

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Faculdade de Comunicação

A CRÍTICA DE TELENVELA:

O que é, onde está e o que dizem os críticos.

Juliana Lopes de Brito

Salvador, novembro de 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Faculdade de Comunicação

A CRÍTICA DE TELENVELA:

O que é, onde está e o que dizem os críticos.

Juliana Lopes de Brito

Texto apresentado ao Curso de Graduação em Comunicação Social como requisito para a obtenção de título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Maria Carmem Jacob de Souza.

Salvador, novembro de 2003.

Agradeço a Maria Carmem Jacob de Souza,
ao jornalista Gabriel Priolli, aos meus pais e
aos meus amigos pela colaboração e
incentivo.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	6
1. PRIMEIRA PARTE	11
1.1 O campo da telenovela.....	11
1.2 A crítica cultural de obras massivas.....	13
1.3 A crítica de telenovela.....	15
1.4 A história da crítica de telenovela.....	20
1.4.1 A crítica nascente da telenovela.....	21
1.4.2 O surgimento de uma crítica efetiva.....	23
1.4.3 A recente expansão da cobertura de telenovela.....	27
2. SEGUNDA PARTE	31
2.1. Suplementos de TV (1991-2000).....	34
2.1.1 TV/Super TV (Jornal do Brasil).....	34
2.1.2 TV Folha (Folha de São Paulo).....	38
2.1.3. Revista da TV (O Globo).....	41
2.2 Cadernos culturais (2003).....	43
2.2.1 Ilustrada (Folha de São Paulo).....	43
2.3. Considerações sobre a cobertura televisiva e a crítica de telenovela....	45
3. TERCEIRA PARTE	48
3.1. As críticas de telenovela publicadas nos suplementos de TV.....	48
3.2. As críticas de telenovela publicadas nos cadernos culturais.....	59
3.3 Considerações finais sobre a crítica de telenovela.....	66
4. BIBLIOGRAFIA	71
5. DOCUMENTOS ELETRÔNICOS	72
6. RELAÇÃO DOS SUPLEMENTOS DE TELEVISÃO CONSULTADOS	73
7. RELAÇÃO DAS CRÍTICAS UTILIZADAS NA PESQUISA	76

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal localizar aquilo que dizem alguns dos principais críticos de televisão acerca da telenovela, nos suplementos de TV e nos cadernos culturais dos maiores jornais impressos brasileiros, entre os anos de 1991 e 2003.

A primeira parte desta monografia traz um panorama da história e das principais características da crítica de telenovela no Brasil. Na segunda, faz-se um estudo exploratório da forma e do conteúdo dos cadernos *TV Folha* (Folha de São Paulo), *Revista da TV* (O Globo) e *TV/Super TV* (Jornal do Brasil), durante a década de 90. É realizada também um estudo exploratório sobre o caderno cultural da Folha de São Paulo, a *Ilustrada*, tendo como material todos os seus exemplares produzidos entre maio e agosto de 2003.

Na última parte há a análise do conteúdo das críticas destes suplementos – na ocasião de estréia ou de término das telenovelas globais das 20 horas, as “novelas das oito” -, bem como das críticas publicadas no caderno *Ilustrada* durante a exibição da telenovela *Mulheres Apaixonadas* (TV Globo, 20h, 2003).

Ao término da monografia são tecidas algumas considerações finais a respeito do conteúdo e da qualidade das críticas sobre as telenovelas produzidas pelos jornais impressos brasileiros.

INTRODUÇÃO

A telenovela brasileira é um dos produtos mais importantes da indústria cultural deste país. Seu poder de identificação e de projeção junto ao público, como também aos telespectadores dos países para os quais é exportada, faz deste programa televisivo um objeto de atenção da mídia (rádios, revistas, jornais, TVs, *sites* na Internet), de pesquisadores e estudiosos, não somente no Brasil mas em diversas nações. Após mais de cinco décadas desde a realização da primeira telenovela nacional, o seu espaço de produção apresenta-se constituído por um complexo sistema de relações¹, que envolvem basicamente as emissoras de televisão, a equipe de realizadores - em especial os escritores, os diretores e os produtores -, os telespectadores, o Estado, o mercado publicitário, a imprensa e o campo artístico. Estas conexões, que se travam no interior de uma telenovela, próprias deste campo da produção cultural, terminam por interferir no resultado final – os capítulos que vão ao ar diariamente –, e indiretamente na sociedade, haja vista a influência deste programa junto aos seus indivíduos e instituições.

A telenovela, no caso da maior produtora do gênero no País, a TV Globo, para ser exibida depende de um conjunto de fatores como: a aceitação do projeto pelo produtor; a união de um escritor e de um diretor que tenham afinidade criativa e que façam com que o produto resultante seja inovador, dentro das possibilidades que a telenovela oferece, ou seja, sem com isso deixar de conquistar a audiência e os investimentos do mercado publicitário. Além disso, em diversas ocasiões, espera-se que exista uma boa negociação da empresa com as instâncias governamentais, quando estas resolvem fazer interferências no conteúdo das histórias, de forma a evitar proibições que levariam à reestruturação dos capítulos, causando prejuízos financeiros à emissora. E, se possível, conseguir o reconhecimento através de prêmios concedidos pela própria indústria e pelos críticos especializados - para completar a consagração dos realizadores, do produto e da empresa que o produz .

¹ É preciso ressaltar que a especificidade de cada contexto de produção e de exibição de uma telenovela é muito relevante em qualquer análise que se queira fazer. As relações podem diferir de telenovela para telenovela, de emissora para emissora e de época para época.

A crítica especializada em telenovela é o tema deste trabalho de conclusão de curso de graduação em Jornalismo². De fato não há na imprensa brasileira uma crítica ou críticos especializados somente em telenovela, mas sim, em televisão de um modo geral. A telenovela, por ser um dos principais programas do horário nobre brasileiro, ganha frequentemente destaque no espaço destinado à crítica de televisão nos jornais e revistas impressos. Entretanto, o termo “crítica de telenovela” será utilizado neste trabalho com o intuito de deixar claro o enfoque do estudo em questão.

Os jornais e as revistas, desde os primeiros anos da televisão no Brasil – quando poucas pessoas possuíam aparelhos de tevê -, servem de meios alimentadores do interesse do público nas obras de teledramaturgia, em especial a mais popular delas, a telenovela. Eles têm a função de divulgar as produções; fornecem aos telespectadores informações sobre os bastidores e o desenrolar da trama; revelam fatos sobre a vida íntima dos artistas e seus estilos de vida, aguçando a curiosidade dos leitores sobre as personagens; e até mesmo promover os acessórios e os produtos utilizados pelo elenco na trama.

Estes veículos jornalísticos, além destas funções, ainda destinam espaços para a opinião do público e dos especialistas - os críticos. Dentro da cobertura da indústria da telenovela, cabe a esses profissionais a análise das produções, a formação histórica do público sobre o gênero, a explanação das suas características e particularidades, bem como a organização das informações veiculadas pela televisão para os seus espectadores/leitores.

Para os realizadores, as críticas deveriam servir como um “outro olhar”, externo ao espaço da sua produção, porém especializado e conhecedor da sua dinâmica. É da competência do crítico apontar as falhas contidas numa telenovela, os seus êxitos e fazer demandas sobre a telenovela para os seus realizadores. A crítica também se constitui num meio de documentar e de legitimar o gênero, ajudando a definir as produções a se tornarem marcos dentro da sua história e procurando estabelecer critérios acerca do que deva ser considerado uma telenovela bem realizada, como também apontar aqueles que se destacam entre os seus profissionais.

² A escolha por uma monografia que aborda o papel deste profissional alia dois interesses. O primeiro é aprofundar o conhecimento adquirido durante a experiência como bolsista de iniciação científica PIBIC/UFBA na pesquisa coordenada pela professora Maria Carmem Jacob de Souza, com apoio do CNPq e do Prodoc, durante o período de 2001 a 2003. O segundo está ligado a intenção de aprofundar-me nos estudos do jornalismo cultural, área de interesse no mercado profissional.

Assim, podemos dizer que a crítica de telenovela tem dentre as suas importantes tarefas as de conferir capital simbólico e de consagrar as emissoras e os profissionais envolvidos na sua elaboração. Uma prova disto está no fato de que as principais premiações desta indústria e que mais prestígio conferem aos seus profissionais são aquelas promovidas pelos críticos, como o prêmio da *Associação Paulista de Críticos* (APCA); o *Prêmio Contigo! de Telenovela*, promovido pela revista de entretenimento de mesmo nome, que completou sua quinta edição em 2003, no qual o público escolhe uma entre as opções previamente selecionadas pelos jornalistas da redação da publicação; e o *Troféu Imprensa*, produzido e exibido pelo SBT, no qual os mais votados pelo público recebem o voto final dos jornalistas que compõem o júri da premiação.

Atualmente, o espaço desta atividade abrange diversos meios de comunicação, como a Internet - nas versões *on-line* de jornais e revistas e, esporadicamente, nos *websites* especializados em entretenimento e cultura -, e os meios impressos, nos suplementos e cadernos culturais dos jornais e em revistas especializadas no assunto.

Mesmo desempenhando um papel importante no sistema de relações que envolve a indústria da telenovela, pouca atenção é direcionada à crítica nos estudos acadêmicos³. Estes geralmente estão centrados em temas como a recepção da obra e a sua influência sobre os telespectadores; em outros pontos relacionados à audiência; ou em estudos sobre o estilo do escritor, suas temáticas mais recorrentes, a leitura da sociedade que isto implica e os sentidos produzidos pela história.

Estudar a crítica de telenovela implicaria em pelo menos dois modos de abordar o fenômeno: o primeiro seria a análise do que ela tem dito sobre o produto; o segundo, a observação da sua importância para quem realiza a telenovela ou para quem lê as críticas. A primeira questão, que diz respeito ao modo como a crítica de telenovela é construída e como esta analisa o produto, parece mais pertinente a um trabalho de conclusão de curso de graduação, por uma questão de tempo, competência e recursos. Responder a segunda questão implicaria em perseguir os dois caminhos, o que seria difícil neste momento - devido às condições, já citadas anteriormente, nas quais este trabalho está sendo realizado -, mas, no entanto, seria um assunto interessante para um futuro projeto de pós-graduação.

³ Neste sentido, vale destacar, por exemplo, o trabalho de pesquisadores da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) como Maria de Lourdes Motter e José de Marques Melo, que realizaram estudos importantes sobre a relação entre telenovela e imprensa.

Os jornais impressos de circulação nacional – mais precisamente os cadernos de cultura e os suplementos de televisão - foram escolhidos para a análise por serem os espaços mais antigos no qual pode-se encontrar registros da crítica. São também os veículos nos quais este tipo de produção se encontra mais consolidada e regular e é onde a relação entre os críticos, os telespectadores e os realizadores é melhor observada, possibilitando um exercício analítico e interpretativo mais rico do fenômeno.

Deste modo, o jornal impresso, por apresentar-se como o espaço mais tradicional da crítica de telenovela do que outros meios jornalísticos, foi o lugar de produção da crítica selecionado para este trabalho. Seguindo o mesmo critério histórico e de importância, foram selecionados os textos de jornais de circulação nacional com tradição nesta atividade. Obedeceram a este critério cinco jornais: *Folha de São Paulo*; *O Estado de São Paulo*; *Jornal do Brasil*; *O Globo*; e *O Dia*⁴. Destes, três fazem parte do acervo da pesquisa⁵, contendo exemplares que obedecem ao recorte temporal deste trabalho, os anos 90: *Folha de São Paulo* (caderno *Ilustrada* e suplemento *TV Folha*); *O Globo* (suplemento *Revista da TV*) e *Jornal do Brasil* (suplemento *TV/Super Tv*).

O objetivo desta pesquisa acerca da atividade da crítica de telenovela no Brasil é entender o modo como os críticos analisam tal gênero televisivo. Isto foi feito através da articulação entre a bibliografia lida sobre o tema e as amostras de textos produzidos por profissionais reconhecidos neste espaço de produção, proporcionando um entendimento das características, da especificidade, das transformações, da influência e da adequação do que é escrito ao propósito desta atividade – ainda que parcial, uma vez que a pesquisa não contemplou um estudo da rotina produtiva das empresas jornalísticas e dos profissionais que criticam a TV, atendo-se somente ao produto final deste processo. A escolha dos anos 90 para o estudo deve-se ao fato deste ser o período mais recente no campo da telenovela – propiciando uma melhor observação da crítica produzida atualmente -, por haver uma quantidade satisfatória de material deste período no acervo do A-TEVÊ e também por ser a época na qual a telenovela já está consolidada enquanto programa televisivo, com profissionais especializados, um padrão de produção estruturado e um público cativo. Além disto, é durante esta década que há uma expansão

⁴ O jornal carioca *O Dia* não é, na verdade, um jornal de circulação nacional, porém o seu suplemento de TV é um dos mais importantes do Brasil e a sua coluna de crítica de televisão é uma das mais tradicionais, sendo assinada no passado por Artur da Távola e há quase duas décadas pela crítica Maria Helena Dutra.

⁵ Grupo de pesquisa A-TEVÊ (Laboratório de Análise de Televisão) é coordenado pela professora doutora da Faculdade de Comunicação (Facom) Maria Carmem Jacob de Souza e vinculado à Linha APLCM do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea – Facom/UFBa..

do número de revistas especializadas na cobertura de televisão/ telenovela e websites, ocasionando o aumento do número de profissionais dedicados à crítica desse tipo de produto cultural.

A primeira das quatro fases de trabalho da pesquisa, presente na primeira parte da monografia, compreendeu a ampliação da bibliografia sobre a crítica cultural, em especial da crítica de televisão, com o objetivo de entender com mais clareza as questões acerca do trabalho do crítico. Foi realizado um levantamento bibliográfico da crítica cultural no jornalismo, tendo como finalidade o aprofundamento de dados sobre os seus fundamentos e enfocando principalmente a crítica de telenovela. Esta etapa apresentou algumas dificuldades, pois as informações a respeito da cobertura da telenovela realizada pela imprensa e a crítica de televisão ainda são bastante escassas. A fase seguinte de pesquisa, também integrante da primeira parte, buscou historiar a crítica no campo da telenovela com a finalidade de identificar os principais profissionais; aquilo que, em linhas gerais, escreveram sobre o gênero; os veículos para os quais trabalham ou trabalharam e em que época, levantando algumas hipóteses acerca da função que cumpriram na história deste produto televisivo. A terceira etapa de pesquisa, cujos resultados estão na segunda parte desta monografia, aborda a questão do conteúdo e a sua organização nos suplementos de televisão (*TV Folha-Folha de São Paulo; Revista da TV-O Globo; e TV/Super TV - Jornal do Brasil*) e cadernos culturais (*Ilustrada-Folha de SP*), mapeando o lugar da crítica dentro destes produtos jornalísticos e os seus principais nomes e temas nos anos 90 e em 2003, respectivamente. Na quarta e última etapa, desenvolvida na terceira parte, observou-se o modo como os críticos analisaram a telenovela nos veículos e nos períodos escolhidos na etapa anterior, permitindo inferir algumas considerações finais sobre a função que vêm cumprindo no campo da telenovela através da análise de críticas - escritas por Artur Santos Reis, Bia Abramo, Esther Hamburger, Luís Giron, Marcus Pinto, Marília Martins, Sérgio D'Ávila e Xico Sá -, observando o que foi dito na ocasião de estréia e de término das produções das 20 horas⁶ da TV Globo nos anos 90 e durante a exibição da telenovela de mesmo horário e emissora, *Mulheres apaixonadas*, produzida em 2003, nas críticas publicadas, respectivamente, nos suplementos de televisão e nos cadernos culturais selecionados.

⁶ Fala-se em horário das 20 h por convenção, porque, na realidade, há anos a telenovela exibida após o *Jornal Nacional* vai ao ar entre 20h30min e 21h.

PRIMEIRA PARTE:
UM BREVE PANORAMA DA HISTÓRIA DA CRÍTICA DE
TELENOVELA NO BRASIL

O CAMPO DA TELENOVELA

O início da produção de telenovelas no Brasil data de 1951, somente um ano após a introdução da televisão no País, tornando-se diária e um sucesso de público a partir de 1963. Atualmente, este produto constitui-se num dos mais populares e rentáveis da indústria cultural brasileira, apresentando hoje um campo de produção, circulação e consumo consolidado.

A noção de campo da telenovela, conceito no qual se baseia esta monografia, foi desenvolvida por Romano (1999:46)⁷. Esta autora diz que o campo pode ser definido como um espaço social, onde agentes e instituições são pensados um em relação ao outro. Os elementos que o constituem ocupariam posições específicas dentro dele, variando de acordo com os tipos de capitais que possuem - econômico, simbólico, social, cultural ou político -, e dependendo também da adequação destes capitais ao estado do campo ou aos seus momentos históricos.

No campo da telenovela encontram-se os agentes, a exemplo das emissoras, dos escritores, dos diretores e da equipe técnica; e as instâncias reguladoras, como o mercado publicitário, o Estado, o campo artístico (no caso da telenovela, os campos relacionados a ele - o do cinema, do teatro e da literatura - influenciam no que é produzido em seu campo) e os telespectadores. De acordo com o conceito de campo, não se pode pensar o lugar de qualquer um dos agentes e instâncias dentro deste espaço social somente através de uma análise isolada ou interna dele. É preciso relacioná-lo com o lugar dos outros componentes no interior do campo e com os aspectos exteriores,

⁷ O conceito desenvolvido por Romano baseia-se nos estudos sobre campo do pesquisador francês Pierre Bourdieu e nas indicações contidas sobre o assunto na obra de Ortiz e Ramos, “Telenovela: história e produção” (1989). Segundo a autora, sua construção deste campo da produção televisiva fundamenta-se na demarcação dos elementos básicos que deveriam conformar o campo da telenovela. Há também a preocupação em estabelecer as relações entre o produto telenovela e os sistemas de reconhecimento, de distinção e de consagração do gênero e de seus realizadores.

sem esquecer de contextualizá-lo na história do próprio campo no qual está inserido.

Olhar para a crítica de telenovela é observar uma das práticas desenvolvidas nesse campo, que diz respeito ao modo como este produto televisivo é divulgado, entendido e avaliado por aqueles que têm como função nesse sistema de relações conferir capital simbólico aos seus agentes, principalmente às emissoras produtoras, aos escritores, aos diretores e ao elenco.

Ao crítico de telenovela não cabe a tarefa de “traduzir” a obra, como acontece no teatro e no cinema - lembra o crítico Gabriel Priolli (1988:149). Afinal, como o próprio jornalista observa, o telespectador de televisão geralmente possui uma cultura extensa sobre o gênero; a TV é um veículo bastante popular. A crítica também não teria a função de induzir ao consumo da telenovela, primeiramente porque crítico e leitor vêem o programa quase sempre ao mesmo tempo - ela, então, fala daquilo que já foi visto, não antecipando nada ao leitor/telespectador. Segundo porque, como lembra o crítico do caderno *Ilustrada* da *Folha de São Paulo* Inácio Araújo (1999:276), deixar de assistir TV ou estimulá-lo não é algo que o jornal tenha poder para ditar, uma vez que trata-se de um hábito forte entre os brasileiros.

O papel da crítica seria, entre outros, o de organizar as informações para o seu leitor. Como enfatizou Inácio Araújo, o telespectador deseja apenas “trocar” com o jornal uma idéia acerca da telenovela que está em exibição, não estando à procura, de um modo geral, de um ensaio mais profundo, como é usualmente feito, por exemplo, na crítica cinematográfica. O texto do crítico de TV costuma destacar as passagens mais marcantes da semana na telenovela; discursa a respeito do sentido social das personagens e das situações nas quais estão envolvidas; classifica a atuação do elenco; opina sobre o texto do escritor; comenta a direção; e, poucas vezes, escreve sobre os elementos de cena, como o figurino, *raramente com conhecimento técnico e fazendo demandas algumas vezes impossíveis de serem executadas por quem produz telenovela*, observa Gabriel Priolli.

Um parecer favorável da crítica tende a legitimar, reconhecer e, até mesmo, consagrar produtores e obras, facilitando o consumo daquele determinado produto televisivo. E não deixa também de legitimar os impulsos e os estímulos para o consumo contidos nele, numa relação de mão dupla – como a que a telenovela tem com o mercado publicitário⁸ –, na qual o carisma da produção que está no ar ajuda a vender

⁸ O mercado publicitário, ao mesmo tempo em que suporta financeiramente a telenovela – e desde sempre foi assim, basta lembrar que as telenovelas chegaram ao Brasil através das empresas de dentifício como a

jornais e estes o ajudam a vender suas mensagens e mercadorias.

A CRÍTICA CULTURAL DE OBRAS MASSIVAS

A crítica cultural, tradicionalmente publicada em meios de comunicação de massa, como os jornais impressos e as revistas, possui, dentre os papéis que exerce na indústria da cultura, as funções de divulgar aquilo que é produzido por ela, de estimular o consumo do mesmo e de atribuir valor simbólico ao produto cultural e a quem o produziu.

Bourdieu em seu livro *As regras da arte* (1996), ao falar do papel daquele que faz a crítica no campo da produção cultural erudita, argumenta que entre as principais tarefas do crítico estão as de “descobrir” produtores, de promover e de legitimar o autor da obra de arte e, assim, conferir valor àquilo que ele produz. Os críticos seriam, bem como os empresários e os *marchands*, um dos agentes responsáveis pela construção do artista no campo da produção e, portanto, da sua notoriedade junto ao restrito e exigente público consumidor.

