CLARICE GRECO ALVES

**Qualidade na ficção televisiva brasileira:
as críticas especializada e popular**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

São Paulo

2010

CLARICE GRECO ALVES

**Qualidade na ficção televisiva brasileira:
as críticas especializada e popular**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação, Linha de Pesquisa Epistemologia, Teoria e Metodologia da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Orientação: Profa. Dra. Maria Immacolata Vassallo de Lopes.

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

São Paulo

2010

Clarice Greco Alves

Qualidade na ficção televisiva brasileira: as críticas especializada e popular

Banca examinadora

Presidente:

Prof.a. Dra. Maria Immacolata Vassallo de Lopes

Membros:

São Paulo, de

de 2011.

Aos meus pais, que me ensinaram o que é qualidade por
meio de uma linda metodologia de vida.

Agradecimentos

Para a conclusão desta pesquisa, fruto de longa caminhada, muitos foram responsáveis pelo início e continuidade do meu caminhar.

Primeiramente, devo agradecer à minha orientadora, Profa. Dra. Maria Immacolata Vassallo de Lopes, que me conduziu por grandes oportunidades e me ensinou a aproveitá-las.

Devo agradecer de igual forma a meus pais, Eloy e Catarina, educadores de mim e do mundo, cujo apoio incondicional foi uma das grandes razões da conclusão deste trabalho. Também à Heloisa, minha irmã e amiga, que não poupou conselhos em horas difíceis ou risadas nos momentos felizes. Não posso, ainda, deixar de enfatizar a enorme importância da minha *nonna*, dos meus tios Antero e Leila e primos de São Paulo na minha vida durante o curso desta pesquisa.

Agradeço imensamente ao querido Vitor, pela intensa ajuda e companheirismo, que se mostraram essenciais para minha plenitude teórica e pessoal.

À Profa. Dra. Maria Cristina Mungioli pelo especial apoio e à equipe do CETVN, onde encontrei colegas que se tornaram amigos, à medida que juntos aprendemos e demos pequenos e grandes passos em busca dos nossos objetivos profissionais.

Por fim, deixo meu *muito obrigada* à Profa. Dra. Arlete Salcides pelo impulso inicial, aos amigos e amigas de Minas Gerais, simplesmente por existirem e a todos aqueles que, mesmo não citados, me apoiaram e torceram por mim.

Resumo

O presente estudo visa a elaboração de um diagnóstico crítico sobre a chamada “qualidade” da ficção televisiva brasileira, buscando levantar, compreender e analisar critérios que possam constituir uma base para a avaliação das produções ficcionais televisivas no Brasil. Tomando como linha teórica um conjunto de pesquisadores que defendem a qualidade como uma questão subjetiva, o estudo pretende investigar esse conceito por meio de uma avaliação da *crítica*. No caso da televisão brasileira, nota-se além da crítica especializada de televisão uma grande presença da opinião popular, que demonstra forte participação pública em relação às ficções, pautada na construção de uma fala coletiva que representaria um *senso comum*, no sentido kantiano. Nesse contexto, a análise envolve dois pontos de vista: o da crítica *especializada*, dividida entre jornalística e acadêmica, e o da crítica *popular*. Para isso, pretende analisar a crítica por meio das premiações que contemplam ficções televisivas, estabelecendo um paralelo entre as cerimônias que contam com júri popular e as eleitas por júri profissional, para que seja possível discutir as relações entre as opiniões do público e da crítica especializada. Além disso, questionários foram aplicados para jornalistas e estudiosos que escrevem sobre televisão e para o público da internet, buscando colher informações que possibilitem compreender seus critérios de avaliação. A estrutura teórica do trabalho, que servirá de modelo para uma avaliação crítica de atuais formas de participação, é composta por leituras dos diálogos acerca da noção de *qualidade televisiva* debatida por diversos autores nacionais e internacionais, da importância da *crítica*, levando-se em consideração a noção de *gosto* trabalhada por Bourdieu (*A Distinção*, 2008), relacionada à *Crítica do Juízo* de Kant, com enfoque para a relação entre *gosto e senso comum*.

Palavras-chave: Qualidade; ficção televisiva; crítica; premiações.

Abstract:

The present study intends to elaborate a critical diagnostic about the so called “quality television” on TV fiction, aiming to search, understand and analyze criteria that can serve as basis to the evaluation of fictional productions on Brazilian television. Supported by a theoretical guideline where researches defend quality on television as a subjective matter, this study aims to investigate this concept through an evaluation of the *critique*. In the case of Brazilian television, one can notice, besides the specialized critics, a great presence of popular opinion which demonstrates a strong public participation related to television fictions, based on the construction of a collective speech which would represent a *common sense*, in the sense proposed by Kant. Within this context, the analysis embraces two points of view: the one from the *specialized critique*, divided into journalistic and academic, and the one from the *popular critique*. With this aim, it intends to analyze the critique through Television Awards establishing a parallel between the ceremonies with a specialized jury and the ones by popular vote, in order to make it possible to discuss the relation between public and specializes opinion. Besides that, questionnaires were applied to journalists and researchers who write about television and to the general public on the internet, reaching to gather information that could help to understand their evaluation criteria. The theoretical structure of the study, which will serve as a model for a critical evaluation of the current forms of participation, is composed by readings of the dialogues among the notion of *quality television*, discussed by many national and international authors; the importance of *critique*, taking into account the notion of *taste* brought up by Bourdieu (2008), related to the *Critique of judgment* from Kant, with emphasis to the relation between *taste* and *common sense*.

Key-words: Quality; television fiction; critique; television awards.

Índice de Gráficos

Gráfico 1 - Jornalistas: melhores telenovelas	186
Gráfico 2 - Jornalistas: melhores séries e minisséries	187
Gráfico 3 - Formatos: séries e minisséries (jornalistas)	188
Gráfico 4 – Acadêmicos: melhores telenovelas	201
Gráfico 5 – Acadêmicos: melhores séries e minisséries	202
Gráfico 6 - Formatos: séries e minisséries (acadêmicos)	203
Gráfico 7 - Público: Gênero da amostra	226
Gráfico 8 – Público: Faixa etária	226
Gráfico 9 - Público: grau de escolaridade	227
Gráfico 10 - Público: renda familiar	227
Gráfico 11 - Participou de votação em premiações televisivas (público)	229
Gráfico 12 - Telenovelas que mais gostaram nos últimos dois anos (público) ..	230
Gráfico 13 - Acham que a novela citada tem qualidade (público)	234
Gráfico 14 - Público: melhores séries ou minisséries	235
Gráfico 15 - Formatos: séries e minisséries (público)	239
Gráfico 16 - Formatos: séries (público)	240
Gráfico 17 - Formatos: minisséries (público)	241
Gráfico 18 – Público: Motivos de gostarem dos programas	242
Gráfico 19 – Motivos: aspectos do conteúdo	245
Gráfico 20 - Jornalistas: motivos	269
Gráfico 21 – Motivos: acadêmicos	269
Gráfico 22 – Motivos: público	270

Sumário

Introdução.....	11
CAPÍTULO I:	
<i>Panorama da TV e da ficção televisiva para uma análise da qualidade.....</i>	21
1. O contexto televisivo.....	22
2. Breve histórico da TV no Brasil.....	25
3. Destaques da telenovela brasileira	27
4. O Padrão Globo de Qualidade	33
5. As teorias da comunicação e os estudos da qualidade	38
Toca do Coelho: as aplicações do termo	38
As perspectivas clássicas da comunicação	39
Os estudos de televisão e o preconceito intelectual	43
CAPÍTULO II:	
<i>Sobre a qualidade na TV.....</i>	51
1. A expressão “TV de qualidade”: Surgimento e consolidação	52
2. Diferentes acepções de qualidade	55
2.1. Geoff Mulgan e o Cálice Sagrado	57
2.2. Arlindo Machado e a TV levada a sério	61
2.3. Eva Pujadas e os discursos sobre a “TV de qualidade”	63
2.4. Gabriela Borges e os parâmetros de qualidade para a TV Pública	64
3. Tipos de análise da qualidade	68
3.1. A estética da TV (ou a TV como espaço para a arte)	68
3.2. Participação pública na ficção televisiva	78
A autonomia do telespectador	79
3.3. O caráter pedagógico como fator de qualidade	84
O potencial pedagógico dos programas televisivos	87
3.4. TV pública	90
3.5. TV <i>Cult</i>	93
Cinema <i>cult</i> e a temporalidade da produção	96
<i>Cult</i> x Qualidade	100
3.6. TV ao vivo	102
A instância da imagem ao vivo	105
3.7. Qualidade sob aspectos tecnológico e político	107
A TV em expansão: tecnologias e múltiplas plataformas	108
A história tecnológica da TV	109
A TV por assinatura	111
A TV Digital	113
Múltiplas plataformas e convergência midiática	116

3.8. O modelo normativo: as Políticas de Comunicação	120
História das outorgas de Rádio e TV	120
Políticas de incentivo à Indústria Cultural	122
Alguns recentes debates sobre as políticas de comunicação no Brasil	127

CAPÍTULO III:

<i>Crítica e Opinião</i>	133
1. A crítica especializada	135
2. A crítica subjetiva	142
3. Opinião e ponto de vista	144
4. Subjetividade e juízo de gosto	147
5. A crítica popular	152
6. Gosto popular	154
7. Senso comum	157
8. Senso comum e crítica popular	159
9. Opinião Pública	163
10. O cenário da crítica televisiva brasileira	170
11. As premiações	174
11.1. História e surgimento das premiações no Brasil	175
11.2. As premiações nacionais – júri especializado	176
11.3. Ressalvas ao método (aos júris)	179
11.4. As premiações nacionais – voto popular	180
11.5. O Brasil nas premiações internacionais	182

CAPÍTULO IV:

<i>Manifestações da crítica e seus significados</i>	186
1. Crítica especializada: premiações e questionários	188
1.1. As Premiações	188
2. A crítica jornalística: Questionários	191
Motivos: principais elementos que despertam o interesse dos jornalistas	195
Abordagem estética e técnica (produção)	195
Conteúdo	198
Ética e temáticas sociais	201
Elementos para a qualidade da ficção	203
3. A crítica acadêmica: questionários	206
Motivos: principais elementos que despertam o interesse dos acadêmicos	209
Abordagem estética e técnica (produção)	211
Conteúdo	212
Ética e temáticas sociais	215
Elementos para a qualidade da ficção	217
1.4. A crítica popular: audiência, premiações e questionários	221

4.1. Audiência	221
4.2. Premiações de júri popular	225
4.3. Análise dos questionários – o público	229
Período e divulgação	229
Amostra	231
Perfil da amostra	232
4.3.1. Análise das respostas	235
Motivos: principais elementos que despertam o interesse do público	248
Outras ficções com qualidade	255
Elementos para a qualidade da ficção	257
CAPÍTULO V:	
<i>Paralelo entre as críticas jornalística, acadêmica e popular</i>	261
1. As premiações de júri especializado e popular	263
2. Os questionários: jornalistas, acadêmicos e público	269
2.1. Telenovelas	270
2.2. Séries e minisséries	272
2.3. Motivos: principais elementos das ficções que despertam o interesse	274
2.4. Elementos para a qualidade da ficção	278
Considerações finais	284
Referências Bibliográficas	292
Anexos	299

Introdução

Dentro do vasto campo da comunicação muitas são as reflexões sobre os estudos que abordam os meios de comunicação de massa e a televisão como aparato midiático de formação de valores, dentre os quais é possível encontrar, com certa frequência, traços de forte preconceito acerca dos produtos de apreciação popular. Esse desprezo pelo meio televisivo tem se reduzido lentamente com a crescente conquista de espaço destinado aos estudos e diálogos sobre a televisão e a ficção televisiva.

Exatamente por isso, e com o aprofundamento das discussões acerca da importância da televisão e da ficção televisiva como meio de comunicação, sua influência e credibilidade perante o público, surge uma preocupação acerca da qualidade de seu conteúdo, dos programas transmitidos. Nasce, então, uma discussão que tenta avaliar se os programas televisivos têm *qualidade*, e quais são os critérios para que isso seja definido.

Inicialmente, pretende-se inserir esta pesquisa no campo da comunicação brasileira da forma como hoje se entende seu estudo, de maneira transdisciplinar. Lopes (2003) não enxerga outra saída para a instituição do campo da comunicação no Brasil a não ser rompendo a disciplinarização que acomete as ciências sociais. Morin (2000) defende o olhar extradisciplinar, sob a alegação de que a abertura é necessária, já que a hiperespecialização do pesquisador pode resultar em uma “coisificação” do objeto, que passará a ser percebido como auto-suficiente, e as ligações e a solidariedade com outros objetos estudados por outras disciplinas serão negligenciadas. É como o antigo adágio sobre o perigo de se concentrar no ramo ou na folha, a ponto de esquecer que eles fazem parte de uma árvore, e esta de um bosque. Esta abordagem contemporânea da comunicação vem de encontro às necessidades desta pesquisa.

Para esse conjunto de estudos, a linguagem não é mais concebida como um meio transparente e neutro de representação da realidade. Ao contrário, está articulada com os conhecimentos construídos sobre o mundo social, uma vez que a mídia televisiva investe na constituição de uma idéia a ser compartilhada e que servirá de critério coletivo, o qual, para se ver reforçado, é sempre construído em relação a outros termos, aos quais se contrapõe. Esse critério coletivo, formado com base em juízos comuns, pode ser referido como *gosto*, ou “representação da faculdade imaginativa” (HAMM, 1992), quando aplicado ao julgamento crítico sobre os

produtos audiovisuais. Esta reflexão introduz a presente pesquisa.

O conceito de qualidade e suas aplicações

A definição de qualidade é um assunto bastante complexo. Ironicamente, essa afirmação é um dos únicos pontos consensuais presentes nas discussões acerca do tema. Atualmente, a palavra “qualidade” tem sido aplicada corriqueiramente em diversos campos, áreas de conhecimento e esferas sociais, e assim adquire múltiplas conotações.

Em relação ao cotidiano, fala-se muito em *qualidade de vida*, para referir-se a um conjunto de hábitos saudáveis. O termo aparece ainda com frequência relacionado ao meio ambiente, a produtos industrializados e em relação a empresas e tecnologias – todos significam características e aspectos positivos de destaque no setor. Para Mulgan (1990), a discussão sobre qualidade forma parte de uma tendência maior em termos de debate público. A qualidade de vida, do meio ambiente e dos produtos em geral é vista como assunto legítimo para debate, assim como “qualidade” e “excelência” também se tornaram o *santo graal* do mundo empresarial, a solução para os problemas de concorrência, motivação e inovação.

O apelo à qualidade é também direcionado a diversos produtos artísticos e culturais e insere o debate no campo da comunicação e das ciências sociais. A discussão penetrou o campo da comunicação ao buscar parâmetros de diferenciação entre os diversos produtos culturais e midiáticos. Assim, aquilo que possui qualidade torna-se diferenciado, seja para o consumidor ou para a lucratividade da produção. Esse contexto traz a necessidade de pensá-la também em relação à televisão, que é, há algum tempo, a principal mídia do país e se apropria, com bastante frequência, desse discurso em relação a seu conteúdo.

Diversos autores apontam critérios que podem significar a qualidade de um programa televisivo, ao passar pela captação de demandas da audiência, propostas sociais, valores pedagógicos, bem como pela utilização dos recursos técnicos e de linguagem de forma inovadora. Muitos desses critérios podem ser aplicados à ficção televisiva, que consegue atingir números altamente significativos de audiência; retratar a realidade e causar identificação com o telespectador; representar o imaginário social, e por tentar transferir valores morais e de conduta ética. Mesmo com esta variedade de definições, parece existir um consenso de que a *qualidade* de um produto é, de forma geral, um conceito *subjetivo*, pois será avaliada de acordo com o ponto de vista de quem fala e com o contexto no qual se insere.

Pela concepção de Bakhtin (2002), a palavra, anteriormente neutra, se torna signo ideológico quando inserida em um contexto. Para o estudioso russo, um sistema de signos só pode se constituir entre indivíduos socialmente organizados, que formem um grupo, e só pode ser explicado pelo meio ideológico e social. Da mesma forma, grupos distintos podem atribuir diferentes significados a um mesmo signo. Assim, para a produção de um programa, sua qualidade dependerá de elementos técnicos e estéticos, da qualidade da imagem, fotografia ou sinal de transmissão; para a igreja, dependerá de atender às suas normas morais e religiosas; para o controle estatal, deve pregar atitudes de cidadania e se opor à exclusão social; para o espectador, o programa terá qualidade se a narrativa o envolver.

Assim, poder-se-ia dizer que a qualidade de um programa nada mais é do que a capacidade crítica subjetiva de um determinado ponto de vista sobre um programa específico. A luta entre os diversos grupos sociais é uma tentativa de transformar os interesses próprios em universais, o que nos permitiria dizer que a definição de qualidade é também um campo de luta. De forma semelhante, Bakhtin (2002) afirma ainda que o signo ideológico universal será aquele imposto pela classe dominante. No caso dos campos artístico e científico a classe dominante é a detentora do maior capital cultural ou intelectual, ou seja, o prestígio e autoridade são as “moedas” que as distingue de outros campos relacionados. Tanto no campo artístico (COLI, 2000) quanto no campo científico (BOURDIEU, 1983), a qualidade de uma produção é determinada pelo julgamento de seus concorrentes, que só o reconhecem com discussão e exame, o que representariam, no caso desta pesquisa, a crítica *especializada*. Tanto pesquisadores quanto produtores ou artistas esperam a crítica dos seus semelhantes em nível de competência e autoridade científica. Dessa forma, diversos autores defendem que a qualidade baseia-se no julgamento de indivíduos do ramo no qual o produto se insere. E, se “os conflitos epistemológicos são sempre, inseparavelmente, conflitos políticos” (BOURDIEU, 1983:124), a questão da qualidade torna-se também um exercício de poder. Habermas (2002) complementa ao mencionar que a qualidade de uma obra se dá pela crítica e pelo debate na esfera pública, trazendo o questionamento sobre a importância da crítica também por parte da audiência.

Com base nessas premissas, este projeto opta pela abordagem que sugere que a qualidade de uma obra deve ser avaliada por meio da *crítica*. Sob essa temática, a pesquisa reconhece dois tipos de crítica: a especializada, que consiste em indivíduos cuja voz é reconhecida

profissionalmente e recebe o poder de ditar o que possui ou não *qualidade*, e por um tipo de crítica que não deve ser desconsiderado: a crítica popular, afinal já foi provado que a audiência possui completa capacidade de exercer julgamento sobre o conteúdo que recebe. A partir daqui torna-se possível estabelecer o objeto desta pesquisa, que consiste na *relação entre a crítica televisiva especializada e o gosto popular na construção do conceito de qualidade referente à ficção televisiva brasileira*. A opção por este objeto de pesquisa se deu com base no debate acerca da importância da televisão e da ficção televisiva como meio de comunicação, sua influência e sua credibilidade perante o público.

Com a observação dessa relação, a pesquisa pretende observar a crítica especializada de televisão no Brasil, a fim de verificar sua função, a influência que exerce e seu posicionamento diante das ficções de produção nacional. Além das colunas de opinião publicadas nas mídias a crítica especializada se manifesta por meio das premiações televisivas, que julgam os programas e avaliam a qualidade com base em seu destaque e competitividade.

A escolha pela análise das premiações justifica-se pelo fato de a avaliação do júri acontecer de forma objetiva, apesar de transmitir julgamentos subjetivos para a opção de voto. Também pela importância que o prêmio concede à produção vencedora dessas competições, tanto em nível artístico quanto de mercado, como para concorrer a incentivos, o que traz uma vantagem prática à premiação. Além disso, as premiações permitem que se faça um paralelo entre a crítica especializada e a crítica popular, dado o crescente surgimento de eventos que premiam por voto do público. Com isso, esse estudo tenta ressaltar o papel do telespectador como crítico e participante das discussões em torno das ficções televisivas. Esse tipo de crítica, sua valorização e importância são atuais e crescentes, e contribuem para modificar o panorama da crítica televisiva.

No Brasil, os telespectadores se envolvem e comentam, debatem os assuntos tratados pela televisão. Habermas (2002) acredita que a razão, ao ter-se dividido em ciência, moral e arte na modernidade, deve ser levada a debate e ressaltada no discurso público em todas essas expressões. Habermas (1984) propõe, ainda, o questionamento acerca de como culturas especialistas podem ser mediadas pela prática cotidiana.

A participação popular é também tratada por Mulgan (1990) como um dos critérios para a definição da qualidade televisiva, que se encontra na capacidade de gerar mobilização social e participação civil. Neste caso, a manifestação coletiva serviria de base para uma avaliação da qualidade da produção. Outros autores como Vattimo (1992) e Wolton (1989) defendem que esse efeito é importante para a concepção de uma esfera pública e democrática. Com base nessa acepção, fica clara a possibilidade de inserir programas como a telenovela no âmbito das produções que mais geram debates e participação pública no Brasil.

Com base na reflexão em torno do objeto e por meio de um “procedimento dedutivo” (LOPES, 2005:138) é possível especificar o problema desta pesquisa, as perguntas às quais ela se propõe a responder: *É possível estabelecer critérios de qualidade para a ficção televisiva brasileira por meio de uma relação entre a crítica televisiva especializada e as manifestações de opinião do público?* Em caso afirmativo, *quais seriam os critérios e como seria essa relação?* Um segundo questionamento apresentado é *como a participação do público pode contribuir para o debate em torno da qualidade da ficção televisiva?*

Objetivos e hipóteses

Sob essa perspectiva, o objetivo principal é contribuir para a discussão sobre qualidade em televisão com base na crítica especializada e no gosto popular. Também se apresenta como objetivo geral conhecer os diferentes tipos de crítica e relacioná-los entre si, além de discorrer sobre a importância e a necessidade da participação pública no âmbito das ficções televisivas: verificar sua existência; pensar como essa participação pode contribuir para a análise da qualidade de uma produção televisiva.

Como objetivo teórico, a pesquisa pretende investigar parâmetros e critérios de avaliação a partir de discursos e práticas de qualidade do meio televisual, as consequências e resultados desse processo. Essa revisão teórica como um conjunto sistematizado pode orientar outras perspectivas futuras para o estudo da qualidade na televisão.

Os objetivos específicos envolvem: levantar questões acerca dos critérios de qualidade das ficções televisivas; dar relevância à opinião do público na discussão sobre o conteúdo televisivo; desconstruir o preconceito em relação à TV como veículo popular; estimular a crítica nacional especializada e as premiações voltadas para a televisão brasileira; garantir espaços coletivos para discussão sobre a crítica e a qualidade da ficção televisiva.

Sendo a ficção televisiva, principalmente a telenovela, voltada para a máxima abrangência do público em geral, dos recordes de audiência, e da massa propriamente dita, a hipótese a ser trabalhada é de que no Brasil, apesar de haver uma produção significativamente avançada em relação ao resto do mundo, a crítica é ainda conservadora ao qualificar as produções televisivas, e poderia ser estimulada e aprimorada. A pesquisa busca também a comprovação da hipótese de que os telespectadores podem emitir juízos críticos que, em consenso, poderiam formar um critério de qualidade e de valor da obra.

E, por fim, outra hipótese é a de que teria havido, nos últimos anos, uma aproximação entre a crítica especializada e o gosto popular. Essa relação se torna interessante ao pensarmos na separação das modalidades institucionais e das mídias, pautada no desconhecimento, segundo Muniz Sodré, de que “o princípio da mediação orienta a priori a representação e interpretação dos fenômenos”. O autor define ainda a mediação não como “a veiculação de acontecimentos por meios de comunicação (...), e sim o funcionamento articulado das tradicionais instituições sociais com a mídia” (2007:17). É com base nessas premissas que a qualidade será trabalhada no contexto televisivo, sempre articulada com o público e as esferas sociais.

Procedimentos metodológicos

O conjunto de obras que formam a base teórica desta pesquisa divide-se em diferentes perspectivas para a análise da qualidade, desde a recepção até os recursos técnicos do meio. Porém, para uma análise aprofundada, faz-se necessário optar por uma das diversas possibilidades de abordagem para aplicá-la à ficção televisiva. Esta pesquisa busca, portanto, apresentar inicialmente um panorama dos principais aspectos da qualidade na televisão para, em seguida, aprofundar as análises na perspectiva da crítica, por ser subjetiva, como a própria questão da qualidade. Para isso serão considerados dois tipos de crítica: a crítica especializada como a crítica popular. A primeira, por sua vez, pode ser dividida entre as críticas jornalística e acadêmica. O objeto foi construído em torno destas noções para que culmine na definição da análise da crítica para avaliar o conceito de qualidade.

A primeira fase da pesquisa, de acordo com Lopes, “é constituída por operações de caráter totalmente teórico feitas sempre em função do fenômeno de comunicação que se quer investigar” (2005: 136-137). Portanto, a pesquisa se inicia, inevitavelmente, com a

compreensão teórica das linhas de pensamento que discutem os critérios e definições de qualidade na televisão. As máximas teóricas serão utilizadas tanto para abordar o campo da comunicação e do meio televisivo, em uma perspectiva teórica e epistemológica, quanto para a discussão das diversas abordagens da qualidade na TV, que serão mencionadas e aplicadas à ficção brasileira.

Em seguida, se apresenta a fase empírica desta pesquisa, que será constituída por duas partes principais, que avaliam a crítica especializada e a crítica popular. Para a análise das críticas em suas três esferas foram aplicados três questionários e selecionadas algumas das principais premiações dos últimos três anos e seus resultados.

Algumas premiações nacionais são consideradas crítica especializada por contarem com júri fixo de profissionais ou especialistas ligados ao meio televisivo ou midiático. A amostra para este tipo consiste em três premiações televisivas nacionais de médio porte, sendo elas o *Prêmio de TV Contigo!* que elege os premiados por meio de votos do público e de um júri especializado para avaliar os mais votados; o *Troféu Imprensa*, que possui um júri formado por profissionais relacionados à mídia televisiva brasileira; e o *Prêmio APCA* da Associação Paulista dos Críticos de Arte. Para fins de delimitação da amostra, nesta pesquisa serão analisadas as premiações concorrentes e vencedoras das cerimônias de premiação dos últimos três anos, ou seja, 2008, 2009 e 2010.

Outros três prêmios nacionais de televisão serão considerados como representação do gosto do público, por eleger os melhores de cada categoria com base apenas em votos abertos à população. São eles o *Troféu Internet*, realizado pela emissora SBT; o *Prêmio Arte e Qualidade Brasil*; e o *Prêmio Extra de TV*, realizado pelo *Jornal Extra*. No caso de categorias apresentarem resultados semelhantes, poderão ser comparadas com o prêmio *Melhores do ano* do Faustão, que por ser restrito à Globo não será considerado efetivo para a amostra.

Os dados levantados nas análises serão complementados pelos resultados de questionários aplicados na internet. Ambos constituirão uma amostra de dados primários para investigar fatores dos juízos de gosto que possam nos trazer informações esclarecedoras para a compreensão do *senso comum*, no sentido kantiano, e do gosto popular em relação às telenovelas. Os questionários foram aplicados separadamente aos três grupos de críticas considerados na pesquisa: especializada jornalística, especializada acadêmica e popular, com

respostas de telespectadores comuns. As respostas serão analisadas separadamente a fim de conhecer as opiniões comuns do grupo ou suas discordâncias e verificar se os critérios levantados pelo quadro teórico de referências são considerados pelos indivíduos para a avaliação da qualidade de uma ficção.

Por fim, os dados serão contrapostos entre si, a fim de buscar traços de intersecção ou distanciamento do gosto popular com a avaliação técnica da crítica, com os objetivos de confirmar a subjetividade da avaliação; conhecer os aspectos utilizados para a formação do juízo das críticas e pensá-los sob a égide do contexto social daquele que julga; e encontrar uma noção mais esclarecedora de um possível critério de atribuição de qualidade a uma obra televisiva. Desse modo, a pesquisa pretende trabalhar o objeto com a abordagem citada da seguinte forma:

O primeiro capítulo – *Panorama da TV e da ficção televisiva para a análise da qualidade* – contextualiza a televisão no tempo-histórico brasileiro, para ressaltar a importância do veículo e mostrar que as ficções televisivas constituem uma especificidade da televisão brasileira, resultado de um conjunto de fatores que vão desde o caráter técnico e industrial da produção, passam pelo nível estético e artístico e pela preocupação com o texto, e por isso podem ser objeto da discussão sobre a qualidade, e foco de crítica. Representa a instância epistemológica da pesquisa, a apresentação do estado da arte e a discussão do objeto teórico. Dessa forma, mostra a seleção das idéias que melhor contribuem para os objetivos desta pesquisa.

O segundo capítulo - *A questão da qualidade* – insere o problema na “orientação teórica que lhe provê o quadro de conceitos disponíveis e assim organiza o objeto teórico da pesquisa” (LOPES, 2005:139). Apresenta e discute as noções e debates acerca do conceito de *qualidade* voltado à televisão e seus principais autores. Representa a instância teórica da pesquisa. Dentre os autores que contribuem para essa discussão, destacam-se Machado (2005, 2008), Pujadas (2001), Mulgan (1990), Borges (2008) e Feuer (1990).

Em seguida, o mesmo capítulo apresenta os *tipos de qualidade* e discute os conceitos levantados pelos autores, que formam a base para a organização de critérios para análise da qualidade sob determinados pontos de vista e aspectos de qualidade em uma obra, que serão trabalhados em relação à televisão brasileira. Apropria-se da teoria para trazê-la ao contexto nacional e pensar mais aprofundadamente sobre os diversos meios de se avaliar a qualidade

de uma ficção televisiva.

O terceiro capítulo – *Opinião e crítica* – aponta ao fato de que, se as ficções brasileiras se destacam mundialmente, isso não só se deve a uma série de fatores que envolvem o histórico da TV no país, mas sim a um *saber fazer*, que possibilita a emergência de profissionais capazes de emitir uma crítica considerada especializada, e a um processo que acabou por educar o público para os formatos ficcionais. Desta forma, o público brasileiro torna-se especialista para este tipo de programa e com isso desenvolve e aperfeiçoa a sua capacidade de julgar. O capítulo discute, portanto, a importância da crítica para se falar de qualidade e identifica os dois tipos de crítica, especializada e popular.

Para delinear e compreender o poder e importância da crítica serão utilizadas as contribuições de Vattimo (1992), Habermas (2002), Bourdieu (1983, 2008), Wolton (1989), e Stephenson e Debrix (1969), que destacam, além do poder da crítica especializada, a indiscutível relevância do debate público e do julgamento popular para a qualidade em uma esfera democrática. Serão avaliados também os critérios do julgamento subjetivo e intersubjetivo com base no *senso comum* apresentada na Crítica do Juízo de Kant. Por fim, será traçado um breve panorama da crítica brasileira para que se contextualize o capítulo a seguir, que as investiga mais detalhadamente.

O quarto capítulo – *Manifestações da crítica e seus significados* – incorpora o objeto empírico da pesquisa (instância metódica e técnica) e discute a importância do que seria o julgamento popular como representação da opinião pública ao fazer uma análise das maiores audiências da ficção e uma comparação das premiações televisivas que envolvem júri especializado e júri popular, as principais categorias e resultados que refletem um olhar crítico e que atribui mérito a determinadas produções. São apresentadas e analisadas ainda as opiniões emitidas por meio de questionário aplicado ao público, à crítica jornalística e a acadêmica. Cabe ressaltar que, apesar do objeto empírico ser aprofundado neste quarto capítulo, ele se faz presente nos anteriores de forma direta e indireta. Ademais, a solidez da base teórica anterior ao exame aprofundado dos dados empíricos coletados é imprescindível para a fundamentação e orientação dos caminhos da análise.

O quinto e último capítulo – *Paralelo entre as críticas especializada e popular* – continua a instância teórica e metódica ao estabelecer uma comparação entre as premiações e os

questionários analisados, contrapondo-os de forma a comparar os três grupos de críticos (jornalistas, acadêmicos e o público) para compreender se há delimitações de juízo a partir da formação social do grupo, ou se apresentam semelhanças que desconstroem o antigo preconceito estabelecido como oposição de uma crítica dita especializada com o gosto popular.

A partir desta organização a pesquisa busca discutir teoricamente os conceitos de qualidade e seus possíveis critérios, identificar a importância da crítica para a análise da qualidade e, então, conhecer a crítica. Dividida em especializada e popular, além das diferentes especializações- acadêmica e jornalística -, este estudo busca conhecê-las e compará-las a fim de contribuir para o debate sobre a qualidade da ficção televisiva no Brasil.

