

---

## A telenovela no jornal: o surgimento da crítica de ficção seriada<sup>1</sup>

Mariana Lima<sup>2</sup>

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

### RESUMO

O artigo objetiva entender o advento da crítica de telenovela brasileira nos jornais impressos a partir do trabalho de Décio Pignatari, que atuou como crítico entre os anos de 1970 a 1980. Ressaltamos que essa crítica tem características singulares, pois a telenovela é um produto de longa serialidade, portanto a análise de uma ficção é composta pelo conjunto de críticas desenvolvidas naquele determinado período. Sendo que as críticas podem variar na abordagem de diferentes aspectos apresentados na trama. Assim, apontamos que telenovela apresenta temas e questionamentos que influem na sociedade, e que ao longo de sua exibição, são tratados pela crítica.

**PALAVRAS-CHAVE:** crítica, telenovela, jornais, críticos

### Introdução

A proposta deste trabalho é entender a gênese da crítica de telenovela nos jornais impressos brasileiros. A crítica das ficções seriadas se deu logo após a transmissão das narrativas entremeadas com a análise de outros conteúdos televisivos. Nosso objetivo é compreender como tais análises foram instituídas destacando o trabalho do teórico e crítico Décio Pignatari, em sua atuação entre os anos de 1970 e 1980, nos veículos Jornal da Tarde / Estado de São Paulo. Críticos como Pignatari, foram os responsáveis por inaugurar a crítica de telenovela no Brasil, destacando tanto as questões de cunho estético como direção, sonoplastia e figurino, quanto questões autoriais, sociais e culturais, elucidando a inserção de temáticas relevantes a sociedade brasileira e que eram apresentadas em cena.

Sabemos que a telenovela brasileira atende a seu próprio paradigma, em que molda aspectos subjetivos de uma nação (NÉIA, 2023). Portanto, a telenovela brasileira, caracterizada por sua construção narratológica complexa e extensa, configura-se entre os maiores produtos culturais do País. Produto cultural enraizado na subjetividade brasileira, haja vista que ela apresenta interstícios entre seu próprio lugar de produção e sua carga simbólica, criando bases de discussão e arejamento de ideias. O destaque dessas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Ficção Televisiva Seriada, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Jornalista. Doutora em Ciências de Comunicação pela ECA-USP, Mestre em Comunicação e Semiótica, PUC-SP. E-mail: [marit.mlima@gmail.com](mailto:marit.mlima@gmail.com)

---

produções ficcionais se dá por seu caráter dialógico – no sentido de trazer uma agenda de assuntos ao qual a sociedade se debruça para conversar nos mais variados âmbitos sociais, proporcionando identificação cultural, por meio de seus bordões, atitudes, costumes, hábitos e o modos de fala. E disponibiliza um diário histórico, em que, pelas imagens e sons exibidos, constroem visões de mundo e a visão do outro. Essas características estão no cerne do que se entende como o paradigma da telenovela brasileira, que se distingue das demais produções realizadas por outros países.

Dessa forma, a crítica de conteúdos televisivos tem um papel relevante na interpretação de formas culturais. Ela se difere da crítica de cinema, de teatro e da literatura, pois a telenovela é um produto em construção, obra aberta de longa serialidade. A prática da crítica é ao mesmo tempo lenta e rápida. Lenta, pois as telenovelas duram em média de seis a oito meses, contando com mais de 100 capítulos; e rápida, após um capítulo o crítico deve discorrer e publicar sobre o que foi transmitido. O amadurecimento do pensamento se dá longo da narrativa, por isso que a crítica do início, meio e fim podem diferir. A análise inicial, geralmente após uma semana de exibição, apresenta os aspectos introdutórios que apresentam a trama ao público. A crítica de metade da ficção tende a discorrer sobre as temáticas sociais transmitidas e como são desenvolvidos, além de interpretarem a direção que os enredos tomam até o momento. A análise final traz um balanço geral de toda a narrativa, aponta as controvérsias, se houveram barrigas, e o que funcionou ou não ao longo da trama. Logo, nesse período, a crítica e o crítico conversam com seu público, e ainda com os próprios produtores desse conteúdo. Portanto, a análise de uma ficção é composta por um conjunto de críticas, e o crítico é em sua forma tanto um leitor quanto um comentador, sendo a crítica uma das mediações da telenovela.

### **1. A TV no jornal**

A crítica de TV surgiu com a revista semanal inglesa *The Listener*, criada pela BBC em 1929. Publicada às quartas-feiras, a revista cobria transmissões literárias e musicais, exercendo a curadoria dos produtos culturais da época. Diferente do *Radio Times*, o *The Listener* tinha um papel literário mais denso, com críticas construtivas sobre produtos artísticos. As críticas abrangiam aspectos políticos e artísticos do século XX, inicialmente focando em programas de rádio e literatura, e posteriormente em televisão, até o fim da revista em 1991.