O autor faz algumas considerações acerca do papel do crítico. Uma delas diz respeito ao público e versa sobre a necessidade primeira e essencial de que o estilo do profissional seja consonante com o leitor-modelo do veículo para o qual escreve. Ele observa que esta exigência é fundamental para que a *sinceridade* – uma das condições da eficácia simbólica – se concretize, uma vez que isto acontece somente quando há um acordo entre as expectativas implicadas na posição ocupada e as disposições de quem a ocupa. Um crítico, na visão deste autor, somente poderá ter influência sobre os seus leitores na medida em que estes lhe concedem esse poder porque estão estruturalmente de acordo com ele em sua visão do mundo social, em seus gostos e em todo o seu *habitus*⁹.

Colgate Palmolive –, pagando pela veiculação de comerciais e *merchandising* dentro dos capítulos, ao mesmo tempo é favorecido por esta indústria que também tem como função promover moda e estilos de vida, reforçando as idéias transmitidas pela Publicidade e impulsionando a venda e o consumo dos produtos dos seus clientes.

⁹ A noção de *habitus* em Bourdieu expressaria os processos de objetivação e ancoragem, pois permite examinar as relações entre as estruturas produzidas pelas experiências anteriores e as experiências novas que afetariam essas estruturas. Segundo Bourdieu, *habitus*, disposições inconscientes, tendem a assegurar sua própria constância e sua defesa contra a mudança, selecionando e rejeitando as informações que coloquem em questão as informações previamente acumuladas e definidas como corretas. Desse modo, os efeitos que uma experiência nova poderia exercer sobre os *habitus* dependeriam da relação de “compatibilidade” prática entre essa nova experiência e as experiências já integradas ao mesmo (Romano, 1987:54-5, citado por Romano, 1999: 15).

Bourdieu também destaca as estratégias sociais utilizadas pelo crítico para validar seu julgamento a respeito de uma obra de arte e, portanto, também a sua posição. A primeira delas é afirmar sua condição de alguém qualificado para analisar o objeto em questão. Ele deseja transmitir ao seu leitor uma imagem de especialista - entretanto, tentando afastar-se dos estereótipos que esta classificação pode implicar -, atento às minúcias da obra e com grande capacidade de compreensão desta. Ele se impõe e discursa sobre si mesmo como sendo um sujeito perspicaz o suficiente para detectar qualquer elemento relevante da obra, se for o caso, e com coragem e senso de dever da profissão suficientes para se confrontar com outros autores e seus críticos.

Esta independência de julgamento é ainda reforçada através do discurso de que o efeito de sua crítica não contém nenhuma dose de demagogia com os gostos do público, mas sim, de que há um acordo objetivo que lhe autoriza ser sincero, qualidade que o autor reafirma ser indispensável para ser eficaz e acreditado pelo consumidor.

Ao pensar a crítica cultural inserida no campo da cultura de massa, algumas das afirmações de Bourdieu sobre o papel dela, suas condições e estratégias perdem a força - embora em sua maioria sejam aplicáveis. Para este campo da produção é também importante que o crítico tenha uma linha de trabalho compatível com os leitores do seu veículo; que defenda a sua postura de especialista (e não necessariamente de intelectual, como diz o autor, já que o público na cultura de massa não é formado, em sua esmagadora maioria, por pessoas desta categoria); e garanta ao leitor a sinceridade e a ausência de demagogia com o gosto dele em suas análises. Entretanto, ao contrário da esfera da produção erudita cujo valor simbólico da obra depende muito menos do mercado consumidor, que é restrito, e mais do parecer dos outros produtores - incluindo nesta classificação também os críticos -, na cultura de massa o valor do produto cultural depende em grande parte da opinião e da aceitação que o grande público lhe concede.

Assim, a função do crítico que Bourdieu destacou em sua fala, considerando-o enquanto um dos grandes “descobridores” do produtor e da sua obra, torna-se bastante diluída se a pensarmos dentro desta esfera mais popular e heterogênea da produção cultural. O papel do especialista, visto a importância do público neste processo, como já foi dito, tem mais relevância no que diz respeito à divulgação do produto e ao estímulo do grande público ao seu consumo, do que na descoberta, promoção e valorização de quem o realiza.

A CRÍTICA DE TELENVELA

Nestas características do trabalho crítico também se enquadra a crítica de telenovela, com a ressalva de algumas particularidades que lhe são próprias, decorrentes da própria peculiaridade do meio televisivo, que tem como principais marcas a rapidez, a fragmentação e a volatilidade. Uma das singularidades da televisão está no fato de que um programa se encontra imerso numa grade de programação consolidada, na qual está encadeado juntamente com vários outros produtos televisivos, às vezes com diferenças bruscas de temas e de públicos entre o programa anterior e o seu sucessor, como pontua o crítico Inácio Araújo: (...) *passa-se da ficção à notícia, daí ao anúncio e ao futebol. Como numa composição cubista, as imagens se justapõem para criar um desenho inesperado das coisas. A realidade é reconstruída na TV, mas não como faz o cinema, por seleção e aproximação, síntese e recorte. A TV se dispõe, ao contrário, num tempo infinito* (1999:269). Uma determinada edição do *Jornal Nacional* da TV Globo, por exemplo, “prende” o telespectador para o próximo capítulo da novela das oito, que por sua vez tem que fazer o mesmo com a próxima atração¹⁰. A televisão oferece pequenas doses diárias de seus programas. Assisti-los num dia é ter acesso a apenas um de seus fragmentos.

A respeito disso, Inácio Araújo comenta outra peculiaridade da crítica de telenovela: ver o primeiro capítulo de uma telenovela e criticá-la é insuficiente; *equivale a criticar a primeira página de um livro, ou a tomar a Mona Lisa e comentar os 6 cm² da parte inferior esquerda*, compara. A ressalva feita pelo jornalista exemplifica um dos obstáculos para o crítico de telenovela: comentar uma obra ainda não concluída. Entretanto, o primeiro capítulo, embora represente uma pequena parte do que é uma telenovela, contém muitas informações valiosas acerca do futuro da trama, constituindo-se, para o bom crítico, num material que lhe permite antecipar os prováveis caminhos da história em curso.

Adicionada à fragmentação da grade televisiva, existe aquela que é interna ao programa. No caso das telenovelas, o capítulo é interrompido por intervalos para a inserção de comerciais publicitários, que são organizados segundo a consonância com o público médio que assiste este tipo de programa, e a cena final de cada bloco dele é

¹⁰ Atualmente é muito comum ver na TV Globo o corte direto, sem a inserção de publicidade, da última cena da telenovela das oito para o primeiro bloco do próximo programa, provavelmente com a finalidade de não permitir que o público se disperse ou desligue o aparelho de TV entre uma atração e outra.

escrita a fim de despertar o interesse do público para o que irá ocorrer no início do próximo bloco. Em alguns casos até a trama é fragmentada internamente, dentro do próprio bloco, a depender do interesse da emissora, dos realizadores e dos atores em veicular determinado *merchandising* comercial durante as cenas.

Além disso, a tevê, como um todo, apresenta uma linguagem caracterizada pela agilidade e uma organização da grade de programação na televisão aberta que, de um modo geral, somente permite ao telespectador o consumo de seus programas uma única vez, não oferecendo outra oportunidade para que ele os reveja e compreenda aquilo que não ficou claro na primeira vez que os assistiu.

O crítico, pesquisador e profissional de televisão, Gabriel Priolli, destaca alguns pontos que diferenciam a produção de críticas sobre a televisão das críticas de outros produtos culturais, tendo em vista estas características do meio:

A crítica de televisão é diferente da crítica de arte pelo fato de não ter uma relação com a indução do consumo, como acontece com a crítica cinematográfica ou com a crítica de artes plásticas. Ela não funciona para estimular as pessoas a irem ou não assistir o filme, ou a comprar o disco, por exemplo. Até porque, quando o telespectador vai ler o seu texto, ele já viu o programa de televisão. (Priolli, em entrevista concedida à autora em 05/06/2003).

Priolli completa esta afirmação dizendo que a função desta espécie de crítico seria, em meio à quantidade de informações que a televisão transmite para o telespectador, a de organizar este conteúdo veiculado e ordená-lo para os leitores, bem como buscar aprofundar os significados daquilo que está sendo transmitido: *A televisão, tal qual a coisa se passa, naquela vertigem de informações, não é um veículo que facilite a reflexão. É mais contemplativo, onde a informação passa por quem a assiste e pouca coisa fica retida. A crítica, neste sentido, talvez retenha algumas destas coisas e ajude as pessoas a refletirem sobre aquilo que assistiram* (Priolli, em entrevista concedida à autora em 05/06/2003).

De acordo com as considerações feitas pelo crítico, uma das tarefas de quem exerce esta atividade é, então, a de estimular o leitor/telespectador a pensar a realidade social através dos programas de televisão.

Sobre as telenovelas, há ainda que considerar mais uma de suas particularidades: a grande quantidade de conteúdos sociais, políticos, comportamentais, estéticos e sentimentais que fazem parte deste tipo de narrativa teleficcional.

Priolli ressalta que ela, como qualquer outro programa de televisão, deve ser pensada como o produto que representa. E a telenovela pertence ao tipo que se encontra bastante comprometido com o retorno comercial, sua única fonte de renda. Portanto, é preciso ter em mente, quando se escreve a crítica de telenovela, que este produto possui uma forte condicionante comercial e não deve fracassar, visto que é um empreendimento de grande porte, com vultuoso investimento financeiro e vários profissionais envolvidos com a sua realização, a exemplo da telenovela *Terra Nostra* (TV Globo, 20h, 1999), que teve um custo médio de R\$ 90 mil por capítulo¹¹ e uma proposta arriscada e inovadora: realizar uma telenovela de época no horário das oito. O fracasso de uma telenovela, principalmente na faixa de horário mais importante, que é o “após o Jornal Nacional”, como destaca Priolli, *pode prejudicar toda a estação de TV, levando-a à ruína*. Para se ter uma idéia, as telenovelas foram responsáveis, por exemplo, em meados dos anos 80, por 80% do faturamento da maior emissora de TV brasileira, a TV Globo (Ortiz e Ramos, 1989).

Esse condicionamento econômico também implica em restrições às temáticas e ao conteúdo das histórias. Um escritor de telenovelas não pode escolher livremente qual tipo de tema deseja abordar, sob o risco de ser rejeitado pelo telespectador, que no geral é conservador. Também precisa ser cauteloso com o tipo de comportamento que vai criticar ou apoiar ao longo da trama, para que a empresa não corra o risco de perder seus anunciantes.

Outra particularidade do caso brasileiro é o fato desta obra coletiva ser construída ao mesmo tempo em que está sendo transmitida¹². As condicionantes mercadológicas, como foi dito, são grandes; elas não permitem que o autor e o diretor tenham um grande controle sobre a obra. Há uma necessidade de que o produto esteja de acordo com as expectativas e com os gostos do público, sendo moldada segundo as suas exigências, sob o risco de fracasso.

Além disso, seus produtores precisam seguir um determinado conjunto de regras e obedecer a uma estrutura dramática já preestabelecida no campo de produção de

¹¹ Revista Época, edição de 31/01/2000.

¹² As minisséries, por exemplo, são mais curtas e menos suscetíveis à interferência da audiência. Além de estarem sob menor pressão comercial – embora também sejam produzidas para darem certo neste aspecto. Possuem menos obrigações de oferecer retorno financeiro à emissora, maior compromisso com a qualidade artística e de adquirir retorno simbólico, pois há uma grande frente de capítulos gravados – se já não está praticamente toda gravada - quando vai ao ar. É um produto mais “fechado” do que a telenovela e pode-se arriscar dizer, de caráter mais autoral do que ela.

telenovelas¹³, o que significa que para estes profissionais há um universo limitado de práticas possíveis de serem executadas. Práticas estas que servem aos críticos tanto como critérios de julgamento do que seja uma boa telenovela, quanto para realizar a demanda por uma maior criatividade na execução delas.

Em suma, criticar a telenovela é criticar um produto massivo e essencialmente industrial. Ela possui estratégias de composição definidas e consolidadas, que se repetem para um público muito heterogêneo; deve ser bem-sucedida. Além disso, como foi dito anteriormente, não se trata de um produto completo quando é apresentado ao público e não tem como característica ou meta central a inovação¹⁴. Nem é produzida por uma equipe de realizadores que possui um grande controle sobre a sua produção; é um produto cultural que pertence, acima de tudo, a empresa que o produz, àquela responsável financeiramente pelo projeto. Criticar a telenovela demanda do crítico um olhar bastante atento, devido à velocidade e ao caráter descartável do veículo - em relação à televisão não é exagero afirmar que a primeira impressão é aquela que fica.

Uma questão interna da crítica de telenovela apontada por Gabriel Priolli é a falta de informação histórica sobre o gênero dos profissionais que exercem tal função. Ele relata que, habitualmente, uma vasta cultura sobre televisão e um conhecimento especializado no assunto não são critérios para que o jornalista ocupe tal função na redação. Ironiza: *O que é o crítico de televisão num jornal? Normalmente, é o sujeito que tem um bom texto na editoria de variedades e com quem o editor está meio bravo* (1988:151).

Priolli (2003) afirma que, durante muito tempo - e ainda nos dias de hoje -, o que os cadernos culturais e os suplementos de tevê publicavam era classificável como *colonismo social* e não realmente crítica. Produziam-se *crônicas de amenidades, pontilhada de algumas opiniões e observações críticas sem nenhum aprofundamento ou*

¹³ É uma das regras da telenovela que o par romântico formado pelo casal de mocinhos, depois de ficarem separados durante boa parte da história, deve voltar a se unir no final desta. O gancho é um bom exemplo da particularidade da sua estrutura narrativa. O escritor de telenovelas, na feitura dos capítulos, deve pensar em ganchos dramáticos interessantes, que façam o telespectador esperar ansiosamente pelo o que vai acontecer após o intervalo comercial entre os blocos de um capítulo, e em ganchos ainda melhor elaborados e interessantes para o final de cada capítulo, com o propósito de que o público volte a vê-la no dia seguinte. Os principais ganchos de uma telenovela têm que estar no fim dos capítulos que fazem a passagem do final de semana para a semana seguinte, já que o público ficará um bom tempo sem assisti-la e é preciso estimulá-lo. Convenções como esta regulam o trabalho dos realizadores deste gênero ficcional.

¹⁴ A inovação no modo como se realiza uma telenovela, dentro das convenções do gênero, é bem-vinda, se isto significar a presença do telespectador frente ao televisor. Vários escritores de telenovela classificam seu trabalho como a “arte de fazer a mesma coisa mas de modo diferente”. É esperado dos escritores de telenovelas, além da fidelidade às convenções do gênero, a fidelidade aos seus próprios estilos de escrever histórias.

detalhamento técnico (1988: 148). Provavelmente por ter experimentado antes o outro lado da relação crítica/realizador, o jornalista se ressentia da falta de diálogo entre o crítico e os realizadores: (...) *é extremamente possível e muito pouco exercitado, porque (a crítica) geralmente torna-se um exercício de narcisismo e subjetividade do crítico. O sujeito senta, olha e não gosta. Escreve laudas e laudas para dizer – simplesmente – que não gosta* (1988: 149), comenta.

O crítico e pesquisador Artur da Távola (1996) também compartilha de uma opinião semelhante. Ele diz que o maior erro destes profissionais é querer analisar a telenovela através de conceitos pertinentes a artes não-industriais, a exemplo do teatro, afirmando que o gênero necessita de cânones críticos compatíveis com a sua dinâmica particular. Sugere como um dos caminhos para a definição destes parâmetros o trabalho da pesquisa acadêmica.

O jornalista Inácio Araújo (1999: 268) não nega a importância das posturas exigidas pelos colegas, porém é cético quanto ao fato do crítico poder oferecer uma análise mais aprofundada do produto ao público. Aponta como uma das razões disso as várias possibilidades que o crítico de telenovela tem disponíveis para abordar este tipo de produto televisivo, uma vez que considera a tevê um veículo com poucos marcos em sua trajetória, não possuindo uma base histórica forte na qual o crítico possa se apoiar. Pensa que é mais seguro assimilá-la a formas preexistentes de arte.

Araújo também acredita que uma crítica baseada na lógica interna do gênero possa complicar a compreensão do público. E afirma: (...) *embora esteja tão familiarizado quanto o jornalista com o veículo, desconhece igualmente essa lógica interna e preferirá, pelo menos num primeiro momento, encarar a novela, digamos, como um filme longuíssimo (...)*” (1999: 268). A opinião do jornalista tem pertinência, e encontra um exemplo no caso da crítica Helena da Silveira, um dos nomes mais populares nesta atividade do País, que cultivava, dentre as suas características, a prática de analisar a telenovela valendo-se de conceitos empregados em outras artes¹⁵, e menos a de desvendar e evidenciar para o leitor a própria linguagem televisiva, como fazia

¹⁵ É interessante observar que, mesmo passadas três décadas desde Helena da Silveira, a tendência de avaliar a TV por parâmetros de outras linguagens, especialmente da cinematográfica, ainda é forte. Um exemplo é o destaque que se tem conferido a função do diretor-geral, a partir dos anos 90. Desde essa época, a imprensa especializada em TV tem empregado um valor importante no campo cinematográfico - o estilo da direção -, para avaliar e destacar algumas produções televisivas que se aproximam mais da “qualidade cinematográfica”, promovendo, quase num mesmo nível que o escritor, o diretor de telenovelas, e conferindo-lhe uma importância e um destaque que não possuíam no passado.

Artur da Távola – esse era justamente o seu diferencial dos demais críticos de telenovela.

A partir do que foi exposto acima é possível concluir que, além dos obstáculos inerentes à própria singularidade do gênero, podemos observar outras duas questões relevantes acerca da produção de crítica de telenovela: a ausência de uma formação específica daqueles que se propõem a criticá-la e, também, a inexistência de critérios específicos de análise de telenovelas conhecidos e interiorizados por todos os profissionais que se dedicam a esta atividade. Talvez isto se deva ao fato de ser uma linguagem híbrida, que mistura características do romance folhetim, das radionovelas (temas e estrutura do texto), do teatro e do cinema (interpretação dos atores e narrativa audiovisual), dificultando a localização de uma linguagem específica da telenovela – o que torna mais atrativa e cômoda a opção por analisá-la de acordo com os critérios de análise já consolidados destes outros tipos de produtos que a influenciam -, e a demora do campo científico e intelectual em considerá-la como objeto de estudo de relevância para a cultura popular.

A HISTÓRIA DA CRÍTICA DE TELENOVELA

O Brasil possui um dos principais mercados de televisão do mundo e é um dos países que têm o maior número de aparelhos ligados¹⁶ e pelo maior número de horas diárias, com bons índices de audiência em todas as faixas de horário. O maior público da principal emissora de televisão aberta do País, a TV Globo, está na faixa das 18 às 22 horas, ou seja, no horário nobre, no qual são apresentadas as três telenovelas diárias produzidas e exibidas por ela, que são intercaladas pelo *Jornal Nacional* e os telejornais locais.

A popularidade da telenovela entre os brasileiros justifica o grande destaque que o produto recebe na mídia, que compreende a cobertura da TV, do rádio, dos jornais, das revistas e, mais recentemente, da Internet. Ao falar sobre o lugar da Imprensa no campo da telenovela, Romano (1999) ressalta que ela tem exercido uma função

¹⁶ Conforme o resultado da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD/2001), em 89,9% dos domicílios brasileiros existe pelo menos uma televisão, porcentagem que excede a presença de qualquer outro eletrodoméstico nas residências do país.

importante para os seus realizadores, estabelecendo-se dentro do campo como um dos canais de reconhecimento, de premiação e de consagração.

É certo que o telespectador não deixa de assistir a telenovela por causa da crítica, como disse anteriormente Inácio Araújo, mas esta tem um papel importante na solidificação das obras na história do gênero e no imaginário do público. Assim, uma produção, mesmo que não obtenha uma excelente repercussão junto ao telespectador, se o tiver com os especialistas, ou seja, os críticos, terá certamente uma posição de prestígio na memória do gênero, valendo o mesmo para os seus realizadores.

A NASCENTE CRÍTICA DE TELENOVELA

A história da telenovela começa quase que simultaneamente com a da televisão. Esta é introduzida no Brasil pelo empresário Assis Chateaubriand, dono da rede de jornais *Diários Associados*, que, mesmo em condições técnicas e econômicas insuficientes inaugura, a primeira emissora em setembro de 1950 – a TV Tupi de São Paulo.

Romano (1999:54) diz que *a fase de formação* do campo da telenovela acontece durante as décadas de 50 e 60. O período corresponde às primeiras condições tecnológicas, artísticas, econômicas e políticas que possibilitaram o surgimento das emissoras, dos realizadores e do produto telenovela. Durante os primeiros dez anos, até o início dos anos 60, a telenovela ainda era um gênero experimental, que sofria de uma escassez de recursos financeiros e tecnológicos na sua execução, e ainda muito restrito ao eixo Rio- São Paulo, do ponto de vista da sua produção.

Mas, ainda sendo incipiente, logo surgiram os primeiros canais de reconhecimento e de premiação das obras e de seus realizadores na imprensa. O prêmio *Dália de Ouro*; o *Troféu Imprensa*, criado em 1958 pelo jornalista Paulo Manaia Nunes; e a premiação da *APCA* (Associação Paulista de Críticos de Arte), surgida em 1951 - quando foi fundada a seção paulista da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, assumindo a atual denominação em 1972 -, são exemplos de canais de reconhecimento criados pela crítica e direcionados aos que produzem televisão e telenovela.