Capítulo I – Panorama da TV e da ficção televisiva para uma análise da qualidade

Capítulo I – Panorama da TV e da ficção televisiva para uma análise da qualidade

A qualidade de um produto ou serviço é comumente tratada como de árdua definição, pois envolve um conjunto de valores difíceis de serem mensurados. Foi com base nas premissas de que é um conceito polêmico, debatido em diversos campos e contextos, que o termo *qualidade* começou a ser trabalhado em relação à televisão, uma das mídias de maior impacto no país, e tem sido usualmente aplicado à ficção televisiva.

Para Bourdieu (1983), uma autêntica ciência da ciência só pode constituir-se se recusar a oposição abstrata entre uma *análise interna*, ou imanente – que caberia mais à epistemologia e que restituiria a lógica segundo a qual a ciência engendra seus próprios problemas – e uma *análise externa*, que relacionaria esses problemas às condições sociais de seu aparecimento. A importância do debate está intrinsecamente ligada à importância do veículo televisivo no Brasil, o que traz a necessidade de uma contextualização desse meio de comunicação para que possamos levar a discussão ao seu conteúdo.

1. O contexto televisivo

Atualmente, no Brasil, as pesquisas em Comunicação tendem a adotar o paradigma da complexidade (MORIN, 1982) que entende os processos comunicativos como uma totalidade complexa que guarda uma relação dialética com os elementos que a constituem. Esse paradigma desterra a concepção funcionalista que muito tem marcado a tradição histórica do campo e cujos estudos tomam os fenômenos comunicativos fragmentadamente, isolando os seus componentes (receptor, emissor, canal, mensagem).

Ao prosseguir a reflexão sobre a centralidade da comunicação, Verón (2001) aponta que a sociedade de massa não pode ser entendida fora de um processo de mediação. Esse conceito foge da visão representacional da sociedade moderna, que considera a mídia como simples espelhos que a refletem e pela qual ela se comunica. Essa conceituação representacional estabelece um limite entre uma ordem do “real” social (sua história, suas práticas, suas instituições, seus conflitos, sua cultura) e uma outra ordem, a da reprodução midiática. Por sua vez, o conceito de mediação implica que o “funcionamento das instituições, das práticas, dos conflitos, da cultura, começa a estruturar-se em relação direta com a existência da mídia: a mídia não é simplesmente um dispositivo de reprodução do real

que o copia com maior ou menor fidelidade, é um dispositivo de produção de sentido.” (VERÓN, 2001: 14). O que nos interessa dessa ideia é o discurso da mídia enquanto dispositivo que se insere em todas as esferas da vida social e com isso gera significações, que são produto da apropriação dos discursos por parte dos sujeitos. Assim, modificam a si e às esferas da vida social ao se estruturarem em função dessa especificidade e desse poder de penetração do simbólico no cotidiano. Se pensarmos nessa penetração e capacidade de transformação simbólica e social da mídia, ela adquire uma função social que penetra seus discursos e práticas, a fim de agir de forma coerente com a sociedade em que se insere. A mídia responsável pela construção do discurso que nos interessa é a televisão, por sua capacidade de reunir vários públicos e criar um imaginário coletivo que, ao contrário do que por muito tempo se acreditava, apresenta opinião e perfil crítico.

Segundo Bucci (1997), a televisão no Brasil domina a esfera pública de tal forma que, sem ela, ou sem a representação que ela propõe do país, torna-se quase impraticável a comunicação e quase impossível o entendimento nacional. Ou da forma colocada por Hoinéff, “O mundo existe na medida em que passe pela televisão” (1991:23). Pelas razões que levam os teóricos a pronunciar tais afirmações, o meio televisivo possui uma importância inquestionável na sociedade brasileira, e por isso torna-se objeto desta pesquisa.

Também devemos considerar que atualmente a linguagem não é mais concebida como um meio transparente e neutro de representação da realidade, mas, ao contrário, está articulada com os conhecimentos construídos sobre o mundo social, uma vez que a mídia televisiva investe na constituição de uma ideia a ser compartilhada e que servirá de critério coletivo, que, para se ver reforçado, é sempre construído em relação a outros termos, aos quais se contrapõem. Essa influência social da televisão no Brasil se deve a um histórico que levou a mídia a se tornar uma espécie de oráculo nacional, para o qual todos os olhares se voltam. Para Bucci (2004), a televisão não foi imposta ao público, mas foi uma demanda dele mesmo, e chega a citar um trecho de uma crônica de Olavo Bilac, encontrada por uma equipe de pesquisadores¹, que dizia:

¹Pesquisadores Emporium Brasilis – Memória e produção cultural, coordenada por Wladimir Saccheta. Cf. Bucci. A crítica de Televisão. In: Bucci, Eugênio e KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004. pp. 27-42.

...O livro está morrendo, justamente porque pouca gente pode consagrar um dia todo, ou ainda uma hora toda, à leitura de cem páginas impressas sobre o mesmo assunto. Talvez o jornal do futuro – para atender à pressa, à ansiedade, à exigência furiosa de informações completas, instantâneas e multiplicadas – seja um jornal falado, e ilustrado com projeções animatográficas, dando, a um só tempo, a impressão auditiva e visual dos acontecimentos, dos desastres, das catástrofes, das festas, de todas as cenas alegres ou tristes, sérias ou fúteis, desta interminável e complicada comédia, que vivemos a representar no imenso tablado do planeta.(*apud* Bucci, 2004:28)

Como analisa Bucci, essa não é uma previsão profética, mas uma demonstração de que a sociedade já vivia nos moldes da necessidade do que a televisão pode trazer, ou seja, já havia demanda. O lugar da televisão “já se fazia visível antes mesmo que ela viesse a ocupá-lo” (2004: 28). Do mesmo modo, o que o telespectador vê na tela não surge apenas da tela em si, mas de uma demanda do próprio espectador. De forma cíclica, a televisão surgiu, se consolidou e sofre constantes transformações, sempre em conformidade com as demandas do público e da sociedade.

Ao se pensar na importância da TV e no seu papel social, surgiram questionamentos acerca do que era transmitido e de uma possível *qualidade* do conteúdo televisivo. Para alguns autores, ao se tratar da qualidade na TV devem ser sempre ressaltadas as características próprias do meio, pois a televisão trouxe um grande impacto social desde seu surgimento. Apesar disso, há ainda aqueles que associam a qualidade na TV à difusão de produtos culturais e artísticos já legitimados (cinema, literatura, teatro, dança etc.). Nessa perspectiva, a qualidade estaria ligada à incorporação de uma “qualidade importada” de outros meios, seja em relação à forma, seja em relação aos conteúdos (FECHINE, 2006). Esse pensamento se faz presente em discussões sobre a função da TV deflagradas pelo surgimento do novo meio em vários países, mesmo que em diferentes momentos históricos. O papel cultural da TV foi definido, sobretudo, pelos processos de implementação e regulamentação pelo Estado das emissoras de TV, moldados pelo financiamento público ou privado da nova mídia.

Apesar de não tratarmos a fundo nesta pesquisa, a questão do financiamento pode ser de grande importância ao se refletir sobre o assunto. No caso do Brasil, onde as televisões são privadas, as contas são pagas pelos anunciantes, ou, se considerarmos a etapa anterior do ciclo, pelo telespectador. Desse modo, uma premissa básica da televisão seria a de que deveria ser utilizada em benefício do interesse público. Mas a estrutura de poder das TVs brasileiras, muitas centralizada em grupos familiares, impossibilita esse processo. Por isso, além da

compreensão da importância social da TV, torna-se necessário o entendimento do processo de consolidação e consagração do veículo e das ficções televisivas no Brasil, produto de enorme impacto nacional e que será o objeto principal desta pesquisa para a análise do conceito de qualidade.

Machado (2005) conta que no curso de Cinema e Vídeo da Universidade de São Paulo não se admitia um profissional (fosse realizador, crítico ou docente) que não tivesse mantido contato com certo repertório de obras produzidas nesses meios, enquanto no curso de Rádio e Televisão não havia nem ao menos um trabalho de avaliação histórica dos meios. A falta de referências positivas ou negativas do veículo dificulta a formação de valores éticos e estéticos nos alunos e futuros profissionais do ramo televisivo, além de prejudicar os estudos de acadêmicos e críticos, já que a ausência de conhecimento histórico representa um obstáculo para a criação de um juízo de valor subjetivo. Portanto, para falar sobre a qualidade, faz-se útil um apanhado histórico da TV e da ficção televisiva.

2. Breve histórico da TV no Brasil

É imprescindível lembrar que quando falamos em televisão no Brasil, falamos em televisão privada. Para o discurso da qualidade essa é uma característica importante, pela existência de linhas teóricas que associam a qualidade à TV Pública (BORGES, 2001; LEAL FILHO, 1997). Isso porque o conteúdo das televisões públicas teria como objetivo transmitir cultura, enquanto o das televisões privadas estaria voltado apenas ao lucro. Ao nos afastarmos dessa concepção radical, poderemos perceber que a TV privada também tem, ou deveria ter, a função de transmitir conteúdos de forte cunho cultural. Mesmo porque, apesar de serem de capital privado, as televisões são concessões estatais, e ao longo de seu desenvolvimento as emissoras receberam apoio e incentivos, ou censuras, que justificam a posição que hoje ocupam na sociedade brasileira. Pesquisadores como Lopes (2004), Freire Filho (2003, 2005, 2008) e Wolton (1996) levantaram dados sobre a televisão brasileira que permitem a construção de um breve histórico que auxilia a compreensão dos processos que levaram a televisão, no Brasil, a ser o que é hoje.

A televisão foi introduzida no Brasil em 1950 e ao longo de seus cinquenta anos de história o Estado influenciou de diferentes maneiras nessa indústria. Sua política sempre foi a de estimular o modelo comercial de TV, não havendo até hoje nenhuma experiência significativa, no sentido

de conquista de audiência, de televisão pública no país. Além de se apresentar como um grande anunciante dos meios de comunicação de massa, o Estado, particularmente a partir de 1964, durante o regime militar, tornou as telecomunicações um elemento estratégico na política de desenvolvimento e integração e de segurança nacional do regime. Além de aumentar o seu poder de ingerência na programação por meio de novas regulamentações, forte censura e políticas normativas, o governo militar investiu maciçamente na infraestrutura, o que possibilitou a formação de redes nacionais (sistema microondas, satélite).

A Rede Globo, criada em 1965, foi a maior beneficiária dessas políticas. Segundo Lopes (2003) essa rede cresceu rapidamente, movida por uma combinação de diversos fatores, como relações próximas com o governo, sintonia com o incremento do mercado de consumo, uma equipe de produção e administração preocupada em otimizar o *marketing* e a propaganda, e um grupo de criadores de *esquerda* oriundos do cinema e do teatro.

Costuma-se idealizar o perfil cultural da programação do período entre 1950 e 1964, uma vez que o televisor era um bem de consumo exclusivo de uma parcela com maior poder aquisitivo. Freire Filho (2005) acredita que concorre para esse juízo enganoso, além da memória seletiva dos pioneiros, a insistência de certos estudiosos em confundir capital econômico e capital cultural, quando se discute o gosto da audiência. Nem só de teleteatros, ópera e balé era feita a televisão dos primeiros anos (“da era dourada”), lembra o autor. “Pululavam no vídeo, também, atrações menos requintadas, afastadas da *Cultura com c maiúsculo*, e bem mais afinadas com a tradição lúdico-festiva dos entretenimentos populares.” (FREIRE FILHO, 2005:166)

Em 1969 o governo militar em seu projeto político de “integração nacional”, por meio do Ministério das Comunicações e da Embratel, inaugurou a Rede Básica de Microondas, que permitia transmissão ao vivo e assim interligava as regiões do país. Em 1985, os satélites Brasilsat vieram a complementar a técnica de reprodução ao vivo, alcançando de fato todas as regiões brasileiras. Com isso, as emissoras regionais tiveram que se filiar a alguma das grandes emissoras, o que reduziu o número de redes de TV, concentradas no sudeste. Nessa época de expansão econômica as capitais concentravam o capital financeiro e o poder político. Dessa forma, tornaram-se as únicas capazes de abrigar os equipamentos e servir aos interesses do capital.

O resultado da interferência estatal não foi exatamente o almejado pela crítica ilustrada: com a redução do preço e a ampliação do crediário, o número de televisores em uso no país deu um incrível salto. Para se sintonizar com as preferências do novo público das classes C e D, as emissoras investiram numa linha de programação cada vez mais popular. É nesse momento que começam a investir nas telenovelas, herança dos folhetins e das radionovelas. O produto tornou-se um dos mais representativos da televisão brasileira e hoje é referência mundial, com um histórico memorável de apego do público e de evolução da narrativa. Por essa razão a ficção será aqui utilizada para o debate sobre a qualidade.

3. Destaques da telenovela brasileira

O formato telenovela apresenta características que dificultam sua classificação como programa de qualidade. A própria serialidade é por vezes considerada um fator de desvalorização do programa. Por ser diária, se difere do trabalho minucioso da narrativa pensada semanalmente, pois requer rapidez no roteiro. São quase dois filmes e meio por semana, durante uma média de oito meses, o que exige um alto grau de produção, recursos humanos e mão de obra especializada. O fato de ser diária cria, ainda, a necessidade de trazer novidades e agilidade para que o telespectador não se canse da trama. Por outro lado, não pode ser demasiadamente ágil a ponto de oferecer obstáculos para a compreensão do espectador, que nem sempre a assiste regularmente. Além disso, no nível da produção, para que uma telenovela tenha qualidade, é necessário um enorme investimento financeiro por ser constituída por centenas de capítulos, enquanto a série apresenta temporadas curtas e episódios semanais.

Nota-se, portanto, que existem inúmeras dificuldades em torno da telenovela para que ela seja considerada de qualidade. A telenovela, no entanto, consegue se destacar na televisão brasileira por sua proximidade com a audiência e pelo diferencial de produção técnica, narrativo e de recepção. Ela é um objeto privilegiado para a compreensão da cultura contemporânea e desde o surgimento da televisão esteve presente na grade de programação. Foi responsável pela criação de uma memória e uma comoção social que hoje são características do formato.

A primeira telenovela *Sua vida me pertence*, de Walter Foster, foi ao ar em 1951 pela TV Tupi. Ainda nos primórdios da televisão, a grade televisiva se caracterizava pela transmissão de programas com objetivos mais culturais do que comerciais. As primeiras produções que conquistaram a crítica letrada da época foram os teleteatros da TV Tupi, baseados no *live drama* dos Estados Unidos, que passaram a ser transmitidos em todos os canais da televisão brasileira. Derivado do radioteatro, o teleteatro designava “não um mero ‘teatro filmado’, mas aquilo que a televisão e o teatro têm em comum: a possibilidade de construir uma ficção em tempo presente, com os atores atuando ao vivo.” (BRANDÃO, 2006). O gênero se tornou uma espécie de laboratório técnico/dramático dos primeiros profissionais e artistas e se destacava pela orientação criativa dos pioneiros e pela acolhida da crítica e audiência.

Da mesma forma que o radioteatro originou o teleteatro, as radionovelas deram origem às telenovelas. A busca pela consolidação da telenovela foi marcante nas décadas de 1950 e 1960. As fronteiras entre as linguagens literária, radiofônica, teatral e cinematográfica presentes na TV ainda eram difusas.

Inicialmente, as telenovelas mostradas no Brasil eram versões em português de roteiros importados de países como Argentina, México e Cuba. Outras eram textos escritos por empresas de publicidade norte-americanas, especialmente de sabonetes, por isso o nome de *soap operas*. Eram tramas fantasiosas, com pouca ou nenhuma referência ao povo brasileiro, como os melodramas da cubana Gloria Magadan na TV Globo. Nessa época (1964-1965), a TV Tupi exibiu uma adaptação da telenovela cubana *O Direito de nascer*, que foi a primeira a conquistar grande sucesso de público e lançou atores que se tornaram grandes nomes da televisão brasileira. Também os atores criaram fortes laços com a ficção, como a atriz Guy Loup, que chegou a desmaiar de emoção na festa do final da novela e passou a assinar o nome de Isabel Cristina, sua personagem na telenovela.

Na virada dos anos 1970, a TV Globo decidiu optar por uma nova filosofia de programação que atingisse um público mais qualificado e mantivesse aquele que já havia cativado. “Ser popular sem ser popularesca”. Ao longo da década, a Globo harmonizou distintos critérios de excelência, tanto no peso do discurso empresarial (êxito comercial, infra-estrutura, empregos, índices de audiência, exportação de programas), quanto na dimensão artística e cultural e no apuro técnico. Nessa época o processo produtivo da telenovela começou a ser mais coerente

com o meio, devido à qualificação dos profissionais e também ao fortalecimento do setor das Telecomunicações no País. Foi quando surgiu o videoteipe, fato marcante que influenciou a organização e o planejamento da programação. A partir de então houve a possibilidade de se ter uma memória da TV. Refletem bem este período as telenovelas de Dias Gomes, *Bandeira 2* (1971) e *Saramandaia* (1976); de Janete Clair, *Irmãos coragem* (1970); de Lauro César Muniz, *Escalada* (1975) e *O casarão* (1976); e de Walter George Durst a adaptação de Jorge Amado, *Gabriela* (1975), todas exibidas pela Globo.

O fator que impulsionou o salto de qualidade nas telenovelas foi a migração de autores do teatro para a televisão, acolhidos pela TV Tupi. Caso de nomes como Paulo Pontes, Dias Gomes, Jorge Andrade, Cassiano Gabus Mendes, Oduvaldo Vianna, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e Lauro César Muniz. A razão da migração é associada às dificuldades de sobrevivência no teatro, em virtude dos problemas com a censura.

A chegada dos autores de teatro à televisão trouxe o realismo para as telenovelas, e as ajustou ao gosto popular. Um marco nessa guinada foi a transmissão de *Beto Rockffeler* (1964), na TV Tupi. Essa aproximação com o cotidiano surgiu com a intenção de construir um caráter crítico da realidade e conquistou enorme público. Nos anos 1980 estes autores já consagrados continuam a escrever a história da telenovela brasileira, com grandes e memoráveis sucessos. *Roque Santeiro*, telenovela de Dias Gomes, exibida em 1985, figura entre as mais promissoras obras da teledramaturgia brasileira, tanto é que foi a primeira telenovela a ser editada e lançada em DVD. No fim da década de 1980 e durante os anos 1990 a produção nacional contou com o autor Aguinaldo Silva em duas inesquecíveis adaptações, *Tieta* (1989) e *A indomada* (1997), ambas de obras de Jorge Amado, exibidas pela Globo.

Como coloca Freire Filho (2005), são exemplos de que, seduzidos pela possibilidade de falar às grandes massas, artistas de esquerda se dispuseram a deixar os preconceitos de lado e tentar modificar a televisão, atuando estrategicamente dentro dela, sobretudo no campo da teledramaturgia. Grande parte desse mérito cabe a Dias Gomes, que abriu mão dos encantos do teatro para escrever telenovelas na Globo, ao lado de Janete Clair, autora que se destacou por reunir valores em suas obras que se tornaram referência e inspiração para o formato da moderna telenovela brasileira. Juntos, foram grandes responsáveis pelos moldes da telenovela brasileira atual.

Para Dias Gomes, a ideia de levar sua temática teatral a uma plateia gigantesca — a mais heterogênea que já tivera, composta de elementos de todas as classes sociais, do intelectual ao marginal — soou bastante sedutora. As corriqueiras acusações de “subarte” ou “subliteratura” eram, nos termos do autor, “preconceituosas” e “idiotas” — a qualidade de uma obra de arte não era inerente ao gênero, mas ao artista e às condições em que ele desenvolve seu trabalho. (FREIRE FILHO, 2005). Nem mesmo a censura, o caráter industrial e as condições pouco convenientes de recepção retiravam da teledramaturgia todo seu potencial crítico. Com base em tal premissa, o autor procurou levar adiante o projeto de renovação da telenovela e propôs o abandono do formato cubano-mexicano convencional dos folhetins melodramáticos para promover uma gradual aproximação entre a teledramaturgia e o “universo real” do telespectador brasileiro. Essa aproximação com o cotidiano surgiu, portanto, com intenções de construir um caráter crítico da realidade, e conquistou enorme público. Mais tarde, no entanto, a aproximação com o dia-a-dia será tida como um fator de desvalorização da qualidade da telenovela.

Uma demonstração do apego popular ao meio televisivo se encontra na fidelidade do telespectador com os programas diários. A TV Excelsior contribuiu para a padronização da grade de programação, por iniciar a transmissão diária de telenovelas e fixar horários para os programas exibidos diariamente. Anos depois, a TV brasileira, mais especificamente a TV Globo, instituiu o “horário da novela”, criando nos telespectadores o hábito de todo o dia, numa determinada hora, assistir ao mesmo programa, ou até mesmo determinar a hora do jantar e a de dormir. A força desse hábito pode ser percebida pelo popular “apelido” dado à telenovela do horário das 21 horas que, apesar de já ser transmitida neste horário continuou por muito tempo a ser chamada de “novela das oito”. Finalmente, esse horário se tornou referência também para a programação das concorrentes, que no horário da novela têm baixa audiência e colocam no ar programas alternativos, que raramente concorrem com as novelas da emissora. Desde então, a única telenovela que conseguiu superar as da Globo durante o horário da novela foi *Pantanal*, da extinta Rede Manchete, ficção que se tornou um marco na produção de telenovelas.

Pantanal (1990) contrariou o padrão de produções Globais, delineou um movimento de renovação da ficção seriada brasileira e chegou a 44 pontos de audiência (MACHADO E BECKER, 2008). Utilizava a natureza como cenário e rompia com o costume de cenas em

estúdios fechados. Contada num ritmo mais lento, com longas sequências de contemplação à natureza e predominância de grandes planos com os quais se pretendia mostrar a imensidão do universo do homem e da natureza pantaneiros, a telenovela também inovou ao apresentar crítica política aos fatos que ocorriam naquele momento na sociedade brasileira, como episódios importantes do Governo Collor e o debate sobre ecologia, que apareceu de forma intensa na mídia. Levou ao ar o cenário rural da região pantaneira, no centro-oeste do país, região pouco conhecida pelos brasileiros acostumados a ver na televisão o eixo Rio-São Paulo (na televisão). A narrativa era lenta e seu forte caráter nacional incitou discussões sobre a identidade do país na telenovela. (MACHADO E BECKER, 2008). Com essa fórmula simples, mas inovadora, alcançou índices surpreendentes de audiência tanto em sua transmissão original quanto em sua reapresentação em 2008 pelo SBT, que com ela atingiu uma das suas maiores audiências. A retransmissão competiu com as telenovelas inéditas da Record, *Chamas da vida* e *Amor e intrigas*, e reabriu o debate em torno do que é *televisão de qualidade*.¹

Assim, nota-se que não apenas no Brasil, mas na América Latina, a telenovela conta com a vantagem de um longo processo de identificação massiva e popular, colocada em movimento desde antes do surgimento da televisão, resultando no que se poderia chamar de um processo de *integração sentimental* dos países latino-americanos - uma standardização de modos de sentir e de expressar, de gestos e sons, ritmos de dança e de cadências narrativas, tornada possível pelas indústrias culturais do rádio e do cinema (MARTÍN-BARBERO E REY, 1999).

As telenovelas tiveram, portanto, importante papel na consolidação do hábito ficcional popular, abrindo espaço para as minisséries, que a partir de meados dos anos 1970 também receberam investimento das emissoras brasileiras, principalmente a Globo. A minissérie foi o formato que deu mais resultado qualitativo em termos dramatúrgicos na televisão, pois possibilitava também a discussão de assuntos mais sofisticados, de temas emergentes e polêmicos. Além disso, ganhou as ruas ao introduzir as cenas fora de cenário, com técnica de equipamento de vídeo portátil. Assim, passaram a explorar temáticas regionais, como as telenovelas, mas com maior abertura à experimentação.

¹ Cf. Capítulo do Brasil no Anuário Obitel 2009.

Balogh (2002) reconhece as diferenças entre as produções para a cultura culta e para a cultura de massa, e ressalta que a própria televisão reconhece as diferenças ao adaptar romances. Entre um popular episódio de *Rin tin tin* e o rebuscado *Grande Sertão: Veredas*, há, segundo a autora, um número ponderável de gradações. Não foi por acaso, então, que o romance de Guimarães Rosa se tornou minissérie, formato considerado mais nobre do ponto de vista dramático e o mais completo do ponto de vista estrutural. Até hoje, quando se houve falar em qualidade na ficção televisiva, são as minisséries as mais, ou talvez as únicas, consideradas relevantes.

Fruto da combinação de profissionais de posições e intenções diversificadas, de dramaturgos e escritores de esquerda, passando por atores de talento a produtores e publicitários com visão de indústria e mercado, as novelas se tornaram o principal produto da Rede Globo e ajudaram-na a projetar-se como o maior conglomerado brasileiro de mídia, competitivo em nível internacional. Pelo menos desde os anos 1970, por meio da Globo se consolida uma série de mecanismos de produção e convenções de escritura e de recepção que configuram um sistema de *feedback* na produção de um produto massivo. O caráter de monopólio da televisão brasileira exercido pela Rede Globo é indiscutível até hoje.

Outro aspecto da produção de teledramaturgia nacional digno de mérito é o crescente índice de nacionalização à medida que o mercado interno se expande. No início da década de 80 cerca de 3/4 da programação da TV já era nacional e em 2009 esse índice subiu para 97,6%. De acordo com dados dos Anuários OBITEL, nos últimos anos a produção nacional ocupou mais de 80% do total de ficções exibidas na TV aberta no Brasil, das quais a Globo ainda é a principal responsável.²

Até hoje a forte identidade nacional se vê refletida na telenovela brasileira e é sua grande característica. Ainda assim, a Globo iniciou um processo de exportação que se mostrou bem sucedido. Uma das telenovelas mais brasileiras da história, *Gabriela*, foi exportada para Portugal e seu êxito marcou a emergência de uma nova sociedade e de estilos de vida, bem como uma outra imagem da mulher, centrados em novos valores, no consumo e nos media (FERIN-CUNHA, 2003, doc. eletrônico). Outro marco nas exportações da Globo foi a telenovela *A escrava Isaura*, que por muitos anos foi a mais exportada do Brasil, vendida para

² Em 2007, 83% das ficções exibidas no Brasil foram de origem nacional; em 2008, 88%; em 2009, 97,6 e em 2010, 89%. Dessas ficções, a Globo produziu 72% em 2007; 68% em 2008; 75% em 2009 e 63% em 2010.

79 países até 2009. Atualmente, a campeã de exportações é *Da cor do pecado*, também da Globo, vendida para cem países.³ Cabe ressaltar que essas exportações representam um lucro extra, uma vez que o investimento na produção logo se paga com a transmissão no país.

O sucesso de audiência e crítica pode ser visto ainda nas diversas premiações que serão contempladas nesta pesquisa, especificamente nos capítulos 3 e 4. Vários prêmios e consagrações em festivais, além do sucesso de audiência, mostram que as telenovelas da Globo se destacam por conseguirem grande sucesso de audiência e de crítica, julgamentos que por muitos anos foram considerados opostos. Enquanto as ficções da emissora ocupam os dez maiores índices de audiência no decorrer dos anos, prêmios nacionais e internacionais e a reverência da imprensa ajudam a legitimar a hegemonia da Globo e sua importância histórica para o sucesso que o formato tem hoje no país, atribuído ao *Padrão Globo de Qualidade*.

4. O Padrão Globo de qualidade

O *padrão Globo de qualidade* é uma expressão criada pela emissora Globo para designar um conjunto de regras que diferenciam a Globo de outras emissoras como SBT e Record, inclusive na produção de ficção. Pautado em diretrizes rígidas de um modelo empresarial, seu foco é a parte produtiva e comercial. Essas diretrizes se iniciaram em 1962, quando a Globo se associou ao grupo norte-americano Time-Life, que introduziu no Brasil uma nova mentalidade de se fazer televisão. Mentalidade, essa, que priorizava a política mercadológica, com um corpo empresarial que tinha mais ligações com o mercado administrativo do que propriamente cultural. Em palavras mais rígidas, para o novo modelo empresarial da Rede Globo, “um programa televisivo e uma marca de macarrão se igualavam do ponto de vista comercial: ambos, portanto, deveriam gerar lucro.” (DONATO, 2002, p.242).

No entanto, ao pensar a televisão a partir de uma escala de produção industrial, tiveram que pensar na especialização de setores como cenografia e figurino, o que leva a um melhoramento da qualidade final do produto (qualidade, aqui, no sentido industrial). Em 1965, Walter Clark assumiu a direção-geral da Globo e foi responsável por diversas

³ Fonte: Blog do Jornal Extra. 13.04.2009

iniciativas que ajudaram a consolidar a hegemonia da emissora, entre elas a ideia da telenovela como âncora da programação, a ênfase no horário nobre e o investimento em programas populares. A nova forma de venda privilegiava a programação e começou a focar na negociação de intervalos comerciais.

Associado à ideia de excelência da emissora, o modelo comercial se referia a três aspectos de seu funcionamento: 1) a técnica na difusão da sua programação, caracterizada pela recepção do seu sinal e abrangência da cobertura, pela boa definição da imagem etc.; 2) ao caráter empresarial, constituído de forte infra-estrutura, equipamentos de última geração, maiores salários e índices de audiência; e 3) ao seu profissionalismo técnico-estético, cuidado com cenários e figurinos, programação visual constantemente reformulada, além do uso de efeitos especiais, elenco fixo com atores renomados e investimento numa teledramaturgia nacional. (Fechine, 2006).

A construção de uma programação homogênea trouxe dois conceitos chave: a horizontalidade e a verticalidade da grade televisiva. A primeira é a colocação de um programa ao longo da semana ou do mês, enquanto a segunda refere-se à disposição dos programas ao longo do dia, repetida mês a mês. O estabelecimento de uma grade horária fixa, como o “horário da novela”, estreitou os laços do telespectador com a emissora. Pode-se dizer que a partir daqui se consolida o hábito do brasileiro de assistir televisão.

Segundo confirmam os registros, todo o investimento na elaboração deste modelo foi favorecido pelas relações da emissora com os governos militares, que facilitou as verbas utilizadas na construção da infra-estrutura necessária à expansão da televisão para todo território brasileiro. Essa relação se deu no âmbito da criação do Sistema Nacional de Telecomunicação (operado pela Embratel) e pela participação brasileira no Intelsat⁴ pelos militares no poder. Em tempos de regime militar, o conteúdo das emissoras de TV de alcance nacional era veiculado somente após rígida fiscalização. Dessa forma, tendo a Globo se mantido fiel ao governo e compactuado com suas ações e ideologias, cresceu em audiência e em poder, conquistando assim seu famoso “padrão de qualidade”, pautado por um lado, no nacionalismo e, por outro, no profissionalismo, adquirido graças a um acordo com a Time-Life, que lhe garantiu equipamentos, assistência técnica e transferência de conhecimento dos

⁴ International Telecommunications Satellite Consortium (Intelsat).

Estados Unidos (FECHINE, 2006).⁵ Segundo Bucci (2002), o *padrão Globo de qualidade* não era simplesmente uma escolha intencional dos gerentes, mas um padrão ideológico tornado possível pelo regime autoritário.

Não é bem que a liderança da Globo se devesse ao seu autodenominado padrão de qualidade; era antes o contrário: o tal padrão é que só foi possível porque dispunha de condições prévias, o monopólio entre elas. O Estado autoritário distribuía as concessões como se fossem capitâneas hereditárias, privilegiando certos grupos econômicos em detrimento de outros e inibindo a concorrência. Houve competência da Globo? Sem dúvida, inegável. Houve mais que competência: houve brilho indiscutível. Mas houve, acima disso, a necessidade de dar uma cara unificada para o Brasil. Essa cara unificada, uma necessidade estratégica dos militares no poder, ficou a cargo da Rede Globo. (Bucci, 2002)⁶

A partir da década de 1970 tornou-se indiscutível a hegemonia da Globo para a consolidação de um *saber-fazer* e de um modelo de produção, então denominado *Padrão Globo de Qualidade*. O processo produtivo da telenovela começou a ser mais coerente com o meio, devido à qualificação dos profissionais e também ao fortalecimento do setor das Telecomunicações no País. O surgimento do videotape influenciou na disseminação da programação em todo o Brasil, a partir do momento em que o Governo Militar passou a investir nas comunicações, o que deu origem às redes de televisão. Câmeras mais leves possibilitaram a realização de externas e a geração de imagens em cores alteraram significativamente o padrão de produção e imagem.