---

No Brasil, o nascimento da crítica se deu por meio da instauração da imprensa, que se iniciou em 13 de maio de 1808, no Rio de Janeiro, com a criação da Imprensa Régia por Dom João, príncipe regente. Inicialmente, houve o monopólio das publicações, para somente em 1822, com a Independência, a imprensa nacional ter certa autonomia para circular livros e opiniões. No início, a crítica cultural focava no teatro, música e poucos livros, consumidos pela elite. A leitura de jornais demorou a se popularizar devido à censura e baixa alfabetização da população. Os primeiros jornalistas eram políticos, funcionários públicos e religiosos.

Todavia, a crítica avançou com a profissionalização do próprio jornalismo e do crescimento dos jornais impressos, começando com suplementos e cadernos de cultura que abordavam inicialmente a literatura, seguidos de rádio, cinema e por fim, a televisão. Tais suplementos ajudaram a legitimar o papel dos especialistas na formação e informação do leitor, com um foco mercadológico. Daí observamos também a gênese do jornalismo cultural e seu papel como guia de consumo, no qual as manifestações culturais são representativas do sistema econômico e dos padrões culturais que possibilitam tais expressões.

De acordo com Marques de Melo e Assis (2016), os gêneros jornalísticos opinativo e interpretativo, nos quais a crítica está inserida, surgiram, respectivamente, no século XVIII como um fórum de ideias; e se estabeleceram em seu papel educativo de cunho esclarecedor a partir do século XX. Neste sentido, a crítica está inserida no gênero de opinião, pois trabalha em orientar as audiências para determinada obra, com o objetivo de oferecer respostas às demandas sociais e oferecer um panorama das atividades culturais. De acordo com Magno (2017), a partir de 1963/64, a telenovela tornou-se um espaço para discutir questões sociais e políticas do Brasil. Nos anos 1970, ela se sobressaiu por sua riqueza em textos, imagens, temas e tecnologia. A intensa produção e a profundidade das temáticas levaram o Estado, que então controlava o processo histórico, a focar nessa produção, resultando em frequente censura das telenovelas brasileiras.

Como mediadora, a crítica tem como característica apontar o dialogismo ou a semiose social (VERÓN, 1987) da telenovela pois esses profissionais acompanharam as transformações do formato e, por meio de seus repertórios, estabeleceram um modelo próprio de análise. Esse processo de instauração de uma competência televisiva foi abarcado pela população brasileira e independentemente dos inúmeros ruídos e das divergências televisionadas, cremos que a televisão abriga um papel importante na

---

seleção de discursos circulantes (CHARAUDEAU, 2006). Segundo Gomes (2012, p. 16), “esses discursos se espalham em vários campos do saber e vão se atualizando dependendo do período histórico e do lugar, o que, conseqüentemente, designa modos de ser”.

Tal repertório comum provido pela telenovela possibilita a *expertise* para se estabelecer uma análise, no entanto a compreensão desse formato perpassa camadas de avaliação e de memória que, juntas, trabalham para a construção do olhar crítico apurado quanto aos aspectos internos e externos que compõem a telenovela brasileira. É, portanto, necessário saber ler esse formato. Haja vista que a televisão se configura como “um meio oral, e como outros discursos orais, precisa fundamentar-se em fórmulas narrativas que possam ser memorizadas, ou seja, ela precisa trazer alusões a mitos, símbolos, estruturas do imaginário que sejam dadas como certas pelos receptores” (BACCEGA, 2000, p. 46).

Para Tondato (2000), a crítica de telenovela deve atuar na comunicação entre produtor e receptor e servir ao “espectador comum, sem tecnicismos e/ou intelectualismo” (p.38). A crítica de televisão, no geral, tem uma questão temporal determinante, ela é feita a posteriori, após a exibição da narrativa. Ela ressalta que, diferentemente da crítica de outros produtos artísticos, a crítica não induz ao consumo da telenovela, mas sim, legitima um consumo já existente. O leitor das análises acerca desta temática está em busca da legitimação dos seus argumentos, de buscar opiniões sobre o que ele está acompanhando. A crítica reflete os valores de uma sociedade, articulando a proposição e a mensagem das obras. No Brasil, a crítica de TV evoluiu junto com a televisão e o jornalismo, exigindo atenção aos processos econômicos e institucionais. Entretanto, o brasileiro demonstra uma competência cognitiva para comentar sobre televisão.

## **2. A crítica de Décio Pignatari**

Figura relevante na constituição da crítica de televisão no país, o teórico, tradutor e crítico Décio Pignatari, escreveu entre os anos de 1970 e 1980, nos veículos Jornal da Tarde / Estado de São Paulo, textos críticos sobre televisão. As análises abordavam a estrutura e o processo televisual, desde as ficções até as políticas implícitas neste âmbito. Em *Signagem da Televisão* (1984), o autor apresenta nove divisões temáticas que dissertam acerca da televisão. Utilizando a palavra signagem ao invés de linguagem, ele explica que “na era da semiótica, ou teoria geral dos signos, essa invasão do verbal para cima do não verbal, dos códigos verbais em relação aos códigos icônicos ou dos códigos

---

audiovisuais pode induzir a distorções” (p. 8); desta maneira ele faz uma junção entre as palavras signo e linguagem, apontando para sua análise semiótica da TV.