A partir da década de 60, as condições técnicas e profissionais melhoram, o que possibilita um desenvolvimento da produção do gênero. Destacam-se, entre os avanços desta época, a introdução do videoteipe em 1963; a maior qualificação de seus

profissionais, que recebem apoio de escritores e de técnicos estrangeiros, principalmente dos americanos; e por último, mas não menos importante, a introdução de um sistema de telecomunicações que ajudou a estabelecer a conexão nacional, regionalmente e nacionalmente, permitindo a expansão do mercado e uma maior interferência do Estado.

O número de emissoras também foi ampliado. Tem-se nessa época, por exemplo, a TV Tupi de São Paulo e do Rio de Janeiro; a TV Globo – inaugurada em 1965 e considerada hoje a maior de todas as emissoras brasileiras –; e a TV Excelsior. Esta última foi a primeira a praticar um sistema realmente profissional e empresarial de produção televisiva, já no início dos anos 60, introduzindo a grade vertical e horizontal de programação – mais tarde copiada por todas as demais emissoras –, que visava tornar o telespectador habituado e fiel aos programas da Excelsior.

A expansão do veículo, a chegada de recursos técnicos e econômicos¹⁷ e um considerável tempo de *know-how* no ramo estimulou seus profissionais a deixar aos poucos o melodrama exagerado dos textos importados da Argentina e de Cuba e investir em produções conectadas com a sociedade brasileira, de maior verosimilhança com esta e de caráter realista. Começa o debate entre os realizadores sobre o que deveria ser uma telenovela brasileira, bem como a aposta em novas maneiras de produzi-las. Um marco deste momento, segundo pesquisadores, produtores e críticos, é *Beto Rockefeller* (TV Tupi, 1968), de Bráulio Pedroso.

A telenovela foi trazida para o Brasil por um grupo empresarial da área de jornalismo impresso – o *Diários Associados*, de Chateaubriand. Nasceu, portanto, de um grupo de jornais e desde o seu início sempre foi assunto presente na cobertura cultural dos principais diários impressos do País, possuindo registros de matérias e críticas sobre o gênero, segundo o pesquisador Mauro Alencar¹⁸, desde a primeira produção, em 1951. Entretanto, o pesquisador José Marques de Melo (1999) ressalva que, embora nos anos 60 o gênero já fizesse parte da vida dos brasileiros assiduamente, sua cobertura ainda era pontual.

Nestas duas primeiras décadas, segundo Gabriel Priolli (1988:148), no geral, o que se fazia era uma espécie de comentário, de resenha sobre a telenovela e não havia

¹⁷ Segundo Ortiz (1989) – citado por Romano (1999) –, os anunciantes começam a apostar na TV somente a partir de 1955. Até então, ela só possuía 8% das verbas publicitárias, contra 22% do rádio e 44% dos jornais impressos. Em 1965 este quadro se apresenta praticamente invertido e as emissoras de TV já são donas de 42% das verbas, contra 16% do rádio e 15% dos jornais. A parcela de participação nas verbas publicitárias aumentam ainda mais no final da década de 60, por volta de 1968.

¹⁸ Dado fornecido pelo pesquisador e consultor da Rede Globo de Televisão Mauro Alencar, em palestra ministrada no Teatro do Instituto Social da Bahia, em 05/05/2003.

propriamente críticas sobre este produto cultural. A crítica de telenovela passa a ser produzida regularmente a partir do final da década de 60; e em 1968 começa a escrever um dos mais importantes profissionais nesta atividade, Artur da Távola.

O jornalista iniciou a sua carreira de crítico de telenovela no jornal carioca *Última Hora*. Prosseguiu nesta atividade escrevendo em outros jornais impressos. Como foi exposto anteriormente, Távola defendia um método de crítica baseado na análise do produto dentro das suas características próprias. O colega de profissão, Gabriel Priolli - que admite ter buscado inspiração neste crítico quando começou a escrever para a *Folha de São Paulo* -, destaca o fato de Artur da Távola ser um profissional que procurava transcender a crônica que existia naquele período, inserindo em suas críticas elementos teóricos e aprofundando-se nas análises.

Numa época na qual a exigência por telenovelas mais realistas era freqüente, Artur da Távola fazia questão de esclarecer para o leitor, por exemplo, o conceito de realismo que demandava das telenovelas:

*Invento essa expressão **realismo-verossimilhante**, para distinguir a preocupação de repetir a realidade ou relatá-la de maneira total e implacável, a do **realismo**, com as limitações do meio televisão – o mais visado pela Censura – que precisa operar muito sobre o verossimilhante ou o que chamo de “verossimulante”, vale dizer, ou sobre a semelhança com a verdade ou sobre a simulação da verdade. (O Globo, 11/11/1983).*

O SURGIMENTO DE UMA CRÍTICA EFETIVA

A fase seguinte do campo da telenovela, denominada por Romano (1999:46) como a *fase da consolidação*, corresponde aos anos 70. De acordo com a autora, este é o período de *fortalecimento dos elementos anteriormente descobertos e implementados*. As inovações tecnológicas continuam se ampliando; o número de televisores triplica no início da década; e o mercado publicitário aumenta sua participação expressivamente, chegando a apostar 50% de sua verba na tevê em 1979 (Ramos e Borelli, 1989:81).

O Estado, durante o período da ditadura militar, por sua vez começou a intervir freqüentemente no funcionamento das emissoras, estipulando suas regras básicas e seus objetivos e interferindo também na organização das empresas. Em meio a esse contexto, encerraram as suas atividades a TV Tupi, que não apresentava uma organização gerencial boa o suficiente para competir com as outras emissoras, e a TV Excelsior, que por discordância política com o governo brasileiro acabou por fechar suas portas. A

Rede Globo de Televisão cresce nesta década e aos poucos se transforma na principal emissora brasileira de TV aberta.

Aumenta o conjunto de trabalhadores na televisão e torna-se maior o movimento pela profissionalização e pela especialização das funções do setor. Os profissionais desta indústria começam a investir na qualificação e na experimentação do produto telenovela, tornando-a competitivo nacionalmente e internacionalmente¹⁹. As pressões do governo autoritário sobre os escritores e o crescimento da função de diretor também são elementos importantes nesta década. Romano explica o impacto destes dois últimos fatores citados no modo de fazer telenovela a partir de então:

Os principais realizadores de telenovelas – os escritores - passam a ter o primeiro grande contato com as ingerências das regras de mercado da cultura e das pressões do governo autoritário. A resposta desses profissionais a essa nova característica se dá a partir da tentativa de subversão a essas regras e pressões, aprendendo ao longo do período a lidar com os sistemas internos de consagração de suas práticas, os quais oferecem uma situação mais favorável para a negociação dos ‘espaços de criação’ e das condições de trabalho com as empresas. A inversão na formação dos profissionais e nos equipamentos introduz novos elementos no debate e nas formas de se conceber as telenovelas, como é o caso da experiência com “as externas” e sua repercussão na concepção de uma linguagem audiovisual mais madura, que naquele momento foi chamada de ‘cinematográfica’, e de enredos mais voltados para a realidade brasileira. Cresce nesse meio o papel dos diretores, que na década seguinte despontarão como importantes realizadores de telenovelas, sendo capazes de definir uma linguagem audiovisual própria e particular da televisão brasileira e, por conseguinte, das telenovelas. (1999: 47)

A cobertura de telenovela - assim como a crítica deste produto - sofreu modificações, que têm tanto a ver com as transformações no campo de produção da telenovela (visto acima), quanto do jornalismo cultural. Este, segundo Miranda (2000:70), faz a passagem de uma fase denominada jornalismo político-literário, na qual a cobertura cultural se encontrava nas mãos de homens de tradição literária, para uma fase dita informativa, onde o objetivo não é a *formação* do público, mas a sua *informação*²⁰, embora ainda preservasse características da fase anterior. A cultura começou a ser tratada como uma notícia, obedecendo aos seus critérios de seleção e fazendo com que a cobertura nos cadernos culturais²¹ ganhasse um tom factual.

¹⁹ É nesta década que a telenovela brasileira torna-se produto de exportação. A telenovela de Gilberto Braga, “Escrava Isaura” (TV Globo, 1976) “abre as portas” para o mercado exterior, tornando-se o maior sucesso de vendas para o estrangeiro da Rede Globo até hoje, tendo sido exibida em quase 80 países.

²⁰ Expressão citada por Miranda (2001) em sua tese, e que é uma citação de Abellán, citado por Tabau (1982:34).

²¹ Miranda lembra que esses cadernos são uma especificidade do jornalismo brasileiro e não existem na Europa e nos Estados Unidos. No primeiro, a cultura aparece nos suplementos semanais dedicados ao

A crítica cultural, por sua vez, numa tendência que permanece até os dias de hoje, tem sido feita cada vez menos por críticos de tradição literária e cada vez mais por jornalistas que analisam produtos culturais, nos cadernos diários de cultura e em revistas especializadas. As extensas crônicas sobre algum produto cultural, em tom subjetivo, deram espaço ao texto jornalístico objetivo, mais conciso e atento à análise do objeto. Isso poderia ser atribuído à profissionalização e à especialização do jornalismo desse período até os dias atuais.

A cobertura de telenovela se encontra envolvida, portanto, neste novo contexto explanado por Miranda – ganha tom factual e é realizada por jornalistas. E a telenovela já é, nos anos 70, um produto bastante popular entre os brasileiros, devido à expansão da TV em território nacional, portanto o é também entre os consumidores de jornais, tornando-se um dos assuntos de interesse do público/leitor, como destaca Dejavite (1998).

A crítica, assim como o folhetim televisivo, também sofreu modificações no seu conteúdo. Priolli (2003) enfatiza que é na década de 70 que ela começa a sair do formato de comentário para se tornar uma crítica propriamente dita, com o objetivo de estabelecer a relação entre a vida social e econômica do País e a telenovela. Durante o período destacam-se nomes como Artur da Távola, Helena da Silveira e Artur Xexéo, considerados alguns dos mais importantes nesta atividade até a atualidade.

Távola em 1972, após quatro anos no diário carioca e algum tempo na *Bloch Editores*, começa a escrever sobre TV para o jornal das Organizações Globo, *O Globo*. Ficaria durante quinze anos nesta função, tornando-se referência para os produtores e os críticos do campo. Após esse período, retorna à redação do jornal carioca *O Dia*, mas não mais para escrever sobre televisão. O crítico, ao falar a respeito da sua experiência no jornal dos Marinheiros, relata a dificuldade em manter sua independência enquanto jornalista de uma empresa que pertence a principal produtora de telenovelas do Brasil: *Tive muitos conflitos internos, mas devo ao Evandro (Carlos de Andrade) por ter sido um diretor extremamente leal. Ele defendia a posição do jornal (O Globo) junto a mim, mas defendia a minha posição junto aos donos do jornal. Deu para escrever quinze anos e daria mais se eu não tivesse me afastado no tempo da Constituinte.* (Senado Federal, 2003).

assunto dos grandes jornais, como o francês *Le Monde*. Nos Estados Unidos também ocorre o mesmo, com a diferença que eles possuem revistas semanais sobre cultura. Porém, estes cadernos diários, que se constituem em mais uma seção do jornal impresso, é uma particularidade brasileira.

A escritora Helena da Silveira, que a partir de 1974 passa a escrever sobre o assunto para a *Folha de São Paulo*, torna-se conhecida por possuir um estilo mais próximo da crônica, no qual observa a telenovela pautando-se em critérios de outros campos, como a literatura e o cinema. Costa, em seu texto *Como Helena da Silveira vê TV*, defende a idéia de que *a ampla bagagem cultural desta crítica* foi importante para os realizadores neste período, ainda mais pelo fato de seus pareceres acerca das telenovelas serem *embasados e despidos de preconceito*.

Costa lembra que Helena da Silveira demonstrava em seus textos um concernimento em relação ao sentido social das produções e demandava dos escritores atenção ao poder da telenovela. Silveira não apoiava, por exemplo, o estilo naturalista das tramas e o seu excesso de *carioquismo*. A autora destaca também a preocupação desta crítica em incluir as equipes técnica e de produção das telenovelas em seus textos, comentando o trabalho de câmeras, iluminadores, pesquisadores, figurinistas, elenco, produtores, etc. Helena da Silveira é lembrada na história da telenovela como uma de suas mais notáveis críticas, batizando uma das mais importantes premiações da televisão brasileira daquele período, o *Prêmio Helena da Silveira*. A imprensa, aliás, já é nesta época a responsável pelos principais canais de reconhecimento e de consagração para os realizadores e para as produções do campo da telenovela.

Na segunda metade dos anos 70, o jornalista Artur Xexéo desponta como o crítico de tevê de uma das mais importantes revistas semanais de variedade da época (e até hoje), a *ISTO É*, onde ficaria até o início da década seguinte. Fazia parte da “marca” de Xexéo, enquanto crítico, a rejeição das telenovelas que não eram realistas. Por isso, criticava o trabalho da escritora Janete Clair cuja marca era o romantismo e a emoção exacerbadas.

A crítica especializada, de um modo geral, demandava que os textos desta escritora fossem menos *melodramáticos* e mais comprometidos com os problemas sociais - exigência que a imprensa julgava bastante relevante, devido ao contexto político e social do Brasil naquele momento. E Clair, mesmo obtendo boas médias de audiência no horário das oito, foi “rebaixada” para um horário de menor prestígio, o das seis, sendo substituída pelo marido, o também escritor de telenovelas Dias Gomes, que com a sua crítica social e de costumes, no estilo realista, aliava o sucesso de público ao de crítica. Janete Clair nunca se conformou com esta decisão, e, inclusive, tentou

modificar seu estilo, o que conseguiu com *Pecado Capital* (TV Globo, 20h, 1976), telenovela através da qual voltou ao horário das oito, devido aos problemas com a produção de *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, vetada pela censura do governo da ditadura militar. Xexéo, um dos “responsáveis” pelo revés profissional de Clair, escreveu 13 anos após a sua morte, em 1996, a biografia da escritora, na qual pede desculpas por não ter compreendido e valorizado o estilo da novelista na época em que era crítico da famosa revista semanal de variedades.

A RECENTE EXPANSÃO DA COBERTURA DE TELENOVELA

As décadas de 80 e de 90 correspondem, por fim, à *fase de ampliação e reestruturação* do campo da telenovela. Romano (1999:56) aponta alguns dos importantes elementos transformadores deste período: o fim do regime militar; a presença de um mercado cultural concentrado e forte; a democratização da sociedade brasileira; a crise econômica que fragiliza o mercado publicitário; as mudanças na configuração do telespectador (maior segmentação, extensão geográfica e ampliação das camadas sociais atingidas); e as constantes inovações no meio audiovisual.

Nos anos 80, como destaca Melo (1999:29), ocorre uma expansão das publicações dedicadas ao tema devido a própria consolidação da telenovela como o programa televisivo preferido do público brasileiro. Acontece também no fim dos anos 80, de acordo com este autor, o surgimento dos suplementos de televisão nas edições de final de semana dos jornais diários, talvez estimulado pelo sucesso prévio desta idéia no México²², país onde a telenovela tem tanta ou mais importância do que no Brasil.

Melo diz que estas publicações tinham como perfil um jornalismo que combinava entretenimento e serviço público. A vida privada dos artistas, as atitudes dos personagens, a moda da TV vista na rua são aspectos do real e do imaginário que se misturam neste tipo de produto jornalístico. Aos profissionais que cobriam televisão ficava a tarefa de não só fornecer as informações objetivas sobre as telenovelas mas também propiciar juízos de valor, por exemplo, sobre a sua natureza estética e o seu conteúdo ético, uma vez que o leitor desejava poder fazer opções balizadas criticamente.

A crítica ganhou espaço em alguns destes veículos de comunicação, principalmente nos jornais impressos na década de 80. Os críticos de destaque na

²² Dado fornecido pelo pesquisador e consultor da Rede Globo de Televisão Mauro Alencar, em palestra ministrada no Teatro do Instituto Social da Bahia em 05/05/2003.

década anterior continuam a escrever, embora em outros veículos. Xexéo, por exemplo, passa a escrever para outra importante revista semanal, a *Veja*, no início dos anos 80, transferindo-se para os jornais cariocas *Jornal do Brasil* e *O Globo* nas décadas seguintes. E novos críticos surgem. Gabriel Priolli, profissional de TV, é um deles. Ele começa a fazer críticas em 1980 para o caderno *Ilustrada* da *Folha de São Paulo*. Maria Helena Dutra é outra jornalista que também estréia nesta atividade no jornal carioca *O Dia*, onde permanece em atividade até o presente momento. Outros críticos, como Helena da Silveira, pararam de escrever sobre o assunto na primeira metade da década de 80.

No final dos anos 90 os suplementos de tevê tornam-se menores. Ainda assim, o período produz nomes de destaque na crítica de telenovela, como a antropóloga e professora da Escola de Comunicação e Artes da USP Esther Hamburger e o jornalista Fernando de Barros e Silva, que escrevem para a *Folha de São Paulo* - a primeira com mais freqüência na *Ilustrada* e o segundo no suplemento *TV Folha*. O jornalista Eugênio Bucci, colega de ambos no jornal paulista, também se destaca como crítico nesta década, no *TV Folha*.

Ainda no final dos anos 90 também houve uma explosão das revistas semanais direcionadas ao público de telenovela e a cobertura do mundo do entretenimento como um todo, possivelmente impulsionada pelo momento de estabilidade financeira do País a partir de 1995. A Editora Abril, uma das mais prestigiadas no meio jornalístico, investe na *Contigo!*, revista sobre o mundo do entretenimento, consolidando-a como uma das mais influentes no gênero. A Editora Símbolo, a terceira maior em vendas do Brasil, também garante a sua fatia deste público com a criação da *Tititi*²³. Vários títulos de outras editoras, oferecidos a preços populares, entram na disputa por este segmento, como as revistas *TV Brasil*, *Minha Novela* e *Conta Mais!*. A tradicional revista de variedades da Editora Três, a *Istoé*, ganha uma versão dedicada somente à indústria do entretenimento, a *Istoé Gente*, que regularmente publica entrevistas, matérias e enquetes a respeito das telenovelas e dos seus profissionais, produzindo também a crítica especializada.

Na Internet, que expandiu-se entre a classe média na segunda metade dos anos 90, surgiram espaços nos quais o enfoque eram as telenovelas e a vida dos artistas e celebridades, especialmente em seus grandes portais jornalísticos, visando conquistar a

²³ A publicação foi recentemente vendida para a Editora Abril.

audiência. Alguns exemplos destes produtos são os sites *O Fuxico*, vinculado ao portal do provedor UOL, o *Babado* e o *Último Segundo*, do portal IG. As próprias emissoras - principalmente a Rede Globo - investem no filão e produzem sites com um grande conjunto de informações, alternativas de entretenimento e serviços ligados às telenovelas que exibem e/ou produzem. A cobertura presente na *web* constitui-se, em menos de uma década, num canal relevante de divulgação da telenovela²⁴. Há inclusive nestes sites uma abertura de espaço para a veiculação da crítica deste produto. Entretanto, a maioria dos que publicam críticas o fazem esporadicamente, na maioria dos casos quando uma telenovela está para estreiar ou ingressar em sua fase final.

Embora o número de veículos e a dimensão da cobertura tenham crescido, supõe-se que é nos jornais impressos - nos cadernos de cultura e nos suplementos de televisão dos finais de semana -, que o espaço do crítico encontra-se ainda melhor preservado e consolidado. Tal pressuposto talvez possa ser explicado pelo fato dos jornais possuírem uma linha mais analítica, menos factual e superficial do que as revistas especializadas em televisão. Estas, por exemplo, abordam o assunto focalizando-o nos próximos acontecimentos da trama e na vida íntima dos personagens. Os cadernos e suplementos dos jornais preocupam-se mais do que as revistas especializadas em reservar espaços de reflexão sobre o gênero. Pode-se dizer, talvez, que isto se deve ao fato do caderno cultural e/ou o suplemento de televisão fazerem parte de um produto direcionado a um público diversificado como é o jornal e que, então, sua venda não dependeria somente do público que acompanha os programas de televisão e a telenovela. Afinal, quem quer ler sobre economia num determinado jornal não possui a opção de recusar-se a levar os cadernos culturais e suplementos, por exemplo, e pagar menos pelo produto deste modo. Portanto, eles não dependeriam tanto quanto as revistas do segmento de conseguir atrair a atenção do público, para isso explorando o aspecto espetacular da telenovela, sendo, assim, mais livres para incluir espaços de reflexão como a crítica.

Este aspecto, hipoteticamente, os tornaria mais abertos à diversificação de uma abordagem que envolve a vida íntima dos artistas e os próximos conflitos da trama, por exemplo - embora não as exclua de modo algum.

²⁴ A editora do site *O Fuxico* Esther Roocha, em entrevista concedida a autora em março de 2003, diz que os resumos dos capítulos das telenovelas é uma das seções de maior audiência do site, sendo responsável pelo maior número de acessos aos domingos e às segundas-feiras.

Em relação aos produtos on-line dedicados ao tema, o problema da crítica é a pouca exigência sobre a qualidade do material humano que a produz. Isso, por um lado, como lembra Priolli (2003), torna este campo mais disputado do que jamais foi em sua história, ampliando o leque de pessoas dispostas a analisar a televisão e a telenovela; por outro, *torna mais difícil a visibilidade deste crítico*.

O que se observa e o que se supõe até aqui é que, embora o número de críticos tenha sido ampliado, o espaço da crítica - até por uma questão histórica -, se encontra melhor consolidado nos grandes jornais, que têm mantido um quadro constante e de qualidade de críticos de televisão/telenovela pelo menos nos últimos 20 anos, embora com cada vez menos investimentos nos cadernos culturais e suplementos de televisão nos quais é publicada.