A Globo, a fim de estabelecer estratégias para manter-se em constante sintonia com o público, valeu-se de pesquisas. A partir de 1972, com a inauguração do Departamento de Análise e Pesquisa, a emissora começou a definir mais claramente seu público alvo e a consolidar um *sistema de trilho*. Esse sistema consiste em basear o comportamento da história de uma telenovela com seus índices de audiência nos 30 primeiros capítulos. A partir daí, cria-se um *trilho* para decidir o desenrolar da trama nos próximos meses. As pesquisas semanais

⁵Segundo Fechine, “para driblar a proibição de participação estrangeira em empresas de comunicação brasileiras, a Globo forjou a “venda” do seu maior edifício à Time-Life, passando a pagar 45% de seus lucros líquidos como aluguel. Na prática, o contrato de aluguel mantido com a companhia norte-americana, entre 1962-1968, não passava de uma estratégia para transferência de capital. Depois de muita pressão social, foi instalada uma Comissão Parlamentar de Inquérito que concluiu pela ilegalidade do contrato. Sem maiores sanções, o Governo brasileiro concedeu a Globo um prazo de 90 dias para regularizar sua situação.”(Fechine, 2006:04)

⁶ Publicado na *Folha de S. Paulo*. “O mau gosto e o desgosto”. 05/05/2002.

mostram se os índices seguem os trilhos passados ou se é necessário uma intervenção na trama. (DONATO, 2002: 245)

No contexto da ditadura militar, o *Padrão Globo de qualidade* se constituía em tentar mostrar “a cara do Brasil”, um Brasil de brancos nas telenovelas, dos homens no poder e do futebol no destaque internacional. Nas palavras de Bucci, “Um brasilzinho pra mulher de general ver e achar bonito.” Mas completa dizendo que “ainda bem que ele já era”. (2002). Segundo o estudioso, estaríamos a ponto da extinção desse ‘padrão’, que não se aplicaria em uma democracia por ser a face da ditadura e de uma *socialização do brasileiro pela TV* (BUCCI, 2002). As especulações acerca do fim do *padrão Globo de qualidade* foram causadas pela demissão de José Bonifácio de Oliveira Sobrino, o Boni, um dos principais idealizadores do modelo, do cargo de vice-presidente de Operações. O fato tornou pública a crise da Globo, que já sofria oscilações de audiência desde 1990, tendo como um dos principais marcos a superação de seus índices de audiência pela telenovela *Pantanal*, da Rede Manchete. Na mesma década, o faturamento de mercado da Globo, que sempre se mantinha acima dos 60% do total das emissoras, chegou a 45%. Redes como SBT, Manchete e Bandeirantes cresciam e ocupavam seu espaço. Assim, esperava-se o início de um possível declínio da Rede Globo, o que nunca de fato ocorreu.

De acordo com Bucci (2002), o que acabou não foi o padrão Globo, mas a sua sustentação histórica. Ele alega que hoje tão padrão seria impossível, uma vez que a concorrência toma fôlego e espaço na TV aberta, interferindo no conhecido monopólio. No entanto, quase dez anos após esse comentário publicado na *Folha de S. Paulo*, percebemos que o cenário não mostra o declínio deste modelo, mas sim sua constante renovação e a continuidade do domínio da Globo em relação às demais emissoras. Talvez com a atual discussão sobre os direitos de transmissão dos campeonatos de futebol e com o surgimento de outros telejornais valorizados pela audiência e com posturas mais críticas (como, por exemplo, o Jornal da TV Cultura), esses quadros da televisão aberta possam ser modificados. No que concerne à ficção televisiva, no entanto, o domínio da qualidade e o quase monopólio da audiência continuam nas mãos da Globo. SBT e Record têm apresentado crescente investimento em ficção televisiva de produção nacional, mas, infelizmente, por enquanto não parecem representar séria ameaça.

Ainda hoje, a Globo reafirma a sua hegemonia ao se destacar pela excelência técnica, desde seu sinal de transmissão até os cuidados com a ficção. É a emissora que mais investe nas produções, a única a possuir um elenco fixo de atores com contrato exclusivo e mesmo de autores de telenovelas, nomes já conhecidos pela população. Construiu o Projac, o maior complexo televisivo da América Latina - que abriga as cidades cenográficas das suas telenovelas e séries e onde também é realizado um grande número de cenas externas. Outra característica é a quantidade de gravações internacionais, a frequência crescente com que a produção viaja para realizar gravações e treinamentos. Destaca-se, ainda, o cuidado com os aspectos básicos da produção, como figurino, cenografia, movimentação e quantidade de câmeras, além da trilha sonora, que gera produtos em CD. O nacionalismo mencionado por Fechine (2006) é até hoje nitidamente visto nas telenovelas, na produção majoritariamente nacional e nos apelos publicitários da emissora. Apesar de este ter sido o principal discurso responsável por manter o poder da emissora, hoje em dia ele surge sob uma nova forma, a da responsabilidade social. A Globo foi pioneira no merchandising social na teledramaturgia e na própria disseminação do termo, mostrando-se não só nacionalista, mas agora exibindo ares de preocupação com a democracia e cidadania.

Pelas razões mencionadas, ao se falar em telenovelas brasileiras, a associação com a Globo é automática. Sem dúvida, são as principais responsáveis pela especificidade da teleficção brasileira e resultado de um conjunto de fatores que vão desde o caráter técnico e industrial da produção até o nível estético e artístico e à preocupação com o texto. (LOPES, 2009). Os prêmios internacionais e as críticas ajudam a legitimar este padrão.

No entanto, apesar de todo esse inegável contexto histórico e social que envolve a ficção televisiva, incluindo reconhecimento internacional e forte diferença no nível de investimento e dedicação à produção que as ficções nacionais apresentam em relação à produção mundial, ainda é possível notar no campo da comunicação fortes traços de preconceito em relação ao meio televisivo e, principalmente, em relação às produções ficcionais. Os estudos existentes discutem o papel social do meio televisivo, mas poucas vezes se debruçam sobre o conteúdo e as produções de ficção, mesmo que reconheçam a influência e o impacto que elas exercem sobre a população. Os diversos motivos e aspectos desse afastamento intelectual serão tratados no próximo tópico.

5. Teorias da comunicação e os estudos da qualidade

Toca do Coelho: as aplicações do termo

No campo da comunicação estão dispostos inúmeros conceitos, dos quais os pesquisadores se apropriam a fim de chegar a determinadas conclusões. O vaguear do estudioso em meio à infinidade de opções se dá como o do coelho em uma brincadeira de festa junina. Cada abordagem ou ponto de vista é uma toca, enquanto o pesquisador, cercado por opções, fará a escolha de um dos caminhos a seguir. Por estar inserida no campo da comunicação, a discussão sobre a qualidade também possui diversos tipos de abordagem dispostos no universo dos estudos televisivos, no qual quem julga está imerso.

Várias referências à qualidade podem ser encontradas, variando de acordo com o campo de atuação. Conforme demonstrado por Feuer (2007), na indústria televisiva norte-americana, que pode ser definida como uma comunidade movida pelo lucro, a qualidade seria determinada pela divisão demográfica da audiência, ou seja, o programa com qualidade seria aquele que conseguisse atingir os públicos que os anunciantes procuram. Porém, para a autora, a maior parte das comunidades interpretativas não define qualidade somente por critérios econômicos. Os cristãos, por exemplo, definem-na pela aderência ao seu sentido de validade religiosa; outros, como o extinto grupo ativista *Viewers for Quality Television*, tendem a valorizar programas com mensagem morais e políticas com viés liberal; para muitos jornalistas, qualidade é uma opção estética de um tipo específico definido por um consenso entre criadores de programas e intelectuais liberais; e, para algumas linhas de estudos acadêmicos de televisão, ‘qualidade’ é um termo descritivo que identifica um ‘gênero televisivo’ chamado “quality drama”. Portanto, sempre pode haver um conflito de interesses entre as comunidades interpretativas ao fazerem julgamentos de qualidade acerca dos mesmos programas televisivos. Também Pujadas afirma que a legitimidade de qualquer um dos significados da palavra “qualidade” resta sob uma questão de relativismo – do contexto, da vinculação a determinado grupo social, da subjetividade de quem fala ou das estratégias de legitimação utilizadas (2001: 17).

Em suma, a qualidade pode depender de diversos fatores, como quem analisa o programa, quais as suas referências culturais, em que contexto é analisado, em que cultura o programa se insere, quando foi produzido e quando foi transmitido, qual aspecto é analisado (técnico,

vanguardismo, pedagógico), se a análise vem do ponto de vista do receptor, do realizador ou da emissora, entre outros fatores a serem considerados para uma análise da qualidade de um programa. (FERNANDES, 2005). Reside aí a principal dificuldade de definição do termo, dados seu caráter subjetivo e suas vastas interpretações.

Convém dizer que a falta de consenso pode ser encarada não como colisões teóricas ou disputa de verdades no campo científico, mas como uma rica pluralidade de pontos de vista. Essa característica encontra-se novamente em conformidade com o campo da comunicação, mostrando que outro obstáculo para a definição do conceito de qualidade, segundo Viñes e González (2008), está relacionado à interdisciplinaridade do termo. Pujadas (2001) reflete sobre as várias perspectivas de estudo sobre o conceito de qualidade televisiva e ressalta, primeiramente, a qualidade televisiva do ponto de vista da estética, da sociologia e da ética (moral). Para ela, falar de “televisão de qualidade” é diferente de falar, por exemplo, de “cinema de qualidade”, pois a televisão, além de ser uma instituição cultural, educativa e informativa é, para muitos autores, uma instituição econômica, financeira e política. Isso exige que ela seja analisada sob diferentes perspectivas. No caso desta pesquisa, no entanto, o aspecto econômico não foi tratado como um tópico à parte por considerar-se que, em nossa sociedade capitalista, ele permeia todos os outros aspectos (político, tecnológico, pedagógico, etc). Portanto, os fatores econômicos foram diluídos por motivos de tempo de pesquisa e relevância para o tema, que buscou focar na crítica e em demais discursos sobre o tema.

Pujadas (2001), assim como Viñes e Gonzales (2008), também acredita que se possa estudar a qualidade do audiovisual atendendo a agentes protagonistas do ato de comunicação, do ponto de vista do emissor (produtoras, canais) ou do receptor. No entanto, é justamente o receptor, no caso da televisão, que prejudica a qualidade da produção, no sentido de que o preconceito pelas obras, como vimos no primeiro capítulo, surge em relação ao seu público massivo.

As perspectivas clássicas da comunicação

Os estudos do campo da comunicação se desenvolveram com base em perspectivas que abordaram de diferentes maneiras os processos de comunicação e dos meios. Alguns estudos iniciais pautavam-se em abordagens que ao longo do tempo foram descartadas e tornaram-se obsoletas, substituídas por outros modos de ver que abriram caminhos a diversas áreas no campo.

Segundo Orozco (2009)⁷, para aplicação de um modelo, o ideal não é ater-se a apenas uma perspectiva, mas sim optar por algumas e combiná-las para que haja um equilíbrio. Cada perspectiva, mesmo com controvérsias a seu respeito, contém uma contribuição possível de ser adaptada aos cenários atuais da comunicação e dos estudos de televisão. Dado esse processo, poderíamos dizer que mesmo os primeiros estudos colaboraram para o desenvolvimento das linhas teóricas que, combinadas, contribuem para esta pesquisa. Seria logicamente inviável aprofundar cada linha teórica, mas acreditamos ser interessante perpassar, mesmo que de forma sucinta, as perspectivas clássicas que auxiliaram de alguma forma a construção do nosso objeto para demonstrar como o objeto se adapta a cada uma delas, e quais seriam as mais adequadas às reflexões desta pesquisa.

O *Modelo de efeito dos meios* é bastante ultrapassado por ignorar o poder do receptor, considerar o público uma massa passiva e se concentrar apenas no emissor. O que se pode aproveitar dele é a noção da importância de focar no emissor uma responsabilidade pelo conteúdo que será emitido e as informações nele contidas. Trataremos os programas como obras abertas e o receptor como responsável pela interpretação dos dados e, sobretudo, dos discursos. Ainda assim, uma das abordagens sobre a qualidade de um programa se refere em grande parte à sua produção, seu aspecto técnico ou de conteúdo, como ao se propor inovador ou educativo. A compreensão do efeito dos meios sobre seu público contribui para a noção de qualidade à medida que trata das funções exercidas pela comunicação de massa e seus efeitos na sociedade, e por inserir questões como a influência das mídias a ponto de gerar mudanças no gosto individual.

Foram importantes para a compreensão da cultura de massa os autores representativos da corrente *funcionalista*, Paul Lazarsfeld e Robert Merton, responsáveis por análises quantitativas relacionadas aos efeitos da cultura de massa sobre seus públicos. Os teóricos seguidores dessa corrente acreditavam que os meios de comunicação possuíam um poder social tão forte que poderiam causar uma massificação da audiência. Ressaltavam que, se antes o público era constituído pela elite, com o passar do tempo o nível médio dos padrões estéticos e dos gostos do público teria sofrido uma queda. Pensavam ser bastante limitada a

⁷ Nas aulas proferidas na disciplina *Comunicação, Telas e Novas Educações*, ministrada pelo Prof. Guillermo Orozco Gomes na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, de 28 de setembro a 4 de outubro de 2009.

possibilidade de o gosto do público “melhorar” se submetidos à oferta de produtos da cultura de massas. Consciente da possibilidade de interpretação de um preconceito histórico contra os meios de comunicação de massa e seu público nessa linha de pensamento, a pesquisa buscou confrontar tais fundamentos ao considerar o receptor dos programas de grande audiência um crítico, cujo juízo deve ser considerado ao se propor uma análise da qualidade.

Desta corrente surgiu o modelo dos *usos e gratificações*, dos trabalhos americanos dos anos 1960 e 1970. Neste modelo, o receptor usa o meio para adquirir algo, portanto é capaz de emitir juízo e até mesmo conseguir algum proveito pessoal incitado pela influência da narrativa. Martín-Barbero (2008) fala em usos sociais, e como a telenovela, por exemplo, continua após o término do capítulo, pois o público tende a falar sobre o que acabou de ver. Essa teoria parte do pressuposto de que o usuário, à medida que se aproveita da mensagem que foi transmitida pelo que assistiu, é ativo e emite juízos de valor sobre ela, ideia de grande importância para a análise em questão, que se apropria dessa chamada crítica popular.

Outra perspectiva passível de ser utilizada para a compreensão do conceito de qualidade é a *análise de conteúdo*, que se baseia em compreender o objeto, no caso o programa televisivo, e não o sujeito, quando de fato é o programa que recebe a menção de possuir ou não a referida qualidade. É importante conhecer as possíveis formas de interpretação do conteúdo, sob o risco de que o receptor faça uma leitura equivocada, isto é, decodifique a mensagem de forma diferente daquela intencionada pelo emissor. Caberia à produção e à crítica a análise do conteúdo da mensagem. Sabemos que o cuidado com a mensagem é importante porque temos ciência de que o contato com a narrativa ficcional não termina no instante exato, mas continua a ser interpretado e comentado, como defendido pelos *Estudos Culturais*. Afora a resistência dos precursores da escola de Birmingham (Williams, Thompson, Hoggart e, mais tarde, Stuart Hall) aos meios de comunicação de massa, é possível atribuir a tais estudos um avanço em relação às perspectivas que consideravam apenas o momento de contato da mensagem com o receptor. Os estudos culturais viam a recepção como um processo mais longo, que continua após o contato imediato, que nos faz crer que os telespectadores memorizam, elaboram e até formam críticas acerca do que foi assistido. Para a fundamentação teórica de uma análise da crítica e do gosto popular os Estudos culturais trouxeram grandes contribuições, que não serão descartadas. No entanto, apesar da reconhecida importância destas abordagens, elas não serão o foco principal desta pesquisa,

dado que para aprofundar a análise na crítica consideraremos os juízos já formados, com mais ênfase na opinião em si do que em sua elaboração, mesmo que busquemos nunca deslocar a opinião de seu contexto.

A proposta engloba também concepções *da análise cultural da audiência*. Essa perspectiva considera relevante a análise do processo completo de comunicação, não apenas com foco no momento da mensagem, mas o processo de interpretação e discussão posterior a ela. É importante compreender o que o emissor faz com a audiência, como se aproveita disso e como a cultura influencia o processo comunicativo. Deve-se verificar não apenas se a informação alcançou o público, mas *como* o público entendeu essa informação. As opiniões e o debate público que se criam em torno das ficções, principalmente das telenovelas, é um exemplo de que elas contribuem para o processo comunicativo e para a formação de juízos comuns, de um *sensu comum* que forma o gosto popular. Para a produção, a criação de grupos focais que discutem os conteúdos pode ser uma forma de entender como foi a aceitação e a compreensão dos receptores sobre o texto audiovisual, contribuindo para a melhoria de sua qualidade. Na perspectiva de uma esfera pública, a mera existência de um debate em torno das produções já representa poder crítico, o que se torna um indicador qualitativo (positivo ou não) das mensagens televisivas. Portanto, esse modelo de análise faz-se também presente e relevante para esta pesquisa.

Por fim, a qualidade é pensada com muita frequência sob o ponto de vista que enxerga os meios e suas capacidades técnicas. Segundo acreditam os seguidores dos estudos de *Mediações múltiplas*, o processo midiático é influenciado, pois apesar da inserção em um mesmo contexto, cada meio tem capacidades técnicas distintas. O caráter técnico de um programa e suas mediações representam um forte elemento no discurso da qualidade, quando diz respeito ao nível da produção. É constante o apelo a tais aspectos quando as próprias produtoras ou emissoras se vangloriam dos avanços e cuidados tecnológicos de seus programas, portanto o modelo contribui para esta visão da qualidade. No entanto, mais uma vez, apesar de reconhecida esta importância, a pesquisa pretende focar menos na perspectiva da produção que no julgamento do público e da crítica.

Com o passar dos anos e evolução dos estudos no campo, os estudos midiáticos foram aplicados ao meio televisivo, sofreu preconceitos, adaptações e transformações para se ajustar

ao veículo e seu conteúdo. Assim, estas perspectivas dos estudos da comunicação formam um acervo teórico que, direta ou indiretamente, se faz presente nos rumos das análises e investigações aqui desenvolvidas. Mesmo que os modelos ou autores das linhas teóricas acima não sejam diretamente citados, é o resultado dessas mutações e aglutinações que formam a base teórica desta pesquisa.

Os estudos de televisão e o preconceito intelectual

Durante muitos anos os estudos da televisão no campo da comunicação a encaravam apenas como aparato midiático de formação de valores e seu impacto social. As pesquisas existentes no campo da comunicação que abordam o meio televisivo surgiram em um contexto de afastamento intelectual que resultou em questionamentos iniciais sobre a estrutura genérica do meio ou seus impactos econômicos, políticos e sociais, chegando apenas muito tempo depois à discussão dos programas da televisão. Machado (2008) alega surpreender-se com esse fato e faz uma crítica às contribuições, mesmo que preciosas, de pesquisadores como McLuhan e Adorno, que se aprofundaram no plano teórico do modelo televisivo, mas sem contribuições significativas no nível dos programas. E acrescenta que é necessário pensar a televisão como o conjunto de trabalhos audiovisuais que a constituem, do mesmo modo que o cinema é a junção dos filmes produzidos, e a literatura a coleção de obras escritas ou oralizadas. Claro que não se pode deslocar a televisão de seu contexto social e analisar seu conteúdo isolado, mas tampouco seria completo um estudo que apenas abordasse a influência do meio televisivo sem fazer atenção à vasta diversidade de programas que a constituem.

As publicações acerca do tema partiam de pontos de vista variados, como programas específicos e estudos de caso, ou abordavam a televisão pela “estrutura genérica do meio, entendida como tecnologia de difusão, empreendimento mercadológico, sistema de controle político-social, sustentáculo do regime econômico, máquina de moldar o imaginário e assim por diante” (Machado, 2008:24). Outra grande parte das pesquisas volta-se para a programação televisiva, com abordagem principalmente de temas jornalísticos e da responsabilidade destes na formação de opinião de um público massivo. Mas, no que diz respeito à ficção televisiva, o preconceito intelectual ainda tem forte presença e nitidez.

Uma das explicações para esse fenômeno é a estreita proximidade da televisão com as chamadas “massas” que sempre foram consideradas como uma antítese a qualquer forma de arte. Segundo Bourdieu (2008), a observação científica mostra que as práticas culturais como visitas a museus, concertos e exposições, e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música estão associadas ao nível de instrução e origem social. A hierarquia dos consumidores corresponde à hierarquia socialmente reconhecida das artes. “Eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados de classe” (2008: 09). Da mesma forma, analisa Martín-Barbero, “o *aviltamento* atual da arte está ligado não só ao efeito do mercado, mas ao preço que pagaria a arte burguesa por aquela pureza que a manteve isolada, excluída da classe inferior.” (2008:76).

Justamente por sua abrangência e proximidade com as classes mais baixas, e por representarem produções de fins lucrativos, as produções televisivas foram consideradas opostas à arte, além de serem acusadas de despreocupação com o público e de subestimar a capacidade intelectual dos telespectadores. Motter e Mungoli (2006) colocam que, assim, uma hierarquia se estabelece entre as obras literárias: as obras “cultas” ou de qualidade possuem público reduzido enquanto as obras de “gosto duvidoso” são publicadas nos periódicos e consumidas por uma quantidade enorme de leitores de todas as classes sociais.

Assim, aquilo que define a qualidade de uma obra literária e de seus autores não está ligado a sua aceitação pelo público, uma vez que o critério qualitativo está mais ligado à “qualidade” ou prestígio do seu público que a uma qualidade intrínseca da obra. Dessa forma, desloca-se a incidência do critério de qualidade sobre a obra artística e passa-se a valorizá-la de acordo com o público (reduzido) que lhe dá suporte. Segundo essa perspectiva, tudo que é popular é ruim e, em consequência, pretender agradar ao público também é produzir algo de pouco valor estético. (MOTTER e MUNGIOLI, 2006: 10)

Com isso, por ser voltado a um público amplo e ser praticamente gratuita, a televisão criou inimigos nos campos artístico e intelectual. A ficção fica ainda mais prejudicada por conquistar a grande audiência com retratos da realidade e entretenimento, ao invés de proporcionar conteúdo informativo e “elevado”. Essa foi uma das maiores dificuldades enfrentadas pela televisão desde seu surgimento: sua associação com a imagem de um veículo

de subcultura, voltado às classes populares e não intelectualizadas, cujo conteúdo agregava pouco ou quase nada.

Provocado pelo recorrente discurso de que a TV só tem banalidades, Machado traz o questionamento: “Por que deveria a televisão pagar sozinha pela culpa de uma mercantilização generalizada da cultura?” (2005:10). O autor adverte que a banalização da cultura se faz presente também em outros mercados de produtos culturais. O cinema traz filmes muito facilmente questionáveis enquanto arte ou bem cultural, como a grande variedade de comédias apelativas e sem senso crítico, ou comédias românticas que ganhariam de muitas telenovelas no quesito clichês. Também a literatura está carregada de livros de auto ajuda, criticados por teóricos da psicologia, ou mesmo autobiografias de sub-celebridades, como Bruna Surfistinha e adjacentes.

Outro agravante é que ficção televisiva descende do melodrama, originário do folhetim francês (*feuilleton*). O formato, que surgiu na França em 1836, carrega em si a origem de um preconceito intelectual, que irá perdurar sobre outros produtos populares. Antes de significar o romance publicado em episódios, folhetim designava uma parte do jornal, o “rodapé” da primeira página, para onde iam as “variedades”, as críticas literárias, as resenhas teatrais, junto com anúncios e receitas culinárias, e não raro com notícias que colocavam questões políticas em disfarce de literatura. O que não era admitido no corpo do jornal podia ser encontrado no folhetim, e essa condição original deixou marcas profundas nesse formato.

Apesar da certa riqueza nas narrativas romanceadas, o folhetim despertou o interesse das camadas mais pobres pela leitura e colaborou com a construção de uma nova identidade nacional urbana, o que o afastou das classes mais abastadas. Os acontecimentos narrados passaram a ser o centro dos interesses dos leitores, superando o encanto dos romances descritivos ou dissertativos, ou, como diriam mais tarde também em relação às telenovelas, “emburrecendo” a população. Desde então os temas das narrativas televisuais tornaram-se tabus acadêmicos.

Em resposta ao questionamento sobre o porquê da resistência à análise da televisão, Wolton sugere duas respostas de naturezas diferentes: uma de causas “objetivas”, que se referem à televisão como objeto “complexo, inapreensível e cuja banalidade é enganadora” (1996: 44) e outra mais “subjativa”, ligada ao modo como grande parte dos agentes envolvidos desde a

década de 1950 falaram sobre a televisão. Com isso, ressaltou uma perspectiva crítica que prevaleceu por muitos anos.

Sugere também uma “preguiça de análise” ou “preguiça intelectual” em relação à televisão, justamente por seu caráter popular e banal, que tende a excluí-la da pauta de assuntos que precisariam ser pensados. Além disso, aponta como dificuldade para pensar a televisão o fato de ser um objeto de consumo essencialmente *privado*, mas que traduz uma atividade *coletiva*.

Na Europa, os trabalhos sobre mídia começaram tarde em relação aos Estados Unidos, onde existia uma forte tradição de pesquisa empírica sobre os efeitos do rádio, depois sobre a televisão, desde a década de 1940. Nos Estados Unidos, desde o início, a pesquisa empírica tinha fim comercial, acadêmico ou universitário. Os trabalhos puramente comerciais, que predominaram depois do decênio de 1960, por não apresentarem grande referência teórica, davam a sensação de que a pesquisa empírica era necessariamente não-crítica – o que não é verdade. Até que surgiu a crítica à Indústria Cultural por Adorno e tempos depois, Marcuse.

Segundo Wolton (1996), os trabalhos empíricos de conclusões prudentes e argumentativas não tiveram influência comparável à dos inúmeros estudos que denunciavam os perigos, os prejuízos e as maléficas estratégias de poder da televisão. Essa desproporção foi acentuada também pela falta de teorização por parte dos profissionais da mídia, que não expuseram o conhecimento sobre sua experiência.

O preconceito intelectual em relação aos programas televisivos acabou por contribuir para o surgimento de discussões acerca da influência que os programas podem exercer sobre os telespectadores, mas isso não aumentou a preocupação das emissoras em transmitir conteúdos mais elaborados. De acordo com Tecglen, “O distanciamento das elites do meio televisivo fecha o círculo e incentiva os programadores a serem cada vez mais toscos, acreditando, assim, englobar mais pessoas.” (TECGLEN, *apud* Martín-Barbero; 2004: 25). Do contrário, a aproximação dos intelectuais e a análise dos programas possibilitam determinar como eles conseguem se aproximar tão abrangentemente do público, se existe influência e como ela se dá.

Não foram poucos os escritores e críticos que indiciaram a televisão como causa e sintoma, ao mesmo tempo, do nosso declínio social e cultural; por outro lado, previsões mais otimistas imaginavam espaços para a expressão de pontos de vistas políticos suprimidos e para a

emergência de uma *alta cultura* do vídeo. Promessa bem-vinda de renovação artística, instrumento de conscientização das massas ou *vírus* de efeitos políticos e intelectuais altamente degenerativos, a televisão adquiriu um lugar central no debate a respeito da natureza do público e do papel das artes e das letras na vida moderna.

O *a priori* político era tal que, vale recordar, por mais de trinta anos o simples fato de falar da escolha do público ou do interesse apresentado pela televisão privada levava a catalogar como “de direita” qualquer energúmeno que ousasse tocar nesse assunto, o que desqualificava imediatamente a sua capacidade de dizer qualquer coisa inteligente! (WOLTON, 1996: 50)

Para o estudioso, existe nessa atitude contra os meios de comunicação de massa traços de frustração e amargura, justificadas pela ascensão de um sistema de legitimação e valorização social que tende a marginalizar não apenas os intelectuais, mas também uma boa parte da produção cultural que não pode se exprimir. “É forçoso reconhecer que o discurso intelectual e cultural em geral sempre foi majoritariamente hostil, sustentado por uma mistura de críticas políticas, sociológicas e culturais que não têm nem o mesmo peso, nem o mesmo valor, nem a mesma justiça.” (1996: 58). Com isso, tornou-se “bonito” socialmente criticar a televisão, e a rigidez crítica impediu que se questionasse porque tantas pessoas assistem a ela.

Freire Filho (2003) menciona opiniões de Nelson Rodrigues sobre a televisão, nas quais o cronista revela um sentimento não muito afetuoso pela “massa” brasileira, uma linha de argumentação que a essa altura já soa bastante familiar. Costumava dizer que *nostra televisão* era o espelho de *nosso povo*, e afirmava que a TV tem que ser feita para as massas e que as massas são burras e têm mau gosto, nada em comum com a grande arte. Segundo Freire Filho, Rodrigues não via nenhum *mal* nisso – seja do ponto de vista moral, político ou estético, apenas acreditava que a televisão era sinônimo de diversão, passatempo, fortes emoções e só. Esse raciocínio de Nelson Rodrigues se encaixa em grande parte das mentalidades até hoje. Habermas (2003) também coloca que o próprio nome da cultura de massas surge pautado no distanciamento e no preconceito das elites intelectualizadas.

Sim, a cultura de massas recebe o seu duvidoso nome exatamente por conformar-se às necessidades de distração e diversão de grupos de consumidores com um nível de formação relativamente baixo, ao invés de, inversamente, formar o público mais amplo numa cultura intata em sua substância. (2003: 195)

Parte da dificuldade de se analisar o discurso de qualidade se baseia na premissa alimentada pelos campos intelectuais desde o surgimento da televisão, fato que condiz, mais uma vez, com a visão de signo ideológico proposta por Bakhtin, que adquire o significado proposto pela ideologia dominante. Mesmo que todo signo ideológico, como defende Bakhtin (2002), tenha sempre duas faces, ou seja, a crítica pode tornar-se elogio e toda verdade pode soar como uma grande mentira, nas condições habituais da vida social essa contradição não é facilmente vista, porque “na ideologia dominante estabelecida, o signo ideológico é sempre um pouco reacionário e tenta, por assim dizer, estabilizar o estágio anterior da corrente dialética da evolução social e valorizar a verdade de ontem como sendo válida hoje em dia.” (2002: 47).

Claro que a televisão, ao longo de sua existência, apresentou uma série de programas com conteúdo não politizado, mercadológico e com pouca ou quase nenhuma contribuição social e intelectual, o que veio a prejudicar a sua função social como mídia. Ainda assim, mesmo com o aprimoramento de sua tecnologia e conteúdo, e mesmo que tenha havido uma abertura otimista em relação à TV, os defensores do meio perceberão que a visão anteriormente imposta é difícil de ser rompida.

No entanto, ainda de acordo com Freire Filho (2005), equivoca-se quem imagina que a elite ilustrada sempre encarou a TV como inimiga da literatura e das humanidades, considerando-a um agente propagador de uma decadência cultural. Nos primeiros 30 anos de sua existência, o veículo foi conceituado de formas radicalmente discrepantes: inspirou, para uns, o pesadelo do esvaziamento do *papel legislativo* da elite intelectual tradicional; para outros, o sonho da intervenção criativa e política em um mercado profissional recém-aberto. Na primeira década de existência da TV no Brasil vários escritores e jornalistas culturais apostaram numa convivência mutuamente enriquecedora entre a televisão e as letras, procurando assimilar as regras da linguagem televisiva, a fim de utilizá-las em prol da arte literária e da cultura livresca. Defendiam o papel da TV como disseminadora de cultura e depositavam grande esperança no veículo. No início dos anos 1960, com o crescente alcance da TV e a entrada de programas que abarcavam grande público e representavam o que começou a ser chamado de gosto popular, começam a se decepcionar com o poder de arte do meio e a criticá-lo

negativamente. Começam então os ataques ao conteúdo televisivo nos jornais e nas universidades, muitos deles com a tendência de desprezar o meio por sua popularidade, fortalecendo o preconceito intelectual. Afinal, o que o “povo” gosta, só pode ser ruim.

