem existencial e força de prosseguir sem ceder aos encantos fáceis e ilusórios dos escândalos ou das declarações bombásticas ou sem ceder a certas formas de decadência travestidas de vanguarda. A vitória de **Natália** coroa anos de trabalho muito sério, honradez pessoal, caráter e talento. Foi a melhor coisa da televisão em 1980 até agora. A melhor e mais linda.

Figura 3: Revista Amiga, nº 527, 26 de junho de 1980

Fonte: <http://revistaamiga-novelas.blogspot.com/2015/04/artur-da-tavola-comenta-natalia-do-vale.html>.

Na crítica da Figura 3, Távola apresenta o panorama do ano de 1980, destacando o trabalho da atriz Natália do Vale, como é mostrado pela foto no centro da publicação. Não apenas em termos de ficções – com as telenovelas e as séries –, o crítico proporciona o cenário televisivo que marcou o ano em questão, relatando entranças na programação, apostas das emissoras e problemas estruturais dos canais. O trecho em que trata a respeito da atriz chama a atenção devido à sua leitura do desempenho de Natália, relatando seus percalços e escolhas para se chegar a um personagem relevante. A leitura de Távola dos personagens femininos e das atrizes que despontam na televisão mostra sua expertise e sensibilidade em abarcar papéis que irão impactar o público e a crítica. Não basta ser

bonita, como ele afirma, mas sim levar a cabo uma carreira de fôlego com papéis que irão, de certo modo, aprimorar sua formação.

Conforme lemos a crítica, percebemos que Távola enumera toda trajetória percorrida pela profissional, pois ler uma produção seriada exige esforço e adequação do olhar até o ponto em que a trama está sendo exibida. Paulatinamente, a cada dia, as ficções vão se completando e chegando a sua totalidade. Desse modo, a telenovela, ao contrário de produtos prontos, exige a compreensão de quem a analisa a sempre levar em conta as características de que ela é um fazer e ver em conjunto. Isso se mostra em sua crítica e em seu repertório, em que, aos poucos, a cada publicação, vai-se aludindo a determinado aspecto que mereça destaque.

ARTUR DA TAVOLA

Vejo muito televisão e vou anotando... anotando...

Falo muito de sonoplastia. O material sonoro não é simples sublinhar da ação. É parte dela; às vezes, ela própria. N'outras o acentuar contrapontos que expressam estados de espírito ou instâncias supraverais. Trilha sonora, sonoplastia, direção musical é a parte mais fraca e menos brasileira de nossas telenovelas e telepeças.

Chamo por isso a atenção do telespectador para a qualidade do trabalho realizado em Rabo de Saia. Walter Avancini é o diretor que mais importância dá à sonoplastia. Entrega-a, em geral, a Julio Medaglia competente maestro que não fica a colocar discos da parada de sucesso em fundo com letras e ritmos que nada, absolutamente nada, têm a ver com o entreccho. Coloca música ou sons, incidências sonoras, acordes. Rabo de Saia é a prova. A música não apenas comenta, situa, acentua, critica, debocha ou reforça a ação, como deriva de uma escolha profundamente afinada com a região nas quais as cenas se passam. Aparece, ainda, a música, como expressão da alma brasileira em sua alta dimensão. É muito boa. Precisa ser observada para se ver como é diferente da esmagadora maioria, principalmente das telenovelas.

O PIRLIMPIMPIM II

Por elogiar o desempenho musical acima citado, não é possível ficar sem uma palavra de crítica à direção musical do especial infantil Pirlimpimpim II que a Rede Globo apresentou sexta passada. Perdão, mas Gretchen com suspiros e reboados é indicado para crianças, por favor essa não. Mas seria um pecado venial. Grave mesmo é entupir a criança de sub-rock. Apenas um frevo havia; o único ritmo brasileiro no meio de uma direção musical repetitiva dos esquemas de sucesso fácil.

A propósito dos especiais infantis,

cuja produção saíra 84 vai chegando ao final com saldo positivo, cabe uma reflexão: a Globo já dominou a linguagem específica e os especiais transformam-se, ademais, em produto de exportação muito qualificado (exceto na parte musical — repito — sem qualquer originalidade, criatividade e conexão com a cultura brasileira). Está, portanto, dominada a tecnologia e know-how do espetáculo videossônico. Estão provados os mecanismos de comunicação com as crianças. Aos poucos, atores infantis interessantes, versáteis, vão se tornando. Está, portanto, dominado o formato e a Rede Globo avançou no setor em 84.

Parece-me porém que para 85 a Globo deveria experimentar caminho paralelo ao atual. Este é um espetáculo de televisão no qual a música comanda. É um show infantil. Proponho a experiência de valorizar, ano que vem, a história. É uma troca de predominância: em vez de show musical, uma história para crianças, narrada com a mesma variedade surrealista, com bastante música, com show e espetáculo mas predominando a narrativa. A farta literatura infantil disponível permitirá narrativas notáveis para a equipe de Augusto Cesar Vanucci. E nossa televisão vai ganhar um novo e surpreendente produto.