SEGUNDA PARTE:

SUPLEMENTOS DE TV E OS CADERNOS CULTURAIS: O QUE SÃO, QUEM OS PRODUZ E O QUE FALAM SOBRE A TELENVELA.

Na primeira parte foram vistas as principais características do trabalho dos críticos e da crítica de telenovela no Brasil, dando ênfase ao período dos anos 90 em diante. Neste momento o que se pretende fazer é identificar qual o lugar²⁵ deste profissional, através de um estudo exploratório da crítica nos jornais impressos de maior circulação nacional. O recorte adotado atém-se ao mesmo período do capítulo anterior, por ser o mais recente e propiciar, portanto, um resultado mais fiel do que é a crítica de telenovela atualmente. Os anos 90 também são um momento importante de ser estudado, uma vez que nesta época a indústria da telenovela já se encontra consolidada: existe um esquema de produção interiorizado por todos os profissionais; os diretores e escritores são reconhecidos e têm suas funções bem definidas; a televisão já possui uma linguagem audiovisual própria; e a rede de cobertura de telenovelas realizada pela imprensa é grande, contando com sites, revistas e suplementos inteiramente dedicados ao assunto.

Foram selecionados aqui os espaços jornalísticos nos quais este tipo de crítica se encontrava presente com maior frequência, ou seja, os cadernos culturais publicados diariamente e os suplementos de televisão que saem nos jornais impressos de maior circulação nacional como a *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *O Globo*, *O Dia* e o *Jornal do Brasil*, durante o final de semana. Examinaram-se os conteúdos e os formatos destes materiais, indicando as modificações que sofreram ao longo dos anos, bem como identificaram-se aqueles que escreveram a crítica com maior regularidade nestes veículos de comunicação.

Esta fase do trabalho tem como objetivo desenvolver um estudo exploratório para situar o lugar da crítica nos cadernos culturais e nos suplementos de televisão dos jornais impressos ao longo dos anos de 1991 a 2003. O interesse central era localizar os elementos que permaneceram e aqueles que foram eliminados ao longo do período

²⁵ Por lugar do crítico de telenovelas entende-se o espaço que ele ocupa na cobertura sobre telenovelas, que implica na constância deste tipo de texto dentro dos suplementos e dos cadernos, na sua estrutura (em

escolhido para o estudo, apontando as modificações e as permanências mais relevantes na cobertura de televisão/telenovela e, conseqüentemente, na crítica de telenovela.

A escolha dos suplementos teve como critério a tradição destes produtos, que está vinculado a quantidade de exemplares vendidos, ao tempo atuando na cobertura sobre tevê e ao prestígio entre leitores e realizadores. Seguindo esta norma, pode-se dizer que cinco suplementos se destacam: o *TV Folha*, do jornal *Folha de São Paulo*; o *Telejornal*, do *O Estado de São Paulo*; o *TV*, do jornal carioca *Jornal do Brasil*; o *Jornal da Televisão*, de *O Dia*; e a *Revista da TV*, suplemento do também carioca *O Globo*. Destes, somente o *Telejornal* e o *Jornal da Televisão* não foram estudados, por falta de material disponível. Embora este estudo não inclua todos os cinco suplementos citados, é possível dizer que se trata de uma amostragem bastante representativa daquilo que é veiculado nos suplementos de TV.

O acervo pesquisado²⁶ contava com suplementos de 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999 e 2000. As amostras de cada um dos suplementos compreendem o período de 1991 a 2000, ou seja, todo o material disponível do acervo, que representa a última década de produção de telenovelas.

Diante de tão vasto material, decidiu-se por escolher seis exemplares de cada ano²⁷ – dois publicados no início, dois no meio e os dois últimos do ano -, de todos os suplementos selecionados, de modo que se pudesse observar os períodos de modificações neles. Assim, foram examinados 28 exemplares do *Jornal do Brasil*, 23 do *O Globo* e 28 da *Folha de São Paulo*. Os suplementos examinados neste estudo exploratório compreendem os materiais dos cadernos *TV/Super TV (Jornal do Brasil)*, de 1991 a 2000 – com exceção dos anos de 1995 e 1998 -; *TV Folha (Folha de São Paulo)*, de 1993 a 2000, exceto os do ano de 1994; e *Revista da TV (O Globo)*, com exemplares que pertencem ao intervalo de 1993 a 2000.

Eventualmente surgem períodos, principalmente nos primeiros anos estudados, como 1991 e 1992, nos quais h[á] somente os suplementos do *Jornal do Brasil*, mas nenhuma amostra do *TV Folha*, por exemplo. É uma deficiência que não pôde ser

que página se encontra, que tamanho tem, etc.), e no fato de se assumir como espaço de crítica ou não, e se o profissional é assíduo escritor do espaço ou se produz as críticas esporadicamente.

²⁶ Grupo de pesquisa A-TEVÊ (Laboratório de Análise de Televisão), coordenado pela professora doutora da Facom Maria Carmem Jacob de Souza e vinculado à Linha APLCM do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea – Facom/UFBA.

²⁷ Houve anos do período publicado nos quais não foi possível reunir os seis exemplares ou, às vezes, nem um, por falta de material.

sanada, uma vez que na cidade de Salvador não há acervo de jornais impressos que disponham deste tipo de material.

O estudo dos cadernos culturais apresentou um outro tipo de obstáculo, diferente dos suplementos: sua diluição. Vários dos exemplares que fazem parte do acervo de material de imprensa disponível não se encontravam inteiros na página do jornal, pois suas críticas e suas matérias sobre TV já haviam sido recortadas e catalogadas de acordo com as telenovelas que foram analisadas dentro da pesquisa²⁸ ao longo da década passada.

Este material correspondia a uma coluna de críticas de televisão/telenovela da *Ilustrada (Folha de São Paulo)*, escrita na década de 90 por Esther Hamburger e a coluna assinada no mesmo período por Gabriel Priolli, no jornal *Gazeta Mercantil*, além de notas e de matérias sobre a telenovela.

Em relação aos cadernos culturais foi preciso, então, adotar um outro procedimento. Em primeiro lugar, partiu-se da hipótese que os cadernos não costumam sofrer mudanças muito radicais de um ano para o outro – fazendo-as aos poucos, de tempos em tempos, como poderá ser verificado mais adiante -, e considerou-se, assim, que não era necessário um número de exemplares que representasse todos os cadernos produzidos na década de noventa.

Isto posto, como era importante observar os textos na página do jornal, privilegiou-se os exemplares atuais de um dos jornais. Neste caso, os cadernos *Ilustrada*, publicados diariamente entre maio e setembro de 2003, imprimindo uma maior atenção nas edições que saíram aos domingos, a partir de oito de junho de 2003, quando o suplemento *TV Folha* foi extinto, tendo o seu conteúdo redirecionado para o caderno em questão.

As observações sobre os cadernos culturais e os suplementos de televisão foram orientadas a partir de três eixos interligados. O primeiro deles é o suposto investimento dos jornais na cobertura dos eventos televisivos, em especial dos relacionados às telenovelas. Pode-se verificar isto através de dados como o número de páginas que possuem, ou o tipo de projeto gráfico que têm ou o número de reportagens que apresentam. O segundo eixo diz respeito ao modo como se dá a cobertura de tevê. Isto implica em aspectos como as seções que possuem, o que é dito nelas, que tipo de

²⁸ *Campo da telenovela e produção de sentidos: o lugar do diretor e do escritor*, coordenada pela professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom-UFBA), Maria Carmem Jacob de Souza, e apoiada pelo CNPq e o programa de iniciação científica PIBIC-UFBA.

tratamento lhes é dado, ou qual o seu espaço na cobertura televisiva. O terceiro e último versa sobre como a crítica de telenovela aparece - e se aparece -; quem são as pessoas que a escrevem/ se são fixas no espaço ou não; se estes espaços são denominados “crítica” ou têm outro nome; com que frequência escrevem sobre a telenovela e em que ocasiões.

Todas estas observações, ainda em caráter exploratório, servirão de base para a construção da terceira parte desta monografia, onde se pretende estudar o modo como as críticas de telenovela aparecem nos cadernos culturais e nos suplementos de televisão.

SUPLEMENTOS DE TV (1991-2000)

TV / SUPER TV (JORNAL DO BRASIL)

Este é o suplemento com a maior quantidade de anos abrangidos, contendo exemplares no acervo consultado que datam dos primeiros anos da década, 1991, até os últimos anos do material do acervo, 2000.

Em 1991 o suplemento do *Jornal do Brasil* chamava-se *TV*, e era publicado aos domingos. Os exemplares vistos datam do meio do ano até o seu final. Foram escolhidos, então, dois exemplares como amostras de estudo: a edição de 01/09/1991 e a de 01/12/1991. Ambos os exemplares começam com uma enquete realizada entre famosos sobre algum assunto que se refere à TV brasileira (*TV Debate*), acompanhada por uma seção de fofocas e notas sobre aquilo que acontece nos bastidores da televisão (*TV Gente*). Logo em seguida, têm-se as matérias sobre televisão e um guia de programação da semana, que consome cerca de 23 das 38 páginas do suplemento. A última página é ocupada pela *Sessão Nostalgia*, espaço no qual uma produção - geralmente uma telenovela -, já exibida, é lembrada.

Pode-se observar nos exemplares de 1991 que as capas dão ênfase ao personagem da telenovela - o que também resulta no destaque na reportagem central do suplemento -, dando importância em sua chamada principal para algum acontecimento espetacular dentro da trajetória dele na trama que está no ar, ou ao perfil e vida íntima de seu intérprete. Raramente este tratamento é modificado, com exceção do mês de dezembro, período no qual os especiais de final de ano tornam-se a principal atração da

grade televisiva, ganhando grande destaque. Nota-se também uma maior preocupação com a divulgação daquilo que é exibido, em detrimento à sua análise. Uma mostra disto seria a ausência de críticas ou textos assinados comentando os programas.

O primeiro exemplar de 1992 examinado é o de 05/01 e nele observa-se a mesma estrutura dos últimos exemplares de 1991. As primeiras alterações são notadas a partir da edição seguinte, de 12/01. Ali encontra-se um “esboço” de crítica televisiva, um texto que ocupa a segunda página do suplemento, assinado pelo seu editor - o jornalista Arthur Santos Reis -, que será aqui chamado de “comentário televisivo”. A seção *Ping-pongue* também passa a apresentar uma introdução contando a trajetória do entrevistado. Nas edições de 06 e 13 de junho, a estrutura do início do ano se mantém, e Arthur Santos Reis continua a produzir os comentários televisivos, escrevendo, na edição de 06/06, sobre a minissérie *Noivas de Copacabana* (TV Globo, 22h).

As capas continuam a dar destaque, em sua maioria, aos atores das telenovelas que estão no ar naquele momento. No último exemplar de 1992 (19/12), há o tradicional destaque conferido à programação de final de ano das tevês. A novidade fica por conta da inserção da seção *Cartas*, na qual os leitores podem comentar a programação da semana e as matérias produzidas pelo jornal.

A amostra de 1993 começa no mês de maio, quando o suplemento também muda o seu dia de circulação, passando a ser vendido aos sábados. Na edição de 08/05, observa-se uma redução radical do número de páginas do suplemento, que em menos de seis meses passa de 38 para apenas 16 páginas. Quem mais sofre com o corte é a parte de programação, que teve seu espaço reduzido de 23 para oito páginas. O número de matérias sobre televisão se mantém em torno de nove publicadas. Outra novidade é a inserção de charge logo nas primeiras páginas e da seção *O que vem por aí* – espaço de divulgação dos próximos acontecimentos importantes nas telenovelas -, além da colaboração de Marília Martins, que nesta edição produz um comentário sobre a telenovela das 20 horas, *Renascer* (TV Globo, 20h). Martins também produz o comentário da edição seguinte, de 15 de maio, na qual torna a falar de *Renascer* (*Entre o rei e o demônio*).

Em 1993, o suplemento diminui seu número total de páginas, descendo das 38, no ano anterior, para 16 páginas. Como foi dito, a programação foi a mais afetada pela mudança, porém permanece estável o espaço para a publicação de matérias sobre a televisão e as demais seções do *TV*. O comentário sobre a programação de TV se firma

entre elas, sendo boa parte dos textos a respeito das telenovelas, produzidos por vários jornalistas da sua equipe, como Marília Martins.

Nas edições de 18 e 24 de dezembro não há alterações. Apenas Arthur Santos Reis volta a escrever seus textos comentários.

De 1994 foram retirados seis exemplares para estudo: 08/01, 15/01, 11/06, 18/06, 17/12 e 31/12. Comparando-os com o último do ano anterior, não foram percebidas alterações importantes. A maior variação é notada nas capas, que atribuem mais destaque ao jornalismo e ao grande evento esportivo do ano - a Copa do Mundo de Futebol. O espaço onde Artur Reis comenta a programação televisiva permanece.

Os próximos exemplares do suplemento datam de 1996, nas edições do dia 27/01, 20/07 e 21/12. Percebe-se uma segunda redução na década do número de páginas, diminuindo desta vez de 16 para 12, o que afeta o espaço destinado à programação semanal televisiva. Quanto às capas, estas continuam apresentando, em sua maioria, os artistas e os personagens das principais telenovelas que estão no ar.

A coluna de comentários sobre televisão é assinada na edição de 27 de janeiro pela editora assistente Rose Esquenazi. Em julho este espaço ganha o nome de *Telepapo* e é assinado pelo editor do caderno, Cláudio Henrique. A assinatura do espaço parece ser feita de forma que os jornalistas do *TV* se revezem na função, já que a coluna apresenta textos de autores diferentes com frequência. No último exemplar estudado da amostra, por exemplo, quem assina o *Telepapo* é Hélio Muniz, repórter do suplemento.

Em 1997 houve também poucas modificações, representadas pelos exemplares de 18/01 e 13/07. As seções praticamente se mantêm as mesmas de 1996, mas seu editor agora é Hélio Muniz. Quanto ao formato, este muda a partir do meio do ano, quando o suplemento passa a vir com uma aparência similar, com um projeto gráfico mais luxuoso e sofisticado, chamando-se *Super TV*. O espaço reservado ao *Telepapo* é preservado até o início do ano, um pouco antes das mudanças no suplemento, continuando em sistema rotativo de autores, com textos assinados, por exemplo, pela repórter Ana Cláudia Souza. Quando o suplemento é reformulado, ganhando mais páginas – em média 42 – o espaço para a programação aumenta, mas o da cobertura de televisão é reduzido, estando em torno de cinco e seis páginas. Entretanto, o lugar para o comentário televisivo se mantém, sendo feito agora pelo leitor, numa seção chamada *O leitor manda*, e pelo cronista João Carlos Pedroso, que se mantém fixo na coluna chamada *Âncora*.

É interessante notar que neste momento a cobertura televisiva já não é mais diluída entre informações sobre a programação da semana, ganhando destaque objetivo nas primeiras e nas últimas páginas do suplemento. As matérias (inclusive a de capa) se posicionam nas primeiras quatro páginas do *Super TV*, deixando o espaço para o comentário nas páginas finais, após o leitor ter lido as dicas de programação.

É também possível levantar aqui a hipótese de que o corte de material humano neste suplemento pode ter sido a saída do jornal que o produz para poder investir mais em seu projeto gráfico, e que tenha encontrado na ênfase na programação (distribuída gratuitamente pelas emissoras, que já inclui neste período a grade dos vários canais pagos) uma alternativa para continuar fazendo do seu suplemento de televisão um produto interessante para os leitores, mas com custo de produção reduzido.

Entretanto, de 1999 a 2000 o *Super TV* volta a ter uma estrutura formada por poucas páginas contando, no total, com 12 folhas, oito delas destinada somente para a programação dos canais de tevê. Além da matéria de capa, geralmente sobre telenovela, que volta a ocupar as tradicionais duas páginas centrais, há ainda as seções *Antena*, onde são publicadas notícias curtas sobre tevê; *Rapidinhas*, que são pequenas notas sobre os bastidores da televisão; e o espaço para a opinião do jornalista João Carlos Pedroso, no *Âncora*, que se mantém constante. O dia de circulação é alterado, passando do sábado para a sexta-feira, conforme pôde ser observado no primeiro exemplar deste período, que data de 22/01/1999²⁹.

Embora não se tenha estudado todos os exemplares veiculados dos anos 90 em diante, a partir daqueles que foram escolhidos, é possível fazer algumas considerações. Pode-se dizer, por exemplo, que se trata de um suplemento que privilegia, ao longo dos anos, mais a programação televisiva semanal do que a cobertura de televisão e de telenovela. Entretanto, a quantidade de matérias produzidas sobre o assunto se mantém equilibrada dentro das modificações trazidas ao longo do período visto. Quem mais sofreu os efeitos destas alterações é justamente a parte que o suplemento destacou, ou seja, a programação.

Quanto à crítica de telenovela, esta vai surgindo e se desenvolvendo gradativamente, embora não seja produzida pelo suplemento enquanto tal, mas num formato próximo, que é o comentário televisivo. Nos primeiros anos da década de 90 não há nenhum espaço para a crítica ou comentário sobre a televisão e a telenovela. A

²⁹ Foram vistos mais outros três exemplares publicados entre 1999 e 2000, os de 25/06/1999, de 06/10/2000 e de 13/10/2000, quando terminam as amostras do *Super TV*.

partir de 1993 começam a surgir comentários televisivos assinados pelo editor, para depois, no meio da década, ser incorporado um espaço de troca de idéias entre colunista e leitor (*Telepapo*), com grande rodízio de autores, para depois finalmente se firmar, já no final do período, como uma coluna fixa, com um autor constante, no qual se faz crônicas e comentários baseados na programação da semana que passou. Entre aqueles que escreveram sobre tevê/telenovela no *Jornal do Brasil* na década de 90, podemos destacar dois nomes: Artur Santos Reis e João Carlos Pedroso.

TV FOLHA (FOLHA DE SÃO PAULO)

No acervo consultado, os mais antigos exemplares do *TV Folha* datam de fevereiro de 1993. Decidiu-se, por uma questão de possibilidades e de tempo, não procurar o material restante nos arquivos da Folha, deixando para um próximo trabalho acadêmico a investigação mais precisa deste material. Ainda assim, considera-se que a ausência destes exemplares - embora fossem enriquecer esta pesquisa -, não se constitui em um fato que afete a representatividade obtida com o restante dos exemplares observados.

Foram vistas oito edições de 1993 do *TV Folha*. Duas do início do ano (21/02 e 28/02), quatro do meio (16/05, 18/07, 22/08 e 19/09) e duas publicadas no final de 1993 (12/12 e 19/12), sempre aos domingos. As seções que compõem as 19 páginas do suplemento naquele ano estão estruturadas da seguinte forma: *Tititi* (fococas dos bastidores da televisão); *No ar* (notas sobre televisão), programação da semana; resumos dos capítulos; e a crítica - que é publicada com este título -, escrita em 1993 por jornalistas do suplemento como Marcelo Migliaccio, Annette Schwartsmann, Sérgio D'Ávila, Fernando de Barros e Silva (apresentado como “especial para o *TV Folha*”, por pertencer a outra editoria do jornal paulista) e Luís Antônio Giron.

Ao contrário dos comentários televisivos publicados no *TV*, que estão sempre na segunda ou na penúltima página, as críticas do *TV Folha* não têm lugar fixo e nem, como foi visto, um colunista constante que as assine. Além de tratar, em grande parte das vezes, de assuntos gerais sobre a televisão e muito pouco sobre telenovela – geralmente só quando esta vai estreiar ou finalizar-se. Mas a telenovela continua dominando enquanto assunto principal do suplemento, tornando-se tema da grande maioria das capas e matérias centrais.

As mudanças ao longo da década acontecem lentamente neste suplemento.

Em 1995, as duas principais novidades são a redução do número de páginas totais do suplemento, que agora tem 12 folhas, e Annette Schwartzmann como editora do *TV Folha*. As capas continuam a privilegiar as personagens de telenovela, com destaque para as apresentadas pela TV Globo às 20 horas. Só se alteram quando há um evento especial ou quando é preciso divulgar os especiais de final de ano. A programação, por sua vez, tem espaço pequeno, contando com cerca de três páginas. Os números de audiência ganham visibilidade na cobertura televisiva já neste momento.

A relação entre telenovela e sociedade é enfatizada pelo *TV Folha*. Na edição de 08/01 há uma matéria que discute a questão do racismo em *Pátria minha*. Nesta mesma edição é publicada a crítica de Schwartzmann sobre a telenovela *Irmãos Coragem* (*'Irmãos Coragem' faz crítica social do país*). A crítica assinada pelo então editor do caderno *Ilustrada (Folha de São Paulo)*, Zeca Camargo, publicada na edição de 04/06, também sinaliza esta tendência (*Gente com problema domina novelas*).

A partir de 1996, o suplemento passa por reformulações gráficas, principalmente na capa, e passa a destacar a chegada da TV paga ao Brasil, que ganha uma boa quantidade dos destaques de capas durante o ano. A estrutura do *TV Folha*, à exceção de *Da Poltrona*, não sofre alteração alguma até o final do ano, embora seu número de páginas volte a crescer um pouco, passando num primeiro momento de 12, em 1995, para 16, no início e meio de 1996 (14/01 e 28/07) e depois para 20 páginas (08/12).