Em contraposição a essa constatação, Janine Ribeiro (2004) afirma que nas artes audiovisuais o sucesso comercial não depõe contra a qualidade artística do filme. O autor explica que a ideia de que a qualidade foi para um lado e a preferência popular para outro vale, de certo modo, para artes como pintura e escultura, mas demonstra que no caso da televisão e do cinema isso não acontece. Há algum tempo atrás, talvez, com a convicção de que o cinema de arte, refinado e culto, era o europeu, e nunca o hollywoodiano. Mas, como diz Janine, hoje é difícil negar que um filme de grande público possa ser bom. E justamente pelo caráter popular do veículo televisivo, “condicionar a qualidade na televisão ao fracasso de público é dar um tiro no pé”. (2004:69)

Os dados quantitativos de audiência refletem, de certa forma, o apego e a comoção social que o meio consegue proporcionar. Além disso, os altos índices e demonstrações da participação pública conquistadas por determinados programas criaram a necessidade de se averiguar o impacto e a influência do meio televisivo. O fato gerou diversos estudos sobre a televisão, reduzindo lentamente o desprezo pelo meio televisivo, embora, como já ressaltado anteriormente, muitos deles não foquem em momento algum os programas televisivos. Isso explica a ironia de Mckee (2004) ao afirmar que a maioria dos acadêmicos parece seguir o ditado de que a “Televisão é para ser estudada, não assistida”⁸. Mckee lamenta esse afastamento intelectual e sustenta um olhar pouco otimista em relação ao campo.

E, infelizmente, a maioria dos acadêmicos que escrevem sobre televisão continuará a ignorar ou recusar tal história devido a seu próprio desafeto à cultura popular – e às pessoas que a apreciam. Contra este *preconceito covarde* posso apenas insistir que a televisão – toda ela – é, de fato, para assistir – para a grande maioria dos cidadãos. Se falharmos nesse entendimento em nossos textos sobre a mídia, então falhamos ao entender a própria televisão. (2004: 194 – tradução livre)⁹

⁸“Television is for writing about, not looking at”. Mckee cita essa frase parodiando a afirmação de Noel Coward de que “Television is for appearing on, not looking at”.

⁹Nesta fala, Mckee ironiza novamente ao utilizar o nome de Noel Coward para o trocadilho “Coward-ly prejudice”, referindo-se ao preconceito contra a TV existente na fala. “*And, sadly, that most academics writing about television will continue to ignore or dismiss such a history because of their own distaste for popular culture – and for the people who like it. Against such Coward-ly prejudice I can only insist that television – all*

Aos poucos, porém, teóricos espalhados pelo globo conseguiram enxergar os benefícios da televisão. Afinal, não se pode negar que ela possibilitou a milhões de pessoas uma visão ampla, diversificada e rica do mundo, da qual a grande maioria delas jamais tomaria conhecimento. Já alertava Paulo Francis: “... a televisão é tão boa ou má quanto quem a utiliza como instrumento. O ser humano não se cria problemas que não possa resolver.” (1991:13). Em outras palavras, Machado concorda: “a televisão é e será aquilo que nós fizermos dela.”(2005:12)

Os estudos sobre o meio continuaram a ser desenvolvidos e a ocupar seu espaço na academia. Com o aprofundamento das discussões acerca da importância da televisão e da ficção televisiva como meio de comunicação, sua influência e sua credibilidade perante o público, surgem as análises acerca de seu conteúdo e dos programas transmitidos. E, juntamente com a atenção ao conteúdo televisivo, é reforçada a preocupação acerca da sua *qualidade*. Mas o que seria essa *qualidade* para a televisão? Eis o que pretendemos investigar.

Capítulo II – Sobre a qualidade na TV

Capítulo II – Sobre a qualidade na TV

Independentemente do contexto político, econômico e sócio-cultural em que o sistema televisivo se insere, é possível notar um constante apelo ao discurso da qualidade. Ainda assim, a expressão surge sob diversos pontos de vista em torno de variados programas televisivos, que são julgados como detentores ou não de *qualidade*. Este julgamento é o foco deste capítulo, que busca investigar os diversos usos do termo, compreender os diferentes pontos de vista e seus pontos complementares, a fim de encontrar justificativas para uma análise mais detalhada dos olhares críticos que determinam a qualidade dos programas televisivos no Brasil.

Este capítulo se apresenta em três partes. Para compreendermos as variadas aplicações do conceito, é importante resgatarmos o contexto em que ele surgiu e como se modificou ao longo dos anos, a fim de acompanharmos seu desenvolvimento e consolidação. Em seguida, faremos uma revisão teórica do tema e comentaremos brevemente vários pontos de vista e formas de se abordar a questão da qualidade (produção, tecnologias, discurso), com base nas teorias existentes. E, por fim, serão levemente aprofundados os diversos usos do termo, mencionados pela teoria estudada, aplicados à televisão brasileira, abordando certos aspectos e características dos programas que lhes permitem ser avaliados como detentores de *qualidade*. Apesar de sabermos da importância de aprofundarmos cada ponto de vista ou característica, a pesquisa limita-se a uma análise breve de cada aspecto, com o objetivo de fazer menção à diversidade de usos do termo.

1. A expressão “TV de qualidade”: Surgimento e consolidação

A expressão *quality television* apareceu pela primeira vez na década de 1980 no contexto intelectual britânico, o que levou pesquisadores de todo o mundo a adotar o termo para designar uma nova maneira de se pensar a televisão. Nesse cenário, as discussões remetiam tanto a aspectos éticos quanto estéticos. De modo geral, os critérios de qualidade associados mais diretamente ao campo ético privilegiavam o papel social da TV, assim como sua função educativa.

A primeira publicação que veio a oficializar o termo foi o livro *M.T.M: Quality television*, publicado em 1984 pelo *British Film Institute* sobre a contribuição dada à televisão pela

M.T.M. Enterprises pela produção de alta qualidade estética do seriado *Hill Street Blues*. Este seriado se destacou porque, mesmo produzido em escala industrial, condicionado à audiência, apresentou cuidado e inovação estética, o que chamou a atenção dos críticos e estudiosos da TV. Pouco antes disso, uma pesquisa também financiada pelo *B.F.I.* resultou em uma virada na produção dos *media studies* sobre televisão. *Everyday television, Nationwide* (1978), de Charlotte Brundson e David Morley, analisou o programa *Nationwide*, voltado para um público mais vasto e heterogêneo. O livro põe em cena a vontade de explorar a maneira pela qual esses programas de diversão de massa tratam as condições de vida e a experiência de homens e mulheres de diversas camadas sociais, e participam da construção de um senso comum popular. Para Mattelart e Mattelart (1995), esse estudo marca o ponto de partida de uma investigação sobre os gêneros populares.

Segundo Feuer (2007), mesmo antes da noção de *everyday television* se fixar, a ideia de *quality drama* existia na forma de teleteatros “antológicos” nos anos 1950. De escritores do teatro nova-iorquino, voltados a uma audiência elitizada e financiados por patrocinadores como produções de prestígio, esses dramas televisivos carregavam o selo de teatro ‘legítimo’ (2007: 146).

Por um lado, eles se definiam como programas de qualidade porque exploravam uma característica essencial de suas mídias: a habilidade da televisão de transmitir ao vivo quando os filmes não o faziam. Por outro lado, o prestígio veio de uma associação com uma forma de arte “maior”: o teatro, visto pelos intelectuais como forma de arte superior ao cinema. Assim, no cenário britânico, a TV passou a ser mais bem vista que o cinema, pois por ser ao vivo, se aproximava mais do teatro.

Não é de se estranhar que a discussão tenha sido originada na Grã-Bretanha, cuja estrutura televisiva é referência de muitos estudos ainda hoje. Laurindo Leal Filho publicou no Brasil o livro “A melhor TV do Mundo: o modelo britânico de televisão”, cujo título reflete sutilmente o impacto positivo do modelo na visão do autor. Para Leal Filho (1997), um dos fatores de destaque da programação no sistema de televisão britânico resulta do rigoroso controle de qualidade do conteúdo televisivo. Em 1954, o governo britânico criou a Lei da Televisão, a fim de controlar a televisão comercial. Essa Lei foi substituída dez anos depois pelo relatório “White Paper”, escrito por uma comissão criada para analisar o futuro das transmissões no

Reino Unido. A lei estabelecia regras para a programação e publicidade na televisão comercial. Essas regras foram revistas ao longo dos anos e outros documentos de regulação foram criados, até o BroadcastingAct 90. Estes documentos apresentavam uma série de normas a serem seguidas, com a finalidade de manter uma programação de TV com qualidade. No BroadcastingAct 90 a questão da qualidade foi enfrentada com a busca de conceitos capazes de dar ao termo algum entendimento comum, por meio do uso de expressões referentes aos programas que os classificavam por serem, por exemplo, inovadores, criativos ou desenvolvidos com altos custos de produção. Essa classificação valeria não só para a programação dirigida a públicos restritos como também para as grandes audiências. (LEAL FILHO, 1997: 55)

Na televisão britânica, todo esse processo de regulamentação da teledifusão foi acompanhado e orientado por relatórios, comissões e comitês formados por intelectuais, empresários e representantes de instituições públicas e governamentais. As discussões criaram um contexto de diálogo e debate sobre a qualidade na televisão, que ganhou espaço em núcleos intelectuais e culturais na Europa e Estados Unidos, onde ainda hoje se concentra a maior profundidade de discussão sobre o fenômeno, até ganhar força no Brasil e na América Latina desde a década de 1990.

Na mesma década, Robert J. Thompson conseguiu argumentar que “quality drama” se tornou um gênero em si, completo com seu conjunto próprio de características (FEUER, 2007: 148). A partir de então surge uma vasta gama de definições e conceitos para fundamentar o discurso da qualidade. Esse conjunto de regras, no Brasil, é usualmente referido como “TV de qualidade”.

Apesar da costumeira tradução, Machado (2005) aponta que a expressão “TV de qualidade” produz uma discriminação nociva à ideia que se quer defender, pois tratar a qualidade em televisão como um acréscimo, um desvio da norma, apenas reforça o equívoco de que ela não possui qualidades. Esses termos dão a impressão de que aquele conteúdo que apresenta alguma qualidade existe isolado em meio a um mar de mediocridade, quando a ideia é que a qualidade atinja todos os processos da TV, desde a produção à recepção, para que o discurso seja amplo, e não segregador.

Buonanno (2004) distingue as duas expressões, “ficção de qualidade” e “qualidade da ficção”. Entende que a primeira constitui a abordagem mais tradicional e se aplica a um produto específico e exige uma definição prévia de critérios objetivos: artísticos, técnicos, temáticos, de popularidade, etc. Sendo assim, a “TV de qualidade” seria qualquer programa que cumprisse os critérios estabelecidos. Apesar de admitir a relevância deste tipo de abordagem, a autora acredita que esses fatores se deparam com impasses como declarações de puro senso comum e consenso generalizado, que se tornam matéria de opinião, de interesse ou de imposição de poder. A segunda prerrogativa já não é atributo de um programa particular, mas uma perspectiva construída sobre toda a variedade da grade de programação em determinado período de tempo. Assim, a qualidade refere-se ao *ambiente produtivo* e às propriedades culturais presentes na diversidade da programação, pois aí se identifica o grau de evolução de uma indústria e se constroi a sua competitividade. O panorama da ficção representaria um *pedaço do país* que foi caracterizado e apresentado ao público, e perpassa a noção de uma *comunidade imaginada* criada pela TV e suas representações. Neste capítulo trataremos das duas formulações a respeito da qualidade e seus critérios distintos. No entanto, pelas razões apresentadas pelos autores acima referidos, a partir de agora a expressão “TV de Qualidade” aparecerá entre aspas.

2. Diferentes acepções de qualidade

Conforme acabamos de ver, muitos autores se aventuraram nos estudos de qualidade para tentar definir critérios de valoração e mensuração qualitativa dos programas televisivos. As diversas linhas de pensamento se cruzam em muitos momentos, complementam-se ou discordam, caracterizando assim o caráter transdisciplinar e subjetivo do conceito.

Buonanno (2004) coloca que o discurso público sobre a ficção televisiva se divide em duas vertentes distintas, mas não necessariamente separadas. A primeira é aquela alimentada pela mídia, pelos críticos e jornalistas. Aqui, a ficção se torna um objeto amplamente noticiado, em virtude de seu sucesso. A autora destaca que o fator sucesso merece certo respeito, porém lembra que, no âmbito intelectual do qual o jornalismo faz parte, o numeroso público, por representar quantidade, com frequência depõe contra a qualidade da ficção, por sucesso e qualidade por vezes serem considerados conceitos opostos. A segunda vertente se traduz em discursos mais técnicos e especialistas. Envolve critérios de caráter industrial e comercial,

como custos e investimento financeiro; processos produtivos; formação de talentos criativos; com objetivos de concorrência e promoção.

Pujadas (2001) aponta que a qualidade deve ser estudada sob três disciplinas básicas: estética, sociologia e ética. Feuer (2007) também menciona que o juízo de qualidade é feito sob um ponto de vista estético, moral ou político. E deixa clara sua intenção de desconstruir os pretensiosos argumentos usados por intelectuais, que usam o cinema e o teatro para denegrir a TV, denúncia feita também por Machado (2005).

Feuer (2007), cuja análise parte da recepção, acredita que a decisão de a quais programas atribuir qualidade acompanha a ideia de *comunidade interpretativa*, proposta por Stanley Fish (*apud* Feuer, 2007), ou seja, uma comunidade profissional cujas normas, ideias e métodos determinam a validade da interpretação. Com isso, nunca haverá um julgamento absoluto, e sim julgamentos relativos à comunidade interpretativa de cada indivíduo. Por essa razão, acredita que o termo qualidade deve ser usado descritivamente para a compreensão de como ele funciona discursivamente.

Feuer (2007) trabalha então a noção de qualidade como gênero televisivo, um determinado tipo de programa. Esse gênero encaixa-se sob a égide de alguns padrões que podem ser responsáveis por enaltecer ou denegrir um programa, principalmente a ficção. Por exemplo, cita características que trouxeram elogios a algumas séries, como a combinação de momentos de comédia com cenas sérias (*The West Wing*); a linguagem elevada e diálogos ricos cheios de nuances e alterações de tom (*Hill Street Blues* and *Thirtysomething*); trilha sonora (*The Sopranos*); temáticas de filmes considerados arte (*Six Feet Under*). Nesse último exemplo, vale lembrar que algumas sequências da série foram escritas por Rodrigo Garcia, filho de Gabriel Garcia Marques, prêmio Nobel de literatura. Por outro lado, características como a serialidade da telenovela geram uma potencial comparação negativa nas avaliações do “quality drama”, como é o caso das *soap operas* no discurso norte-americano.

A pesquisadora lamenta, ainda, a posição de críticos e intelectuais que afirmam não assistir a determinados formatos de programas. Para ela, os *reality* shows são tão originais quanto as series, já que ambos têm seus autores e roteiros, e questiona por que um formato tem mais valor do que o outro, uma vez que todos são recombinações de formatos televisivos. O *reality show*, por exemplo, mistura aspectos de documentário, *game shows* e *soap operas*. Da mesma

forma, o chamado *quality drama* misturou *soap opera* com programas policiais ou séries médicas, e as séries da HBO misturam TV seriada com teatro pós-moderno ou cinema de arte. De maneira geral, Feuer (2007) procura demonstrar que não há nada completamente original ou novo que difere as séries televisivas atuais e a tradição de *quality drama* que não possa ser atribuída a uma igualmente genérica tradição de cinema de arte.

No cenário mundial, diversas análises sobre a qualidade de programas internacionais já compõem um acervo de ensaios tanto em seus países de origem quanto em países que assistiram ao produto exportado ou em TV Paga. No Brasil, há registros de estudos e eventos que se propuseram a discutir o conceito de qualidade relacionado ao meio televisivo, porém em pouca quantidade, além de estarem longe de aproximar-se de um consenso. Contudo, não só os estudos fora do Brasil focam na qualidade dos seus programas, mas também os estudos no país por vezes abordam a estrutura exemplar de programas importados.³

Para uma visão geral do estado da arte do tema, escolhemos algumas das definições mais utilizadas e citadas em artigos sobre o assunto, a fim de estabelecer um paralelo entre as visões teóricas. São elas as de Mulgan (1990), Machado (2005, 2008), Pujadas (2001) e Borges (2008).

2.1. Geoff Mulgan e o *Cálice Sagrado*

Geoff Mulgan é inglês, pesquisador do M.I.T, que organizou o livro *The question of quality*, editado pelo British Film Institute, no qual escreveu um artigo intitulado “Television’s Holy Grail: seven types of quality”. O texto tornou-se referência por abordar amplamente o tema ainda no surgimento do debate, na década de 1990.

Mulgan acredita que qualquer sistema de broadcasting desejável apoiará uma gama de diferentes e, por vezes, contraditórias qualidades. O autor afirma que deveria haver um equilíbrio entre o foco no viés estético, que defende a liberdade dos autores e das produções como obras artísticas, e a visão da liberdade de escolha dos espectadores, e entre a

³Como exemplo, no livro “A Televisão levada a sério”, (2000) Arlindo Machado apresenta breves estudos de caso de 30 programas, os quais considera os mais importantes da história da televisão, sendo 27 programas internacionais, e apenas 03 brasileiros.

necessidade de diversidade e de solidariedade social. Para ele, apesar de alguns argumentos puramente estéticos sobre programas ou canais específicos, qualquer debate sério sobre televisão deve olhar seu lugar na sociedade, as virtudes e fraquezas da sociedade, seu modo de organização e interesses comuns. “Este é um ponto chave, que é perdido quando o debate sobre qualidade se foca apenas nos programas. A pergunta mais importante que devemos fazer sobre qualquer televisão é se ela é ou não adequada à sociedade.”(1990: 8; *tradução livre*)

Assim, Mulgan sustenta a noção de que, em uma sociedade heterogênea, um sistema de TV adequado deve conservar uma diversidade de qualidades e que o perigo real surge quando um ponto de vista ou interesse supera os outros. Para isso, enumera sete diferentes acepções da palavra “qualidade” que aparecem ao se discutir o meio televisivo.

1. *Qualidade do produtor e profissionalismo.* Na Inglaterra o discurso de qualidade foi tradicionalmente dominado pelos produtores e realizadores dos programas, levando o termo a uma abordagem do ponto de vista da produção. Nessa acepção, a atenção é voltada aos aspectos técnicos – iluminação, câmera, direção e roteiro, atuação, etc. No entanto, essa preocupação da produção em definir a qualidade de um programa é mais facilmente vista na TV, já que, para Mulgan, em outros meios como na literatura e no cinema, esse papel seria exercido pela crítica, que avalia a qualidade dos produtos. Esse fato justifica e reforça a escolha de abordagem desta pesquisa, que trabalhará mais detalhadamente a importância da crítica televisiva, no capítulo 3.

2. *Qualidade do consumidor e o mercado.* Se nos anos 1960 e 1970 a discussão girava em torno do *ethos* e da responsabilidade da profissão de produtor televisivo, nos anos 1990 o debate se voltava principalmente para o mercado empresarial, concorrência e lucro, o que não foi diferente na década de 2000. No entanto, uma mudança significativa notada desde então e cada vez mais forte é a transferência do centro de gravidade do produtor para o consumidor. Essa tendência é visível hoje em dia inclusive pelo já comentado aparecimento de premiações com voto popular, que ganharam notoriedade nos anos 2000, outro foco desta pesquisa. O surgimento das TVs a Cabo, TV Digital, HD, etc., promete ao consumidor muito mais controle, opções de escolha e autonomia. Com isso, o centro passou a ser o consumidor. O autor acrescenta, ainda, que a qualidade era vista como uma das desculpas para bloquear o

amplo acesso aos meios e fazer com que o profissionalismo servisse como uma barreira à democratização.

3. *Qualidade e Mídia: a estética da Televisão.* Para essa perspectiva, a televisão é tratada por uma análise estética, e pela natureza intrínseca do meio, capaz de formar gostos. Segundo Mulgan, um dos erros clássicos das correntes que analisam o ponto de vista do consumidor é pensar que os receptores chegam à TV com gostos e preferências totalmente formados, levando os produtores a buscar um padrão na estética televisiva, com regras ou juízos semelhantes às aplicadas a livros ou filmes. No entanto, uma visão contrária vê a qualidade como a habilidade da televisão de ser fiel à sua natureza instantânea, superficial e, por que não, de simples diversão. “A melhor televisão seria, portanto, aquela que evita a tentação de ser literatura, mas que produz o mais eficiente efeito de superfície.” (p.17). Essa acepção concentra dois pontos de vista. Um deles defende a inovação, o exercício da criatividade e a experimentação, enquanto critica os padrões repetitivos dos programas de televisão. Por outro lado, há uma corrente que trata a televisão como um meio tradicional, que não está condicionado a tais mudanças. Horace Newcomb (*apud* Mulgan, 1990) sugere que a estética televisual deveria enfatizar as virtudes da intimidade e continuidade. Sob esse ponto de vista, uma estética apropriada para a televisão deve conscientemente se posicionar contra a moda dos experimentos e das mudanças, para seu próprio bem.

4. *Televisão como Ritual e Comunhão.* A televisão é comumente vista como meio de transmissão de imagens por produtores, quando deveria ser entendida por sua capacidade de criar uma experiência comum, voltada a milhões de pessoas que vivem juntas em uma comunidade ou nação. O aspecto ritualístico da televisão, nesta perspectiva, dá outro sentido à palavra qualidade, ao propor que “mais do que ter qualquer qualidades intrínsecas, a qualidade de um programa particular na televisão é sua habilidade de desempenhar este papel, sua habilidade de definir e vincular uma comunidade” (1990: 20). Mulgan aponta a TV como um fórum no qual milhões de pessoas compartilham uma experiência e que o ritual coletivo de assistir à televisão representa uma de suas qualidades como mídia. Para ele, talvez a qualidade mais importante da televisão sob esse ponto de vista seja seu caráter democrático nivelador, pois o que quer que esteja na tela é acessível a todos, não importando riqueza,

classe, raça ou gênero. Esta pesquisa faz uso dessa noção ao defender a importância do debate público, do gosto representado pela crítica popular, como potencial indicador de qualidade.

A qualidade na TV pode ainda ser aliada à produção de valores socialmente positivos e conteúdos instrutivos para crianças e adolescentes, ou seja, possuir um aspecto pedagógico, com valores morais e de promoção de condutas.¹⁰

5. *Televisão e o Indivíduo.* Como abordado no tópico anterior, a televisão é uma mídia democrática por natureza, por ser de livre acesso a todos, e funciona como um fórum democrático, que promove uma esfera pública de debates, muitas vezes superior àqueles propostos pela mídia impressa ou pelas organizações governamentais. Sob essa acepção de qualidade, o primeiro argumento é centrado na ideia de direitos e cidadania. A televisão é vista como uma câmara comum e informativa da qual os cidadãos dependem para explicar os trabalhos da sociedade e as experiências dos outros. Ajuda os espectadores a participar como seres sociais completamente formados, mais capazes de controlar seus próprios destinos. Assim, a televisão é boa quando cria condições de as pessoas participarem ativamente de uma comunidade, quando proporciona as informações mais verdadeiras possíveis e quando atua como incentivadora do processo democrático mais do que para convencer a população de uma determinada opinião. Mulgan afirma, então, que os temas universais, que podem ser aproveitados por pessoas de praticamente qualquer cultura, seriam de maior qualidade do que as mais luxuosas adaptações literárias ou o mais apurado drama social.

6. *Ecologia da Televisão.* Aqui a televisão é vista não como um instrumento técnico ou prática social, mas como ecologia, ou seja, um sistema complexo e delicado que não pode ser resumido a uma descrição econômica, vista apenas como indústria lucrativa. Como ecologia, requer permanente adaptação, risco e experimentação e os programas que fossem capazes de acompanhar as tendências, experimentar e se arriscar com sucesso em meio ao ecossistema de mídias, seriam produtos de qualidade.

¹⁰ A questão do aspecto pedagógico dos programas será tratada mais profundamente no item 2.2.3 (pag. 75).

7. *Qualidade como diversidade*. Um dos fatores fundamentais na dificuldade de se definir qualidade é a falta de consenso sobre o que é bom ou ruim, saudável ou prejudicial à saúde. Para Mulgan, diversidade é raramente algo bom, a não ser quando é o tipo certo de diversidade. Isso significa que, de modo geral, as regras apropriadas para uma minoria de canais, voltados às minorias étnicas, serão diferentes daquele da maioria, voltados a um público amplo. Nesse contexto, o perigo se encontra nas emissoras em que os realizadores se preocupam apenas com a audiência e o mercado vira o único critério de julgamento, o que torna as produções menos criativas para atender ao costume do grande público. O autor defende que “o ideal seria tornar a TV mais política, no melhor sentido da palavra: mais comentada, e mais discutida.”(1990:30).

Nota-se pelas acepções de Mulgan que a qualidade de um programa pode ter base em critérios que abordam desde o contexto social até as propriedades técnicas do meio. Wolton (1996) acredita que a aliança entre a dimensão técnica e a social é justamente a causa da força e sucesso da televisão.

2.2. Arlindo Machado e a *TV levada a sério*

Machado (2005) também reconhece as diferentes posições a respeito do real significado de uma “TV de qualidade”. Para o autor, é mais fácil entender essa afirmação ao se tomar por base uma comparação entre qualidade e liberdade, dado que ambas são difíceis de se explicar e quase impossíveis de se conceituar, mas de entendimento acessível, principalmente quando nos faltam. Essa relação talvez justifique a existência de tantas críticas negativas em relação à televisão, visto que ao ser exibido um bom programa poucas pessoas o valorizam, enquanto a maioria apenas o ignora, o que não melhora a imagem do veículo. Do contrário, quando da exibição de um programa considerado ruim, as vozes e os juízos vão à tona por toda a mídia, quando se deveria seguir a direção oposta à de autores de publicações com críticas negativas, para olhar a televisão sob nova perspectiva: os bons programas produzidos.

Outro ponto levantado é o da comparação dos programas de televisão com outras artes. Têm qualidade aqueles programas em que é citado o cinema, ou que apresentem narrativa teatral, ou que sejam adaptação literária, etc. Na visão do autor, a melhor forma de avaliar a TV seria

pela análise de trabalhos de qualidade pensados exclusivamente para a exibição em televisão, que considerem questões próprias do meio, da sua linguagem, da sua tecnologia, da sua economia e de suas condições de recepção. Com base nessa noção, aponta especificidades dos programas como os telejornais, a narrativa seriada, a TV ao vivo, a música, o videoclipe e poesia na televisão, evidenciando a ampla variedade de gêneros e formatos que o veículo engloba.

É interessante notar também que Machado certifica-se de que a televisão de qualidade é privilégio de poucos, e esses não são exclusivamente da elite. Entende que a TV trabalha com escalas de audiência e que a mais baixa escala atinge centenas de espectadores - diferentemente, por exemplo, dos best-sellers literários, que não conseguem atingir toda audiência da televisão – e os torna elitistas.

Para Machado (2008), essas contribuições sobre o tema são relevantes para mostrar como uma produção televisiva pode quebrar determinadas regras discursivas e temáticas, transformando e mesclando gêneros e inserindo diferentes pontos de vista na construção da narrativa. A discussão sobre qualidade permite igualmente investigar como a televisão intervém em diferentes esferas na agenda política da nação e como ela pode se constituir em um produto cultural inovador a ponto de gerar modos de compreender o Brasil e o mundo.

Para Machado (2005) pode-se abordar a televisão de duas formas distintas: uma seria como um tipo sociológico, ao tomá-la como fenômeno de massa, de grande impacto na vida social. O autor alega que, nesse caso, a discussão sobre qualidade seria menos aplicável, uma vez que são valorizadas as experiências e suas repercussões. Porém, em alguns casos podemos perceber que as próprias experiências não podem ser excluídas de uma análise mais completa da qualidade.

A outra abordagem da televisão a toma como um dispositivo audiovisual, “através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os vãos de sua imaginação”. (MACHADO, 2005: 11)

Desse modo, Machado reforça que a *televisão de qualidade* deve cumprir uma variedade de critérios e valores, com o objetivo de oferecer conteúdos com a maior quantidade possível de

“qualidades”. Conclui ainda que, “sejam quais forem as nossas concepções em relação à televisão, a discussão da qualidade é sempre imprescindível.” (2005: 25).

2.3. Eva Pujadas e os discursos sobre a *TV de qualidade*

Pujadas (2001) defendeu uma tese de doutorado em Barcelona que discutiu as diferentes abordagens do discurso de qualidade. Basicamente, a autora explica o uso de três disciplinas: a estética, a sociologia e a ética.

A autora destaca dois tipos de perspectivas opostas: os que pensam que a televisão, como meio de comunicação, é incapaz de gerar produtos de qualidade, portanto não é possível falar-se de qualidade televisiva; e os que vêem a televisão como um artefato gerador de cultura que, independentemente do tipo de visão, cânones ou gostos, é susceptível de diferenciação. Assim, poderíamos distinguir entre produtos televisivos sublimes e produtos desnecessários. A autora questiona, então, como seria possível coexistirem, cronológica e geograficamente os discursos que negam qualidade a qualquer objeto gerado para a “cultura de massa” e os discursos que louvam sua qualidade?

Em seguida, pensa a qualidade do ponto de vista da sociologia. Nesse caso, o termo adquire um efeito de elite. A qualidade televisiva, como produto social, atuaria como diferenciador de grupos sociais, já que cada grupo social qualificaria a televisão de qualidade com base em um quadro de referências simbólicas diferentes. O ponto de partida é que a “televisão de qualidade” é um objeto a ser construído (BACHELARD, 1972), não por aproximação física do objeto, mas através da teoria. Isso faz com que seja tratado como um “objeto social”, debatido por vários setores do campo – realizadores, programadores, políticos, espectadores, etc. A falta de consenso em torno do tema mostra que se trata de uma noção “problemática” do ponto de vista social.

Algumas ênfases na qualidade repousam sobre um programa ou gênero – não sobre o contexto histórico ou político do qual a televisão faz parte. Mas Pujadas (2001) insere o programa em seu contexto, em sua totalidade, e segue o pensamento de Durkheim, segundo o qual devemos entender os fenômenos sociais através de fatos sociais, fruto de coletividade, e não da consciência individual. Essa perspectiva explica porque a crítica popular, em seu efeito

coletivo, possui um valor considerável sobre a avaliação da qualidade, enquanto a crítica especializada, apesar do conhecimento específico, pauta-se no julgamento individual.

E, em terceiro lugar, analisa a qualidade televisiva do ponto de vista da ética, no qual o termo é avaliado pelos valores morais, julgados por segmentos da sociedade que esperam dos programas de TV uma transferência de valores em conformidade com a moral e o decoro, ou perspectivas de cidadania. Nesse caso, as noções de “Bem” ou “Virtude” variam a ponto de não existir uma máxima global e universal, não importando o valor estético e sim os “valores” que exigem as ações humanas. Ao contrário do cinema e da fotografia, avaliados principalmente pela abordagem estética, Pujadas (2001) acredita que a ética é o âmbito de avaliação por excelência do meio televisivo.

2.4. Gabriela Borges – Parâmetros de qualidade para a TV Pública.

A autora analisa a qualidade de um ponto de vista bastante comum: o da TV Pública. Os indicadores de qualidade levantados pela autora permitem, no entanto, aplicações à TV privada, afinal, também se pode considerar que a TV em geral tenha como objetivos e pertencimento “a área cultural, que pode abranger uma série de temas e abordagens tanto de cunho informativo quanto de construção de valores e comportamentos.”

Borges (2008) classifica os critérios de qualidade em três conjuntos básicos: O *plano de expressão*, dependente de uma qualidade da produção, que envolve os conceitos estéticos como os códigos visuais (câmera, iluminação, atuação dos atores, etc), sonoros (tipo e qualidade do áudio), sintáticos (ritmo, edição) e gráficos (grafismos, oráculos, etc), o *plano do conteúdo*, com foco na recepção, que apresenta indicadores divididos em três grupos: democratização do acesso à arte e ao conhecimento por meio da cultura; papel cultural a ser desempenhado pela TV Pública; função de estímulo à participação sócio-cultural; e a *mensagem audiovisual*, ligada à mensagem e aos aspectos técnicos e inovações da linguagem, originalidade do formato e eficácia da proposta comunicativa do programa e à solicitação, pela produção, de participação ativa do espectador. Esses conjuntos englobam também critérios mencionados por Mulgan (1990), que destaca a importância dos aspectos técnicos da produção, a participação pública e comoção social e o caráter pedagógico da mensagem, bem como valores morais e valorização das diferenças, minorias.