LUCINHA LINS

Os astros andam favoráveis a Lucinha Lins (que deveria especializar-se como atriz). Sua participação em Rabo de Saia é deliciosa e provocante, fazendo aquela mulher tão ardente quanto reprimida, carola por inteiro do lado de fora mas olhos chispantes de desejo, algo diabólico a se infiltrar nas pretensões beatíficas. Lucinha está muito bem em Rabo de Saia e andou aparecendo ainda, semana passada, horário vespertino num filme dos Trapalhães em peripécias num circo,

cujo dong, seu pai, é interpretado por Paulo Fortes. Nasceu para o vídeo.

PAULO FORTES

Uma confissão; acho o Paulo Fortes um barato! Não é portanto, apenas um barítono mas um "barátono"! Admiro-lhe o nenhum preconceito. Como vejo muito televisão, nesses últimos meses ele apareceu: 1) numa propaganda de supermercado muito bem-feita em vídeo-teipe (havia um errodo preconceito de que anúncio em vt não pode ser bom. Felizmente está caído); 2) neste filme acima citado, o dos Trapalhães; 3) num outro que vive a passar na TV Record, alta noite e "repetiu-se" semana passada, o do Dr. Cornélio, por ele interpretado; 4) numa entrevista a Clodovil há um mês.

Admiro-lhe a facúndia, a versatilidade, o nenhum preconceito, a alegria constante. A bela voz. Como importante barítono poderia viver de não me toques, lá nas alturas. Prefere, porém, o caminho da comunicação popular, do contato diversificado com o público. E quem (ou)viu sua entrevista a Clodovil por certo encontrou um homem de cultura, altamente informado, simpaticuerrimo. Sou-lhe fã.

OSVALDO DINIZ MAGALHÃES

Prazer rever o velho mestre e pioneiro da ginástica pelo rádio, oitenta, saudável e sempre alegre em reportagem segunda passada na Rede Manchete. Hoje que a ginástica explode em todas as ruas, televisões, praças em verdadeiro culto ao corpo organizado, vê-se que a semente do pioneiro da ginástica pelo rádio frutificou. Lembra Fernando Pessoa: "tudo vale a pena se a alma não é pequena."

Figura 4: O Globo, Segundo Caderno, 18 de outubro de 1984

Fonte: <http://www.paulofortes.com.br/site/index.php/quem-foi/criticas>.

Távola, na avaliação impressa na Figura 4, traz um apanhado das tendências presentes na televisão. A programação infantil, a sonoplastia – algo a ser aprimorado nos anos seguintes, e a atuação do ator Paulo Fortes foram alvo de sua análise, em que se sobressai um olhar técnico e sociológico. Na avaliação, os pontos destacados evidenciam que, em seu repertório, a conexão com a cultura brasileira é importante na televisão. A crítica sociológica traz os instrumentos necessários para estabelecer uma conversa com o público. A televisão brasileira e, conseqüentemente sua telenovela, concretizou o modelo de ficção e programação num palimpsesto que perdura há muitos anos, especialmente o da TV Globo. As transformações, ao longo dos anos, acompanham as mudanças estruturais e contextuais absorvidas da sociedade, numa relação dialógica. Nesse período, percebia-se um esforço das emissoras em abordar aspectos da cultura nacional, fidelizando o público e criando o que entendemos por televisão brasileira. Portanto, elementos como a sonoplastia foram se aperfeiçoando pelo advento da técnica e das formas de utilização dessas ferramentas e a utilização de tendências de programação.

A prática de anotar o que vê sendo transmitido dá pistas sobre a maneira como a crítica de Távola é efetuada. Nesse período, a televisão era consumida no imediatismo da transmissão, cabendo ao crítico uma dinâmica de assistência intensa e voraz. O imediatismo dessa crítica só não era mais instantâneo quanto ao que estamos acostumados com a crítica contemporânea, pois dependia da publicação em jornais impressos, mediante a *deadlines* – prazo de finalização das matérias. Logo, tomar notas era um trabalho constante para exercer tal parecer e estar atento às tendências, escolhas e, como explicado acima, aos problemas sonoros.

Considerações finais

Em síntese, a crítica de telenovela, apesar das transformações técnicas, na transição entre impresso e digital, ainda demonstra uma grande propensão em explorar uma perspectiva mais ampla e culturalista acerca das tramas. Essa inclinação vai em confluência com os aspectos elencados pela crítica de TV, Emily Nussbaum (2020), que em suas críticas debate sobre narrativa, questões de representatividade, política cultural e o papel da televisão na sociedade contemporânea. Sempre explorando a ficção num quadro cultural mais amplo, ultrapassando elementos técnicos e artísticos.