O *Da Poltrona* é uma coluna para a publicação de comentários acerca da televisão, assinada por Dalmo Magno Defensor. A crítica, por sua vez, continuava em sistema de revezamento entre os jornalistas do suplemento, havendo três assinaturas diferentes nos quatro exemplares vistos: Paula Medeiros de Oliveira (14/01), Xico Sá (28/07) e Fernando de Barros e Silva (07/07 e 08/12). Dos quatro textos, somente um falava sobre telenovelas, assinado por Fernando de Barros e Silva, e enfocando uma das produções que estavam no ar naquele período, *O rei do gado* (TV Globo, 20 h).

Em 1997, a estrutura do suplemento se mantém, tanto no que diz respeito ao número de páginas quanto às seções que possui, com exceção de *TV a lenha*, assinada por Marcelo Mansfeld, que comentava as produções já exibidas na televisão em outras épocas. Nos três exemplares observados (05/01, 22/06 e 14/12), vê-se o destaque que as duas grandes novidades da época – a tevê paga e o ressurgimento do cinema nacional – ganham. A primeira, no espaço destinado ao roteiro de programação televisiva. Já o cinema é destaque até de capa, contando, obviamente, com um link entre o meio e os

telespectadores de tevê: a presença de um ator da TV Globo - no caso, Marcos Palmeira -, numa produção cinematográfica nacional.

Fernando de Barros e Silva é quem assina os textos destas três edições de 1997 e em nenhuma delas aborda o tema telenovela, preferindo dirigir-se a outros programas televisivos, como os de esporte ou de entretenimento. Seu crédito ainda não é o de “crítico do *TV Folha*”, mas o de texto “especial para a *Folha*”.

No ano seguinte, são raras as alterações observadas. Pode-se dizer que a maior delas é a inserção da coluna de comentários televisivos *TV no mundo*, assinada por Esther Hamburger, no final do caderno. Fernando de Barros e Silva é quem assina a crítica dos três exemplares observados (22/03, 02/08 e 06/12), como editor adjunto de opinião do jornal paulista. Em nenhuma delas ele aborda a telenovela, preferindo refletir sobre as questões ligadas aos programas jornalísticos e de auditório. Em 1998, a tendência de desfocar da telenovela é absoluta nas capas, que são divididas com os astros dos programas de entretenimento e de outros tipos de teledramaturgia, como o seriado *Mulher* (TV Globo, 22h).

Nos exemplares de 1999 (10/01, 27/06, 08/08 e 19/12), o suplemento faz inserções que o tornam mais leve. Apresenta dicas de sites, *quiz* sobre TV e cinema, seção de astrologia e uma coluna que comenta os bastidores de alguma produção televisiva que estava no ar (*Making of*). O editor é Francisco Martins e Fernando de Barros e Silva continua a escrever com constância críticas para o suplemento – assinando como “crítico de TV” a partir de agosto.

Tanto os textos de Barros quanto as capas do *TV Folha* (Cláudia Raia, Ana Maria Braga e programas de culinária para homens, respectivamente) podem indicar uma possível queda do interesse pela telenovela no espaço. Em nenhuma das suas críticas o jornalista comenta sobre as telenovelas exibidas, preferindo focar-se nos acontecimentos ligados a personalidades do meio, como a *febre do Padre Marcelo* ou sobre as apresentadoras de tevê.

Assim, o *TV Folha* chega ao ano 2000 com 22 páginas, estruturadas do seguinte modo: *Crítica e Ibope* (p. 02); *Quiz, Cartas e Gafê da semana* (p.04); *Saideira* (p. 06); *TV paga* (p. 07); matérias sobre tevê (p. 08-13); programação (p. 14-21); *Próximos capítulos* (p. 22) e *Horário* (p.22). As capas dos dois exemplares vistos (09/01 e 04/06) trazem os dois sucessos do ano no horário das 20 horas: *Terra Nostra* e *Laços de família*. Fernando de Barros e Silva continua a produzir críticas regularmente para o

suplemento, atendo-se a temas fora das telenovelas, a exemplo da crítica que escreveu sobre a apresentadora do SBT, Babi, na edição de 09/01/2000.

O *TV Folha*, pelo o que se pôde observar através dos exemplares estudados, faz uma abordagem da televisão enquanto indústria do entretenimento, privilegiando notícias relacionadas à produção de sentidos das telenovelas, sua relação com a sociedade e as mudanças administrativas e estratégicas das emissoras de televisão. Os destaques de capa e os temas das críticas denunciam uma perda de importância da telenovela dentro da cobertura de tevê, principalmente de 1996 em diante, quando se tem maior investimento em tevê paga, no cinema nacional, na internet e em outros formatos televisivos, como os programas de auditório e aqueles voltados para as donas-de-casa, como os programas de culinária. Além do surgimento constante na televisão, neste período, de novas personalidades, a exemplo da Feiticeira, Tiazinha, Babi, Ana Maria Braga, Marcos Mion e Ratinho.

A crítica, que nos primeiros anos do suplemento é assinada por diversos jornalistas que escrevem para o *TV Folha*, a partir da segunda metade dos anos 90 tem um nome regular, o do jornalista Fernando de Barros e Silva.

REVISTA DA TV (O GLOBO)

Assim como o *TV Folha*, os exemplares da *Revista da TV*³⁰, presentes no acervo, têm início no ano de 1993. Neste primeiro ano de suas amostras foram observados cinco exemplares: 10/01, 17/01, 06/06, 04/07 e 19/12/1993. O suplemento começa o período com 20 páginas, incluindo seções como *Cartas*; *Gravando*; *A semana* (notas, programação e resumo dos capítulos); e entrevista. Nos primeiros exemplares de 1993 não há nenhum espaço para a crítica, a crônica ou o comentário assinado sobre os programas televisivos. Eles surgem a partir da edição de 04/07, quando Marcus Barros Pinto começa a escrever regularmente uma coluna - sem classificação -, na qual comenta a respeito dos programas e das personalidades da televisão. E a partir de dezembro, a editora Patrícia Andrade passa a produzir editoriais curtos comentando o assunto das capas.

³⁰ No início dos anos 90 a grafia do nome do suplemento era *Revista da Tevê*, mas no final da década passa a ser *Revista da TV*.

Estas, por sua vez, dão destaque às personagens e aos atores de telenovela. É possível observar um equilíbrio entre o espaço destinado à divulgação da programação da semana e aquele conferido à cobertura televisiva, em especial da telenovela. No caso da *Revista da TV*, o enfoque que se dá a este gênero explora os aspectos psicológicos e sentimentais dos personagens e a vida íntima dos atores.

Cinco exemplares produzidos em 1995 foram vistos, observando-se pouca alteração na sua estrutura, tanto no que diz respeito às seções quanto ao número de páginas que contêm. A telenovela continua a ser o tema central, dominando as capas e as matérias centrais. Patrícia Andrade não assina mais o editorial e nem Marcus Barros Pinto é quem produz os textos que comentam a TV. Em seu lugar está Marcelo Migliaccio, com mais frequência, mas Luiz Noronha e Patrícia Andrade também escrevem na coluna esporadicamente. Com exceção do texto publicado em 31/12, todos os outros falavam sobre algum assunto ligado a telenovela, como o desempenho da novela das oito, ou das telenovelas do SBT, ou a *química* entre os pares românticos.

De 1996 foram escolhidos três exemplares: um impresso no início do ano (07/01), outro da sua metade (02/06) e o último do final do ano (22/12). Pequenas alterações são notadas neste período. A coluna na qual comentava-se televisão desaparece. No lugar volta o editorial sobre televisão assinado por Patrícia Andrade, que ao final do ano ganha o nome de *TV Revista*. As capas continuam a dar destaque à telenovela, salvo exceções, como o tradicional enfoque nos programas especiais de final de ano nas edições de dezembro. As seções continuam praticamente as mesmas e o suplemento tem quatro páginas acrescidas, que são direcionadas à programação. Nos três exemplares de 1997 (16/02, 20/07 e 07/12) e de 1998 (04/01, 28/06 e 29/11) vistos notou-se uma estrutura e um conteúdo quase inalteráveis, bastante similares aos do ano anterior, exceto pela capa, que passa a ser melhor produzida.

Entre 1999 e 2000, de acordo com os exemplares vistos (27/06 e 28/11/1999; 23/01 e 08/10/2000), observou-se que a *Revista da TV* deteve-se à cobertura televisiva, excluindo o espaço destinado a crítica, crônica ou análise de televisão/telenovela. A programação da televisão paga ganha uma página do suplemento, mas as matérias sobre telenovela chegam a corresponder a um terço das 24 páginas da *Revista da TV*. Além disso, as capas concederam um grande destaque às telenovelas globais.

Através do conjunto de amostras vistas, pode-se dizer que o tipo de enfoque que o suplemento de *O Globo*, no geral, privilegia é o que dá ênfase à vida íntima daqueles que trabalham na telenovela e às personagens que fazem sucesso, bem como aos

bastidores e às celebridades da tevê. O suplemento foi o que manteve uma estrutura e as temáticas mais constantes entre os três observados e é o que mais concedeu espaço ao gênero – em grande parte às produções globais, uma vez que faz parte do mesmo grupo dono da Rede Globo de Televisão.

A seção na qual encontra-se a crítica não se assume enquanto tal, sendo que a produção de comentários só é constante no meio do período estudado, não estando presente no seu início e final. Ainda assim, é possível notar a presença de três nomes de destaque - ou pelo menos os mais regulares -, que escreveram neste suplemento: a editora Patrícia Andrade, Marcelo Migliaccio e Marcus Barros Pinto.

CADERNOS CULTURAIS (2003)

Os cadernos culturais são, antes dos suplementos, o lugar tradicional da crítica de televisão, em particular, da telenovela. Quando o gênero ainda não era um sucesso de público, na sua fase de consolidação, os cadernos se dedicavam a criticá-lo. Alguns dos mais importantes nomes da história da crítica de telenovela produziram seus trabalhos e se firmaram como referências desta atividade nestes cadernos, a exemplo de Artur da Távola e de Helena da Silveira.

O caderno é onde se encontra com mais rapidez a crítica, feita sempre no dia seguinte à estréia ou fim de uma telenovela. E é também onde a crítica de telenovela está mais aprofundada, uma vez que o público a que se destina tende a ser mais homogêneo, pois é composto, em boa parte, por leitores de boa formação cultural, supostamente maior do que a público a que se destinam os suplementos. Assim, a tradição e a qualidade da crítica de telenovela nos cadernos culturais justificam também um estudo, mesmo que de caráter exploratório, sobre eles.

ILUSTRADA (FOLHA DE SÃO PAULO)

Embora existam alguns cadernos de destaque nacional, optou-se por fazer este estudo selecionando exemplares da *Ilustrada*, produzida pelo jornal *Folha de São Paulo*, por ser um dos mais importantes – senão o mais importante - dentro da cobertura

cultural realizada por jornais brasileiros e um dos mais antigos na cobertura de telenovelas. Além disto, há o fato de ser o local de emergência dos críticos de maior destaque nesta atividade.

Os exemplares do caderno disponíveis, publicados de 1991 em diante, estão no acervo da pesquisa. Mas, uma vez que o material dos cadernos está diluído em recortes, ficou eliminada a possibilidade de uma análise da sua estrutura e das modificações que ocorreram nesta década. Contudo, este material disponível, recortado de acordo com o crítico e a telenovela analisada na pesquisa, permite aferir os críticos mais freqüentes, as páginas e o nome (e tipo) das colunas que escreviam.

Supondo que não tenham ocorrido mudanças tão profundas nestes cadernos, a título de ilustração, examinaram-se os exemplares de maio a agosto de 2003, indicando neste período a extinção do suplemento de televisão *TV Folha*. Neste caderno cultural de dez páginas da *Folha de São Paulo*, a televisão é apenas mais um dos assuntos, dividindo espaço com outros campos culturais, como a literatura, o teatro, a dança, a música e o cinema, além das *charges* e da crônica humorística de José Simão. Nele a televisão ganha um tratamento mais sério e não espetacular, fugindo ao tom de entretenimento dos suplementos de televisão.

Não há, por exemplo, espaço para os “próximos acontecimentos” ou para o “perfil do ator”. A televisão interessa enquanto parte da indústria cultural e como objeto de análise para os jornalistas. Assim, têm-se, por exemplo, notícias sobre quem vai produzir a próxima novela, quem administrará tal setor de uma determinada emissora, o faturamento das redes de televisão, etc. Em comum com os suplementos de TV, somente a seção com a programação televisiva diária e a crítica de televisão, publicada nele aos domingos ou excepcionalmente durante a semana, quando há lançamentos ou término de telenovelas.

Em oito de junho de 2003, o suplemento *TV Folha* foi extinto, por motivos não conhecidos do público além da justificativa do próprio jornal de querer melhorar a qualidade da *Ilustrada*. O seu conteúdo é publicado, desde então, na *Ilustrada* de domingo – dia no qual costumava circular o *TV Folha* -, que mantém o mesmo estilo da semana, porém concedendo geralmente destaque de capa à televisão. O conteúdo do suplemento não foi transferido na íntegra para a *Ilustrada* dominical. Ele teve que se adequar ao perfil deste caderno que, como foi dito acima, é mais profundo na abordagem, visto o público mais seletivo ao qual, em tese, se destina.

Assim, a seção de crítica do *TV Folha* se mantém e com destaque, ocupando a parte superior da página, que geralmente é ímpar³¹. Esta tarefa é atualmente da colunista Bia Abramo, que desde a saída de Eugênio Bucci, em janeiro de 2003, assumiu a função, sendo substituída esporadicamente por outros críticos como Xico Sá e Armando Antenore. Abramo escreve aos domingos para a *Ilustrada*, comentando os assuntos que estão em evidência, e entre eles está a telenovela. Durante a semana, um espaço semelhante, classificado como *Análise*, é destinado a Esther Hamburger, que com certa regularidade comenta aspectos ligados aos programas televisivos, em especial os de teledramaturgia, entre eles a telenovela.

As matérias com enfoque nos bastidores televisivos, por sua vez, às vezes aparecem na edição dominical, mas com menor frequência do que no antigo suplemento. E algumas seções com um perfil mais voltado para o grande público, como *Cartas*, na qual o leitor tem sua opinião publicada, foram extintas e não são publicadas na *Ilustrada* que circula aos domingos.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A COBERTURA TELEVISIVA E A CRÍTICA DE TELENOVELA

Através da observação do conteúdo dos cadernos culturais e dos suplementos de televisão, pode-se tirar algumas considerações relevantes. Os suplementos dos jornais selecionados neste estudo têm, por exemplo, algumas características em comum. Uma delas é a escolha dos destaques das capas que, na sua maioria, trazem atores que estão no ar em alguma obra de teledramaturgia, principalmente nas telenovelas, e as atrações dos especiais de final de ano nas edições de dezembro. O enfoque das reportagens na vida íntima do artista, associada ao personagem que interpreta no momento, é uma abordagem constante nestes suplementos, e provocam no leitor uma mistura de informações sobre as esferas pública e privada da produção de telenovelas que instiga a sua curiosidade. Outro ponto em comum é o expressivo número de críticas produzidas nas quais quem assina o texto é o próprio editor do suplemento.

As informações sobre os bastidores; as reportagens antecipando os próximos acontecimentos das telenovelas; a programação televisiva da semana; os resumos dos

³¹ Na diagramação de um jornal, as páginas ímpares abrigam as matérias de maior relevância e destaque.

capítulos das telenovelas; e as entrevistas com celebridades do meio televisivo são pautas comuns a todos eles, criando a sensação para aqueles que são “invadidos pela tevê” de que também podem “invadir” o veículo.

A crítica de televisão/telenovela é escrita, como já foi dito, em várias ocasiões pelo editor do suplemento. Há pouca constância na autoria dos textos. De 1991 a 2000, período de estudo dos suplementos, poucos nomes se fixaram na função. Entre eles, destacam-se Fernando de Barros e Silva (*Folha de São Paulo*), Esther Hamburger (*Folha de São Paulo*), Patrícia Andrade (*O Globo*), João Carlos Pedroso (*Jornal do Brasil*), Marcelo Migliaccio (*O Globo*) e Artur Santos Reis (*Jornal do Brasil*). Hamburger, apesar de produzir durante muito tempo para o *TV Folha*, também se destaca como crítica de televisão da *Ilustrada*.

A crítica ocupa um lugar razoavelmente indefinido nos suplementos. Na maioria das vezes não possui espaço fixo e não vem intitulada como crítica, sendo apenas um comentário assinado que aborda, na maior parte das situações, assuntos gerais sobre a televisão ou programas de entretenimento, falando poucas vezes sobre as telenovelas e outras obras de teledramaturgia. E o inverso acontece nos cadernos culturais. O espaço é fixo e se declara como crítica televisiva. Têm-se nestes produtos, ao longo dos anos, uma realização constante de críticas, ao ponto deles estarem constantemente renovando seu quadro de críticos, que costumam exercer a função por longos períodos e, vez ou outra, se destacam, virando referência nesta atividade, como é o caso de Esther Hamburger, já citada acima, e de tantos outros como Gabriel Priolli e Artur da Távola. E eles parecem ser, como foi dito anteriormente, melhor aprofundados nos seu juízo sobre as telenovelas do que os suplementos, geralmente fazendo comentários mais detalhados e melhor embasados.

Dos três suplementos semanais de televisão observados, nota-se interesses diferentes em relação à televisão. O *TV Folha* possui um enfoque mais reflexivo, dando espaço à crítica, aos textos que refletem sobre o veículo e matérias que, ocasionalmente, analisam o conteúdo veiculado nas telenovelas e nos *shows* de televisão. A *Revista da TV* explora a intimidade de quem trabalha na tevê e parece estar mais interessada em aguçar a curiosidade do leitor, trazendo novidades sobre as atrações e os detalhes de bastidores. Se por um lado o produto do jornal paulista procura um tratamento mais jornalístico da telenovela, a *Revista da TV* demonstra ter, em boa medida, uma abordagem mais ancorada no entretenimento, no lado glamouroso desta indústria, liderada pela Globo. O *TV/ Super TV* possui como característica ser um grande roteiro

para os telespectadores. A sua maior prioridade não é noticiar ou refletir sobre a televisão, embora inclua textos assinados comentando a programação (ao contrário do que se vê, na maioria das vezes, na *Revista da TV*), mas sim, divulgar os programas da semana veiculados pelas emissoras.

Outro ponto que chamou atenção durante este estudo exploratório foi a diminuição do investimento neste tipo de produto destinado exclusivamente ao público de televisão. Os suplementos começam com uma quantidade de páginas em torno de 30 a 35 no início dos anos 90 para, ainda na primeira metade da década, diminuir seu tamanho para 15, 12 páginas, na qual a cobertura televisiva, quanto ao espaço ocupado, é mais prejudicada do que a programação.

A extinção de um dos mais importantes e conhecidos suplementos de televisão – *TV Folha* - pode sinalizar um momento difícil para os jornais brasileiros, na qual a necessidade de redução de despesas faz com que aquilo que antes era ofertado ao leitor como um produto de entretenimento que ajudava o jornal a vender-se ser agregado a outra editoria, no caso a de cultura, no qual a cobertura de televisão pode ser abrigada.

Há um enfraquecimento dos suplementos também pelo surgimento, nos últimos tempos, de outros meios que cobrem televisão, como as revistas populares especializadas em televisão e os sites na Internet, inclusive os produzidos pelas próprias emissoras produtoras e/ou exibidoras de telenovelas, que exercem papel similar ao da imprensa especializada, oferecendo os resumos dos capítulos, entrevistas com os seus profissionais, fotos e brindes, às vezes até de forma mais completa que os próprios meios jornalísticos impressos especializados em divulgar e noticiar as informações sobre as telenovelas.

O estudo exploratório dos cadernos culturais e dos suplementos de televisão ajudou a localizar o lugar da crítica de telenovela nos produtos jornalísticos que a produzem e a divulgam. Os resultados até aqui obtidos são importantes para que se compreenda o contexto no qual as críticas são produzidas. A próxima e última parte desta pesquisa versa justamente sobre aquilo que dizem os críticos a respeito da telenovela.

TERCEIRA PARTE:

ANÁLISE DAS CRÍTICAS DE TELENVELA

A última parte desta monografia tem o objetivo de discutir o tipo de crítica de telenovela que vem sendo produzida pela imprensa brasileira. Para que isto pudesse ser realizado era necessário definir uma unidade de amostragem e de registro, e optou-se pela crítica de telenovela publicada em jornal impresso. Decidiu-se, para dar mais credibilidade aos resultados, escolher um conjunto representativo de críticas, a fim de analisá-las e descobrir quais elementos aqueles que as produzem observam e aquilo que dizem sobre o gênero.

A escolha deveria ter coerência com aquilo que foi feito nas duas partes anteriores. Optou-se, deste modo, por selecionar as críticas publicadas nos cadernos e suplementos observados na segunda parte desta monografia, bem como manter o período de análise, ou seja, o período entre os anos de 1991 e 2000, para os suplementos e de 2003, para o caderno cultural.

Abaixo, seguem as análises das críticas das telenovelas. Num primeiro momento estão aquelas publicadas nos suplementos de televisão dos jornais *Folha de São Paulo (TV Folha)*, *O Globo (Revista da TV)* e *Jornal do Brasil (TV/ Super TV)* para, em seguida, passar para a observação das críticas publicadas no caderno cultural da *Folha de São Paulo (Ilustrada)*.