Se, por um lado, os indicadores do *Plano da expressão* discutem a qualidade em relação à produção e o *Plano do conteúdo* em relação aos temas, os indicadores da *Mensagem audiovisual* procuram refletir sobre os dados obtidos nas duas análises anteriores. Por isso a definição do formato e dos principais aspectos técnico-expressivos são tão importantes quanto os indicadores de qualidade do conteúdo, uma vez que a mensagem audiovisual envolve os dois aspectos.

Seguem expostos os Indicadores do Modelo Metodológico proposto por Borges (2008):

Plano da Expressão:

Os parâmetros de qualidade da área cultural relativos ao plano da expressão abrangem os seguintes aspectos: a) produção de sentido a partir dos elementos estéticos; b) uso dos recursos técnicos (áudio, vídeo, edição, grafismo) e; c) atuação dos pivôs, personagens, apresentadores, entrevistados.

Plano do Conteúdo:

- Relevância: refere-se à escolha e ao tratamento dos temas e dos pontos de vista, avalia se apresenta informações a respeito de obras artísticas, assim como de trabalhos e projetos culturais desenvolvidos a nível nacional e internacional.
- Estímulo ao pensamento, Estímulo ao debate de ideias e Apresentação de desafios: refere-se à apresentação de propostas que sejam, por natureza, polêmicas, contraditórias e férteis no sentido em que farão os telespectadores refletirem sobre aquilo que assistem num programa de caráter cultural na televisão.
- Ampliação do horizonte do público: refere-se à apresentação de temas e trabalhos pouco conhecidos e que podem contribuir para ampliar o repertório cultural do público.
- Promoção da conscientização política e/ou social dos cidadãos: analisa a escolha e abordagem dos temas, contribuindo para a construção de valores éticos.
- Estímulo à participação cívica: refere-se aos contributos da educação para a cidadania que podem estar presentes na forma em que os temas são abordados.
- Diversidade: tanto em relação aos temas escolhidos quanto aos diferentes sujeitos representados nos programas de caráter cultural.
- Nível de informação: refere-se à relação existente entre entretenimento e informação, aferido o grau de informação dos assuntos abordados.
- Entretenimento: refere-se à relação existente entre entretenimento e informação, conferido em que medida o programa entretém o público.
- Recurso às fontes: refere-se à pesquisa e incorporação de diferentes fontes jornalísticas e de outras naturezas, como históricas, na abordagem dos temas.
- Seriedade: na escolha e abordagem dos temas e na escolha dos convidados.
- Objetividade: apresentação imparcial dos fatos, evitando dramatização da notícia.

- Subjetividade: forte presença e/ou interferência do ponto de vista individual do apresentador/pivô ou convidados.
- Precisão: exposição direta e fidedigna dos temas.
- Oportunidade: escolha e abordagem de temas e escolha de convidados relevantes para uma dada conjuntura nacional e internacional.
- Interesse público: escolha e abordagem de temas que prestem um serviço público.
- Produção de sentido: instrumentos oferecidos pelo programa que agregam valor ao ser produzida uma certa significação por parte do público.
- Credibilidade: veiculação de informações confiáveis e fidedignas.
- Promoção da identificação do espectador: mecanismos utilizados pelo programa para que o espectador se identifique com as narrativas veiculadas.
- Adequação em relação ao público: em que medida as informações transmitidas são adequadas ao público alvo do programa.
- Exatidão dos fatos narrados: os programas constroem narrativas fidedignas a partir de fatos concretos. Não há dramatização da informação.

Mensagem Audiovisual:

- Inovação/Experimentação: em que medida o programa apresenta um formato diferenciado e ideias novas que surpreendam o público.
- Originalidade/Criatividade: em termos do formato e da apresentação e abordagem dos temas.
- Qualidade artística: da proposta do programa, presente nos códigos visuais, sonoros, sintáticos e gráficos.
- Apelo à curiosidade: a proposta do programa apela aos sentidos visuais e auditivos, assim como aos processos cognitivos de significação dos espectadores.
- Apresentação de uma estrutura organizada: em termos de temas e de rubricas.
- Clareza da proposta: exposição audiovisual clara dos objetivos do programa.
- Eficácia da transmissão da mensagem: em que medida a mensagem é transmitida de uma forma que seja facilmente compreendida pelo público.
- Tratamento válido do assunto: forma de abordagem dos temas e pessoas convidadas a participar do programa.
- Redundância: repetição dos temas, da escolha dos convidados, das abordagens e das imagens.
- Comunicação com o público: a proposta do programa consegue comunicar-se efetivamente com o público.
- Solicitação da participação ativa do público: os mecanismos usados para estimular a participação ativa do público.

Vemos, assim, que de diferentes maneiras os autores concordam com uma multiplicidade de aspectos para se avaliar a qualidade de um programa televisivo, bem como utilizam diversas disciplinas e abordagens. A fim de proporcionar uma visão mais clara das relações teóricas, optamos por elaborar o quadro abaixo, que ilustra essa relação.

Pujadas (2001)	Mulgan (1990)	Machado (2005)	Borges (2008)
<i>Análise estética</i>	1. Qualidade do produtor e profissionalismo (aspectos técnicos) 7. Qualidade como diversidade	TV como forma de arte TV como dispositivo audiovisual Análise no nível dos programas	<i>Plano da Expressão</i> (efeitos visuais, sonoros, sintáticos e gráficos)
<i>Análise Sociológica</i> (Qualidade como elite – diferenciador de grupos sociais) <i>Análise ética</i> (Perspectiva de cidadania; valores morais)	2. Qualidade do consumidor e o mercado 3. Qualidade e Mídia: a estética da Televisão 4. Televisão como Ritual e Comunhão 5. Televisão e o Indivíduo	Tipo sociológico: fenômeno de massa, impacto na vida social Intervenções da TV na esfera política da nação; Produto cultural que gera modos de compreender o Brasil e o mundo.	<i>Plano do Conteúdo</i> (obras artísticas, democratização, participação, debate)
<i>Análise estética</i>	6. Ecologia da Televisão (risco e experimentação)	Programas exclusivos para a TV – características específicas do meio.	<i>Mensagem audiovisual</i> (originalidade e criatividade)

Essas diretrizes orientam a análise da qualidade por meio de critérios objetivos e subjetivos. Ao apresentarem os diversos pontos de vista possíveis para a discussão, evidenciam a amplitude do tema. Ao mesmo tempo, utiliza termos distintos que apresentam uma fórmula básica de classificação dos critérios de qualidade. O primeiro diz respeito à produção e aos aspectos técnicos, incluindo os elementos visuais e estéticos, abordados por todos os autores para a definição da qualidade de uma obra. O segundo aspecto é o da mensagem, ou do conteúdo, que envolve ainda alguns aspectos estéticos referentes ao envolvimento do sujeito com a história, mantendo-se no nível da produção, porém abrangendo o lado de fora da tela. O terceiro aspecto é o que diz respeito à recepção e à TV como mídia social, abordando questões de ética e sociologia. Essa divisão é a base de toda a análise empírica aqui apresentada, em diversos momentos da pesquisa.

3. Tipos de análise da qualidade

Com base nas relações teóricas desenvolvidas, podemos dizer, portanto, que existe uma espécie de classificação dos pontos de vista que miram a qualidade, ramificados em diversos

outros pontos de vista. Assim, ela pode ser avaliada sob dois aspectos: na produção/tecnologia ou no discurso/mensagem; e por dois segmentos: pela crítica ou pela recepção.

Para falar da crítica, devemos antes compreender quais os critérios que ela utiliza, de maneira consciente ou tácita, para avaliar os programas de ficção. A seguir encontram-se reflexões acerca dos critérios mais frequentemente mencionados pela crítica em artigos acadêmicos, jornalísticos ou comentados em debates públicos que se referem à qualidade de programas televisivos.

A análise da produção envolve os aspectos técnicos e baseia-se principalmente na estética. A produção engloba todas as operações que acontecem do lado de dentro da tela, que chegam prontas para o consumidor. Envolve elementos visuais, que esbarram em alguns conceitos de *arte e estética*. Apesar de a história, a narrativa em si, também ser um elemento criado pela produção, ela diz respeito ao conteúdo e veremos que pode ser influenciada pela audiência, não necessariamente intocável ao público.

O roteiro e sua *abertura à participação pública* e o *aspecto pedagógico* de algumas produções são elementos do conteúdo, enquanto alguns termos avaliam a qualidade da televisão por sua função social. Mas além dos critérios básicos apresentados pelos autores, a qualidade é constantemente debatida sob pontos de vista que envolvem as características específicas da *TV Pública*, da *TV ao vivo*, e até mesmo de uma provável *TV Cult*. A partir de agora discutiremos, mesmo que sucintamente, sobre esses aspectos que marcam o debate sobre a qualidade na ficção televisiva.

3.1. A estética da TV (ou a TV como espaço para a arte)

Outro viés comum em torno do assunto sugere que, para se falar em qualidade, devemos utilizar os critérios do campo artístico. Machado (2005) aponta que, tal como no cinema e na literatura, a ideia de qualidade está ligada a uma cultura televisual, filtrada por uma avaliação crítica competente que estude não apenas as consequências sociais, mas seu alcance estético. Isto é, analisar a TV como uma forma de *arte*.

Péricles Leal (1964), que lecionou cursos de Estética da Televisão nos tempos de sua afirmação como veículo, para os aspirantes a futuros realizadores de TV, já alegava ser função do realizador dos programas fazer com que eles não fossem apenas úteis, mas também

fonte de prazer estético, obra de criação artística. Como isso era possível? Com perfeito domínio das leis e dos valores estéticos da linguagem visual, suas restrições e suas possibilidades. Para ele,

o conhecimento da linguagem da TV dota o Realizador da capacidade de levar sua mensagem ao público e atingi-lo na medida exata do ideal Kantiano: ‘produzindo em quem os contempla a impressão de que foram criados sem intenção, à semelhança da natureza’. Dessa perfeita união entre criador e criatura, realizador e matéria, será feita a televisão como arte. (LEAL, 1964: 23)

Para Freire Filho (2005), era necessário um ciclópico esforço de imaginação para associar as categorias da estética kantiana a uma análise da TV comercial, mesmo na fase tradicionalmente classificada de “elitista” pelos historiadores. De fato, é um desafio. Ainda assim, o autor reforça a colocação da televisão como “oitava arte”, que trouxe esperanças de uma nova forma estética desde o seu surgimento.

A ideia de qualidade abordada nesse tópico se relaciona, portanto, com noções de estética e de arte, aplicada no audiovisual primeiramente pelos estudiosos e realizadores de cinema, que hoje é mais facilmente aceito como obra artística. Como a maior parte dos conceitos fecundos, a arte tem sido tão variadamente definida quanto os autores que sobre ela escreveram. Machado (2010) acrescenta que as mídias atuais têm contribuído substancialmente para as redefinições de conceitos e práticas da arte, complexificando a discussão sobre a criação artística no interior da sociedade midiática. Em alguns meios como a televisão ou o cinema os produtos artísticos e midiáticos não são distinguidos com clareza. Essa multiplicidade de concepções é bem-vinda, desde que não as adotemos com excessiva rigidez ou exclusividade, pois cada descrição irá iluminar um aspecto diferente da questão e contribuir para nosso conhecimento.

Para isso, é importante lembrar que desde o surgimento da estética, a arte permanece dominada pela filosofia: primeiro, pelo próprio interesse racional dela pela garantia de um conhecimento seguro; e segundo pelo fato de que a estética se desenvolve diretamente da tradição da retórica e das poéticas clássicas, nas quais foram colocadas teoricamente regras para a produção “correta” de obras de arte, e portanto, até mesmo normas para a arte em geral (Hamm, 1992: 107). Esse conceito se aplica à televisão brasileira quando se pensa em

expressões como “padrão Globo de qualidade”, ou mesmo para o estabelecimento de critérios para uma “TV de qualidade”.

Desde então, foram cada vez mais ciências, como a psicologia e a sociologia, que se encarregaram da investigação estética, o que novamente a associa à transdisciplinaridade do campo da comunicação. Em consequência disso, e com a progressiva especialização da própria filosofia, houve um processo de rupturas históricas sobre o conceito de arte, que foi decomposto e dividido em muitos componentes, possibilitando a abertura filosófica a novos tipos de arte.

Apesar das perspectivas da estética antiga, é possível notar que os progressos das linhas teóricas levaram a uma ampliação do conceito de arte, o que fez com que ele atualmente possa ser aplicado a diversas estruturas. Com isso surgiram vários tipos de obras, incluindo artes inovadoras. Atualmente não se aborda mais a arte como um todo, mas em diversos gêneros artísticos, desde as belas artes até as artes modernas, que incluem as audiovisuais. Hoje essa noção se aplica a artes como grafite, cinema e quadrinhos, abordada das mais diversas formas. Para que se possa avaliar a perspectiva estética dessas novas formas de arte, é importante situar tais conceitos no contexto audiovisual.

Em 1912, Ricciotto Canudo, no Manifesto das Sete Artes, chamou o cinema de “sétima arte”. Ele percebeu que o cinema traria uma revolução cultural ao século XX, uma vez que em si mesmo reunia as outras seis artes já conhecidas: a dança, o teatro, a música, a literatura, a pintura e a escultura. Apesar das inúmeras diferenças de abordagem, contexto e público, é difícil negar o parentesco do cinema com a televisão. É dessa relação que, ao chegar a televisão, suas obras foram chamadas, popularmente, de “oitava arte”.

Jorge Coli (2000) reconhece essa expansão da noção artística e, em abordagem mais atual, define três maneiras de se definir o que é arte. A primeira se refere à obra que foi assim definida por um crítico. Considerando, como citado anteriormente, que a televisão possui crítica especializada e crítica popular, seria possível o posicionamento da televisão como arte de acordo com esta definição.

Em um segundo ponto de sua classificação de arte, o autor a define como aquilo que se encontra em local propício ou específico para tal. Canclini (1997), apesar de concordar que a

história da arte se formou com base nas coleções que as igrejas, museus e bibliotecas alojavam, reconhece que hoje a arte é desterritorializada, as galerias expõem obras de diversos artistas na mesma sala, de diferentes épocas e estilos. Não há mais o que era padrão da coleção, da tradição. Nesse ponto, a televisão - detentora do poder de transmissão de suas obras ao público - pode ser pensada como o lugar que abriga a obra de arte: a ficção televisiva, se pensarmos que “a televisão não mostra lugares, não traz lugares de longe para muito perto – *a televisão é um lugar em si.*” (BUCCI, 2004: 31).

Walter Benjamin (1975) já havia escrito que a partir do momento em que a obra fica excluída da atmosfera aristocrática e religiosa, que fazem dela uma coisa para poucos e um objeto de culto, a dissolução da aura, o ineditismo sagrado que envolve a obra, atinge dimensões sociais. Essas dimensões seriam resultantes da estreita relação existente entre as transformações técnicas da sociedade e as modificações da percepção estética.

Em continuação às definições de Coli (2000), uma terceira opção para se definir o que é arte diz respeito ao artista. Se o autor da obra já é há tempos definido como tal, o próximo objeto por ele desenvolvido é automaticamente considerado arte. Sob essa perspectiva, foi traçado o parentesco artístico dos autores de romances consagrados, que foram inicialmente lançados em folhetim, para depois serem editados em livros, e adaptados a ficções televisivas. Também os autores do teatro que migraram para a televisão quando do seu surgimento representam artistas, vanguardistas, que se empenharam em trazer obras ficcionais para a pequena tela. Assim, a televisão cumpriria os princípios básicos de arte proposto por Coli. Mas é claro que não se poderia designar como arte tudo aquilo que a TV transmite, o que faz com que seja mais sensato não classificar a TV como uma forma de arte, mas admitir que haja em seu conteúdo espaço para a manifestação da mesma.

Outra fonte teórica para a associação do audiovisual aos critérios de arte nesta pesquisa vem do livro *O cinema como arte*, escrito em 1969 por Ralph Stephenson, do *British Fil Institute*, de Londres, juntamente com Jean R. Debrix, na época vice-diretor do *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques*, de Paris. Os autores inserem o cinema no campo estético para classificá-lo como arte, trazendo contribuições de grande auxílio para a compreensão do fenômeno artístico no audiovisual, também passíveis de serem aplicados à TV.

Para eles, a arte pode ser ligada à noção de *inspiração*, mas desde que se reconheça que ela nasce de um intenso sentimento e do mais duro trabalho, de absorção total e dedicada, e não como mágica. E, finalmente, a arte tem sido considerada como uma forma de comunicação ou linguagem. Segundo os autores, uma série de livros sobre a estética cinematográfica adotou esse ponto de vista, de forma a estabelecer complexas analogias entre filme e a palavra falada ou escrita.

A arte pode ser também encarada como a habilidade em se *expressar*, concebida também como busca da verdade. E efetivamente o é – desde que qualifiquemos a espécie de verdade que pretendemos, pois a grande arte nos aproxima da verdadeira natureza das coisas, especialmente do caráter e conduta humanos. Tanto a beleza quanto a verdade abrangem um campo mais vasto que a arte, pois a ciência, a religião e a filosofia igualmente têm relação com a verdade. E apontam, então, três etapas da criação audiovisual no cinema, que cabem à televisão: intuição, execução e apresentação.

A primeira etapa, a intuição, pode ser buscada em diversos meios. Talvez porque a filmagem é um processo menos individual do que escrever, pode haver tendência para que a inspiração de um filme ou telenovela brote da literatura ou do teatro. Mas, onde quer que o roteirista vá buscar inspiração, tem de traduzi-la em termos televisuais ou cinematográficos.

A intuição cresce continuamente durante o processo de execução. Ambos os processos estão inevitavelmente interligados. Apesar da crença de que a intuição ocorre anteriormente, os casos de genialidade, como óperas escritas em poucos dias ou horas em uma explosão prodigiosa de atividade, e realizado de forma perfeita, sem revisão, são poucos e menos prováveis na produção de um produto audiovisual, dado que, apesar de a intuição poder ser individual, a segunda etapa, de execução de um filme ou ficção televisiva, depende de muita gente.

Além de inspiração é necessário que o artista tenha capacidade de se expressar. Sabe-se da grande influência que tem a intuição do artista em determinado trabalho, mas pouco se fala sobre a expressão de um processo artístico, que não só afeta a maneira pela qual a intuição se expressa, mas o tipo de intuição que se pode expressar, dado que uma mesma história, executada em balé, romance, filme, peça ou ópera terá um sabor diferente e um efeito diverso em determinado público. Eis aqui a importância da etapa da *execução*. Um artista com mais

técnica pode ter mais sucesso do que um com mais inspiração, e no caso do audiovisual, afirmam os autores, provavelmente terá. É a execução que diferencia nitidamente uma arte da outra. Um filme é diferente de um teatro ou sinfonia, assim como a ficção televisiva. Mas a inspiração emocional que cada obra engendra e o estado de espírito que cada qual desperta em seu público apresentam semelhança.

No caso do cinema, Stephenson e Debrix consideram a segunda etapa especialmente importante porque o filme é um veículo tremendamente forte em seu impacto. Um filme é um trabalho muito grande comparado, por exemplo, a uma pintura, e para eles é fácil para o público aceitar um filme como se aceita um edifício, sem pensar nas pessoas que o fizeram. Por ser imagético, é muito mais vívido, o que pode torná-lo mais chocante do que uma arte que dependa das palavras escritas ou faladas. O mesmo pode ser entendido para a ficção televisiva.

A televisão é o veículo mais transitório dentre as artes. É grande o risco de o telespectador perder uma sutileza de expressão, pois uma telenovela não se pode reler como um livro, ouvir a música de um CD (ou MP3) ou visitar quando quiser as esculturas em um museu. Essa ideia foi colocada por Stephenson e Debrix a respeito do cinema antes do surgimento do videocassete, ao mencionarem o lado negativo dessa efemeridade. “Mesmo críticos experientes podem deixar-se levar, e os conscienciosos tentarão ver mais de uma vez um filme importante.” (Ibid.: 29). Hoje isso se aplica melhor à televisão, pois mesmo os filmes são convertidos em DVDs que podem formar videotecas domésticas disponíveis para reexibição. Apesar das séries hoje serem, em sua maioria, lançadas em DVD, ou mesmo com a atual intenção de comercializar as telenovelas antigas, é possível que haja uma cena específica de alguma telenovela que marque a memória e que não será mais encontrada. Por não ter a natureza do detalhe, a apreciação se aproxima mais da fruição sensorial, da emoção causada pelas cenas e enredo, e pela inter-relação som e imagem, do que pela sutileza técnica da imagem.

Os autores pontuam, ainda, que o mundo do filme “possui uma qualidade antropomórfica comum a todas as artes, que auxilia a criar um deliberado efeito emocional e mental no espectador, simplesmente porque o artista, ao realizar o filme, imprimiu-lhe essa qualidade”.

Para a qualidade do audiovisual destacam, por fim, o cuidado com a *apresentação*. No caso do filme a apresentação tem maior relevância do que na maioria das artes porque, assim como o cinema, em seu aspecto de produção, é um fenômeno tanto industrial como artístico, em seu aspecto de consumo não é apenas um fenômeno artístico, mas também social. Como tal (e isso inclui a televisão) tem sido objeto de estudos sociológicos, destinado a estudar a psicologia dos grandes públicos ou a febre dos fãs. Essas três etapas conferem as diferenças entre a arte audiovisual e as demais.

Em relação aos conceitos de arte erudita, uma das principais noções frequente e amplamente debatidas é a relação entre arte e realidade. A arte emerge da realidade e isso é bastante óbvio no caso do cinema e principalmente da telenovela. Essa talvez seja uma das características da telenovela que a afastam dos critérios de qualidade, para os que seguem a máxima filosófica de que a arte que imita a natureza não traz nenhum fator inédito. Pelo mesmo motivo, cinema e fotografia não foram, de início, aceitos como arte, mas apenas como métodos de se registrar o real. A maquinaria cinematográfica tornava a feitura mecânica, diferenciando-a da criação artística. Entra aqui a lógica da disputa entre o artista e o inventor; o criador e o realizador; o diretor e roteirista, que no caso do filme e da telenovela tem associações opostas, sendo o mérito do filme atribuído ao diretor e o da telenovela, ao autor (que não é chamado de roteirista)

Mas para Stephenson e Debrix (1969), a arte está inevitavelmente ligada à realidade, pelo menos em três pontos. Primeiro porque o artista vive no mundo real, e da sua vida – sua experiência – tira a inspiração ou intuição artística. Nesse sentido, a realidade amplamente definida como mundo físico, mental e emocional.

Em segundo lugar porque a arte tem de ser expressada através de um veículo adequado. E esse veículo, conforme já dito, afeta o tipo de experiência e a maneira pela qual se dá. Em terceiro lugar, o artista tem que apresentá-la a um público *real*. Embora em algumas artes a exposição ao público só aconteça após a morte do artista, no caso do cinema (e da telenovela) o artista não pode prosseguir no seu sonho em solitário esplendor. O filme e a telenovela são uma arte de grupo, que implica em diferentes tipos de técnica e que tem um custo que dificilmente está ao alcance de um indivíduo sozinho. Portanto, cedo ou tarde a arte deve atingir o mundo real de onde surgiu. (1969: 22).

Os autores lembram que o contraste entre filme e realidade ocupa um lugar proeminente na discussão de estética cinematográfica, porque, em contraposição ao termo “ficção”, o meio audiovisual nos dá mais realidade física do que qualquer outra arte. Esse fato aparece nas referências ao cinema como *arte total*, e no mito do *cinema total* proposto por Bazin em 1946, que fez emergir a crença, ou desejo e necessidade de uma arte que duplicasse a realidade, julgando o filme imperfeito à medida que deixasse de atingir a realidade total. Mas, como lembram Stephenson e Debrix, se este sonho se realizasse, o cinema passaria então a ser realidade, e deixaria de ser arte.

O movimento da câmera consegue toda espécie de transformações no espaço e tempo que seriam impossíveis na realidade. A cor da tela altera a realidade. É, portanto, óbvio que o mundo do cinema seja artificial. “É função do realizador fazer com que esse universo cinematográfico, objetivamente falso, dê ao espectador, através de suspensão de descrença, uma sensação de realidade como a criada por uma cena natural” (Ibid.: 34). Machado (2008) concorda ao dizer que se a telenovela é uma invenção da imaginação dos autores, atores e técnicos, não representa cópia do mundo real.

Stephenson e Debrix (1969) apontam dois níveis de realidade: físico e mental. No nível físico, cabe ao artista ou realizador de cinema convencer melhor sua plateia, e isso acontece caso consiga criar um todo artístico de acordo com a natureza e a finalidade do filme em questão. O cuidado com detalhes, vestuários e falas em uma narrativa de época podem quebrar toda a realidade montada.

O segundo nível que existe em um filme ou telenovela é o mental. A realidade é de ideias, emoções, comportamento, caráter, valores. O filme pode ser fisicamente impecável, mas fracassar no nível mental. Os sentimentos devem ser convincentes e plausíveis. “Em arte, o nível mental, a que se poderia chamar também o nível da imaginação, é o mais importante.” (1969: 217)

Já foi profundamente desmentida, por diversas correntes, a noção do espectador como figura passiva e vazia, sobre a qual os veículos despejavam conteúdos. Assistir a um filme ou telenovela implica, ou deveria implicar, bastante atividade sensória e intelectual, já que em todas as artes o espectador deve dar alguma contribuição para que seja completa a comunicação da experiência do artista. Da mesma forma que o trabalho do artista, a

contribuição do espectador também se dá em dois níveis, o físico e o mental. Dado que a imagem de um filme ou telenovela “põe em funcionamento um complexo de analogias e similaridades determinadas por reflexos condicionados que sobrepujam quaisquer alterações da realidade”. (Ibid. 219).

Para os autores, a arte é um fenômeno social, e a função do artista é dar riqueza ao mundo. O público pode ser reduzido e a plena observação vir após a morte do artista, mas a arte, sob um dos aspectos, é comunicação. Machado (2010) reflete sobre aplicar a esses novos tipos de arte o mesmo raciocínio que Benjamin utilizou para com a fotografia e o cinema, não importando tanto concluir se programas de televisão são artísticos ou não. “O que importa é perceber que a existência mesma desses produtos, a sua proliferação, a sua implantação na vida social colocam em crise os conceitos tradicionais e anteriores sobre o fenômeno artístico, exigindo formulações mais adequadas à nova sensibilidade que agora emerge.” (2010: 26). E completa ao dizer que a emergência de um novo tipo de arte em combinação com a mídia representa um “campo de possibilidades e de energia criativa” que pode resultar em uma mudança no conceito e na prática de ambos, se a situação for encarada com inteligência e sensibilidade. Também a crítica, com tais características, saberia encarar a transformação dos processos artísticos e encará-los de forma não dogmática. Dessa forma, tanto o papel do artista como do crítico e do espectador são de extrema importância para a plenitude de uma obra artístico-midiática atual – e sua possível qualidade.

Qualidade essa que, em seu nível estético, é avaliada pelo conjunto de elementos visuais que compõem a ficção, ligados normalmente à produção. Os planos, movimentos de câmera, edição, cenário, jogo de luzes e fotografia são elementos visuais que complementam ou definem a estética da ficção. Há também a trilha sonora, que complementa e dá emoção à cena. Bons exemplos de exploração dos elementos estéticos citados pela crítica podem ser vistos nas séries de Luiz Fernando Carvalho, como *Capitu*, *Hoje é dia de Maria* e *Afinal, o que querem as mulheres?*, que traz interessante contraposição de luz e câmera, cenários coloridos (ou, no caso de *Capitu*, a quase ausência de cenário), e o uso de um boneco de Freud no caso da última, representam inovações no âmbito estético, que contribuem para a avaliação da qualidade com base nos conceitos da estética e arte.

Mas também nas telenovelas, que se caracterizam pelo foco na narrativa, nota-se o cuidado com a produção e esses elementos. Como já mencionamos, as inovações de *Pantanal* na

fotografia e nos planos longos que focavam a natureza, a câmera lenta e os cenários externos tornaram o efeito visual da telenovela inesquecível. Ainda hoje tais elementos podem ser vistos em certas produções, como no caso de *Viver a vida*, que apresentou cenas longas e lentas das modelos com lenços coloridos ao vento em contraposição às paisagens de Petra, na Jordânia, com uma combinação de cores que buscou criar um enquadramento diferente daqueles vistos com foco no diálogo. A mesma novela trouxe cenas de paisagens como os vãos de asa delta da personagem Renata (Bárbara Paz) de Pedra Bonita, mostrando uma bela vista panorâmica do Rio de Janeiro.

Cabe ressaltar que, para uma abordagem estética e um cuidado com a imagem não é necessário obrigatoriamente um grande montante financeiro. Mas não se pode negar que, nesse caso, por ser um dos programas mais lucrativos, as telenovelas das 21h da Globo recebem um dos maiores investimentos da emissora, o que permite um aprimoramento da produção. O mesmo pôde ser visto nas gravações de *Passione*, que tiveram início com três meses de antecedência à estreia da telenovela e cujos primeiros capítulos foram parcialmente gravados na Itália, acompanhando uma tendência de freqüente internacionalização de partes da trama das telenovelas da Globo, fato permitido pelo investimento na produção. Em relação aos aspectos visuais, a telenovela destacou-se pelos grandes planos, que compunham um quadro fotográfico da região da Toscana, na Itália, trazendo uma estética paisagística onde se destacavam as características naturais do campo. Os cenários construídos no Projac eram numerosos e detalhados, o que contribuía para uma cidade cenográfica que contrastava com os cortes para os grandes planos da Toscana. Outro destaque foi a trilha sonora, que combinava canções clássicas do sul da Itália com músicas tipicamente brasileiras. O ritmo da narrativa também se destacou pelo desenrolar ágil da trama e pelos vários acontecimentos (assassinatos, traições, revelações) que incitaram a constante atenção do telespectador.

Parte também da produção são os atores, responsáveis pela verossimilhança e convencimento para que o público entre e se envolva com a cena, orientados pela direção. Ainda no caso de *Passione*, a telenovela trouxe uma escolha de elenco que demonstrou atenção aos fatores de qualidade que dependem da atuação, tendo inclusive recebido prêmios de melhor atriz e melhor atriz coadjuvante. Para que a atuação fosse convincente, o autor Silvio de Abreu escreveu os diálogos do núcleo de personagens italianos originalmente no idioma local e os

atores tiveram seus ensaios observados por uma professora de italiano, para que incorporassem em sua interpretação o sotaque e a gesticulação típica da região da Toscana.

Os breves exemplos servem para demonstrar que nas telenovelas e séries brasileiras pode-se verificar a presença de elementos visuais que procuram trazer emoção e envolver o telespectador, levando-o a uma fruição estética, característica da arte. A produção representa um importante pilar para a análise da qualidade, presente em muitos discursos sobre ela e na crítica, que a avalia com rigidez. Mas, ressaltando, é apenas um dos pilares da discussão, representando um âmbito focado majoritariamente na produção e menos no conteúdo ou no diálogo. Em conformidade com os indicadores apontados por Pujadas (2001) e Borges (2008), este seria o nível apreciado pela disciplina estética, enquanto outros como o roteiro e o impacto social da ficção abordam as disciplinas sociologia e ética, presentes no plano do conteúdo.

3.2. Participação pública na ficção televisiva

Ao se referir ao *Plano do Conteúdo*, Borges (2008) menciona como um dos indicadores de qualidade, na televisão pública, seu caráter de democratização do acesso à arte e promoção de ideias e debates. Essa característica é também tratada na quinta acepção de Mulgan (1990), que ressalta a importância da comoção social, mobilização e participação pública proporcionadas por um programa de TV, o que confirma sua função de construção de fórum democrático que proporciona reflexão e debate.

Esse critério contribui para a avaliação dos programas televisivos no Brasil e, no caso da ficção, com grande destaque para a telenovela, é responsável por originar ou estimular debates sobre os mais variados assuntos de interesse público. Além da democratização e estímulo ao debate, a telenovela traz ainda outro aspecto da participação pública ao permitir que o público influencie o andamento da trama, por meio de pesquisas de opinião realizadas durante sua exibição.