O posicionamento crítico pela confecção da crítica denota que aquela obra analisada gera um interesse coletivo e que, portanto, há um público interessado na leitura desse material. Isso subscreve o potencial crítico das telenovelas, em sua característica de enunciar pautas, uma suscitadora de discursos, o lugar de fala e o espaço simbólico, a partir do qual aquele crítico está operacionalizando seus discursos e seus repertórios de análise. São os parâmetros de criticabilidade que obedecem às lógicas propostas ao longo dos anos de exibição das telenovelas e, além de tudo, respeitam as peculiaridades do formato realizado no país. E ainda há outro componente, o reconhecimento, ao tratar de temáticas representativas tanto na ficção quanto na crítica, seja por meio de uma reivindicação ou pela descrição na própria análise. É nesse sentido que a ideia do reconhecimento como paradigma moral (Serelle, 2019, p. 12) se insere, com as ficções a discutir questões de reconhecimento e ativar representações, pois “as personagens de ficção, ainda que pertencentes a mundos autônomos em relação ao nosso, abrem possibilidades para que os públicos experimentem identidades por meio delas”.

Por fim, tendo a crítica essa característica de confluir, incidir e dialogar com as demandas sociais, é importante notar o valor de reconhecimento como um elemento interno das obras e, assim, refletir até que ponto tais fatores externos implicam nos fatores internos na narrativa, num dialogismo entre estética e sociedade.

Referências

- ALMEIDA, M. R. *TV Social: o telespectador como protagonista na televisão em múltiplas telas*. São Paulo: Appris, 2020.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, W. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1973.
- COSTA, C. *A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela: análise estética e sociológica*. São Paulo: Annablume, 2000.

COSTA, C. *Como Helena Silveira vê TV*. (1997). Disponível em <chrome-extension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/a0a6237251f2e123389dd87d0e7b81d5.pdf> Acesso 30 jan. 2024

COSTA, J. M. *Sabático: um novo tempo para a leitura?* (A retomada do Suplemento Literário no Estado de S. Paulo). 2012. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Linguística, Letras e Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

COELHO, M. Jornalismo e crítica. In: MARTINS, M. H. (org). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000. p. 83-94.

DURÃO, F. A. *O que é crítica literária?* São Paulo: Nankin Editorial: Parábola Editorial, 2016.

FECHINE, Y. TV Social: contribuição para a delimitação do conceito. *Contracampo*, Niterói, v. 36, n. 01, p. 84-98, 2017.

FARO, J. S. Jornalismo e crítica da cultura: a urgência da nova identidade. *Fronteiras*, São Leopoldo, v. 14, n. 3, p. 92-198, 2012.

FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.

GIRON, L. A. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos Folhetins da Corte, 1826- 1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21–47, 2009.

LOPES, M. I. V.; ABRÃO, M. A. Brasil: a complexidade da ficção televisiva brasileira: entre o nacional e o internacional. In: LOPES, M. I. V.; PIÑON, J.; BURNAY, C. D. *As produtoras independentes e a internacionalização da produção de ficção televisiva na Iberoamérica* – Anuário Obitel 2023. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2023. Disponível em chrome-extension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/https://obitel.s3.us-west-1.amazonaws.com/anuario2023/sp/Obitel23_s_bra.pdf

HAMBURGUER, E. A ficção televisiva e as relações de gênero. In: MICELI, S.; PONTES, H (orgs.). *Cultura e Sociedade: Brasil e Argentina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

MELO, J. M.; ASSIS, F. Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório. *Revista Intercom*, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 39-56, 2016.

MAGNO, M. I. C. Quando o Brasil ficcional faz pensar o Brasil real. Como a crítica entra nessa história? *Revista Observatório*, Palmas, v. 3, n. 3, 2017.

NÉIA, L. M. *Como a ficção Televisiva moldou um país: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020)*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.

NUSSBAUM, E. *I like to watch: arguing my way through the TV revolution*. New York: Random House Trade, 2020.

PINHEIRO, M. M. L. *A Crítica de Telenovela como Operação de Circulação de Sentidos*. 2020. 332f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SERELLE, M. Reconhecimento como categoria de crítica cultural. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 11-20, 2019.

SILVEIRA, H. *Paisagem e memória*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra/Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

TÁVOLA, A. Existe mesmo a crítica de TV? *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 outubro 1976. Disponível em: <https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/RecupDoc.asp?CodigoRegistro=41328>

TORRES, E. C. *Ler a televisão: o exercício da crítica contra lugares comuns*. Lisboa: Oeiras Celta Editora, 1998.

TORRES, E. C. Crítica jornalística na era do receptor empoderado. *Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura*, v. 09, n. 01, 2011.

VERÓN, E. *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa, 1987.

Submetido em: 7 jun. 2024 | Aprovado em: 10 jul. 2024