AS CRÍTICAS DE TELENVELA PUBLICADAS NOS SUPLEMENTOS DE TV

Como foi explicado na segunda parte, diante da grande quantidade de suplementos de televisão que formam o acervo de material, foi necessário adotar um recorte de pesquisa. Uma vez que o objetivo deste capítulo é observar o que é dito pela crítica de televisão sobre a telenovela, foi decidido que a escolha das amostras seguiria o seguinte critério: a crítica deve ser necessariamente publicada nos suplementos *TV Folha*, *TV /Super TV* e *Revista da TV*, durante o período entre 1991 e 2000, e o seu conteúdo deve versar sobre a telenovela das oito exibida pela Rede Globo de Televisão

no período em que foi publicado o texto, criticando o seu momento de estréia e/ou de finalização. Nestes dois períodos estão o maior número de críticas sobre as telenovelas, além de representarem alguns dos momentos mais importantes das produções.

Foram eliminados, então, os textos que comentassem brevemente a telenovela para fazer gancho com a matéria de capa, como fez a *Revista da TV* por um longo período. As críticas que não fossem integralmente sobre uma telenovela das oito exibida pela Globo - como alguns suplementos fazem, aproveitando o espaço para discutir outras produções ao mesmo tempo -, estão excluídas do estudo. Também não foram consideradas aquelas críticas de véspera de primeiro capítulo de telenovela, mas somente as que falam sobre o primeiro ou os primeiros capítulos, considerando o prazo máximo de dois finais de semana para a publicação da crítica a partir da data de estréia da telenovela, que é o período no qual normalmente as críticas são produzidas pelos suplementos.

Este recorte limitou bastante o número de críticas vistas, que ao todo foram oito: uma sobre o final de *De corpo e alma* (*TV Folha*, 07/03/1993); duas sobre a última semana da telenovela *Renascer* (*TV*, 06 e 13/11/1993); duas sobre a estréia de *Fera ferida* (*TV Folha* e *Revista da Tevé*, 21/11/1993); duas sobre a estréia de *Pátria minha* (*TV*, 23/07/1994 e *Revista da Tevé*, 24/07/1994) e a última sobre a estréia de *Terra Nostra* (*Super TV*, 24/09/1999).

O conteúdo das críticas escolhidas está resumido, exposto em alguns trechos mais significativos, e comentado nos parágrafos que se seguirão. Procurou-se observar dados como o tamanho dos textos – a maioria ocupava um terço da página-; se havia ilustração ou charge e o que ela poderia indicar sobre o tema da crítica; a página em que se localiza que, com exceção do *TV Folha* e do *Super TV* de 1999, encontra-se sempre na página dois. Ao final da descrição de cada crítica, há um ou mais parágrafos que visam sintetizar o que foi dito no texto observado, bem como apontar algumas falhas e implicações contidas nos julgamentos dos críticos. Todos os elementos expostos abaixo são materiais importantes para as conclusões finais sobre a crítica deste produto.

A primeira crítica analisada foi produzida pelo suplemento de televisão *TV Folha*, da *Folha de São Paulo*, em 07/03/1993. O texto, que vem classificado como crítica, é assinado por Luiz Antônio Giron (com o crédito de “da reportagem local”, ou seja, não é fixo do suplemento) e ocupa quase toda a página seis do *TV Folha*. Giron comenta os últimos momentos da telenovela *De corpo e alma*, escrita por Glória Perez e finalizada em 05/03/1993. O título é *Plebiscito-ficção – De Corpo e Alma não acabou:*

continua viva no horário eleitoral gratuito, tomado por seus personagens, e defende a idéia de que a classe artística está deslumbrada pela possibilidade do Brasil voltar a ser uma monarquia³², e que a novela também apóia este regime de governo – pressuposto que ele baseia na escolha da autora sobre quais personagens fariam a defesa de cada regime, avaliando o poder de persuasão e de credibilidade deles.

Giron inicia a crítica destacando o fato de três graves questões de *De corpo e alma* serem deixadas de lado pelos personagens neles envolvidos para que estes tomassem as defesas, diante do telespectador, de cada regime de governo. O crítico expõe deste modo o seu argumento:

A mãe Terê (Neuza Borges) e o gótico Reginaldo (Eri Johnson) resolvem seus problemas financeiros arregalando os olhos e rezando as vantagens do parlamentarismo. (...) Seu Agenor (Hugo Carvana) se esquece da campanha de doação de órgãos e do filho stripper para tomar um chopinho e dizer que vai votar no rei. O mesmo juiz (Milton Gonçalves) que uniu filhos trocados de casais aloprados ensina como Juscelino Kubitschek e o sistema presidencialista são superiores.

Percebe-se, no texto do jornalista, o uso da ironia para desqualificar o discurso dos personagens na telenovela em questão, insinuando a falta de embasamento e de seriedade (Terê e Reginaldo) e defasagem do discurso (juiz). Giron também sugere que há incoerência da autora do texto ao colocar personagens com tais graves conflitos dentro da trama para participarem da campanha eleitoral.

No parágrafo seguinte, Giron defende a idéia de que Glória Perez quis com este ato reforçar aquilo que julga ser a intenção da novelista durante a obra: atingir a realidade. *Terminou (De corpo e alma) formalmente na sexta-feira, mas encontra prolongamento na campanha gratuita para o plebiscito de 21 de abril. 'De corpo e alma' ainda vai de certa forma assombrar o público durante dois meses*, frisa o crítico. O jornalista também observa a troca entre ficção e realidade, afirmando que a política está cada vez mais ficcional e a ficção, com maiores toques de realidade.

Os parágrafos seguintes seguem desclassificando o apoio da classe artística à monarquia (*É engraçado como o pessoal da área da cultura se seduz por esdrúxulas utopias, sobretudo a do rei*), até o momento em que Giron retorna à *De corpo e alma*, associando-a ao tal deslumbramento dos artistas pela monarquia. *Quer sujeito mais cheio de boas intenções do que o Agenor, sempre disposto a inscrever o seu fígado na*

³² No dia 21 de abril de 1993 houve um plebiscito nacional para que os brasileiros escolhessem o regime de governo de sua maior preferência. As opções eram a monarquia, o parlamentarismo e o

ficha de doadores de um hospital? é o argumento utilizado pelo crítico para provar ao leitor seu pressuposto de que Glória Perez escolheu o melhor dos quatro personagens para defender a monarquia.

Depois associa o fracasso das outras campanhas às características dos personagens que as defenderam:

A ineficácia dos adversários (da monarquia) de programa se dá por causa dos personagens escolhidos e da linguagem televisiva ultrapassada. (...) Explicando (o juiz) o que todo mundo sabe, chove no molhado, em câmera lenta e parada. (...) Ninguém dá um tostão ao que o gótico pensa sobre parlamentarismo, (...) Terê faz propaganda ao adversário ao dizer que vai optar pelo regime que não conhece. Esses paradoxos não colam no público.

É neste tom de desdém pela tal campanha política dentro da trama, que o jornalista termina a sua crítica.

Luiz Antônio Giron, ao invés de analisar a telenovela que havia se encerrado recentemente, pega uma das suas tentativas de conexão com a realidade para discutir um tema político importante para o Brasil naquele período. Utiliza quatro personagens de *De corpo e alma* para embasar sua idéia de que a classe artística é a favor da monarquia, defesa que ganha mais força quando discursa sobre a credibilidade e a validade dos argumentos de cada um deles. É um tipo de texto que pouco ajuda a pensar aquilo que representou a obra recém-concluída, resumindo-a, em tom irônico (perceptível no uso de gírias e expressões populares), a uma de suas intenções, que é a conexão com a realidade.

A segunda crítica é uma análise geral da telenovela *Renascer*, produzida por Marília Martins – que não consta nos créditos da equipe do suplemento *TV do Jornal do Brasil* – em 06/11/1993, uma semana antes desta telenovela chegar ao seu final. O texto, que não vem classificado enquanto crítica ou qualquer outro formato de notícia, ocupa a metade esquerda da página dois do *TV* e tem o seguinte título: “*Renascer*” deu aula de direção.

O primeiro aspecto destacado por Martins é o trabalho do diretor-geral de *Renascer*, Luiz Fernando Carvalho, que julga ser diferente do que é normalmente realizado em telenovelas. Ela apresenta os elementos que o diferenciam enquanto diretor: *No lugar da monótona sucessão de closes, o foco do diretor se fez sentir nos enquadramentos surpreendentes, quer nos hipercloses em bocas e olhos, quer em*

presidencialismo.

ângulos tirados pelas frestas, ou no rastejar da câmera pelo chão, acrescentando que a sua direção e a fotografia de Walter Carvalho estavam em sintonia com o texto do autor Benedito Ruy Barbosa. Assim finaliza o primeiro parágrafo da crítica, cuja idéia final - o casamento entre direção cinematográfica, o texto do autor e o veículo televisão - está expressa na charge que acompanha a crítica, na qual um aparelho de televisão ganha também forma de câmera de cinema e está ligado a uma máquina de escrever.

Logo em seguida, observa que a direção e a fotografia elevaram o cenário nordestino à condição de personagem em *Renascer*. Martins contrabalança esta observação destacando que, em algumas cenas, a fotografia e a direção exageraram, beirando, em certos momentos, a uma estetização da miséria. Ela exemplifica ao dizer que *a sujeira e a feiúra marcaram presença apenas em cenas antológicas como a de amor entre Tião Galinha e sua mulher em meio à lama*.

O texto de Marília Martins ressalta a produção de sentidos na história, avaliando que, enquanto em relação à moral e ao comportamento, o autor Benedito Ruy Barbosa mostrou-se conservador durante a história (cita os exemplos de Buba e Teca, que em sua opinião foram “domesticadas”), do ponto de vista político quebrou tabus como a reforma agrária. Percebe e cita *Rei Lear*, de Shakespeare, como influência no conflito do protagonista Zé Inocência com seus filhos, mas sem explicar a relação entre as duas histórias. Ela enxerga também semelhanças entre o texto de Jorge Amado e o de Benedito que, segundo o crítico, dá menos ênfase aos apelos sexuais e preserva mais o clima de misticismo brasileiro ecumênico. Por último, destaca o desempenho de alguns atores do elenco.

O texto produzido por Marília Martins é um balanço final do que foi a telenovela que está por terminar. Não se deteve, como a anterior, numa situação particular e, de certo modo, tentou abordar a maior quantidade possível de aspectos básicos e importantes da obra como a direção, a fotografia, o texto, as mensagens sociais, as personagens e o elenco. Porém, em boa parte das vezes, somente pontua o seu parecer utilizando-se de adjetivos (*sóbrio coronel de Antônio Fagundes* ou *impecável Chica Xavier*), e quase sempre não explica ao leitor os caminhos que a levaram a pensar estes elementos da telenovela, por exemplo, como *sóbrio* ou *impecável*.

A terceira crítica é do mesmo suplemento e jornal, mas produzida uma semana após (13/11/1993), novamente sobre o final de *Renascer*. Desta vez quem assina a crítica é o editor do *TV*, Arthur Santos Reis. O jornalista inicia o texto apontando a falta de reflexão sobre a identidade brasileira nas obras audiovisuais. Abre sua reclamação

sobre a televisão do seguinte modo: *Historicamente, pouco (ou quase nada) se tem feito para dar à produção audiovisual brasileira uma aparência mais “nacional”.*

Reis critica durante metade do texto o fato da televisão se preocupar demasiadamente com os aspectos de audiência e de ganhos financeiros, ressaltando que este tipo de discussão da identidade brasileira no audiovisual só foi contemplada pelo cinema há tempos atrás, e que por isto mesmo e pela qualidade técnica que a televisão tem, sua responsabilidade é maior em relação a esta discussão. *A televisão fala apenas sobre e para quem pode freqüentar supermercados*, sentencia contundentemente.

A segunda parte da crítica diz respeito ao papel da TV Globo na discussão da identidade brasileira, afirmando que ela seria omissa neste sentido (*a ‘cara’ do Brasil é apenas um retrato na parede*). Defende perante o leitor a idéia de que a única emissora que produz regularmente teledramaturgia deveria exercer esta lacuna deixada pela crise do cinema; diz ainda que a Globo não produz nada que possa causar estranheza ou mudar os hábitos do público, repetindo sucessos e evitando abrasileirar demais suas produções por causa do mercado internacional. Reis pondera que uma empresa comercial não tem os mesmos critérios daquelas que são educativas, mas diz que isto indica um preconceito em relação à brasilidade.

O crítico termina o texto fazendo um registro de exceções ao panorama que citou, envolvendo a telenovela concluída, *Renascer* (TV Globo), e *Pantanal* (TV Manchete, 1990), ambas de Benedito Ruy Barbosa: *Na falta de um exercício em direção à conceituação de uma possível estética brasileira na TV, ficam alguns poucos exemplos que são atribuídos ao esforço pessoal de uns poucos profissionais.(...) E, curiosamente, contrariando o cinismo dos que só vêem interesses comerciais em cena, o público deu o seu aval aos dois.*

Arthur Santos Reis não faz uma análise da telenovela, mas, assim como Luiz Antônio Giron, toma posse de um aspecto da obra para discutir um tema de interesse social, neste caso específico, a discussão da identidade brasileira. O título que diz *Afinal, onde é que fica o Brasil* está logo abaixo de uma charge na qual há uma pessoa sem rosto –, e ela está riscada no fundo de uma bandeira do Brasil, tudo isto dentro de um aparelho de televisão –; são elementos emblemáticos da defesa que Reis faz do que seja a televisão e a telenovela brasileira.

Arthur Reis lança os fatos para o leitor, sem grandes desdobramentos de idéias ou de explicações acerca dos caminhos que o conduziram a formular os pressupostos sobre a televisão e a obra que julga ser exceção à suposta negligência da identidade

brasileira nas telenovelas. O editor do suplemento de televisão do *Jornal do Brasil* parece estar escrevendo para o público do seu nível social e cultural – a classe média, ou seja, o mesmo grupo de pessoas que têm o perfil dos leitores deste jornal -, que compartilha de preconceitos semelhantes ao seu, de que emissoras de tevê que são comerciais atuam propositalmente e quase sem exceções contra a consciência das massas e que a função da televisão é preencher algumas das lacunas sociais e culturais – e ele parece querer estabelecer uma conexão com a opinião média do público-alvo do jornal.

Também oferece indícios de que não tem simpatia pela TV, elegendo o cinema como o único meio audiovisual que cumpre uma tarefa social, e diz *Excetuando o cinema, que é uma discussão à parte e hoje é apenas uma longínqua referência no passado, o que se percebe é a falta de interesse em pensar o assunto* (identidade nacional). A reserva em relação ao veículo fica mais clara quando as duas obras que cita como exceções ao que julga ser regra na televisão são duas telenovelas consideradas por quem faz tevê e pela imprensa como de *qualidade cinematográfica*, o que remete a um modo de fazer similar ao do cinema e pouco televisivo. Enfim, Arthur Reis faz uma crítica parcial, e por vezes passional, que, inclusive, negligencia a prioridade declarada dos profissionais de televisão, que é entreter.

A quarta crítica – classificada com este formato de notícia - é sobre a primeira semana de *Fera Ferida*, assinada pelo jornalista da *Revista da Folha*, Sérgio D'Ávila, e publicada na edição do dia 21/11/1993 do suplemento *TV Folha*, do jornal *Folha de São Paulo*. Situada na parte central da página 11 – o que significa destaque – vem sob o título *Espectador se vinga em “Fera Ferida”*, num trocadilho que ressalta o principal tema da telenovela, a vingança, e refere-se também à vingança, no sentido figurado, que representa a estréia de *Fera Ferida* – considerada pelo autor do texto como uma boa novela -, diante do vazio de belas imagens em que diz ter caído a produção de Benedito Ruy Barbosa, *Renascer*.

A palavra “vingança” no título também conota outros elementos, como a vingança do público por causa do fim de *Renascer* (uma vez que este não está assistindo a sua sucessora) e a vingança de um elenco formado por atores consagrados, como é o de *Fera Ferida*, contra a usual presença de modelos nos elencos das telenovelas.

O primeiro elemento que Sérgio D'Ávila utiliza para analisar o programa que estréia é o seu universo ficcional. Ele parte do princípio de que é raro uma telenovela rural suceder a outra para dizer que *Fera Ferida* foi um lançamento ousado no que diz

respeito à aposta em um espaço ficcional que já havia sido explorado por *Renascença*. Logo em seguida, o jornalista julga a qualidade do elenco principal. Começa elogiando a presença de nomes consagrados como o dos atores José Wilker, Hugo Carvana e Juca de Oliveira. Depois comenta o par romântico central – um dos elementos mais importantes nas telenovelas – comentando rapidamente a necessidade do trabalho de direção para o ator e a versatilidade da atriz de *Fera*.

Em seguida, observa as qualidades da direção e do texto. Comenta que as externas são *belíssimas* e elogia a habilidade de Aguinaldo Silva como escritor, ressaltando que *sua competência não deixaria a novela cair no vazio de 'Renascença'*. Em seguida compara os números da audiência desta telenovela com os de *Fera Ferida*, insinuando uma vingança do público contra a nova produção do horário das oito. Então, D'Ávila volta aos comentários sobre a telenovela, ao dizer que a cidade cenográfica *não convence*, elogiando o tema da história: *vingança, aliada a corrupção e intriga*. O jornalista finaliza o texto destacando a ausência de modelos no elenco (*O melhor de tudo: não tem modelos no elenco. Vingança dos atores.*).

A crítica de Sérgio D'Ávila à estreia de *Fera Ferida* mantém o estilo das críticas anteriores, repetindo o excesso de adjetivação dos elementos, sem a devida explicação dos julgamentos. Os comentários, no máximo, são em torno da direção, do texto, dos atores, do tema e do universo ficcional, ou seja, dos seus elementos principais, sem serem muito minuciosos nas “análises”. Porém, o jornalista, ao contrário dos anteriores, se atém à telenovela em si, dialogando muito pouco entre a ficção e a realidade, como os outros críticos fizeram até então. D'Ávila também tem momentos no texto no qual demonstra uma certa passionalidade, nos quais deixa transparecer seu gosto pessoal: *O pai-de-todos Aguinaldo Silva, um dos homens que mais entendem de folhetim na Globo, não cairia neste recurso fácil* (referindo-se a telenovela de Benedito Ruy Barbosa) é um exemplo disto.

É importante observar que, dos quatro textos até agora vistos, é o primeiro a comparar os índices de audiência entre uma telenovela e outra, o que poderia ser talvez atribuído ao quadro de competição entre as emissoras, que fez com que a Rede Globo de Televisão fosse perdendo um pouco da sua audiência durante a década de 90, principalmente a partir de 1994, quando alguns dos seus mais experientes profissionais migraram para outras emissoras abertas de televisão para produzirem teledramaturgia, como é o caso do produtor Daniel Filho e do diretor Roberto Talma.

No quinto texto, publicado em 21/11/1993, na *Revista da Tevé* do jornal *O Globo*, o editor deste suplemento de televisão, Marcus Barros Pinto, escreve sobre o mesmo tema que D'Ávila, na crítica intitulada *Liberdade para as feras*. No curto texto que ocupa a segunda página da *Revista da Tevé* – o destaque de capa da edição é Suzana Vieira³³, uma das atrizes principais de *Fera Ferida* –, Pinto começa sua avaliação da primeira semana da telenovela situando o leitor sobre o que foi o capítulo de estréia, que chamou de *longa chamada para uma novela que começaria somente no dia seguinte*, ponderando que, em seguida, a telenovela *mostrou suas garras, aparadas demais*.

O primeiro elemento observado foi a abertura, *tímida para uma novela das oito*. Sobre o texto de *Fera Ferida*, comenta apenas que é *ótimo, divertido*. A maioria da crítica detém-se a comentar a atuação dos quatro atores principais, que Barros Pinto julga contidos em suas atuações, avaliando-os com as seguintes palavras: *à espera de uma chance de soltar seu personagem* (Carvana); *o único a romper, um pouco, a falta de liberdade* (Wilker); *anuncia grandes momentos* (Oliveira); e *está correto* (Lima Duarte).

E, por fim, Marcus Barros Pinto compara a direção de Luiz Fernando Carvalho, de *Renascer*, com a da dupla de *Fera Ferida*, Dennis Carvalho e Marcos Paulo. Elogiou as experimentações de enquadramento do primeiro e criticou as restrições que os dois últimos impõem ao elenco. E demanda da direção: *O texto salta, pede expressões mais carregadas, mas que a câmera perde. Ou corta. Soltem as feras*, concluindo uma crítica centrada, como as demais, em alguns pontos básicos da trama; produzindo adjetivações sem maiores justificativas e sem a apresentação da metodologia de análise utilizada.

Arthur Santos Reis - editor do *TV*, suplemento do *Jornal do Brasil* - é quem escreve o sexto texto, que fala sobre a primeira semana de *Pátria minha* (*Compromisso com a realidade*, de 23/07/1994). A crítica, acompanhada de uma charge de uma televisão desenhada em torno do globo da bandeira do Brasil, começa com o esclarecimento de seu autor de que, embora a telenovela tenha o interesse em discutir a realidade, seu primeiro compromisso é com o entretenimento, pois *está razoavelmente condicionada por uma história de amor e as tradicionais disputas de folhetim*.

Segue ressaltando que *Pátria minha* reforça a tendência na qual diz estar marchando a TV brasileira naquele momento, a de tornar-se *menos inútil e mais ligada*

³³ A crítica da *Revista da Tevé* é a única onde quase sempre existe uma relação entre a reportagem de capa - e a foto da capa, obviamente - e o tema da crítica.

a seu tempo. Observa que esta conexão com a realidade na telenovela é valiosa no momento em que a vida nacional precisa estar ocupando os corações da audiência – o país havia vencido a Copa do Mundo de Futebol e entrava num momento de eleições presidenciais - e elogia uma suposta ampliação dos compromissos da tevê brasileira.