Para Mulgan, “os valores e as qualidades da televisão dependem de como nós valorizamos as várias comunidades das quais somos membros, e depende do papel que ela desempenha ao sedimentá-los (1990:22). Se uma determinada comunidade possui um conjunto de ideias afins sobre “qualidade” é porque as diferentes concepções das pessoas manifestam maturidade e

visão crítica para refletir sobre os valores sedimentados pela televisão. Os valores assimilados atuam no cotidiano do cidadão ativo, consciente da vida política e social da comunidade. Tratar-se-ia, então, de uma televisão considerada “patrimônio público da informação”, que esclarece sobre o andamento do trabalho na sociedade e que se organiza em um circuito social que oferece informação, capacitação e debate participativo para os telespectadores conduzirem seu próprio destino.

A participação civil estabelece, então, um circuito político social no qual se instala o fórum democrático para o exercício da esfera pública, exhibe-se a diversidade cultural do país, além de incitar os telespectadores a se mobilizarem e se organizarem em movimentos sociais e ações coletivas.

A autonomia do telespectador

Mulgan supõe que, em princípio, os telespectadores procuram a televisão com gostos e preferências totalmente formados. Para Medeiros (2008) essa suposição não constata uma autodeterminação do telespectador, de uma escolha autêntica e espontânea, mas sim de um “condicionamento social dos consumidores instrumentalizado pelas técnicas de manipulação comunicacional, apoiadas pelo suporte tecnológico capaz de controlar o consumo pelo condicionamento” (MEDEIROS, 2008: 31), o que reduz a suposta autonomia do telespectador.

O telespectador é autônomo à medida que consegue satisfazer suas preferências iniciais e retirar da televisão ou de outros meios as informações com as quais se identifica. Porém, esse poder de escolha não é tão livre quanto parece. A diversidade da programação é pensada para constituir uma grade de consumo desejável e prazerosa, conforme o manejo do capital, em busca da lucratividade. Os conteúdos aos quais temos acesso na televisão e nos meios nos são dados, nossa seleção perambula pelos canais aos quais temos acesso. Os meios nos apresentam uma ampla série de opções para que escolhamos qual nos interessa, mas esse conteúdo será editado à maneira dos meios, e não à nossa. “São essas mediações – instituições e pessoas – que selecionam o que vamos ouvir, ver ou ler; que fazem a montagem do mundo que conhecemos” (BACCEGA, 2002:79).

Em contrapartida, Wolton (1996) acredita que o espectador se desloca pela grade de maneira surpreendente. O limite de ofertas da grade de programação predetermina boa parte da

demanda, mas trata-se de uma estratégia que não dá nenhuma garantia em relação aos resultados. Pode-se saber quantos espectadores assistiram a determinado programa, mas é muito difícil saber por que assistiram. Justamente por esta incógnita sobre os motivos que levam os espectadores a optar por determinado conteúdo, pode-se considerar que a razão maior seja subjetiva, movida por interesses e gostos.

Forma-se então um processo cíclico, no qual o gosto é influenciado pela inclusão do sujeito em uma comunidade da qual se sinta membro e, ao mesmo tempo, o pertencimento a um grupo influencia o seu gosto. E se o pertencimento ao grupo molda os gostos e costumes com certos pontos comuns, pode levá-lo a escolhas semelhantes na grade de programação da TV. Assim, o conjunto dos indivíduos que dedicam seus olhares à mesma produção forma uma *comunidade imaginada* (ANDERSON, 1983), pois compartilham de um interesse ou gosto comuns, de um *senso comum*, no sentido kantiano. A expressão *comunidade imaginada*, cunhada por Anderson para descrever a emergência dos Estados Nacionais na Europa do século XIX, associa a consolidação do sentimento de pertencimento a uma comunidade imaginária ao surgimento da imprensa escrita e das línguas nacionais. A audiência forma, portanto, uma comunidade com conceitos e premissas que controlam o aceitamento do conteúdo televisivo que deve, por sua vez, encaixar-se nesses valores. Nas palavras de Machado e Becker:

Um meio poderoso e penetrante como a televisão, ao tomar contato com uma sociedade diferenciada, só pode ser aceito pela ordem social na medida em que ajustar seus conteúdos ideológicos a predisposições sociais, isto é, a determinados sentimentos, costumes e tendências já existentes socialmente. (MACHADO E BECKER, 2008:45)

A telenovela talvez seja o melhor exemplo de inserção no universo cotidiano dos telespectadores, o que demonstra êxito de penetração no ambiente doméstico com aprovação das exigências sociais de seu vasto público. Tornaram-se então um exemplo sem precedentes de como um sistema de mídia televisual pode ser responsável pela emergência de um espaço público peculiar que se apresenta como uma alternativa para realização pessoal, inclusão social e poder, ou seja, uma nova forma de cidadania. A telenovela foi capaz de se infiltrar no espaço público brasileiro a ponto de atualizar e questionar a identidade nacional em um período de profundas e aceleradas transformações.

A força e a repercussão da novela mobilizam cotidianamente uma verdadeira rede de comunicação, através da qual se dá a circulação dos seus sentidos e provoca a discussão e a polêmica nacional. Através desse *fórum de debates* complexo e diversificado, as pessoas sintetizam experiências públicas e privadas, expressam divergências e convergências de opinião sobre ações de personagens e desdobramentos de histórias. A demonstração de envolvimento dos indivíduos com a trama ficcional e com as polêmicas abordadas é constante, o que os torna ativos em diversas esferas, derivadas por vezes de uma confusão entre ficção e realidade.

Houve grandes exemplos de manifestações impulsionadas pelas telenovelas. Um deles foi a passeata a favor da denúncia de violência contra as mulheres que ocorreu durante a exibição de *Mulheres apaixonadas* e contou inclusive com a participação de atores do elenco. A telenovela ficou associada ao tema por possuir na trama um homem que batia em sua esposa com uma raquete de tênis. Na mesma novela, os maus tratos sofridos pelos avós de uma personagem apressou a aprovação da lei do idoso no congresso, devido à pressão do público sobre o assunto.¹¹

Para que a telenovela adquira essa inserção quase familiar no cotidiano dos espectadores, diversas estratégias foram construídas para que se tenha segurança do bom recebimento do público. Para isso, baseia-se a narrativa nos moldes do repertório comum de seus receptores. Os produtores utilizam o próprio público como fonte de informações de seus gostos e preferências, o que caracteriza um tipo de participação pública na construção da narrativa da telenovela, com base em pesquisas públicas para a criação e desenvolvimento do roteiro.

As relações do público com as novelas são mediadas por uma variedade de instituições, pesquisas de audiência, relações pessoais, contatos diretos com autores, além da imprensa e da mídia especializada. Outra forma de abertura à opinião do público é propiciada pela produção das ficções nos sites oficiais das telenovelas. Os *sites* das telenovelas do SBT, como *Amor e revolução*, apresentam um blog com vídeos que permitem comentários do público, com possibilidade de resposta a outros comentários. Desse modo os usuários do blog podem deixar suas manifestações e comunicar-se entre si. Os comentários são abertos à visualização

¹¹ A contribuição de *Mulheres apaixonadas* é mencionada no próprio *Estatuto do Idoso. Lei 10.741, de 1o de Outubro de 2003*: pg 8. Cf. http://www.refer.com.br/novosite/documentos/pdfs/estatuto_do_idoso.pdf

de todos, inclusive dos que não querem comentar ou se cadastrar. Os *sites* da Globo não permitem comentários, mas elaboram enquetes para que o público manifeste suas preferências em relação à trama. Outras enquetes eram apresentadas nos portais de jornais ou revistas e buscavam a participação do público sobre as narrativas. A seguir um exemplo de enquete proposta pelo *site* da Folha de São Paulo sobre *Passione*, no dia 12 de janeiro, quando faltavam três capítulos para o final da trama:

"Passione"

Qual deveria ser o destino da personagem Clara, vivida por Mariana Ximenes na novela?

- ☐ Prisão perpétua
- ☐ Ser assassinada
- ☐ Viver ao lado de Fred e da avó
- ☐ Casar com um milionário

Não é comprovada a informação sobre o aproveitamento ou não das respostas às enquetes nos jornais, mas certamente ajudam a avaliar a relação do público com a trama. Já as enquetes dos *sites* oficiais da produção das telenovelas funcionam como parâmetro para a avaliação da opinião do público. Por sabermos que as tramas da Globo são construídas conforme a audiência, podemos deduzir que as enquetes têm na narrativa uma participação maior do que a simples interatividade como entretenimento.

O maior exemplo da influência do público na trama é demonstrado pela convenção de a novela ir ao ar com apenas os capítulos iniciais escritos e gravados (cerca de 30), para que o resto da trama seja construída em coerência com as preferências dos telespectadores. Os autores declaram expressamente à imprensa que procuram pessoas na rua para saber as suas opiniões sobre o que escrevem para assim ter ideias sobre o desenvolvimento dos personagens. A produção também incorpora os indicadores fornecidos pela realização permanente de grupos de discussão realizados pelo setor de pesquisa da Globo.

Nesse sentido, e porque vão ao ar enquanto estão sendo escritas, as novelas foram definidas como *obras abertas* (Eco, 1988). Elas são capazes de colocar em *sintonia* os telespectadores com a interpretação e a reinterpretação dos temas tratados. O público se manifesta no decorrer

da trama para, ao fim, emitir seu julgamento sobre diversos finais dessas tramas. Critica-se ou aplaude-se a produção pela condução da obra.

Mas não só nas rodas de bar a telenovela é comentada com louvor ou repulsa. Vimos que atualmente o julgamento dos telespectadores é aceito em premiações por voto do público, o que cede espaço na mídia para a opinião popular. Assim, o próprio objeto desta pesquisa pode ser considerado uma forma de mobilização social, que vem à tona após os debates contínuos durante a evolução da trama: a crítica e a avaliação dos programas pelo público, após sua transmissão.

Conforme será desenvolvido mais adiante, hoje se aceita que o público possui olhar e voz críticos, ao contrário da ultrapassada ideia de um receptor passivo. Bourdieu (2008) aponta que os indivíduos das classes populares manifestam seus julgamentos, seja por meio de críticas ou elogios, com um sistema de normas. Wolton (1996) distingue o discurso crítico dos políticos e dos intelectuais do discurso do público, alegando ser, este último, crítico porque existe sempre uma defasagem entre as expectativas e aquilo que a televisão realmente fornece. Ao comentarem aquilo a que assistiram, os espectadores emitem juízos sobre a televisão. Para o pesquisador, a televisão, assim como o poder político, estará sempre sujeita ao julgamento crítico do público.

Para Vattimo (1992), esse é o efeito mais evidente dos meios de comunicação de massa. O autor acredita que uma sociedade livre é aquela em que o homem pode se tornar consciente de si numa “esfera pública”, a da opinião pública, da livre discussão, etc, não ofuscada por dogmas, exclusões e preconceitos. Não teria sentido negar a “realidade unitária do mundo”, mas sim reconhecer que o que chamamos de “realidade do mundo” se constitui como “contexto” das múltiplas fabulações, e tematizar o mundo nesses termos é o dever e o significado das ciências humanas (1992:32).

Assim, se a qualidade de uma produção pode ser mensurada pela participação pública e pela mobilização social, a telenovela, produto cultural muitas vezes ainda desprezado nas classes mais intelectualizadas, pode ter sua qualidade associada à sua abertura da narrativa, submetida ao público, e por criar uma *nação imaginada* unida por um *senso comum* e por seu potencial de instigar o debate e a crítica popular.

A telenovela no Brasil possui a capacidade de se inserir na vida do cidadão, que chega por vezes a confundir a verossimilhança da telenovela com a realidade cotidiana. Além disso, ela cria um debate público em meio à comunidade sobre as polêmicas tratadas na trama e se apropria dos juízos comuns para dar continuidade à história, para, do mesmo modo, se inserir e captar a atenção do público. A relação do roteiro com o indivíduo constitui uma vida cíclica, na qual o próprio telespectador se torna responsável pela consolidação da telenovela em seus hábitos diários. Ainda, a análise desta construção como obra aberta leva o público a se sentir participante do processo de construção da narrativa, e lhe permite adquirir voz crítica para avaliá-lo

3.3. O caráter pedagógico como fator de qualidade

Assim como uma das acepções de qualidade citadas por Mulgan (1990), o caráter pedagógico foi também mencionado como um dos itens classificatórios para incentivo, ou para atribuição de qualidade aos programas. Essa face do conceito de televisão de qualidade é mais frequentemente utilizado em referência à TV Pública. Em diversos casos, essa associação acontece porque nos principais núcleos de debate, como na Europa, a televisão é basicamente pública. No entanto, a associação do termo ao capital da TV por vezes ocorre devido à responsabilidade sócio-cultural que a TV Pública carrega, por sua função de não apenas entreter, mas por seu discurso e preocupação em educar e contribuir para a formação da cidadania de forma politicamente correta. Mas não seria essa uma responsabilidade de todos os tipos de TV, ou, ainda, de todas as mídias?

Mesmo que a associação educação-escola seja ainda muito forte, há algum tempo demanda-se socialmente que a televisão também cumpra uma função educativa (FUENZALIDA, 2005). A partir disso, surgem preocupações acerca do conteúdo da programação, e a qualidade dos programas passa a ser por vezes atribuída ao seu caráter pedagógico. Programas com escopo educativo poderiam, em tese, oferecer algum tipo de aprendizado tanto em casa quanto na escola. Entretanto é possível ir além, pois até mesmo os programas que não pareçam educativos podem ter um lado pedagógico, quando utilizados com criticismo e criatividade.

A cada dia a discussão sobre o papel dos meios de comunicação na educação dos jovens ganha novos contornos, pois sabemos que a escola divide seu papel educativo com a família e

com os meios. Surge, então, a necessidade de novas abordagens das informações vindas dos meios para envolver os jovens e direcionar o aproveitamento dos conteúdos, ao invés de excluí-los da atmosfera educacional. Essa tem sido uma preocupação freqüente, que determina também a qualidade de alguns programas. Porém, essa é uma classificação que pode ser complexa, dado que uma enorme variedade de programas televisivos (para não dizer todos), mesmo que não criados especificamente para tal, influenciam o processo educacional.

Até mesmo alguns estudos vêm sendo direcionados ao campo da comunicação/educação, ao qual se atribui o nome de Educomunicação e a noção de *sociedade da aprendizagem*, proposta por Orozco (2004). O autor acredita que os homens podem aprender sozinhos, sobre praticamente qualquer coisa, com ou sem intenção, e que os seres humanos possuem a capacidade intrínseca de estar sempre em contato com novidades e em exercício da mente, ou seja, aprendendo. Imerso em uma atmosfera de contínuos estímulos, o indivíduo insere-se em uma sociedade da aprendizagem, por estar em constante processamento de informações.

A partir desse pressuposto, em concordância com diversos outros autores, é possível afirmar que somente parte do que aprendemos é fruto da instituição escolar. A maioria vem de outros intercâmbios, como o contato com as diversas plataformas midiáticas. As crianças são hoje educadas por uma combinação de informações retiradas principalmente da escola, da família, e dos meios de comunicação. Nas palavras de Maria Aparecida Baccega (2002):

O desafio, hoje, é a interpretação do mundo em que vivemos, uma vez que as relações imagéticas estão carregadas da presença da mídia. Trata-se de um mundo construído pelos meios de comunicação, que selecionam o que devemos conhecer, os temas a serem pautados para discussão e, mais que isso, o ponto de vista a partir do qual vamos compreender esses temas. Eles se constituem em educadores privilegiados, dividindo as funções antes destinadas à escola. E têm levado vantagem. (BACCEGA, 2002:78)

A própria construção da instituição universitária foi condicionada pelo modelo periódico de escola, pela igreja católica, por intervenções estatais, financeiras, interesses direta ou indiretamente relacionados com os meios de comunicação e muitas outras agências não acadêmicas. Destaque-se o fato de que as teorias da comunicação elaboram, para explicar o processo de comunicação, alternativas muito voltadas para os meios, as mensagens e sua importância política, econômica ou social, esquecendo-se das interações entre os sujeitos, ou entre os meios e as instituições. (NAVARRO, 2006)

Paralelamente, a escola exclui os meios de comunicação, em vez de abordá-los, o que constitui um problema histórico da educação. Mas é nesse mundo, fora da escola, que os alunos recebem enorme parte das informações e baseiam suas conversas e trocas. Na sociedade da aprendizagem proposta por Orozco, o desafio dos educadores é encontrar novas formas de ensino que englobem o ecossistema de telas que compõe nosso ambiente cotidiano. Essas formas de ensino têm sido chamadas de novas educações. A educação aliada à comunicação tem recebido o nome de educomunicação.

Segundo Ismar Soares (doc. eletrônico), o conceito de educomunicação surgiu ainda nos anos 1980-1990, usado para identificar uma área chamada Educação para a Comunicação, isto é, a educação para a formação do chamado senso crítico frente à mídia, especialmente frente à televisão. No entanto, as pesquisas do Núcleo de Comunicação e Educação da USP apontaram a existência de uma nova realidade, que é representada pelas Organizações Não-Governamentais (ONGs), que desde os anos 1970 usavam a comunicação de forma alternativa para colocar em debates uma série de problemas sociais. A comunicação passou então a ser usada para finalidades de cidadania, o que conferiu legitimidade a essa prática. A esse conjunto de atividades voltado para o conhecimento do uso desses meios numa perspectiva de prática da cidadania dá-se o nome de educomunicação, que inclui a educação para os meios, leitura crítica dos meios, utilização de tecnologia em sala de aula, e outros aspectos que podem ser abrangidos pelo termo. A ideia é englobar o todo e as partes para o processo de construção da cidadania, já que não cabe apenas aos meios e à escola participarem do processo de usos que os jovens fazem dos conteúdos midiáticos, mas é igualmente papel dos pais expressar opinião enquanto assistem à televisão juntos, para que a criança ou jovem tenha referências. Afinal, na disputa entre os meios de comunicação, a escola e a família, “não é possível haver ganhadores e perdedores. Evidencia-se, cada vez mais, um intercâmbio das agências de socialização na construção da cidadania” (BACCEGA, 2002: 82). Então, para que esses processos ocorram em meio à combinação da família, meios de comunicação e escola, é necessário que não apenas a última se preocupe em educar, mas também as outras fontes de informação.

A mediação, problematização e aproveitamento de aprendizagens extra escolares por parte das disciplinas básicas constituem uma reconversão educativa que se torna extremamente proveitosa para o envolvimento dos alunos. Neste processo, é possível tornar educativa

qualquer coisa que não tenha sido, inicialmente, criada para tal. Aproveitar em salas de aula conteúdo jornalístico, cenas de telenovelas, de desenhos animados ou até mesmo *games* é uma atitude pedagógica que se adapta ao conceito das novas educações. No atual regime escolar, é importante que a educação esteja alinhada com a realidade externa à escola, para que os alunos possam identificar-se com os conteúdos vistos fora da sala de aula.

As perspectivas teóricas da comunicação demonstram que o audiovisual pode ser analisado do ponto de vista do emissor (produtoras, canais) ou do receptor. Porém, segundo Orozco (2009)¹², devemos nos assumir tanto como receptores quanto emissores e produtores de conhecimento. Ao se apropriar de uma mensagem televisiva para reformulá-la, reproduzi-la ou incitar discussão, o professor ou aluno se torna receptor e emissor da mensagem, produzindo conhecimento. Hoje as audiências são ativas, produtivas e formam-se até mesmo grupos de receptores-emissores, que espalham a informação recebida ou criam novos conteúdos a partir dela. Fãs que vão comentar o capítulo da telenovela compartilham informações, usuários de sites e games virtuais criam novos conteúdos na rede. Hoje torna-se necessário educar para a recepção e iniciar a educação como incentivo à produção, estimulando os alunos e professores a deixarem de ser receptores para serem produtores.

O potencial pedagógico dos programas televisivos

Os critérios que permeiam o progresso na educação envolvem progressão lógica ou de maturidade afetiva e etária dos estudantes, grau de dificuldade do próprio conhecimento, adaptado a determinado momento da vida do estudante, temas selecionados condizentes com idade e grau de maturidade. A “vigilância educativa” (OROZCO, 2004: 123) tem a ver com a “dosificação” temporalizada de certos conhecimentos. Assim, os programas pedagógicos de maior qualidade atenderiam a maior parte destes critérios, com a dificuldade de atingirem abertamente indivíduos de diversos graus escolares e idade, atropelando as doses temporais de informação.

O autor afirma, ainda, que em uma sociedade da educação o intercâmbio quantitativo é de informações, mas há também um intercâmbio qualitativo, que envolve pontos de vista, contextualizações, valores, formas e critérios de legitimação do conteúdo compartilhado.

12 Aulas proferidas, em outubro de 2009, na disciplina “Comunicação, Telas e Novas Educações”, oferecida pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da USP (PPGCOM-USP).

Apoyado em trabajos empíricos sobre la relación de las audiencias con la televisión, las interacciones mediáticas implican necesariamente construcción por parte de los audiencias, no obstante que ésta no siempre sea cabalmente percibida, o no siempre sea muy original. Y al haber construcción hay educación. (OROZCO, 2004: 121)

Porém, parece haver uma dificuldade dos meios escolares para aceitar essa educação indireta dos meios de comunicação. O padrão escolar brasileiro não acompanha essas tendências, o que pode ser notado pelo fato de ser ainda comum aplicar exames escolares nos quais se espera que o aluno consiga reproduzir fielmente as ideias de um autor, sem que deposite nele senso crítico. As universidades já adotam um incentivo à crítica, mas os ensinamentos fundamental e médio, em geral, tendem a aceitar que o aluno obtenha boas notas por meio da simples reprodução impensada e acrítica de teorias.

Parte da descrença em torno do potencial educativo dos meios de comunicação advém da dificuldade em aceitar que a educação possa ser divertida, e tudo que é útil deve ser sofrido. Ainda hoje as escolas distinguem os momentos de estudo dos de lazer, o momento de construção e criação, dos momentos do ócio (OROZCO, 2004). Contra essa ideia existem autores que se dedicam a tentar mostrar ao campo da educação e do trabalho que os momentos de lazer e de ócio podem ser grandes trunfos de criação. Domenico de Masi (2001, 2003), acredita que é no tempo livre e descompromissado de trabalho que se recebe maior número de estímulos criativos, dos quais surgem as ideias. O sociólogo, além de afirmar que o ócio pode ser um estímulo criativo, também afirma que se o indivíduo pensa que o que está fora de si mesmo é diferente, distante, externo e estranho a ele, não poderá colaborar com aquilo que o rodeia e anula sua capacidade criativa em todos os níveis. Portanto, o telespectador que entra em contato com diversos conteúdos televisivos, ou passa seu tempo livremente na internet, apresenta maiores chances de ser estimulado e criativo em relação a esse conteúdo. Reconhecer que a comunicação educativa pode se dar por meio de outras linguagens que não instituições diretamente relacionadas à educação é um importante passo para a adoção de métodos escolares que captam conteúdos televisivos para envolver os alunos em exercícios relacionados aos meios aos quais estão acostumados.

Alguns programas têm como principal foco o valor pedagógico e apresentam características declaradamente educativas em formatos de aula, como os *Telecursos* da Globo e o *Vestibulando* da TV Cultura. Existem também programas educativos que utilizam elementos

de lazer que entretêm o telespectador enquanto este aprende, como o infantil *Rá-tim-bum* ou o estadunidense *O mundo de Beackman*, na TV Cultura. Neste último, exibido entre 1994 e 2002, um personagem cientista louco fazia demonstrações divertidas de experiências químicas e físicas, acompanhado de uma assistente e de um rato de laboratório, representado por um ator vestido de rato gigante. Este universo lúdico era responsável por um considerável índice de audiência, de crianças e adolescentes que quase não percebiam que estavam em uma exímia aula de física básica, e se divertiam interessadamente com as informações novas que o programa transmitia. Esse é um bom exemplo de um conteúdo educativo diferente do clássico padrão sala de aula, adotado pelo *Telecurso segundo grau*.

Para além desses exemplos, é possível encontrar com frequência uma narrativa ou programa com caráter educativo sutil, cabendo ao receptor interpretá-lo e, se for o caso, utilizá-lo de formas didáticas. Pode-se, ainda, destacar um caráter pedagógico, de comunicação para construção da cidadania, em novelas que provocam discussões de temas públicos, dentre outros aspectos relativos à moral e à justiça. Há no mundo uma tendência dos meios a explorar temas que incitem discussões, e hoje em dia, há também uma certa exigência por parte do público para que a telenovela seja politizada. Se a representação na ficção não for criticada ou claramente posicionada para o que é considerado justo e moral na sociedade em questão, os próprios telespectadores criarão este debate. Veremos adiante que os próprios telespectadores têm criado conteúdos em *websites* para debate, saído às ruas para reclamar decisões políticas e atitudes sobre temas que surgiram com as provocações da televisão ou da telenovela, isso implica em uma tendência a problematizar os conteúdos midiáticos, da qual a escola não deveria se abster.

Existem infinitas opções de métodos de aprendizagem não-formal e informal (OROZCO, 2004), que reconhecem o valor educativo de diversas linguagens, como a dos meios audiovisuais, que contribui para que eles possuam, também sob esse aspecto, um fator de qualidade.

3.4. TV pública

Conforme visto nas propostas de Borges (2008) e Leal Filho (1997), o critério de qualidade na televisão por vezes se aplica ao sistema de TV pública. No entanto, o Brasil é um país de televisões eminentemente privadas. A maioria dos canais públicos do país é regional e não tem alcance nacional. O conceito intrínseco de TV pública determina que ela não tenha fins lucrativos e, portanto, que seu objetivo seja atingir o público como cidadão, não como consumidor, por meio de programas de interesses diversos e com cunho cultural, informativo e educativo.

A primeira TV pública do Brasil foi a TV Universitária de Pernambuco, inaugurada em 1968, com a intenção de levar educação para os 50% de analfabetos entre a população do estado. A programação não se resumia a aulas ou palestras da instituição de ensino, havia programas variados. Hoje, existem três tipos de televisão pública: as universitárias, que no Brasil somam mais de 40; as estaduais, que são cerca de 20; e as comunitárias, na casa das centenas. Os canais comunitários devem ser administrados por uma organização não-governamental e dar voz à comunidade, seja um bairro, grupo ou cidade. As estaduais são as que melhor correspondem ao ideal de TV pública por pertencerem ao Governo do Estado e, portanto, buscar cumprir o papel de educar e informar.

Segundo Antonio Achilis, pesquisador e presidente da Associação Brasileira das Emissoras Públicas Educativas e Culturais (Abepec), a importância da televisão pública está, principalmente, no seu compromisso com a região onde se insere. Ela dá voz, por exemplo, a um repórter com sotaque diferente daquele do Sul e do Sudeste do país que é mostrado pelos canais de televisão comerciais, exemplifica.¹³ Programas como o *Catalendas*, da TV pública do Pará, que utiliza bonecos para abordar as lendas e as histórias populares do país, principalmente da Amazônia, formam o perfil da TV pública na região e ilustram o caráter cultural dessas TVs. No Acre, a TV Aldeia foi a primeira a transmitir, em 1990, a tradicional folia das escolas e blocos de rua da capital Rio Branco, até então ignorada pelos canais comerciais.

¹³ Fonte: Revista Escola. Setembro de 2009. *Qual é a trajetória das TVs públicas no Brasil?* Disponível em: <http://revistaescola.abril.com.br/historia/fundamentos/qual-trajetoria-tvs-publicas-brasil-499282.shtml>. Último acesso: 15.05.2011.

Para Achilis, seria muito importante para os canais públicos a aprovação de uma lei específica para o setor. A última lei data de 1967 e determinava que os canais educativos transmitissem apenas aulas, seminários e conferências, pois os militares acreditavam que isso sanaria o problema de déficit de educação do país. Como essa lei não foi revogada, as regras sobre concessão, programação e manutenção das TVs públicas estão incluídas junto às dos canais comerciais. Achilis mencionou ainda o próximo passo das TVs públicas, que seria o de colocá-las na era digital. É o que tem sido feito com a TV Brasil.

Entre as TVs públicas estaduais do Brasil¹⁴ que produzem ficção, talvez a mais conhecida e cuja programação se aproxima do ideal intelectualizado de uma “TV de qualidade” é a TV Cultura de São Paulo, por seu alcance em outros estados e pelo seu objetivo de oferecer uma programação educativa e de forte teor sócio cultural.

A TV Cultura inaugurou sua transmissão como TV pública em 1969. O primeiro programa veiculado foi *Planeta Terra*, seguido do boletim *A Moça do Tempo*. Além da programação de esportes, a emissora desde a grade inicial conta com a transmissão de assuntos ousados, discutidos em *Jovem Urgente*, atração apresentada por Paulo Gaudêncio e produzida por Walter George Durst. Esse programa se encaixa na acepção de qualidade proposta por Mulgan (1990), por estimular o debate público.

Em 1971 estreou *Meu Pedacinho de Chão*, dirigida por Benedito Ruy Barbosa, referida como a primeira telenovela educativa do Brasil e que foi exibida simultaneamente na TV Cultura e na Rede Globo. No ano seguinte, o clássico *Vila Sésamo* fez história na televisão brasileira, constituindo-se talvez no programa infantil de cunho educativo de maior sucesso. Anos depois, programas como *Rá-tim-bum* e a ficção *Castelo Rá-tim-bum* e *Confissões de adolescente* marcaram a emissora, demonstrando que é possível atingir elevados índices de audiência com programas de entretenimento educativos e que incitem o debate. Desde seu surgimento, esse tipo de programa sempre esteve presente na grade da TV Cultura, assim como documentários e transmissão de filmes *Cult*. Esse caráter faz com que se atribua, muito

¹⁴ O Brasil possui as seguintes TVs públicas estaduais: Aperipê TV, TV Aldeia Rio Branco, TV Antares, TV Brasil Central, TV Ceará, TV Cultura - Belém, TV Cultura - Manaus, - TV Cultura SC, TV Cultura - São Paulo, TVE Bahia, TVE Maceió, TV Brasil Pantanal, TVE Paraná, TVE Vitória, TVE RS, TV Miramar, TV Palmas, TV Pernambuco, TVU João Pessoa, TV Universidade - Cuiabá, TV Universitária - Natal/RN, TV Universitária - Recife/PE, TV Universitária de Roraima, e Rede Minas.

frequentemente, qualidade à emissora paulista. Mesmo após esse bom exemplo, passaram-se anos até que fosse criada com grande investimento e apoio uma televisão pública nacional.

A primeira emissora pública de alcance nacional do governo federal brasileiro é a TV Brasil, que estreou sua programação em dezembro de 2007 como um canal de TV Paga, e só um ano depois (dezembro /2008) foi inaugurada a transmissão em sinal aberto com tecnologia digital. No entanto, muitos problemas dificultaram a popularização do canal.

No primeiro ano de transmissões, os índices de audiência foram prejudicados principalmente pelo atraso da transmissão em canal aberto e pelo desconhecimento da TV Brasil pela população. O programa jornalístico *Repórter Brasil* chegou a 1,83% de *share* na aferição do Ibope; a programação infantil atingiu 4,5% e o *Faixa de Cinema* alcançou a média de 5% de *share*.

Embora ainda apresente dificuldades de sintonização, atualmente a TV Brasil está acessível via parabólicas, parabólicas digitais, TVs por assinatura de todo o Brasil e canais abertos nos estados do Maranhão, Rio de Janeiro, Distrito Federal e São Paulo. Apesar da dificuldade de sintonização pela TV, a presença da TV Brasil na internet é expressiva: no *site*, com vídeos e facilidades de interatividade; no *Twitter*; num canal reservado que replica suas atrações; no *Youtube* e nos *sites* específicos para cada programa, interativos e lúdicos, com *design* relacionado às tramas, disponibilização de vídeos e indicação de informações adicionais às exibidas pela TV.