Pignatari ressalta a questão da linguagem, das formas e dos significados, pois “encontrou na Teoria Geral dos Signos, de Charles S. Peirce, um modelo teórico produtivo para se pensar a literatura e a cultura nacional e internacional, partindo da possibilidade de se conceber toda sorte de objetos culturais como ‘signos’” (VIEIRA; HOISEL, 2016, p. 82). Pela semiótica, sua produção se voltou para a análise da cultura brasileira vista a partir da inserção da televisão neste cenário. Na crítica *Realismo: novelas tão chatas quanto a vida?* (p. 60), Pignatari comenta como as ficções criam, transformam e desfazem hábitos. A avaliação discorre acerca de uma característica que viria a ser intrínseca da telenovela brasileira: o realismo. Porém, desenvolveu uma crítica tanto das narrativas e dos envolvidos na produção quanto aos que têm preconceito com o aparelho televisivo, mencionando que “a classe média se orgulha de exibir seus aparelhos, a alta burguesia e a possível aristocracia os escondem: a escolaridade é inversamente proporcional à televisualidade...” (PIGNATARI, 1982, p. 60)

A produção teórica e crítica de Pignatari revela o olhar singular e a sensibilidade do autor em perceber as características e peculiaridades de se escrever sobre televisão. Em *O Caso de Lauro César Muniz* (p. 75), o crítico trata do problema do público de telenovela e o papel do autor em delimitar este público. Sabemos que as telenovelas têm um público heterogêneo, de diferentes classes sociais, porém um texto de determinado autor pode, de antemão, delimitar qual público será mais eficaz, como ele afirmou: “Para assegurar-se um público de classe média para cima, a telenovela precisa de um Gilberto Braga para cima; para garantir uma audiência de classe média para baixo, necessita de uma Janete Clair para baixo (PIGNATARI, 1984, p. 76).

No dizer de Pignatari (1984), a telenovela tem uma característica única em comparação ao cinema e teatro: ela precisa “pegar” com o público rapidamente. Filmes e peças teatrais são finalizados antes de serem avaliados, mas telenovelas enfrentam um momento crítico logo após o início. Se não conquistam o público, causam pânico e desgaste para todos envolvidos, especialmente para o autor, que é responsabilizado, similar ao técnico de um time de futebol perdedor. Como a novela não pode ser simplesmente retirada do ar, isso gera grande agonia entre a equipe (PIGNATARI, 1984, p. 76).

---

## Considerações finais

Por fim, não podemos negar que a crítica teve seu advento concreto com as análises sobre a literatura, em mudanças estruturais na sociedade ocidental, na criação da imprensa e, por conseguinte, no acesso à informação. O teatro, berço do melodrama, já era uma atividade artística pungente, bem como a música. Todavia, os romances, as novelas e os folhetins foram esmiuçados e formaram um conjunto de críticas que possibilitaram o campo da crítica literária. Desta fonte é que muitos críticos brasileiros beberam e construíram seus próprios parâmetros e critérios, pois, mesmo o cinema sendo um produto audiovisual e sua crítica tendo sido apresentada em revistas e jornais, os filmes são produtos prontos, sem possibilidade de alteração após seu lançamento; de outra parte, o folhetim audiovisual traz semelhanças com o folhetim francês impresso semanalmente, que favoreceu a criação dos costumes e hábitos europeus e a leitura desse gênero pelas camadas mais populares. Assim, como mencionamos, a telenovela e a crítica são conteúdos abertos. Remarcamos que, no contexto brasileiro, o campo da crítica de telenovela conta com um número reduzido de profissionais que atuam em veículos de comunicação. A transição do espaço da crítica, a valorização das atividades num ambiente marcado por uma polifonia de vozes, exibem processos de transição do ofício e da própria televisão e a ficção seriada.

## Referências

- BACCEGA, M. A. Crítica de Televisão: aproximações. In: MARTINS, M. H. (Org.). **Outras leituras:** literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 2000, p. 37-54.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.
- GOMES, M. Ao abrigo dos discursos circulantes. **Rumores**, edição 12, ano 6, n. 2, pp. 4-17, julho-dezembro 2012.
- MARQUES DE MELO, J.; ASSIS, F. Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório. **Revista Intercom**, São Paulo, v.39, n.1, p.39-56, jan./abr. 2016.
- MAGNO, M. I. C. Quando o Brasil ficcional faz pensar o Brasil real. Como a crítica entra nessa história?. **Revista Observatório**, vol. 3, n. 3, maio, 2017.
- NÉIA, L. M. **Como a ficção televisiva moldou um país:** uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020). São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.
- PIGNATARI, D. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- TONDATO, M. Apontamentos sobre a crítica de TV. **Comunicação & Educação**. São Paulo, (19), pp. 32-38, set./dez. 2000.
- VIEIRA, H. J.; HOISEL, E. A signagem de Décio Pignatari. **Estudos Semióticos**, Vol. 12, n. 2, São Paulo, pp. 82-88, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse> Acesso em 01 jan. 2020.
- VERÓN, E. **La semiosis social:** fragmentos de una teoría de la discursividad. Argentina: Gedisa, 1987.