Reis relaciona a preocupação de *Pátria minha* em discutir o Brasil ao novo contexto de maior exigência do público com a programação da televisão, tirando do telejornalismo a obrigação de ser o único a falar da realidade. O jornalista ressalta que a telenovela é o meio mais fácil de *chegar à alma da massa*. E conclui, num parecer otimista: *Mas qualquer que seja o caminho, a televisão, definitivamente, está comprometida com um país que quer falar da sua história*.

O texto de Arthur Santos Reis segue a tendência da maioria dos críticos até agora, apropriando-se de um aspecto da telenovela para discursar sobre o papel da televisão brasileira na discussão da sociedade, e demandando um papel pedagógico das telenovelas. E somente isto. Não há comentários sobre a direção, o elenco, o figurino ou qualquer outro elemento que componha a obra. A telenovela só interessa do ponto de vista de seus efeitos comunicacionais (aqueles que visam transmitir uma mensagem).

A primeira semana de *Pátria minha* também é o assunto da crítica de Marcus Barros Pinto, publicada em 24/07/1994, no suplemento *Revista da Têvê* de *O Globo*. O título *Maldade competente* sugere o personagem Raul Pelegrini como o melhor elemento da telenovela até então. O texto começa com o comentário da principal ação do vilão no capítulo de estréia - a demissão do motorista -, que o jornalista classifica como *antológica*. Sem explicar o porquê, Barros Pinto diz que *aquela cena conseguiu reunir os componentes de talento que nos fazem imaginar, com segurança, o sucesso que a novela terá*.

O crítico, que também é o editor do suplemento, faz uma breve consideração acerca do que seja o folhetim – que para ele é sinônimo de telenovela -, ao dizer que o gênero é *drama, exagero*. Diz, em linguagem informal, que Gilberto Braga - o autor de *Pátria minha* -, é *mestre em criar ricos canalhas*, e *presenteou* Tarcísio Meira (intérprete de Raul Pelegrini), que cresce em sua interpretação com um *belo vilão*, e ainda divide a cena com Marieta Severo e Vera Fisher - o que Barros considera ser *melhor que o tetra* - enquanto o telespectador *ruge de ódio*.

O próximo elemento sobre o qual comenta é a direção de Dennis Carvalho, sobre quem rapidamente descreve: *Genial e genioso, o diretor trabalha com ritmo acelerado, ângulos fechados e arranca, em imagens, mais do que o texto previa. Ele*

também sabe fazer folhetins. Por último, comenta a estratégia de lançamento da telenovela, opinando que, se a emissora não o fizesse após a Copa do Mundo e esperasse o Horário Eleitoral, provavelmente não seria bem sucedida. Termina a crítica novamente elogiando o poder de sedução do vilão Raul Pelegrini.

Marcus Barros Pinto escolhe um personagem para ressaltar as características do autor e fazer um parecer positivo da estréia de *Pátria minha*. A impressão que o leitor tem é a de que não se trata de uma análise com o intuito de ser justa, mas sim, da opinião pessoal de telespectador do jornalista, como se ele fosse o tal que *ruge de ódio*. Seu discurso, por vezes, não se refere ao trabalho em si que é apresentado na tevê, mas é uma atribuição de qualidades a quem o realiza (Dennis Carvalho é *genial*, Gilberto Braga é *mestre*), insinuando uma simpatia pessoal pelo autor, diretor-geral e ator de *Pátria minha*.

O único momento em que Barros Pinto toca na trama em sua totalidade é quando caracteriza aspectos do trabalho de direção; este é o ponto sobre o qual detalha mais seu julgamento, ressaltando aspectos como os ângulos e o ritmo das cenas. Como todas as outras críticas vistas anteriormente, tem a preocupação de relacionar a telenovela ao contexto sócio-político, embora de forma breve, fazendo uma conexão entre o momento de euforia esportiva e de decisão política com o lançamento de uma telenovela que ressalta ambos os aspectos: o orgulho dos símbolos da pátria, como o carnaval e o futebol, e a decepção, relacionada com a política.

A última crítica dos suplementos de televisão que foi analisada é também assinada por Marcus Barros Pinto, agora editor do *Super TV*, suplemento de televisão do Jornal do Brasil. Ele escreve o texto assinando como crítico interino (aquele que assume quando o titular da seção ou editoria está de dispensa do jornal) da seção *Âncora*, dedicada a analisar a programação televisiva. No texto que ocupa toda a última página do suplemento de TV, intitulado *O Brasil macarrônico* (24/09/1999), Barros Pinto questiona o grande interesse da teledramaturgia pelos imigrantes italianos, discussão que surge por causa da estréia de *Terra Nostra* no horário das oito.

Barros Pinto pontua as aparições do povo português em obras audiovisuais (*alguns papéis no cinema e poucos na teledramaturgia, como comerciantes, ou em programas humorísticos*), e julga ser mais coerente que tivesse mais destaque nas telenovelas, uma vez que os portugueses foram a maior e a primeira colônia de imigrantes no Brasil. Depois cita um outro grupo de grande participação na formação da população brasileira, os africanos, mas relembra logo em seguida que não se tratava de

um grupo de imigrantes, mas de escravos, que inspiraram um outro tipo de telenovela – de época -, que, porém, tem dificuldade de *fugir do modelo Casa-Senzala*. Cita, então, outros dois grupos menores, os japoneses e alemães, mas pondera que foram povos que migraram para o campo e de personalidade fria.

Assim, por eliminação, o crítico justifica o foco das telenovelas de imigrantes na imigração italiana: (...) *são falastrões, berram, gesticulam, são passionais. Podem servir para qualquer história dramaticamente rica*, enumera. O último parágrafo é dedicado a fundamentar a escolha da emissora em estratégias de audiência e de conquista do mercado publicitário, ao argumentar que o estado de São Paulo é o mais importante nos dois quesitos e, portanto, homenagear o país que mais teve influência na cultura deste estado faz parte da estratégia de conquista do mercado paulistano.

A crítica de Marcus Barros Pinto discute a riqueza dramática dos povos que colonizaram o Brasil, e ressalta que os italianos possuem características mais exploráveis neste sentido. Mas como quase todas as críticas de telenovela vistas neste estudo – se não todas –, procura algum gancho da ficção com a realidade. Esta é uma dimensão que não pode ser de maneira alguma desprezada em se tratando de obras culturais massivas, é verdade, mas observa-se uma supervalorização deste aspecto nos textos selecionados para esta parte da monografia.

Marcus Barros Pinto preocupa-se também em relacionar as escolhas temáticas da telenovela *Terra Nostra* com estratégias da Rede Globo de Televisão para conquistar mais audiência no horário. Nada é dito pelo jornalista a respeito do elenco, da direção, do cenário, do figurino ou de qualquer elemento que compõe o trabalho audiovisual que vai ao ar. A telenovela é utilizada para que Barros Pinto emita um juízo sobre a emissora que a produz e a exhibe, fugindo, quase que completamente, de qualquer avaliação da obra em si.

AS CRÍTICAS DE TELENOVELA PUBLICADAS NOS CADERNOS DE CULTURA

Como foi justificado na segunda parte deste trabalho, os cadernos culturais publicados na década de 90, disponíveis no acervo de imprensa do Grupo A-Teve (PPGCCC – Facom/UFBa), não se encontram inteiros na página, como é o caso dos suplementos de televisão. Portanto, assim como foi feito anteriormente, a alternativa a

ser aqui adotada é a análise somente das críticas produzidas pelo caderno cultural do jornal *Folha de São Paulo*, a *Ilustrada*. As amostras são do ano de 2003, o único do qual se tem exemplares disponíveis, e todos os textos escolhidos neste capítulo são sobre a telenovela *Mulheres Apaixonadas*, exibida pela Globo no horário das 20 horas entre 17 de fevereiro e 10 de outubro de 2003. Assim, foram analisadas as críticas publicadas neste período. Semelhante ao que aconteceu com a seleção dos textos dos suplementos, foram descartados aqueles que se dedicaram a criticar a telenovela em questão relacionando-a com outros programas; também foram excluídas as críticas feitas por convidados, como psicanalistas ou profissionais de outras áreas. Interessava verificar o que os profissionais que se dedicam a esta tarefa dizem sobre a telenovela. Além do mais, os textos de tais convidados tendem a conter muito mais elementos de sua própria atividade do que considerações a respeito da telenovela.

Algumas diferenças são importantes de serem levadas em conta e outras são comuns a todas as críticas sobre as quais se falará nos parágrafos seguintes. Todas elas vêm sob a classificação *Crítica* – com exceção das produzidas por Esther Hamburger que, por motivo desconhecido, recebem o nome de *Análise* e não de crítica– e se encontram na parte superior da página da *Ilustrada*, tendo abaixo a programação das emissoras e os resumos da semana das telenovelas. Todos os textos vistos, quando possuem uma imagem, trata-se de uma foto sobre o assunto principal da crítica, deixando claro visualmente o objeto de suas considerações. Os textos têm, no geral, um formato gráfico muito parecido, com um tamanho similar e disposição das fotos comuns a todos.

Um dado importante em se tratando da *Ilustrada* do ano de 2003 é saber o dia em que a crítica é publicada. Como já foi dito, a partir de 08/06/2003 o suplemento da *Folha*, o *TV Folha*, é extinto. O jornal justifica o fato dizendo que, na realidade, se trata de uma fusão entre o seu conteúdo e o da *Ilustrada* que sai aos domingos, para que o conteúdo do caderno deste dia voltasse a ter a qualidade que o jornal julgava que ele tinha há anos. Bia Abramo – que ocupava com mais regularidade o espaço - desde a saída do jornalista Eugênio Bucci da seção *Crítica* do *TV Folha* é quem escreve as críticas da edição de domingo de *Ilustrada*. A crítica de domingo do caderno, então, equivaleria àquela sobre o assunto mais importante da semana, produzida para o suplemento de televisão da *Folha*. Pode ser concluído, a partir disto, que a crítica mais importante daquelas publicadas pela *Ilustrada* durante a semana é a que é produzida para a edição dominical.

Os textos escolhidos foram as seguintes: crítica de Xico Sá (crítico do jornal) sobre a ocasião de estréia de *Mulheres apaixonadas*, publicada na terça-feira 25/02; a crítica de Esther Hamburger sobre o primeiro grande momento de boa audiência da história (quando a personagem Heloísa começa a se mostrar uma ciumenta obsessiva), publicada numa segunda-feira 09/06; a crítica da colunista Bia Abramo acerca de um dos momentos de auge de *Mulheres apaixonadas*, no qual várias de suas histórias tornaram-se tema de discussão entre o público, que saiu na edição dominical de 22/06; a quarta crítica, publicada no domingo 27/07, é também assinada por Bia Abramo e aborda o suspense criado pelo acontecimento mais esperado da trama, a morte da personagem Fernanda, e o modo como as visões da personagem Salete supostamente afetaram as crianças; a última crítica selecionada, publicada na quarta-feira 20/08, é novamente produzida por Esther Hamburger, cujo tema é o adiamento proposital do momento em que Fernanda finalmente sairá da história.

A primeira crítica diz respeito a semana de estréia da telenovela, produzida pelo crítico da *Folha de São Paulo*, Xico Sá. *Mulheres demais ressuscitam novelão das oito* (25/02/2003) começa com o destaque da seguinte frase da personagem Luciana: *Ele (Diogo) já comeu todo o Rio de Janeiro*. Xico Sá ironiza, no primeiro parágrafo, a telenovela através de frases como *sai (Luciana) para a guerra de cabelos com Marina*. Observa que Diogo é *O Casanova do Leblon – jamais do Bairro Peixoto, pois o dono da trama é Manoel Carlos*, deixando claro para o leitor que o escritor de telenovelas em questão não fala sobre as classes pobres, detendo-se ao universo dos ricos que habitam esse bairro nobre carioca.

Sá critica a composição de Diogo, que julga simbolizar o sonho machista e explica-se, dizendo que o personagem é atrevido e desperta com isto não o pudor e a indignação feminina, mas ao contrário, o seu desejo. O jornalista da *Folha* ironiza e desdenha:

Marina é matriz, Luciana é prima e filial. Nos papéis eternos do sonho machista ordinário: a imaculada debaixo do mesmo teto e a doce vagabunda na rua. Diogo quer mais. No dia do casamento, invade o quarto de raparigas em flor - uma jovem só de calcinha cobre os peitos às pressas e ensaia uma moral mínima sobre o ato. Ele sai. Ela suspira de desejo, como todas as mocinhas diante da TV. Uma "ola" de saias.

Crítica ainda o tratamento banalizado que a telenovela em questão dá ao tema felicidade, ressaltando que a questão é tratada pelo autor Manoel Carlos como uma *triste obrigação social via sexo*. Também diz que as personagens femininas de

Mulheres apaixonadas têm fogo nas entranhas e são dublês de moderninhas, mas praticando o mais paleolítico dos esportes: deixar os machos loucos, resumindo a função destas personagens a atrair o desejo masculino. Sá elogia o fato da história promover o amor na terceira idade no capítulo de estréia, mas também o ironiza, citando o jingle do político Ulisses Guimarães *Bote fé no velhinho, que o velhinho é demais*.

O crítico relaciona a exploração do corpo e da sensualidade nas seqüências do acidente da personagem Estela (aliás é quem aparece na foto que acompanha a crítica) ao mesmo procedimento utilizado em programas como o *Big Brother*, no qual as participantes permitem que as suas nudezes sejam exploradas em atos cotidianos – porém integrados ao imaginário sexual do telespectador -, como o banho. Ele cita a seqüência em que a personagem da telenovela corre pelada no meio da rua, dividindo as atenções dos que vêem a cena dentro e fora da tela da TV entre o socorro de Estela e o corpo nu da personagem, despertando o desejo sexual no público.

Xico Sá finaliza a crítica expondo todos os clichês que julga estarem contidos na primeira semana de *Mulheres apaixonadas*: acidente de carro; suspense durante uma cirurgia; desejo de fazer sexo com o cunhado (da personagem Hilda em relação ao Sérgio) - Sá o classifica como um clichê rodrigueano -, que ele também localiza em outra cena, com outro personagem.

A frase que encerra a crítica de Xico Sá sobre *Mulheres apaixonadas* (*Mulheres demais, caro Rex Stout*) faz referência ao livro *Mulheres Demais* de Rex Stout, no qual este escritor descreve o cotidiano das mulheres, observando-o de forma mal-humorada. O tema de Stout possivelmente tem relação com o título da crítica do jornalista da *Folha* e haveria então uma convergência entre ele e a idéia central do texto de Sá, a de que a telenovela criticada nada mais é que um panorama enfadonho e chato do cotidiano feminino, assim como parece pensar Stout sobre o universo das mulheres que observou em sua obra.

Xico Sá produz um texto debochado que ironiza e desqualifica a construção dos personagens, bem como as situações da trama, ridicularizadas pelo jornalista ao longo de boa parte da crítica. Isto fica evidente, uma vez que brinca e utiliza-se de expressões chulas para descrever as ações e os personagens, a exemplo do jingle usado pelo político Ulisses Guimarães para debochar do *merchandising* social promovido pelo autor Manoel Carlos, ou de expressões como *fogo nas entranhas* e *raparigas em flor*. Ainda assim explica mais ao leitor o juízo que faz da telenovela que avalia do que o que pôde ser observado nas críticas dos jornalistas dos suplementos. Entretanto, detém-se

somente à história da telenovela, conferindo pouca importância aos materiais visuais de *Mulheres apaixonadas*, os efeitos estéticos, preocupando-se com os efeitos sentimentais (aqueles que visam provocar uma sensação no espectador) e comunicacionais do texto.

O segundo texto é uma análise – classificada com este formato de notícia – assinada pela antropóloga e professora da ECA-USP Esther Hamburger. O texto publicada na segunda-feira 09/06/2003, com o título “*Mulheres*” atualiza o imaginário masculino, logo em suas primeiras linhas resume o conteúdo do resto do texto: “*Mulheres em pleno ataque de nervos*” seria um título mais adequado à novela das oito. Para deleite da audiência masculina, o folhetim de Manoel Carlos expõe uma variedade de personagens femininas impulsivas.

Ao longo da análise, Hamburger aponta as ações das personagens que confirmam a idéia central do seu texto. Observa que Heloísa, o caso considerado o mais crônico dentre elas, é a referência da trama, pois *encarna o ciúme doentio e vai às vias de fato*, ou seja, tenta esfaquear o marido e se autodestruir tentando o suicídio. Logo em seguida, cita um segundo exemplo, o da personagem Marina, que opta pela violência física por causa de *outro marido adorado*. Cita mais outro caso de frustração sentimental resolvido com descontrole, o da personagem Helena, que diante da indiferença do seu par romântico puxa a direção do carro desgovernado dirigido por ele. Em seguida descreve a história da personagem Raquel, professora de educação física que sofre violência física e psicológica no lar e que por isso, segundo Hamburger, tem a paixão (pouco convencional) pelo jovem aluno justificada.

A pesquisadora conclui que existe uma diferença no modo como as personagens mais velhas e as mais novas são mostradas; as primeiras são mais hábeis e tranquilas na realização de seus desejos, enquanto as segundas costumam reagir com *desatino infanto-juvenil*, diz. As mulheres mais velhas estão representadas pelas personagens Sílvia e Lorena e Hamburger detalha a história das duas personagens, explicando e provando o seu julgamento.

A autora do texto o finaliza afirmando que em *Mulheres apaixonadas* as emoções exacerbadas se expressam fisicamente, no que julga ser uma característica típica do melodrama. Conclui a análise observando que o comportamento das personagens atualiza o imaginário convencional masculino, que *atribui às mulheres comportamentos que fogem a razão*, num artifício que fascinaria esta fatia do público.

Talvez por fazer parte também do meio acadêmico e científico, Esther Hamburger demonstra uma maior preocupação do que os outros críticos em explicar ao

leitor o seu julgamento, que destaca em seu texto, sobre um determinado aspecto da telenovela. Pode-se especular que a sua formação em antropologia influencia no recorte que faz para criticar *Mulheres apaixonadas*, sempre frisando a relação entre os efeitos sentimentais e comunicacionais que são produzidos pela obra.

A terceira crítica é assinada pela colunista da *Folha*, Bia Abramo, publicada na edição de domingo do dia 22/06/2003, no centro superior da sexta página, onde é publicado também o resumo dos capítulos da semana das telenovelas. Sob o título de *Novela das oito escreve certo por linhas tortas*, a crítica de Bia Abramo insinua uma relação entre o bom índice de audiência de *Mulheres apaixonadas* e o exagero dos dramas e dos conflitos de seus personagens principais. A colunista pondera que o segredo de uma telenovela não está exatamente no seu Ibope, mas em *como* o telespectador a vê, e é isto que parece tentar desvendar comparando a história da personagem Helena com as das personagens Raquel, Heloísa e Santana. No final, conclui para o leitor que o público quer ver comportamentos mórbidos (Raquel, Heloísa e Santana) e não se interessa por aquilo que é bem comportado (Helena).

A colunista ressalta a qualidade do elenco feminino e oferece ao leitor alguns indícios na construção de tais personagens que confirmam o pressuposto exposto anteriormente. Assim, diz que Helena é *bem educada, sensata e é a mulher casada que se reapaixona pelo namorado de juventude*, características que julga ser das pessoas ponderadas e elegantes. Frisa que Heloísa é doente e não mais uma *chata destrambelhada*; Raquel é uma vítima de um psicopata e não de um *brutamontes*; e Santana é a alcoólatra.

Abramo não expõe nenhum fato que prove o que diz sobre Heloísa, Raquel e Santana; limita-se a afirmar, provavelmente respaldada na certeza de que o leitor já está convencido daquilo que seu texto diz, supondo que a própria história já deve lhe ter fornecido indícios, como forneceu para ela. A jornalista finaliza seu argumento expondo a sua convicção de que o público quer ver personagens patológicos nas telenovelas. É uma crítica pouco analítica, uma vez que Abramo pontua sua opinião sem (mais uma vez) conduzir o leitor aos caminhos que percorreu para retirar da telenovela aquilo de que quer convencê-lo. Seu julgamento é uma recomposição de uma idéia acerca da novela, não são apontados detalhes e não demonstra os elementos narrativos que provam seu julgamento. A jornalista também é pouco convincente ao partir do caso particular de êxito em *Mulheres apaixonadas* para tentar formular uma teoria sobre o

gosto do público das telenovelas, sem realizar qualquer tipo de comparação com outras obras do gênero que pudessem confirmar aquilo que afirma.

Abramo novamente critica esta telenovela na edição de domingo (27/07/2003) da *Ilustrada*, num texto de destaque na página ímpar (11). O título *O anjo exterminador da novela das oito* dá a dica ao leitor de que se trata do drama envolvendo a morte da personagem Fernanda e o sofrimento de sua filha Salete, uma criança que tem visões da tragédia que ocorrerá com a sua mãe. A colunista reclama do fato de haver muita discussão em torno da morte de Fernanda sem nenhum *desvio para a discussão* de um assunto que julga ser também relevante: a falta de cuidado dos realizadores da telenovela ao abordar a sensibilidade infantil – no caso, a da menina Salete.

Abramo segue relembrando o leitor de uma das polêmicas geradas pela morte da personagem e a insistência do autor para que a idéia inicial se mantivesse, uma vez que julgava necessário conservar o *realismo*. Ela questiona a preocupação de Manoel Carlos com o realismo, uma vez que a criança da novela tem visões com anjos e pesadelos que revelam detalhes da morte da mãe, que a crítica classifica como *apavorantes*, nos quais o personagem anjo diz que tudo vai ficar bem - um paradoxo dentro do texto – cujo ato oposto, ou seja, a atitude “lúcida”, seria a garantia de Fernanda para Salete de que anjos não conversam com crianças e de que tais visões seriam somente sonhos.