Em relação à programação, a TV Brasil busca seguir os moldes das TVs públicas internacionais e também das nacionais, apresentando na grade documentários, programas de entrevistas com personalidades intelectualizadas e jornalismo crítico. No que diz respeito à ficção, a emissora tem dado os primeiros passos. Como canal público, realiza produção de conteúdos por meio da abertura de editais públicos. Em 2010, foram produzidos os primeiros programas de ficção por meio de edital. Oito episódios pilotos que retratavam a vida de jovens das classes C, D e E, foram produzidos e exibidos para a mostra competitiva FICTV/Mais Cultura.¹⁵ Três desses pilotos resultaram em minisséries transmitidas em 2011: *Brilhante Futebol Clube*; *Natália* e *Vida de estagiário*. O fato de ser produção independente,

¹⁵ Títulos dos pilotos: *Brilhante FC*, *Natália*, *Vida de estagiário*, *Elvis e o Cometa*, *Última Saída-A Passagem*, *Alfavela*, *Pulo do gato*, e 3%, cada um com duração de vinte e seis minutos.

assim considerada por não concentrar a produção em empresas consagradas nem monopolizar os atores (como feito pela Globo), concede à ficção da TV Brasil ares mais democráticos.

Outro marco da TV Brasil em 2010 foi o lançamento do canal internacional transmitido para América Latina, Estados Unidos, Portugal e África, que ressalta a tentativa de consolidação da emissora também em âmbito nacional. Antes, no entanto, é recomendável que conquiste seu espaço no próprio País.

3.5. TV *Cult*

Também relacionado ao debate sobre a qualidade na televisão está o termo *TV Cult*, usado principalmente nos Estados Unidos. Assim como todas as expressões que aparecem relacionadas ao tema, os autores que a utilizam alegam grande dificuldade em defini-la. Hills (2010) acredita, no entanto, que haja um senso do que *cult não é*: não é vastamente popular, não é culturalmente onipresente, não é lugar-comum ou senso comum. Para ele, há algo de peculiar ou mesmo “*underground*” sobre o *cult*, que, por consequência, não é “pra qualquer um” (2010: 67). Roberta Pearson, após concordar sobre a tarefa árdua de expor seu significado, arrisca uma definição:

Na mídia, em uso comum, e à vezes até mesmo na academia, o termo “cult” é frequentemente aplicado a qualquer programa televisivo que seja considerado fora do padrão ou marginalizado, que abarque um nicho específico da audiência, que tenha apelo nostálgico, que seja considerado emblemático de alguma subcultura particular ou que seja descolado. (2010: 7)¹⁶

Essa definição traz algo de comum com as acepções de qualidade vistas no capítulo anterior, mas alguns detalhes podem diferenciá-las. Segundo a própria autora, o *cult* na TV concorda com o uso do termo no cinema, que se refere a filmes marginalizados, devido ao conteúdo forte ou ofensivo, normalmente relacionado a fortes cenas de sexo ou violência; por serem de difícil acesso, principalmente na era anterior à internet; ou por serem consagrados por um núcleo de fãs que trabalhavam para assegurar a raridade e o valor do filme. Estudiosos de cinema concluíram que os filmes *cults* nada mais eram do que obra de idolatria de fãs.

¹⁶ “In the media, in common usage, and sometimes even in academia, “cult” is often loosely applied to any television programme that is considered offbeat or edgy, that draws a niche audience, that has a nostalgic appeal, that is considered emblematic of a particular subculture, or that is considered hip.”

Para Pearson (2010), a característica comum entre as produções consideradas *cult* não está nos textos, mas nos espectadores que exigem um alto nível de devoção. O filme *cult* provoca em seus espectadores uma atração que não é apenas fruto da busca por entretenimento, mas abarca também um envolvimento físico e emocional. Assim, para a autora, a melhor maneira de entender o *cult* não é por meio da produção, mas de sua audiência.

Fontes não acadêmicas concordam que o que determina um conteúdo *cult* é a legião de fãs. Apesar de não recomendarmos o uso da Wikipédia em pesquisas, por vezes é interessante constatar algumas definições traçadas por fontes públicas. Assim, de acordo com a enciclopédia coletiva Wikipédia:

Cult ou *clássico cult* é a denominação dada aos produtos da cultura popular que possuam um grupo de fãs ávidos. Geralmente, algo *cult* continua a ter admiradores e consumidores mesmo após não estar mais em evidência, devido à produção interrompida ou cancelada. Muitas obras e franquias, inclusive, atingem status de *cult* depois que suas "vidas úteis" supostamente expiraram.¹⁷

Também aqui a cultura do fã é ressaltada, mesmo fora do cenário acadêmico, para conferir à recepção a definição do termo. A longevidade cultural dessas obras é alimentada pelos fãs, que mantêm contato entre si e formam verdadeiras comunidades, responsáveis pelo não desaparecimento das produções, que se tornam raras, o que amplia ainda mais o seu status de *cult*.

Também tornaram-se *cult* aquelas produções em que o número de fãs formou um grupo com características fortes o suficiente para que se transformassem em verdadeiras comunidades. Exemplos são *Star Trek* ou admiradores de Mangás, cujos membros inclusive receberam popularmente os nomes de *trekkers* ou *otakus*, respectivamente. Os *trekkers* podem ser considerados o primeiro grupo a iniciar a cultura de fãs da TV norte-americana. Nesses casos, os adoradores são também responsáveis pela disseminação de novos produtos ou atividades culturais, como *blogs*, comunidades virtuais, sites ou até mesmo produtos com fins comerciais, como quadrinhos, brinquedos e acessórios. Angelini e Booy (2010) afirmam que a TV *cult* surgiu como uma resposta dos produtores às exigências da “geração Y”, ou

¹⁷ Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cult>. Último acesso em 15.04.2011.

adolescentes que cresceram no ambiente multiplataforma. Hoje se caracteriza como um componente das estratégias de marketing da era transmidiática.

Umberto Eco (1985), em relação ao cinema, sugere que para um texto ser *cult* deve cumprir três critérios: 1) deve ser apreciado, por ao menos um pequeno grupo de fãs; 2) prover um mundo completo e mobiliado, para que os personagens e cenários possam ser citados pelos fãs como se estes o habitassem; e 3) ser composto de segmentos de história que possam ser lidos, vivenciados e recordados, independentes do todo. Interessante ressaltar que Eco escreveu esse ensaio antes da internet, com base na hipertextualidade que deu origem à transmidialidade hoje possibilitada mais facilmente pelas novas mídias.

Um quarto elemento dos filmes *cults* é ressaltado por Eco, não como critério a ser cumprido, mas como característica presente em filmes que já nascem com a proposta de se tornarem *cult*: as citações, ou menções de outros filmes embutidas na narrativa. Segundo o autor, os filmes que se propõem a uma narrativa rebuscada surgem, muitas vezes, com um nível consciente de intertextualidade que dificilmente o telespectador acompanha. A intertextualidade é bem sucedida quando a cena pode ser desfrutada e compreendida independente do conhecimento do espectador a respeito de outras obras ou diretores. Um exemplo interessante apontado por Eco (1985) ocorre no filme *E.T.*, na cena em que o extraterrestre sai de casa para o *Halloween*, fantasiado, e encontra uma criança fantasiada do anão de *O império contra ataca*, e vai cumprimentá-la. Segundo Eco, essa cena só seria compreendida por quem tenha conhecimento de pelo menos três fatos: i) de onde vem o outro personagem; ii) a relação entre os dois diretores; e iii) que os dois monstros foram desenhados por Rambaldi e que, portanto, teriam algum grau de parentesco. Caso o espectador não conheça esses fatores, não será possível compreender o motivo da reação do *E.T.* ao encontro. Esse grau de exigência do espectador, na visão de Eco, redefine um nicho, no qual quem assiste deve possuir competências de um verdadeiro fã de filmes *cult*, que não apenas os assiste, mas lê sobre os bastidores e troca experiências, criando uma *cultura cult*. Também as ficções televisivas, quando referidas como *cult*, são dotadas das mesmas características presentes no cinema *cult*, de onde o termo foi herdado.

Cinema cult e a temporalidade da produção

No cinema, alguns filmes são considerados *cult* por sua raridade, conteúdo filosófico ou crítica social, o que segrega o público e distancia o produto, novamente, das classes mais populares. Essas características marcam os produtos de tal forma que é possível encontrar, em locadoras, a classificação de certos filmes como “filme cult” ou “filme de arte”. São casos de filmes antigos, de guerra ou de determinados diretores conhecidos por suas críticas, como *Laranja mecânica*, ou *Dr. Fantástico ou Como aprendi a parar de me preocupar e amar a bomba*, nos quais Stanley Kubrik expõe uma pesada crítica social por meio do uso de fortes cenas de violência no primeiro e boas doses de humor negro no segundo. *O Iluminado*, do mesmo diretor, que apesar da regular classificação como “terror”, tornou-se um ícone para os adoradores do gênero e se espalhou por estampas de camisetas, relógios de parede e pôsteres para os amantes de cinema. Outros exemplos seriam aqueles filmes que obtiveram grande sucesso de bilheteria em sua época de lançamento, como os famosos *E o vento levou*, *Dançando na chuva*, *Uma rua chamada desejo*, *Casablanca* e *Juventude transviada*, para citar alguns. Diversos longas-metragens de diretores como Alfred Hitchcock, pelas histórias de suspense que encantaram o público e inovaram o gênero, ou Ingmar Bergman, pelo estilo lento da narrativa e fina construção estética dos enquadramentos e cenários. Ainda, filmes como *Amarcord* (Federico Fellini), *O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein) e *Cidadão Kane* (Orson Welles) tornaram-se de tamanha importância cinematográfica que não podem faltar no currículo dos cursos de cinema. Pelos exemplos acima, notamos que, na maioria das vezes, raramente uma película atual é considerada *cult*. Eco (1985) afirma que *Casablanca* não é uma obra de arte, pelo contrário, possui um alcance estético bastante modesto. Segundo o autor, a sequência das cenas não são plausíveis, os personagens são psicologicamente duvidáveis e o atores interpretam de modo ‘maneirístico’. Contudo, o filme é ao mesmo tempo “um ótimo exemplo de discurso cinematográfico, um palimpsesto para os futuros estudantes da religiosidade do século vinte, um sumo laboratório para pesquisa semiótica em estratégias textuais. Ademais, se tornou um filme *cult*.” (ECO, 1985: 3)

No cinema, é comum que o caráter de *cult* demande um tempo de maturação da obra para que seja conquistado. Essa não é uma regra, tampouco quer dizer que não existam filmes produzidos com a intenção de se tornarem *cult*, mas também não é coincidência que a maioria dos filmes *cult* sejam antigos, pois muitos são assim considerados, entre outros fatores, pelo

sucesso de público e de reações da audiência no contexto de exibição, como no caso dos exemplos citados. Esses filmes acabaram por conquistar seu lugar na história do cinema e são, muitas vezes, atemporais; isto é, conseguem emitir sua mensagem narrativa ou estética em qualquer época. Nesse sentido, a respeito da temporalidade da obra, no caso da ficção televisiva existe um fator simples que prejudica a condição de *cult* para as telenovelas: a sua unicidade de transmissão, ligada à não repetição ou disponibilização dos capítulos para que sejam revistos. A primeira telenovela a disponibilizar as cenas dos capítulos para o público foi *Passione* (Globo, 2010), ainda recente para se tornar um símbolo *cult*. As produções mais antigas foram, no máximo, reprisadas no *Vale a pena ver de novo*, o que pode lhes conferir um leve traço desse caráter, mas logo após desaparecem, o que dificulta o contato dos fãs com a obra. Em 2010, dois fatores trouxeram mudanças para este cenário: o início da comercialização de telenovelas em DVD, com *Roque Santeiro* (1985), e a estreia do canal Viva, da Globo, com reprises das ficções de maior sucesso, e que trouxe ficções como *Vale tudo* (Globo, 1988) de volta ao cenário de debates.

Logicamente, não é apenas o fato de terem sido disponibilizadas novamente ao público que tornou as telenovelas ícones da ficção. *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, traz o histórico de ter sido censurada em 1975, em meio à ditadura militar. Antes disso, a história foi uma peça teatral, que foi igualmente censurada, o que concede à ficção um aspecto artístico. A censura, por si só, é um fator que incita a curiosidade e traz algo de “sagrado”, pois subentende a existência de uma crítica ou de algo “proibido”. Para tornar a história ainda mais interessante, o aviso de censura chegou à Globo no dia da estreia da telenovela, o que causou um alvoroço na emissora, que optou por levar ao ar a reprise de *Selva de Pedra*, de Janete Clair. Apenas dez anos depois, em 1985, no governo Sarney, a telenovela conseguiu ir ao ar. Para completar, apresentou uma narrativa leve e divertida, com personagens que ficaram marcados para sempre na memória do público, como o peculiar Sinhozinho Malta, a espalhafatosa viúva Porcina e a misteriosa Perpétua. Esse conjunto de fatores contribuiu para que a telenovela ganhasse a atribuição de *cult* e fosse escolhida como a primeira a ser editada e comercializada em DVD, escolha justificada pelo enorme sucesso.

Outro exemplo de telenovela que começou a ser tratada como *cult* foi *Vale tudo*, escrita por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères e dirigida por Dênis Carvalho e Ricardo Waddington. A trama fazia uma crítica à política e uma provocação aos brasileiros,

questionando até que ponto valia a pena ser honesto no Brasil. Contou com atores que se tornariam grandes nomes da teledramaturgia brasileira e apresentou personagens fortes, que também jamais seriam esquecidos. Além da crítica social, uma dos traços mais marcantes da trama foi o mistério “Quem matou Odete Roitman?”, vilã interpretada por Beatriz Segall. A cena do assassinato foi comentada durante anos e foi um dos primeiros mistérios apresentados em uma ficção, origem do suspense na telenovela. Apesar de ter sido reapresentada na sessão *Vale a pena ver de novo*, a produção se manteve durante muitos anos como recordação dos telespectadores. Com sua reexibição em 2010 no canal pago Viva, a audiência voltou a se interessar pela ficção, que dessa vez foi vista por jovens que não assistiram à primeira exibição, mas sempre ouviram falar do assassinato de Odete Roitman. É interessante notar que a reapresentação de telenovelas que se tornaram verdadeiros ícones enseja uma releitura de narrativas produzidas em outro momento vivido pelo País, evidenciando mudanças e permanências de valores, costumes e pensamento da população. Dada a afinidade desse público mais jovem com as mídias digitais, a telenovela se tornou um fenômeno das redes sociais, com um imenso número de comentários que criaram uma arena de debates em torno da ficção. Com isso, *Vale tudo* não demorou a ganhar um valor *cult*.

Mas os elementos que estabelecem o valor *cult* de uma ficção televisiva são diferentes daqueles do cinema. Se os filmes, em grande parte, ganham seu status com o passar do tempo, na televisão alguns programas fogem ao padrão da temporalidade, considerados *cult* mesmo enquanto são veiculados, geralmente quando o programa apresenta uma estética bastante diversificada, conteúdo original ou inovações de algum tipo. É o caso de *Alias*, da ABC, série detetivesca com teor de ficção científica criada por J.J. Abrams, que tempos depois criaria *Lost*. Segundo Pearson (2010), *Alias* conseguia sobreviver mesmo com baixa audiência, pelos lucros que obteve com a venda de DVDs e produtos licenciados. A cross-medialidade e transmidialidade do programa contribuíram para que fosse por muito críticos chamado de *cult*.

Não é necessária análise profunda para perceber que os temas das séries americanas, de grande sucesso ou não, repetem-se constantemente. Sempre há, no entanto, o perigo de se acompanhar alguma tendência nas narrativas televisivas, a fim de alcançar a mesma qualidade ou sucesso de público. Há divergências de opinião sobre *Lost* ser ou não considerado *cult*, mas o que pode ser dito é que a série surgiu após outras tentativas bem sucedidas de séries de ficção científica, como *Buffy – a caça vampiros* e *Arquivo-x*. Essa última tornou-se *cult* após

estrondoso sucesso de público em uma época anterior à internet, conseguindo unir uma imensa legião de fãs. Durante e após o sucesso inquestionável de *Lost*, a tendência se segue com séries como *Supernatural* ou *Heroes*, além de diversas outras ficções que surgiram da combinação de elementos de ficção científica, narrativa fantástica ou sobrenatural. Ao mesmo tempo, o cinema deflagra a saga *Crepúsculo*, com os vampiros mais bem sucedidos dos últimos tempos. Nesse cenário, muitas outras tentativas de séries vampirescas ou de super heróis com poderes sobrenaturais incorrem em fracasso e por vezes não duram mais que uma ou duas temporadas, pois caem no erro de tentarem seguir um sucesso inicial, quando os fãs tendem a uma espécie de fidelidade com a série, e muitas vezes fecham-se para o que pode parecer uma simples imitação. Pearson reflete que “talvez os programas *cult* circulem pela grade televisiva dependendo do sucesso da sua encarnação atual” (2010: 13). Assim, o *cult* representaria um fenômeno cíclico.

No Brasil, algumas ficções conseguem o mérito de já se admitirem *cult* enquanto são veiculadas. É o caso das minisséries dirigidas por Luiz Fernando Carvalho, como *Hoje é dia de Maria* e *Capitu*, ambas do Projeto Quadrante; e *Afinal, o que querem as mulheres?*. Conforme já mencionado, a característica brasileira de ficções de autor influencia a visão do público e dos críticos sobre certos programas. Luiz Fernando Carvalho imprime um estilo peculiar a suas séries, marcadas por cenários e estética teatrais, movimentos de câmera e jogos de luz diferentes dos apresentados nas telenovelas. Os diálogos são comumente bem detalhados e trabalhados com riqueza de linguagem, em tratamento de temas com maior teor intelectualizado do que as tradicionais ficções. *Capitu*, adaptação do clássico livro *Dom Casmurro*, pelo próprio tema literário e pelas atuações bastante teatrais já se delineia como produção voltada para o que há alguns anos seria chamado de “alta cultura”. Da mesma forma, a minissérie *Afinal, o que querem as mulheres?* trouxe acabamento estético diferenciado, com mudanças súbitas de enquadramento e cenários e figurino com cores extravagantes. As cenas eram construídas de forma a remeter à ambiência psicodélica e atemporal das incontornáveis questões existenciais, além de tramas intercaladas e sobrepostas, como se estivessem passando no interior da mente do protagonista. A abordagem diferenciada dessas séries faz com que estes programas sejam considerados *cult* enquanto estão sendo exibidos, pois independentemente da época ou de sua raridade, eles já carregam em si elementos de exotismo e inovação que lhes confere esse caráter.

Ao mesmo tempo, muitos podem dizer que estes mesmo elementos atribuem qualidade ao programa. No entanto, se pensarmos na proposta desta pesquisa, na qual a qualidade estaria ligada também ao gosto do público, à popularização da arte e à abertura à participação e ao debate público, essas produções mantêm seu caráter *cult*, mas a qualidade pode ser questionada. Justamente pela abordagem de cunho ligeiramente *non-sense* e pelo desejo de se aproximar de uma ideia de arte na televisão, essas ficções voltam-se para uma elite intelectual que possui algum conhecimento do assunto tratado ou exigem um nível de abstração do completo entendimento em prol da fruição estética. Com isso, tornam-se de difícil compreensão, com prejuízo da função de comunicação e entretenimento e conseqüente afastamento do gosto popular.

Cult x Qualidade

Os conceitos de *cult* e de qualidade são construídas sobre semelhantes retóricas, mas mostram-se diferentes em diversos aspectos. Ambas as audiências se caracterizavam, segundo Pearson (2010) por terem preferências outras que as campeãs da televisão aberta e por defenderem seus programas favoritos. Angelini e Booy (2010) contam que os programas *cult* inicialmente eram voltados a um público menor, que levasse a sério seu conteúdo e sua forma, enquanto a televisão de qualidade começou focada em um público que tivesse o capital educacional necessário para responder à estética literária dos programas e com capital econômico suficiente para comprar os produtos oferecidos pelo produtor (PEARSON, 2010). Assim como no debate sobre a qualidade, é mais uma vez ressaltado o caráter segregador levantado por Bourdieu em *A distinção*. Se Bourdieu (2008) afirma que o gosto é definido pela rejeição às práticas populares, Wilcox (2010) argumenta que a estética da televisão *cult* se baseia na abrangência de certos elementos textuais, mais do que na rejeição por fatores socioculturais. No entanto, afirma que os programas de televisão *cult* apresentam plenitude textual e possibilidade de análise estética, além de possuir, por definição uma audiência assaz atenta. A autora descreve a importância de elementos como trilha sonora, padrão visual (pelo qual bastaria uma passagem rápida pelo canal para reconhecer o programa que está no ar), composto por iluminação, câmera, maquiagem, figurino, etc. Enfim, Wilcox (2010) menciona vários dos mesmos elementos tidos como necessários para uma análise da qualidade inclusive, por vezes, confundindo os dois conceitos. Mas aponta que a principal diferença estaria no nível de exigência e compreensão da audiência.

Apesar da definição de ECO sobre o “mundo mobiliado”, que indica a necessidade de um cenário fictício repleto de detalhes, a audiência dos programas *cult* exige mais do que isso e busca um sentido mais profundo. Pearson (2010) exemplifica essa questão ao citar comentários dos produtores de *Lost*, que se preocupavam mais em construir personagens com histórias e atitudes fortes do que com a própria mitologia da série. Sobre essa preferência, a autora conclui que os produtores preferiam a qualidade ao caráter *cult*. Diversos programas aparecem constantemente em críticas ou artigos acadêmicos mencionados tanto nos discursos sobre a TV *cult* quanto nos discursos sobre a qualidade. É o caso de *Hill Street Blue*, que segue o gênero de séries médicas e *Twin Peaks*, do também conhecido gênero detetivesco. Isso porque, salvo quando os autores confundem os dois termos, é possível (e não muito difícil) que um programa possua características de qualidade e de uma obra *cult*.

Os programas *cult* representam um dos aspectos que contribuíram para a tendência do discurso da qualidade. Alguns autores atentam ao fato de que as premiações, que visam reconhecer a qualidade, não necessariamente (ou raramente) consagram programas considerados *cult*, a não ser em categorias técnicas ou avaliadas por críticos de arte (PEARSON, 2010; WILCOX, 2010). Pearson (2010) exemplifica com a série *Arquivo-x*, considerada *cult* pelos críticos, acadêmicos e pelo público, que ganhou 16 prêmios *Emmy* – 13 deles por categorias técnicas. Caso semelhante ocorreu com *Capitu*, referida como *cult* desde a emissão do seu primeiro capítulo e que foi citada pela crítica como de grande qualidade estética (enquadramento, fotografia e edição), além de receber elogios à trilha sonora e às atuações fortemente teatrais. No entanto, em relação a premiações, a ficção recebeu em 2009 os prêmios: *ABC* de melhor fotografia; *Design & Arts Directors*, que premia trabalhos criativos de comunicação; e *Cannes Lions* e *Creative Review* pelo livro *Mil Casmurros*, sobre os bastidores da minissérie. Ou seja, apesar das atuações, trilha sonora, roteiro e dos elogios da crítica à adaptação, foi agraciada apenas com prêmios técnicos. Dessa forma, a qualidade técnica da produção pode ser considerada um fato, bem como a audiência *cult*, uma vez que foi assim designada por grande parte do público e da crítica. Além disso, ao contrário da possível falta dos critérios de qualidade como a participação pública e função de comunicação mencionados sobre a minissérie *Afinal, o que querem as mulheres?*, do mesmo diretor, no caso de *Capitu* houve participação do público em resposta à trilha sonora, o que contribuiu para que a banda Beirut ficasse famosa no Brasil e que mais de 25 comunidades fossem

criadas no Orkut sobre a minissérie. Porém, vimos que a qualidade é um conceito subjetivo, que, no caso das premiações, repousa sobre o gosto do júri.

Essas constatações nos remetem novamente às reflexões sobre as diferenças entre *cult* e qualidade, demonstrando que um programa pode conquistar um grande público com narrativa simples. Exemplo disso foi a telenovela *Caminho das Índias*, que recebeu muitos prêmios na categoria telenovela, sendo inclusive, considerada pelos jurados como tendo qualidade, sem no entanto ter características de um programa *cult*. Do mesmo modo, como ocorreu com *Afinal, o que querem as mulheres?*, um programa *cult* pode não ter, necessariamente, qualidade em todos os seus aspectos.

3.6. TV ao Vivo

Machado (2005) ressalta que a possibilidade de transmissão da TV ao vivo seja o que marca mais profundamente esse meio. Feuer (2007), por sua vez, menciona os teleteatros, que se definiam como programas de qualidade porque exploravam uma característica essencial de suas mídias: a habilidade da televisão de transmitir ao vivo enquanto os filmes não o faziam. Assim podemos considerar a TV ao vivo como um elemento específico da análise da qualidade.

A televisão surgiu com as transmissões ao vivo, traço que a marcou e a distingue de outros meios audiovisuais. A capacidade de transmitir em tempo presente trouxe certo mérito para o meio, já que essa era característica dos teatros, óperas e balés, que exigiam o deslocamento do espectador. A televisão se aproximou destas grandes artes ao oferecer a um público mais amplo a possibilidade de assistir a uma apresentação de dentro de casa e, ainda mais importante, para indivíduos espalhados por todo o território nacional. Claro que no início das exibições havia problemas com o vídeo tape, que demorava alguns dias até ser transferido para outras cidades. Hoje, no entanto, a TV é caracterizada pela democratização do acesso ao seu conteúdo, que consegue atingir ao mesmo tempo um grande número de indivíduos separados fisicamente, de forma quase instantânea (ou com diferença temporal insignificante).

Bourdieu (1997) retoma um conhecido tópico do discurso filosófico ao mencionar que a urgência inibe o pensamento, pois os filósofos contavam com o tempo para digerir as ideias e concluir teorias. Assim, a televisão, tanto transmitida ao vivo quanto produzida,

programada para ser exibida em determinado momento que se tornaria presente, estaria à mercê de uma instantaneidade que impede o pensamento. Machado (2005) confronta essa afirmação ao questionar o porquê de a televisão preferir, então, a segurança do material gravado à transmissão ao vivo. Certamente, se a segunda impedisse o pensamento, as autoridades não impediriam que golpes de estado ou manifestações políticas (como ocorreu no período das *Diretas já*) fossem transmitidos ao vivo.

A iniciativa política de coibir as transmissões instantâneas tem sua razão de ser, uma vez que é mais difícil aplicar censura a elas do que a imagens pré-gravadas. As edições tendenciosas de programas jornalísticos ou de ficções podem gerar desconfiança em um espectador mais atento, mas passa com naturalidade pela maioria, enquanto restrições feitas ao vivo são notadas com obviedade. Isso pode ser percebido nas mudanças bruscas de atitude dos participantes do Big Brother Brasil a qualquer ordem dada por Boninho, cujo áudio é direcionado para os integrantes da casa e ausente ao público. O contrato assinado os obriga a não comentarem ou se expressarem a respeito das ordens. Porém, por mais que não se possa ouvir a ordem ou a repreensão, as expressões dos participantes, com grande afastamento do que seria uma boa atuação, são óbvias o bastante para gerarem uma boa quantidade de vídeos na internet. Inúmeras outras cenas de programas ao vivo se tornaram famosas, sempre por algum imprevisto, como apresentadores embriagados, afetados por crises de riso ou que se acidentam perante as câmeras. É sabido que tudo o que foge ao trivial, principalmente quando ilustra um “erro” na televisão, de preferência cômico ou desastroso, desperta o interesse dos espectadores e internautas. Por outro lado, há incidentes que ocorrem ao vivo que adquirem o papel de mostrar “o outro lado”, o que a TV esconde, como foi o caso do vazamento do áudio de um comentário, carregado de desprezo, de Bóris Casoy sobre dois garis que mandavam uma mensagem de Feliz Ano Novo no intervalo do *Jornal da Band*.

Ao considerarmos, então, o caráter instantâneo e a periculosidade da TV ao vivo, podemos supor que os apresentadores ou atores que se expõe a esse tipo de transmissão devem ser mais bem preparados, com discurso bem ensaiado, com boa dicção e fluência na oratória, para que se reduza a probabilidade de incidentes, erros ou engasgos. A produção deve ser mais atenta para colocar as matérias no ar (no caso de um programa jornalístico), os intervalos comerciais no momento correto e ter aparatos técnicos impecáveis, para evitar acasos como o vazamento de áudio de comentários infelizes. Dessa forma, os envolvidos em uma transmissão ao vivo

dependem de um cuidado delicado com a produção, ou as conseqüências podem ser embaraçosas ou, quem sabe, devastadoras. Ou simplesmente, humanas. De acordo com Machado:

Na televisão ao vivo, tudo aquilo que era considerado *excesso* para a produção audiovisual anterior se converte em elemento formador, impregnando o produto final das marcas da incompletude, da indomesticabilidade e, num certo sentido, da *bruteza*, que constituem algumas de suas características mais interessantes. [Grifos do autor] (2005:131)

Paralelamente, as gravações podem ser realizadas com dezenas de tomadas, uma mesma cena interpretada várias vezes para atingir a perfeição. Mesmo uma atriz ou apresentadora mediana poderia conseguir, em determinada tentativa, realizar sua função com impecável eloqüência. Nessas circunstâncias, a produção tende a ser mais trabalhosa, com cuidadosa edição e sonoplastia. Não é fácil, portanto, definir qual das duas formas de produção possui mais qualidade, pois cada uma requer seus devidos cuidados técnicos e habilidades próprias dos membros envolvidos.

Em relação à veracidade do conteúdo, ambas podem ser questionáveis, já que podem exibir apenas um lado da situação, mas em uma transmissão ao vivo certamente as possibilidades de interferência no que está sendo transmitido são menores, como no caso de guerras ou manifestações políticas. Essa última característica, no entanto, é mais condizente com o conteúdo jornalístico e não se aplica tanto à ficção.

Machado diferencia, ainda, o *tempo real* do *tempo presente*. O primeiro é aquele apresentado pelo cinema ou pela ficção televisiva que mostra os dias, meses ou anos no intervalo de uma hora. O segundo é o tempo exclusivo da televisão ao vivo, que não é capaz de acelerar as horas e ocupa a tela com cenas que acontecem no exato instante que vive o espectador.

Dirão: mas no caso da ficção televisiva este princípio não se aplica, pois ela é gravada com dias, ou até meses de antecedência à sua exibição, o que, dada a “velocidade do tempo” hoje em dia, representa um atraso significativo. No caso de ficções de curta serialidade, como episódios unitários ou minisséries, pode-se dizer que, de fato, formam um produto fechado dentro da grade televisiva. Entretanto, formatos mais longos como a telenovela ou *soap operas*, no caso de *Malhação*, também não estão livres da influência do tempo presente, por

terem seus capítulos gravados concomitantemente à exibição do programa. Não é uma TV ao vivo, mas se submete às regras impostas pelo atual momento em que são produzidas.

Essa característica pode ser percebida na temporalidade criada pela narrativa. Na segunda quinzena de dezembro é comum as ficções apresentarem cenas de compras de presentes de Natal em shoppings, ceias ou preparação para a festa de ano novo. Em junho, pode-se assistir a amigos que vão a uma festa junina, por vezes organizada por uma Instituição que faça parte da trama. Nesses casos, a ficção acompanha o presente e os acontecimentos do dia a dia de quem a assiste, condicionada, mais uma vez, aos efeitos da temporalidade do mundo em que vive o telespectador.

Outro exemplo, mais ligado ao imediatismo imposto pelo tempo presente, ocorreu com a telenovela *Morde e assopra*, de Walcyr Carrasco, que iniciou sua história com um terremoto no Japão que destruiu quase toda a cidade. Às vésperas da estreia, um terremoto real atingiu o Japão e abalou o país e o mundo, o que fez com que a trama inicial fosse repensada. Nesse exemplo, a decisão do autor foi de não mudar o acontecimento, pois influenciaria muitos outros fatos da trama, mas houve tempo de incluir no primeiro capítulo uma cena em que um dos personagens faz a leitura de um texto em homenagem às vítimas, o que exigiu rapidez da produção. O exemplo demonstra que, mesmo com o conhecimento público de que os capítulos são gravados com antecedência, a telenovela é influenciada pelos acontecimentos da rotina cotidiana. O traço da instantaneidade propiciada pela televisão é assunto de debate entre grandes pesquisadores, seja pelo efeito benéfico e democrático ou pelos malefícios de uma virtualização do tempo e do espaço. Nesse sentido, a instantaneidade à qual nos referimos não representa uma ligação com o “mundo real”, mas sim com o *espaço ao vivo* criado pela própria televisão. É o que Bucci (2002) chama de *telespaço*.