Abramo finaliza o texto com uma avaliação inflamada, aparentemente de caráter pessoal:

Ora, a novela, ao ‘desautorizar’ em público o discurso sensato que milhares de pais e mães utilizam para acalmar seus filhos que despertam assustados de pesadelos, tangencia a irresponsabilidade. Mais do que a exposição das maluquices sexuais e afetivas de adultos, alvo habitual do moralismo imediatista que pretende proteger a inocência das crianças, o sofrimento da personagem criança é o que cala mais fundo na sensibilidade infantil e, de certa forma, insinua que os adultos não sabem o que dizem.

Por fim, conclui que este tipo de tratamento dado pela telenovela à história de Salete termina por “quebrar” com a proposta realista que o autor Manoel Carlos pretendia executar. Abramo produz mais um exemplo de crítica cuja principal preocupação é o impacto social do efeito comunicacional produzido pela obra.

O quinto e último texto da *Ilustrada* sobre *Mulheres apaixonadas* – desta vez publicado na página de programação da edição de quarta-feira 20/08/2003 - é uma análise assinada por Esther Hamburger, com o título “*Mulheres*” *flerta com prestação de serviço*. A colaboradora do caderno produz tal afirmação apoiando-se no assassinato

de Fernanda dentro da trama, que diz reproduzir circunstâncias semelhantes a de um acontecimento quotidiano que aparece no noticiário policial.

A pesquisadora observa que *Mulheres apaixonadas* está ancorada em ganchos com o noticiário, e observa o fato da telenovela ser uma obra aberta, no sentido de ser escrita enquanto está no ar, fazendo com que a realidade possa penetrar com facilidade na ficção. Hamburger destaca ainda que um acontecimento gerado dentro de *Mulheres apaixonadas* – a morte de Fernanda - levantou uma pauta para a cobertura jornalística, que dedicou atenção ao caso desde que Manoel Carlos declarou detalhes sobre a saída da personagem da trama. O parágrafo de conclusão de sua análise é confuso, se for levado em conta o discurso anterior de flerte entre realidade e ficção desenvolvido no decorrer do texto. Por fim, a antropóloga conclui a análise afirmando que *Mulheres apaixonadas* é uma telenovela que *flerta com a prestação de serviços*, que serve como *auto-ajuda coletiva*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A CRÍTICA DE TELENOVELA

A partir das amostras observadas na terceira parte desta monografia, o traço mais forte da crítica de telenovela no Brasil é o excesso de subjetividade dos textos publicados nos suplementos de televisão e nos cadernos de cultura. Supõe-se que isto seja conseqüência da falta de uma metodologia de análise para a telenovela que oriente o trabalho daqueles que se dedicam a criticá-la profissionalmente.

Carvalho (2002) detectou um problema semelhante com as críticas cinematográficas publicadas em jornais e em revistas. Em seu texto *A crítica da crítica*, a autora, pensando a análise fílmica, aponta três caminhos para o estudo de obras audiovisuais. São eles: a abordagem pré-textual, a contextual e a textual (2002:20). Estes três tipos de abordagem da obra podem ser interessantes para pensarmos, a partir da amostragem observada nesta parte da pesquisa, aquilo que é privilegiado ou negligenciado pelos críticos de telenovela quando se propõem a analisá-la. Assim, é necessário primeiro definir do que se trata cada um destes caminhos.

A abordagem pré-textual tem o objetivo de utilizar a obra como fonte para estudos em outras áreas, a exemplo da sociologia e da psicologia; ela não se atém ao produto em si, mas ao conjunto de comportamentos, atitudes e outras manifestações

sociais que aparecem no material audiovisual. A contextual se preocupa com a conexão entre a obra e o contexto em que foi realizada. O terceiro tipo de abordagem é a textual, que analisa os mecanismos internos do produto, seus êxitos internos e os efeitos programados dentro de uma configuração particular. A análise interna exige que o crítico entenda dos componentes que formam o material audiovisual, como os elementos técnicos (iluminação, cenários, efeitos musicais, etc.), os elementos narrativos (roteiro, caracterização dos personagens, desenvolvimento da trama, etc.) para que se compreenda os efeitos produzidos.

Vistas estas definições, a abordagem predominantemente observada nas críticas é a pré-textual. Isto talvez aconteça porque numa telenovela o aspecto mais importante é a história, o enredo - o que implica também na ação e nas personagens, e eventualmente dos atores que as interpretam -, pois é o ponto de conexão mais forte entre ela e o seu consumidor. Supõe-se que é deste fato que parte o interesse dos especialistas por este tipo de abordagem, que utiliza a telenovela para fins de discussão psicológicas ou sociais, por exemplo.

É curioso notar que os críticos do caderno *Ilustrada* têm maior inclinação para misturar nas suas análises considerações sobre a psicologia dos personagens e/ou a influência destes personagens e da história nos telespectadores (discussão social), estabelecendo a conexão dos temas da telenovela com a sociedade e os dilemas individuais. Aqueles que escrevem para os suplementos – até mesmo para o *TV Folha*, publicado pelo mesmo jornal –, por sua vez, possuem uma preferência maior por levar a discussão para questões político-sociais, como fez, por exemplo, Arthur Santos Reis.

Outro dado é o tipo de efeito que é observado nas telenovelas pelos críticos, cuja predominância entre o efeito sensorial (os que causam uma sensação) e o comunicacional (os que visam transmitir uma mensagem) é a do segundo. Estes profissionais mostram-se mais preocupados com aquilo que a telenovela comunica. Há os exemplos das críticas de Luiz Giron sobre *De corpo e alma*; a de Arthur Santos Reis a respeito da identidade nacional; a de Bia Abramo, que questionou o tipo de mensagem transmitida para o público infantil através dos pesadelos de Salete; ou mesmo a análise de Esther Hamburger sobre as personagens de *Mulheres apaixonadas* e o imaginário masculino. Este fato pode ser talvez explicado partindo-se de dois pressupostos: o primeiro e mais óbvio deles tem a ver com a formação em comunicação e/ou a prática profissional da maioria dos críticos, o que torna mais tentador e fácil a análise da obra a partir daquilo que ela comunica. O segundo pressuposto tem a ver com a idéia de que a

produtora e exibidora das telenovelas criticadas, a Globo, possui uma imagem entre os brasileiros de “máquina ideológica a serviço das elites e da direita política”. Isto torna quase que obrigatório para os críticos a discussão daquilo que a Rede Globo de Televisão quis dizer à grande massa telespectadora da telenovela das oito - o programa mais assistido da maior emissora do Brasil. É uma espécie de dever para quem critica, como observou anteriormente Gabriel Priolli, organizar para esta classe média que assiste a telenovela e também compra o jornal as informações transmitidas via TV, e a mensagem veiculada todas as noites no horário nobre, em especial no “pós-telejornal”.

E é esta função de “patrulha ideológica” que possivelmente instiga os críticos a fazerem abordagens contextuais em seus textos. Estas informações acerca das motivações para a produção de um certo gênero de telenovelas, que terminam por relacionar números de audiência com escolhas artísticas – como ilustra a crítica *O Brasil macarrônico*, na qual Marcus Barros Pinto relaciona a escolha da imigração italiana em São Paulo, um dos eixos principais da história de *Terra Nostra*, com os baixos índices de audiência da Rede Globo de Televisão neste estado – são freqüentes nas críticas. Outros exemplos foram os inúmeros comentários sobre o contexto de estréia de *Pátria minha*, que os críticos ressaltaram como propício, por ter acontecido entre o momento de “ópio do povo” - a conquista do tetracampeonato de futebol - e outro momento pouco popular entre os brasileiros, mas que também inflama a nação, que são as eleições presidenciais.

A abordagem textual, na qual são analisados os mecanismos internos da obra e os seus êxitos, é muito pouco contemplada nas críticas. Dos seus elementos, os mais discutidos são os narrativos (roteiro, caracterização dos personagens, desenvolvimento da trama, etc.); os elementos técnicos (iluminação, cenários, efeitos musicais, etc.) raramente ganham algum destaque. Os recursos narrativos têm mais relevância para estes profissionais por motivos óbvios, pois uma vez que a crítica se mostra bastante envolvida com a relação entre sociedade/indivíduo e telenovela, o roteiro, o desenvolvimento da trama e outros tipos de elementos narrativos interessam a estas relações que se quer estabelecer. A partir das amostras vistas nesta monografia, nota-se que os elementos narrativos ganham mais destaque do que os técnicos nas críticas dos cadernos; o contrário acontece com mais freqüência nos suplementos do que neles.

Quer sejam abordados os elementos de maior freqüência, quer os de menor freqüência nas críticas de telenovela, o fato é que nenhum deles é, no geral, mencionado satisfatoriamente. Não é possível precisar a que se deve isto: se a falta de uma formação

em linguagem televisiva (o que faz, às vezes, com que a telenovela seja demandada de acordo com aquilo que se exige de outro tipo de produto audiovisual, como o cinematográfico); ou se devido às restrições de espaço, que em alguns veículos é demasiadamente limitado, a exemplo da coluna de crítica da *Revista da Tevé*; ou às limitações impostas pela rotina jornalística.

O que foi possível ver a partir dos exemplos de críticas aqui expostos é que os elementos componentes de uma telenovela por vezes são apenas pontuados, sendo caracterizados através de adjetivos. A leveza da linguagem que estes profissionais imprimem nos textos, fazendo-os mais atrativos, parece ser a mesma dos poucos argumentos que expõem ao leitor. E uma vez que os juízos são raramente justificados, é dado ao leitor motivos para supor que não se trata de uma análise embasada e com o intuito de ser justa com o seu objeto, como determina a ética do jornalismo – não importando a formação daqueles que são contratados pela empresa jornalística para produzi-las -, mas sim, de uma opinião pessoal, um parecer bastante subjetivo do crítico. O principal ônus disto seria, talvez, a maior vulnerabilidade do crítico à desconfiança dos leitores, o que contraria uma das condições para que haja êxito nesta atividade.

Obviamente há diferenças entre a qualidade das críticas. Dentre os jornais que foram analisados nesta pesquisa, pode-se dizer que a *Folha de São Paulo* é o único deles a demonstrar constância na produção de críticas, é o que tem mais críticos fixos na função por mais tempo, e é o mais abrangente em seus juízos, em especial nos textos do caderno *Ilustrada*. Além de ser o único jornal dentre aqueles vistos que especifica os textos que falam sobre telenovela como críticas. Tanto nos suplementos do *Jornal do Brasil* e do *O Globo*, as críticas não eram publicadas com esta classificação; não estava explícito para o leitor que se tratava de uma crítica de telenovela. Estes dois suplementos citados também se mostraram inconstantes tanto na publicação quanto na fixação de um crítico para a função.

Enfim, o que se detecta ao final desta pesquisa é que a qualidade da crítica de telenovela no Brasil não é ainda satisfatória, refletindo o pouco preparo e cuidado de boa parte daqueles que exercem a função. É necessário que se estabeleça critérios de análise próprios para este gênero. O ambiente acadêmico, como sugeriu o ex-crítico Artur da Távola (1996), teria uma função importante a cumprir neste sentido. Embora alguns críticos até ressaltem que a crítica de telenovela não influencia enfaticamente no seu consumo – e a veracidade ou não desta informação depende de estudos de recepção,

o que não é o objetivo deste trabalho -, ela tem um papel relevante, que é apontar para o telespectador/leitor os elementos que ele deve observar e sobre os quais deve refletir nesta obra de teledramaturgia, analisando cuidadosamente as produções, explanando as suas características e as suas peculiaridades e organizando as informações contidas na telenovela.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, I. O trabalho da crítica. In: NOVAES, A. (org.). **Rede Imaginária**. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura e Companhia das Letras: 1999. p. 268-278.

BAUER, M.W. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: _____; GASKELL, G. (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 189-217.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras: 1996. p.133-199.

_____. O mercado de bens simbólicos. In: **Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974. p. 99-115.

CARVALHO, L.M.M. **A crítica da crítica: um estudo sobre a metodologia da crítica jornalística de cinema**. Salvador, 2002. 85 f. Monografia (graduação em comunicação social com habilitação em jornalismo), Universidade Federal da Bahia.

COSTA, M. C.C. Qualidades estéticas da telenovela. In: _____ **A milésima segunda noite**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000. p. 195-196.

GOMES, W. S. **A poética do cinema e a questão do método em análise fílmica**. Mimeo, 2003.

MIRANDA, N.M. A cobertura que o jornalismo produz. In: _____ **A cobertura jornalística dos espetáculos teatrais baianos realizada pelos jornais A Tarde e Correio da Bahia na década de 90**. Salvador, 2000. 48-88 f. Dissertação (mestrado em comunicação social), Universidade Federal da Bahia.

ORTIZ, R; BORELLI, S.H.S.; RAMOS, J. M. O. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PALLOTTINI, R.. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Ed. Moderna, 1998.

PEREIRA Jr., L. C (org). **A vida com a TV: o poder da televisão no cotidiano**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002.

PRIOLLI, G. Crítica de televisão. In: ALMEIDA, C.J.M; FALCÃO, A. e MACEDO, C. **TV ao vivo: depoimentos**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 147-155.

_____. **Entrevista concedida a Juliana Lopes de Brito**. Salvador, 05 de junho de 2003.

ROMANO, M. C. S. Campo da telenovela. In: _____ **Campo da telenovela e representação do popular: um close em Benedito Ruy Barbosa**. São Paulo, 1999. 54-120 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

TÁVOLA, A. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996.

XEXÉO, A.. **Janete Clair: a usineira de sonhos**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

COSTA, M.C.C. Como Helena da Silveira vê TV. **Revista Textos e Debates**. Disponível em: <<http://www.cesa.art.br/revistas/revista5ano5/55comdebat.html>> Acesso em: 21 jan. 2003.

DEJAVITE, F. A. A telenovela na grande imprensa nacional: um estudo exploratório da Folha de São Paulo e da Veja. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 21., 1998, Recife. **Anais eletrônicos**. Disponível em:

<www.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt21/art-gt21.html> Acesso em: 21 jan. 2003

MELO, J. M. Telenovela: de Gata Borralheira a Cinderela Midiática. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 22., 1999, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos**...Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/xxii-ci/gt21/art-gt21.html> Acesso em: 21 jan. 2003.

MOTTER, M. L. Telenovela, cotidiano, educação e crítica. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 22., 1999, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos**...Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/xxii-ci/gt21/art-gt21.html> Acesso em: 21 jan. 2003.

ROOCHA, E. **Entrevista Panopticon**. [mensagem acadêmica]. Mensagem recebida por: julbrito@uol.com.br em: 05 mar. 2003.

SENADO FEDERAL. **Entrevista com Artur da Távola**. Disponível em: www.senado.gov.br/web/senador/tavola/Entrevistas/19981116-ODia.html Acesso em: 14 jan. 2003.

RELAÇÃO DOS SUPLEMENTOS DE TELEVISÃO CONSULTADOS

REVISTA DA TV

O Globo, Rio de Janeiro, 10 jan. 1993. 20p.

_____, Rio de Janeiro, 17 jan. 1993. 16p.

_____, Rio de Janeiro, 06 jun. 1993. 18p.

_____, Rio de Janeiro, 04 jul. 1993. 20p.

_____, Rio de Janeiro, 19 dez. 1993. 20p.

_____, Rio de Janeiro, 08 jan. 1995. 20p.

_____, Rio de Janeiro, 15 jan. 1995. 20p.

_____, Rio de Janeiro, 04 jun. 1995. 22p.

_____, Rio de Janeiro, 02 jul. 1995. 20p.

_____, Rio de Janeiro, 31 dez. 1995. 22p.

_____, Rio de Janeiro, 07 jan. 1996. 24p.

_____, Rio de Janeiro, 02 jun. 1996. 24p.

_____, Rio de Janeiro, 22 dez. 1996. 24p.

_____, Rio de Janeiro, 16 fev. 1997. 23p.

_____, Rio de Janeiro, 20 jul. 1997. 23p.

_____, Rio de Janeiro, 07 dez. 1997. 24p.

_____, Rio de Janeiro, 04 jan. 1998. 24p.

_____, Rio de Janeiro, 28 jun. 1998. 24p.

_____, Rio de Janeiro, 29 nov. 1998. 23p.

_____, Rio de Janeiro, 27 jun. 1999. 20p.

_____, Rio de Janeiro, 28 nov. 1999. 28p.

_____, Rio de Janeiro, 23 jan. 2000. 28p.

_____, Rio de Janeiro, 08 out. 2000. 28p.

TV/SUPER TV

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 01 set. 1991. 38p.

_____, Rio de Janeiro, 01 dez. 1991. 38p.

_____, Rio de Janeiro, 05 jan. 1992. 38p.

_____, Rio de Janeiro, 12 jan. 1992. 38p.

_____, Rio de Janeiro, 06 jun. 1992. 38p.

_____, Rio de Janeiro, 13 jun. 1992. 38p.

_____, Rio de Janeiro, 19 dez. 1992. 38p.

_____, Rio de Janeiro, 08 mai. 1993. 16p.

_____, Rio de Janeiro, 15 mai. 1993. 16p.

_____, Rio de Janeiro, 18 dez. 1993. 16p.

_____, Rio de Janeiro, 24 dez. 1993. 16p.

_____, Rio de Janeiro, 08 jan. 1994. 16p.

_____, Rio de Janeiro, 15 jan. 1994. 16p.

_____, Rio de Janeiro, 11 jun. 1994. 16p.

_____, Rio de Janeiro, 18 jun. 1994. 16p.

_____, Rio de Janeiro, 17 dez. 1994. 16p.

_____, Rio de Janeiro, 31 dez. 1994. 16p.

_____, Rio de Janeiro, 27 jan. 1996. 12p.

_____, Rio de Janeiro, 20 jul. 1996. 12p.

_____, Rio de Janeiro, 21 dez. 1996. 12p.

_____, Rio de Janeiro, 18 jan. 1997. 12p.

_____, Rio de Janeiro, 13 jul. 1997. 42p.

_____, Rio de Janeiro, 01 set. 1997. 38p.

_____, Rio de Janeiro, 10 jan. 1999. 16p.

_____, Rio de Janeiro, 25 jun. 1999. 16p.

_____, Rio de Janeiro, 17 dez. 1999. 12p.

_____, Rio de Janeiro, 06 out. 2000. 12p.

_____, Rio de Janeiro, 13 out. 2000. 12p.

TV FOLHA

Folha de São Paulo, 21 fev. 1993. 20p.

_____, 28 fev. 1993. 20p.
_____, 16 mai. 1993. 16p.
_____, 18 jul. 1993. 18p.
_____, 22 ago. 1993. 15p.
_____, 19 set. 1993. 16p.
_____, 12 dez. 1993. 20p.
_____, 19 dez. 1993. 20p.
_____, 08 jan. 1995. 12p.
_____, 29 jan. 1995. 20p.
_____, 04 jun. 1995. 16p.
_____, 10 dez. 1995. 16p.
_____, 14 jan. 1996. 16p.
_____, 07 jul. 1996. 16p.
_____, 28 jul. 1996. 16p.
_____, 08 dez. 1996. 20p.
_____, 05 jan. 1997. 20p.
_____, 22 jun. 1997. 16p.
_____, 14 dez. 1997. 20p.
_____, 22 mar. 1998. 20p.
_____, 02 ago. 1998. 20p.
_____, 06 dez. 1998. 20p.
_____, 10 jan. 1999. 16p.
_____, 27 jun. 1999. 16p.
_____, 08 ago. 1999. 16p.
_____, 19 dez. 1999. 24p.
_____, 09 jan. 2000. 22p.
_____, 04 jun. 2000. 22p.

RELAÇÃO DAS CRÍTICAS UTILIZADAS NA PESQUISA

ABRAMO, B. Novela das 8 escreve certo por linhas tortas. **Folha de São Paulo**, 22 jun. 2003. Caderno Ilustrada, p.06.

_____. O anjo exterminador da novela das 8. **Folha de São Paulo**, 27 jul. 2003. Caderno Ilustrada, p.11.

DÁVILA, S. Espectador se vinga em “Fera Ferida”. **Folha de São Paulo**, 21 nov. 1993. TV Folha, p.11.

GIRON, L. A. Plebiscito-ficção. **Folha de São Paulo**, 07 mar. 1993. TV Folha, p. 6.

HAMBURGER, E. “Mulheres” atualiza o imaginário masculino. **Folha de São Paulo**, 09 jun. 2003. Caderno Ilustrada, p.08.

_____. “Mulheres” flerta com prestação de serviço. **Folha de São Paulo**, 20 ago. 2003. Caderno Ilustrada, p.04.

MARTINS, M. “Renascer” deu aula de direção. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 06 nov. 1993. TV, p. 2.

PINTO, M.B. Liberdade para as feras. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 nov. 1993. Revista da Tevê, p. 02.

_____. Liberdade para as feras. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 jul. 1994. Revista da Tevê, p. 02.

_____. O Brasil Macarrônico. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 set. 1999. Super TV, p. 12.

REIS, A. S. Afinal, onde é que fica o Brasil?. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 nov. 1993. TV, p. 2.

_____.Compromisso com a realidade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jul. 1994. TV, p. 2.

SÁ, X. Mulheres demais ressuscitam novelão das 8. **Folha de São Paulo**, 25 fev. 2003. Caderno Ilustrada, p.06.