A instância da imagem ao vivo

Bucci fala sobre a existência de uma *instância da imagem ao vivo* inaugurada pela TV; a condição permanente de estar ao vivo a qualquer instante. Nas palavras de Bucci, “O que está no ar, ao vivo, não são os acontecimentos, mas a instância na qual eles têm lugar. A televisão assim existe como o palco do mundo – e não é o mundo, mas o palco do mundo, quem existe ao vivo.” (2002:30) Assim, dá lugar a um novo espaço público: o *telespaço*, condicionado à ubiquidade e à instantaneidade. Essa condição reformula os padrões de

tempo e de espaço. O *aqui* está em todo lugar e o *agora* é o tempo de permanência do programa televisivo ou do anúncio publicitário. Mas esse *agora* é o agora da televisão, que serve de sede para a *instância da imagem ao vivo*.

Então, de acordo com os moldes que Bucci coloca para a instância da imagem ao vivo, o que importa é o *agora* da TV. Assim a notícia de uma explosão astronômica ocorrida há 13 bilhões de anos em alguma galáxia, quando descoberta hoje, torna-se notícia atual, presente, bem como uma estrela que vemos hoje pode já não existir: o *ao vivo* é o momento da notícia, na televisão. “A TV, mesmo quando repete um programa, em videotape, torna-se uma instância ao vivo: permanentemente ligada. O mundo permanece ligado nela. Ou por ela.”(2002:120)

Assim, as coisas acontecem *na* televisão, ela substitui o local físico. A sociedade desmaterializou seus espaços e materializou técnicas de comunicação com o único espaço possível: o *telespaço*. Dessa forma, também a telenovela pode ser inserida nesta instância. Mesmo que se considere o capítulo já gravado e editado, o momento de sua exibição representa o “agora”. A cena da morte do vilão, ou da revelação do assassino não é atuada, (e) gravada e transmitida instantaneamente, *ao vivo*, mas reúne em torno da tela uma coleção de pessoas dispostas a ter acesso àquele conteúdo novo, que será exibido inédito. A condição de ineditismo que se aplica à massa, que se coloca aberta a receber aquele novo conteúdo, é unida pelo ideal de novidade, de curiosidade, de acesso àquele diálogo, casamento ou morte no instante em que estreia na televisão. É dentro da tela que se constrói o *agora*, e nesses termos, um capítulo inédito da telenovela representaria o *ao vivo*, exibido a um conjunto de pessoas que se reúnem no *telespaço* ao mesmo instante, com os olhares voltados para o mesmo objeto. A telenovela abraça a “totalidade do agora” sobre a “totalidade do espaço”, e se uma esfera pública constitui uma arena de debates “onde os indivíduos dialogam, onde se dá a formação de opiniões e vontades” ou “tudo aquilo que pode ser entendido como um espaço acessível para sujeitos aptos a algum tipo de diálogo”, a telenovela cria em torno de si esse espaço, constituinte do *telespaço público*: “Eis o espaço público da contemporaneidade, dado pela instância da imagem ao vivo, que combina ubiquidade e visibilidade. Totais” (2002:30).

Segundo Bucci, “a ubiquidade e a instantaneidade não são, porém, como crê o senso comum, características constitutivas de um duplo caráter de uma cobertura específica ou mesmo da

televisão, que a tudo quer testemunhar e narrar” (2002:125). Elas são a marca do alcance do novo espaço público, o telespaço. Ele sim é ubíquo e instantâneo. A característica ubíqua, ou perversa, da telenovela é a perda das fronteiras espaciais. A televisão não é o limite da sua tela condicionada ao número de polegadas. O espaço está do limite para fora, a telenovela está em todo lugar: a receita da novela rural na mesa do lanche ou o *tchai* indiano antes de dormir; as *home pages* e os *blogs* de autores e personagens que invadem a internet; o figurino das cenas nos armários de cada cidadão. A ubiquidade da comunicação implica que ela esteja em todos os lugares, a qualquer tempo, dissolvida nos dispositivos de uso cotidiano, sem que o indivíduo tenha consciência disso. Maria Rita Kehl coloca uma boa metáfora: “Enfim, ela [a televisão] funciona um pouco como a ficção do Grande Irmão de George Orwell, só que não está apenas nos olhando. Também está nos propondo.” (2004: 97).

Esta lógica da produção e do consumo de informação envolve a criação de novos espaços de comunicação e socialização. Este tipo de comunicação é característica do telespaço, que carrega em si a perda do “aqui e agora”. O atual espaço de diálogo não está nas ruas ou nas escolas, mas sim no ambiente virtual. Esse novo espaço para o fórum de compartilhamento da telenovela pode ser visto mais claramente ao pensarmos sobre a convergência midiática e o transbordamento do conteúdo televisivo para o ciberespaço, como veremos mais adiante. Mesmo sem a transmissão *ao vivo* o elemento da instantaneidade se torna uma característica da telenovela, que tem seu mérito e à qual podemos considerar um fator de qualidade.

3.7. Qualidade sob aspectos tecnológico e político.¹⁸

Falamos sobre a presença ainda forte de análises da televisão e de sua qualidade como um serviço, sistema de difusão e produção de mercado, nas quais o que importa não são os programas, mas sim o contexto tecnológico, político e econômico que os envolve e constrói as regras de produção e de recepção. Assim, esses aspectos também representam visões sobre o conceito de qualidade na TV.

¹⁸ O aspecto econômico não foi tratado como um tópico à parte por considerar-se que, em nossa sociedade capitalista, ele permeia todos os outros aspectos (político, tecnológico, pedagógico, etc). Para essa pesquisa, os fatores econômicos foram diluídos por motivos de tempo de pesquisa e relevância para o tema.

Pudemos também perceber que o conceito se trata de algo mutável, que adquire formas à medida que faz referência a determinado aspecto ou critério. Assim como a arte se apresentava de certa forma para os bizantinos, de outra para os romanos ou para os orientais, a qualidade também apresenta uma mudança de valores com o passar do tempo.

Outra referência comum à qualidade, na qual o caráter mutável do conceito é especialmente percebido, está relacionada ao desenvolvimento das tecnologias e da concepção da televisão como aparelho midiático. Para Hoineff, cada nova possibilidade apresentada pela TV (*videotape*, TV a cabo, HD, etc) “abriga não apenas uma tecnologia, mas uma resposta política e estética ao debate sobre o papel da televisão tanto na sociedade atual quanto futura.” (1991: 18).

Bianculli (2007), crítico norte-americano, afirma que hoje, graças à TV a cabo e satélite, que ampliaram os canais de transmissão de televisão, é mais fácil encontrar programas com qualidade, ainda que tenhamos que procurar em meio a um monte de porcarias. Dessa forma buscaremos compreender os aspectos da qualidade possibilitados pelos avanços da tecnologia.

A TV em expansão: tecnologias e múltiplas plataformas

Além do aspecto do acesso e democratização, a tecnologia está relacionada a um tipo de qualidade, comumente mencionado, que está associado às condições do sinal e nitidez da imagem e do áudio. Também da tecnologia resulta uma característica que vem criando um intenso debate em torno das novas feições da ficção televisiva derivada das novas mídias: a convergência em múltiplas plataformas. A mediação da *tecnicidade* (MARTÍN-BARBERO, 2001) se coloca atualmente em um novo cenário, o da globalização, não só nas redes como também na *conexão* dos meios com o computador, o que modificou a relação dos discursos públicos e midiáticos com os formatos industriais e os textos virtuais. As perguntas abertas pela *tecnicidade* apontam então para o novo estatuto social da técnica, o restabelecimento do sentido do discurso e da práxis política, e o novo estatuto da cultura e da estética. Assim, esse caráter transmidiático das ficções não pode ser ignorado no debate da qualidade, da mesma forma que não pode ser entendido como o principal atributo da televisão, afinal, “confundir a comunicação com as técnicas e os meios resulta tão deformador como pensar que eles sejam exteriores e acessórios à comunicação” (LOPES ET AL, 2010: 401).

Ao longo das décadas novidades tecnológicas continuaram a surgir e influenciar o universo televisivo. O surgimento do DVD, celular e internet transformaram não só os critérios de mercado como também as formas de regulamentação, recepção, transmissão e produção. Assim, não podem ser desconsideradas do debate da qualidade, quando uma das características de destaque de um programa ou emissora se refere à sua constante atualização. Fazem parte desse debate adventos como o surgimento da TV, a TV a cabo, o satélite, a TV digital e a consequência desses avanços, que geraram uma convergência midiática.

A história tecnológica da TV¹⁹

A televisão não surgiu de um grande inventor. O que houve foram combinações de descobertas tecnológicas até a criação da estrutura que conhecemos nos anos 1950. O “disco de Nipkow”, concebido por Paul Nipkow em 1884, que era capaz de enviar uma imagem em movimento de um local para outro, por condução elétrica baseada em propriedades do selênio. O disco foi então aperfeiçoado por cientistas até gerar o primeiro tubo de televisão, chamado orticon, que passou a ser produzido em escala industrial a partir de 1945. O tubo deu origem à transmissão de TV em Londres em 1936, com um sistema de 405 linhas, que evoluíram para 525 linhas cinco anos depois, culminando no modelo que conhecemos. Para transmitir a imagem de um lugar para outro utilizavam-se antenas, mas como as ondas se propagam em linha reta ficou difícil transmitir para o outro lado do globo terrestre, devido à curvatura, o que levou à investigação de uma solução espacial. Assim originou-se a TV que hoje conhecemos.

No Brasil, quando de seu surgimento, os programas de televisão eram transmitidos ao vivo. Em 1959 começou a operar o primeiro aparelho de vídeo tape, que possibilitava gravar os programas e enviá-los para outras cidades, que os transmitiam com vários dias de atraso. Apenas dez anos depois a televisão brasileira começou a operar via satélite, o que viabilizou a transmissão simultânea para diversas cidades. Essas transformações nos meios de distribuição promovem uma positiva democratização do acesso ao conteúdo televisivo.

¹⁹ Os dados históricos sobre as tecnologias que originaram a TV e as transmissões por cabo e satélite foram retirados do livro de Nelson Hoineff, “A TV em expansão”. Rio de Janeiro: Record, 1991

Em 1962 ocorreu a primeira transmissão via satélite, com o satélite artificial Telstar, lançado pela NASA dos EUA. Esse sistema é ainda dependente dos sinais de transmissão VHF (*Very High Frequency*), cuja sintonização é mais fácil e o sinal mais nítido, porém abriga apenas doze canais por sistema com apenas sete trabalhando ao mesmo tempo. Com o início da transmissão em cores no Brasil em 1972, o desenvolvimento da TV foi tão grande que os canais disponíveis de VHF ficaram saturados, o que aumentou a necessidade de utilização da faixa de UHF, (*Ultra High Frequency*) que comporta setenta canais, porém apresenta dificuldade de sintonização e sinal insatisfatório. Nesse contexto, segundo Hoineff (1991), a TV surgiu com uma limitação bem maior de fornecimento de programação do que o rádio, por exemplo, o que fez com que o Estado assumisse o controle das transmissões, como no caso de países da Europa. No Brasil, o Estado adaptou ao novo meio o sistema de concessões, cedidas a grupos ou organizações que, inevitavelmente, estivessem em conformidade com a ideologia política no poder. Mesmo com os diferentes modelos e a centralização das TVs nas mãos do Estado ou de propriedades privadas, a pauta sobre o controle e a responsabilidade social da televisão manteve-se perene nos debates.

A partir do Telstar I, uma série de experimentos com satélites e suas órbitas ampliou a capacidade de transmissão e a qualidade do sinal. As TVs iniciaram a transmissão por satélite nos Estados Unidos. A tecnologia trouxe melhoria do sinal e ampliou o acesso. Sistemas de satélites internacionais integrados possibilitaram a conexão de uma rede de televisão com todas as partes do mundo simultaneamente. A CNN foi a primeira emissora a estabelecer esse tipo de ligação permanente, com cinco satélites. Nos anos 1990, apenas a Sibéria, Groenlândia, Antártida, extremo norte do Canadá e algumas ilhas do Pacífico não eram contemplados pela rede de satélites, o que permitia à CNN receber e transmitir sinais virtuais de todas as partes do mundo com extraordinária rapidez. No caso de uma rede de notícias, o ineditismo e a instantaneidade são dois dos principais fatores para a qualidade da informação. No caso da CNN, adicione-se a isso uma imagem com excelente sintonia e forma-se uma das mais poderosas redes de TV do mundo, que contribuiu para a internacionalização do conteúdo televisivo, introduzida pela TV a cabo.

A TV por assinatura

Ainda na década de 1940, nos Estados Unidos, para melhorar os sinais das regiões mais elevadas foram implantadas antenas em montanhas com transmissão por cabos, que possibilitaram a emergência de novos canais que originaram a TV a cabo. Numa época em que existiam pouquíssimas emissoras e espectadores, a capacidade desse sistema de comportar uma grande diversidade de canais não foi tratada com muita atenção. Por muitos anos, a TV por cabo transmitiu a mesma programação dos canais abertos. O que os assinantes buscavam era melhor qualidade da imagem. Algumas décadas depois, no entanto, o mercado de TVs por assinatura surgiu para suprir a demanda por maior oferta de programação. Para apresentar um modelo diferenciado, ofereciam mais variedade de programação, canais segmentados por temáticas e com auxílio de rede microondas. Com o passar dos anos, a TV a cabo deu origem a outros tipos de tecnologia para a transmissão para TV paga: TV a cabo, DTH (Direct to home), por meio de uma antena parabólica e um receptor para o sinal enviado por satélite e MMDS (transmissão por micro-ondas).

No Brasil, as transmissões tiveram início na década de 1980, com a CNN e a MTV. Apesar de algumas tentativas anteriores, só em 1991 os grandes grupos de mídia entraram no mercado de TV por assinatura. As primeiras redes foram a TVA, que operavam por MMDS e a Globosat, por satélite. Dados do fim de 2009 mostram que a TV a cabo ainda é a mais consumida, por 60% dos assinantes. A TV por satélite, que vem crescendo, contava com 35% dos consumidores e, por fim, a tecnologia MMDS com 5%.²⁰

Até meados de 1990, a TV por assinatura no Brasil ainda era incipiente, devido ao custo elevado da mensalidade e ao número reduzido de cidades alcançadas pelo serviço. O novo tipo de TV era considerado um privilégio, e em 1994 havia apenas 400 mil assinantes de TV paga. A partir de então, deu-se um enorme crescimento e em 2000 já se registravam 3,4 milhões, o que corresponde a um aumento de 750% em seis anos. Até hoje, o número de assinantes não para de crescer. Desde 2007, a TV paga mais que dobrou sua penetração no país. Hoje, são 10 milhões de assinaturas, segundo dados da Anatel, que representam mais de

²⁰ Folha de S. Paulo. *Brasil enfim deve passar Argentina na TV paga*. 11/12/2009

32 milhões de brasileiros²¹. Em relação à audiência, se em 2001 a TV aberta contava com 73% de audiência ante 27% da TV paga, em 2008 essas fatias mudaram para 71% e 29%.²²

O avanço também contribuiu para a troca de cultura televisiva, especialmente nos Estados Unidos, o que gerou uma rápida globalização a que Luiz Gleiser atribuíra, como consequência, “o fim dos guetos nacionais” (1995:12). Em parte, a previsão de Gleiser tinha fundamento. Os avanços da TV a cabo e a entrada de dezenas de novos canais com conteúdo diversificado provocou, de fato, uma migração da audiência, e o DVD e a internet vieram a contribuir com esse processo. Surgiram públicos assíduos e grupos de fãs de programas norte-americanos, que assistem, comentam e recriam em torno da ficção. O caso *Lost* é o mais conhecido entre as séries que conquistaram grande número de telespectadores no Brasil, que se tornaram ativos em meio às múltiplas telas que os rodeiam. Hoje, a série *Glee* tem ocupado um espaço semelhante junto ao público e não tardou a ter os direitos de transmissão comprados pela Globo. Por outro lado, se encarássemos a produção como “guetos nacionais”, veríamos (e vimos, no primeiro capítulo) que a TV aberta no Brasil demonstra uma grande resistência à importação de produções ficcionais, com índices de mais de 80% das ficções exibidas nos últimos três anos de produção nacional. Isso significa que a entrada da TV a cabo no Brasil e a internacionalização proposta por ela não alterou significativamente o modo de produção da TV aberta. No entanto, a produção nacional de ficção nos canais de TV paga foi lenta e quase inexistente. Apenas nos últimos dois anos algumas ficções começaram a conquistar seu espaço. Se em 2008 registramos duas ficções de origem nacional (*9mm: São Paulo*, da Fox e *Aline*, da HBO), em 2010 esse número subiu para 15, das quais o canal Multishow exibiu oito.²³ Pode-se considerar esse aumento como uma conquista, porque a TV paga, desde sua chegada ao Brasil, tem sido caracterizada pela internacionalização de seu conteúdo, o que

²¹ Considerando o número médio de pessoas por domicílio, segundo o IBGE de 3,3 pessoas. Com isso, o Brasil passa a liderar o setor de TV paga na América Latina, com 9,9 milhões assinantes, seguido por México (9,2 milhões) Argentina (6,7 milhões), Colômbia (3,5 milhões), Chile (1,7 milhão) e Peru (um milhão). Fonte: Anatel (Agência Nacional de Telecomunicações) com Instituto SNL/Kagan em: *Folha de São Paulo*, 26/01/2011 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1003201103.htm>. Acesso em 01/03/2011.

²² Pesquisa Hábitos & Consumo de 2008, divulgada pela Globosat, 19/12/2008.

²³ As ficções exibidas em 2010 foram: as séries *Quase anônimos*, *Open bar*, *Morando sozinho*, *Na fama e na lama*, *Adorável psicose*, *Os gozadores*, *Amoral da história*, *Bicicleta e melancia*, *Vendemos cadeiras e Desprogramado*, pelo Multishow; *Tô frito*, pela MTV; as séries *Elvirão ou como vovó já dizia*, *Bipolar* e *Quando a noite cai*, pelo Canal Brasil e a segunda temporada da série *Alice*, em formato de dois telefilmes, pela HBO.

pode soar um pouco irônico num país reconhecido internacionalmente pela *qualidade* de suas produções ficcionais.

Em meio a essa enxurrada de programas estrangeiros, a TV por assinatura traz outra característica que é considerada um fator de qualidade: o uso de legendas, evitando a dublagem que na TV aberta prejudica enormemente a transmissão, compreensão e identificação com programas importados. Outro fator que leva o receptor à preferência pela TV paga é a curta duração dos intervalos comerciais, ou mesmo a inexistência deles durante a exibição de filmes, pois são, em geral, vistos com grande antipatia pelos telespectadores da TV aberta.

A TV Digital

A necessidade de acompanhamento das tecnologias e sua constante atualização pode também ser vista com a implantação nacional do sistema de TV Digital, com sinal em alta definição (HD), relacionada à *qualidade* da imagem. Em dezembro de 2007 o Brasil oficializou a transmissão de imagem em HDTV, sigla para o termo inglês "High Definiton Television" ou televisão em alta definição, característica da transmissão da TV digital. A TV digital atingiu, no final de 2010, uma cobertura de cerca de 90 milhões de brasileiros em 425 municípios espalhados em todos os estados do país, o que significou um crescimento de 15% em relação a 2009. Desde seu surgimento, enfrentou dificuldades devido ao alto custo de aquisição da aparelhagem para receber o sinal de alta definição. Esse panorama se modificou com a redução do preço dos conversores ocorrida no último ano e com o crescimento da classe C no Brasil, possibilitando que houvesse consumidores para os mais de seis milhões de aparelhos de TV produzidos em 2010 com o conversor digital integrado.

A tecnologia do Brasil em alta definição, que aperfeiçoou o modelo japonês ISDB, está presente em nove países²⁴ e tem sido negociada para que seja adotada em todo o continente sul-americano. A Argentina – segundo maior mercado da América do Sul – assinou em 2008 protocolo técnico sobre as características da tecnologia e sobre um acordo de cooperação. Outros países da América Latina, América Central e África estudam a adesão ao padrão, que

²⁴ Argentina, Chile, Venezuela, Bolívia, Costa Rica, Paraguai, Peru, Equador e Filipinas.

traz vantagens sobre os outros em funcionamento no mundo, entre eles, a mobilidade, portabilidade e a interatividade.²⁵

Em relação à transmissão em TV aberta, a Globo se destacou em 2008 com o maior investimento em produção de ficção televisiva em alta definição, veiculando com essa tecnologia a telenovela *A favorita* e as séries *A grande família* e *Dicas de um sedutor*; além de alguns filmes, programas jornalísticos e grandes coberturas, como as das Olimpíadas de Pequim. A Globo lançou, ainda, durante a Copa do Mundo de 2010, a interatividade digital disponível somente em aparelhos de televisão em alta definição e também utilizada nas telenovelas *Passione* e *Ti-ti- ti*. A Rede TV foi a primeira emissora do Brasil a produzir todos seus programas com equipamentos digitais e a primeira a fazer uso da tecnologia 3D na TV aberta em 2010, no programa ao vivo *Pânico na TV*. Na Record, a primeira produção de teledramaturgia toda gravada em HD foi *Sansão e Dalila*, lançada no início do mesmo ano. Segundo Hiran Silveira, diretor de teledramaturgia do canal, o maior desafio da produção bíblica foi criar cenários que remetiam a mil anos antes de Cristo.²⁶

A transmissão em alta definição causa mudanças na produção e na estética da teledramaturgia. Por ser de grande nitidez, qualquer detalhe é evidenciado, de pequenas rugas dos atores a um cenário mal elaborado. Mauro Monteiro, diretor de arte de *Insensato Coração*, explica que "tudo tem de ser mais real. Qualquer imperfeição é facilmente detectada. Por exemplo, não se pode usar algo que imite vidro, isso pode ficar estranho no vídeo. Tem de ser vidro mesmo". Daniel Clabunde, diretor de cenografia de *Sansão e Dalila*, também comenta: "Com as gravações em alta definição, um buraco na parede pode parecer um rombo. É possível ver as digitais em vidros. Portanto, o cuidado é dobrado".²⁷ Outras equipes também tiveram de se adequar. A maquiagem, antes colorida e carregada, agora deve ser leve e impecável, com cuidado para disfarçar as imperfeições dos atores. O maquiador Guilherme Pereira, de *Dance Dance Dance* (Bandeirantes, 2007), contou que a cor dos cabelos da Juliana Baroni, que interpretava a personagem principal, tinha de ser retocada a cada dez dias.

²⁵ Fonte: Observatório da Digitalização, Democracia e Diversidade. *Há três anos no ar, TV digital soma avanços e problemas*. 02.12.2010.

²⁶ Fonte: Terra. *Tecnologia HD muda forma de fazer novelas*. 11.03.2011

²⁷ Idem.

Também os cenários, a direção e o visual devem receber mais cuidados, há a necessidade de perfeição que exige fartos recursos financeiros, o que leva a Globo, novamente, a se destacar. Mas mesmo as produções mais cuidadosas estão fadadas ao risco da TV em alta definição. A série *Afinal, o que querem as mulheres?* (Globo, 2010) exigiu grande atenção ao acabamento das cenas. Segundo o diretor Luiz Fernando Carvalho, ele trabalhou propositalmente com um excesso de cores que dificultou a captação de imagens, o que prova, mais uma vez, que as imagens em HD podem ficar chamativas demais.

A expectativa em torno da TV Digital se deve também à promessa de interatividade. O *middleware* Ginga, criado no Brasil, oferece amplas possibilidades de interatividade ao telespectador, a empresas e ao governo. As possibilidades vão além do que já conhecemos, como informações sobre horários e descrição de programas. A interatividade permite a compra de produtos anunciados ou exibidos por personagens da ficção, realizar operações bancárias, marcar consulta médica em hospital público e participar de enquetes e pesquisas. Esta última proporcionaria um diálogo real entre o telespectador e a emissora, tornando a comunicação mais ativa. Porém, o Ginga não está presente na maioria dos conversores vendidos e os radiodifusores não encontraram um modelo de negócio que justifique investimentos em aplicativos para esse fim. Além disso, ainda não há definição sobre qual canal de retorno dará suporte à interatividade.

Assim, problemas como a oferta de conversores do sinal analógico para o digital a preço acessível, devido à preferência da indústria por fabricar televisores com o conversor embutido, porém com preço muito alto para o padrão de renda nacional; a interiorização do padrão digital, que hoje só está presente nas capitais e nos grandes centros; e a dificuldade das retransmissoras em obter o financiamento oferecido pelo BNDES para compra de equipamentos pode atrasar o desligamento da TV analógica, marcado para 2016.

Todas essas transformações que influenciam o processo de produção e recepção contribuem para o fato de que, hoje, a mídia pode ser pensada como um ecossistema, pois se dispõe de forma a construir uma teia de interações sociais, tecnológicas, culturais, econômicas, etc, que caracterizam o universo da comunicação através de dispositivos técnicos. A multiplicidade de tecnologias complementa as novas construções de identidade, ou de um novo *sensorium* (MARTÍN-BARBERO, 1998), que se forma a partir dessa realidade

modificada tecnologicamente e produz, por meio de também novas mediações digitais, outros meios de ser e estar na sociedade. Um dos debates que vem ganhando força tanto no campo acadêmico quanto no mercado é o caráter transmidiático das ficções, possibilitado pelas chamadas novas tecnologias, que criaram outras formas de interação social. Com isso, a produção atual de ficção cria a necessidade de envolver o espectador por meio de conexões com as mais variadas mídias, numa tentativa de seduzi-lo à interação com a trama e à chance de alcançar múltiplas condições de participante, colaborador e até de coautor das ficções por meio da ampliação das possibilidades de intervenções que a ele são apresentadas, o que influencia, além do caráter tecnológico, o aspecto participativo na discussão sobre a qualidade.

Múltiplas plataformas e convergência midiática

Podemos transportar a noção de ecossistema midiático, aplicada à televisão, para a lógica da sociedade em rede multiconectada, que por meio do uso de tecnologias como internet e celular ampliam o acesso às novas mídias digitais. No caso da ficção televisiva, ela se vê materializada na TV digital, na TV pela internet, nos ônibus ou nos celulares, em meio à convergência dos diferentes dispositivos. Com o desenvolvimento dos meios de comunicação, surgem novas formas de ação e novos tipos de relacionamentos sociais, permitindo novos modos de interação.

Por menos tempo restrito às classes socioeconômicas privilegiadas do que ficou a televisão em seu surgimento, esse mundo digital chega à população com menor poder aquisitivo e cria uma massa de consumo para essas tecnologias. Dentre outros fatores, isso decorre muito especialmente da *competitividade tecnológica* e dos usos da *tecnicidade* por onde passa hoje em grande medida a capacidade de inovar e de criar. Trata-se de uma *tecnicidade cognitiva e criativa* (SCOLARI, 2004).

Não consiste simplesmente no uso de máquinas ou no trânsito de mensagens em nível global, mas também na penetração em mundos simulados e na criação de ambientes em realidades virtuais, na ou elaboração de outras narrativas. Além disso, a relação entre o indivíduo e a máquina não ocorre de modo único e particular, mas numa interação comunitária, em rede. Segundo Masi (2000), os “digitais”, ao permanecerem grande parte de seu tempo navegando pela internet, adquirem gosto por determinados focos, sejam notícias, *games*, *chats* ou vídeos.

E, ao voltarem a atenção permanente e frequentemente a um destes focos, admitem um grande interesse por determinado assunto, unindo-se em grupos de indivíduos com interesses comuns. Nesse sentido, ao presenciarem o mesmo texto, jogo ou vídeo na internet, compõem uma comunidade e um grupo criativo. Conforme analisa Melucci (1999), essas redes facilitam os processos de envolvimento e reduzem os custos da invenção individual na ação coletiva, pois constituem um nível intermediário fundamental para a compreensão dos processos de compromisso individual. Os indivíduos interagem, se influenciam reciprocamente, negociam no marco destas redes.

Lévy chama esse conjunto de inteligências reunidas de *inteligência coletiva, uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências* (2003: 28). Isso poderia explicar a fascinação que exercem as interfaces, como a televisão ou as demais telas, sobre os receptores. Ainda segundo Lévy:

Sou captado pela tela, a página, ou o fone, sou aspirado para dentro de uma rede de livros, enganchado a meu computador. A armadilha fechou-se, as conexões com meus módulos sensoriais estão estreitas a ponto de fazer-me esquecer o dispositivo material e sentir-me cativado apenas pelas interfaces que estão na interface: frases, história, imagem, música. Mas, inversamente, a interface contribui para definir outros modos de captura da informação oferecido aos atores da comunicação. Ela abre, fecha e orienta os domínios da significação, de utilizações possíveis de uma mídia. (2003: 180)

Há alguns anos, as emissoras procuram ampliar os *sites* e portais de telenovelas e minisséries a fim de explorar novas possibilidades de interatividade dessas narrativas na internet, junto a velhas e novas audiências ou usuários. O fluxo de conteúdos que perpassam as diversas mídias não é apenas imenso como também se reinventa a partir de cada uma delas. Amplia-se, desse modo, a fluidez e a possibilidade de caminhos de múltiplas direções. Não podemos, claro, descartar deste fenômeno o forte caráter econômico que daí emerge, a partir do momento em que essa criatividade coletiva passa a mover o mercado.

Assim, inserida no cenário de convergência digital e globalização, a indústria midiática, da qual a TV é um dos braços mais importantes, orienta-se cada vez mais pelo surgimento de formas culturais que não estão mais baseadas em um *medium*, mas em um conjunto de *media*,

podendo ser transferidas de uma plataforma para outra. Segundo Fecchine (2009), a ampliação desses fluxos se apóia nas facilidades propiciadas pela digitalização das informações, que, por sua vez, permitem que as experiências de transmediação se baseiem na reiteração e na pervasividade de conteúdos.²⁸

Essa pervasividade e ubiquidade são hoje forte influência no destaque dos programas. A Globo criou, em 2009, uma Divisão de Comunicação Transmídia para reforçar sua liderança nesse mercado, voltado a jovens que transitam entre os diversos recursos midiáticos. Esse fenômeno desencadeou a produção de narrativas que nascem com a intenção de se espalharem pelas diversas mídias. O que ocorre é a migração de dispositivos midiáticos em direção a outras ferramentas ou meios de comunicação, como personagens de quadrinhos ou livros que aparecem em filmes e jogos, ou programas de televisão com adaptações exclusivas para a internet. Esta lógica da produção e do consumo de narrativas envolve a criação de novos espaços de comunicação e socialização.

Pesquisa recente realizada pelo Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (OBITEL) demonstrou o amplo universo de usuários que se manifestam em diversas mídias acerca de programas de televisão, a exemplo da telenovela *Passione* (LOPES ET AL, 2011). O *site* da telenovela foi o primeiro a disponibilizar os capítulos *online* e exibir conteúdo exclusivo para internautas. O resultado foi um fenômeno de audiência na internet. Ao pesquisar as mídias sociais durante a última semana de exibição da ficção, foi possível levantar uma grande amostragem das manifestações dos espectadores, que pode ser conferida no quadro ilustrativo abaixo.

TELENOVELA PASSIONE	
Período de busca: 10 a 17/01/2011	
<i>Twitter</i>	68.937 tweets
<i>Orkut</i>	33 comunidades; 44.000 membros
<i>YouTube</i>	7.000 links
<i>Facebook</i>	13.556 curtiram
<i>Blogs</i>	138.000
<i>Grupos de Discussão/Fóruns</i>	1.096
<i>Wikipédia</i>	01

Fonte: Anuário Obitel 2011 (no prelo)

²⁸ Atualmente, tem-se falado com certa frequência em “pervasividade das mídias” e em “comunicação ubíqua”, termos que surgem com o crescente desenvolvimento das mídias digitais. Para compreender melhor estes termos, é conveniente entender as suas origens, que vêm da Ciência da computação. Andrade (2009) resume e relaciona os dois conceitos de modo a pensar que a computação ubíqua prega que os computadores estão espalhados e ocultos em nosso ambiente. A computação pervasiva, por sua vez, traduz a idéia de que os computadores estão infiltrados ou penetrados nos objetos em nossa volta.

O quadro quantifica algumas das principais manifestações dos usuários na internet. Os altos números mostram que o telespectador não se satisfaz ao ver a ficção pela TV, mas sente também necessidade de compartilhar pensamentos e opiniões com outros telespectadores. Nenhuma novidade nesse fato, uma vez que já sabíamos que a telenovela é comentada após ser vista, e talvez mais comentada do que vista. O que podemos interpretar é que, ao que tudo indica, os fóruns de compartilhamento da telenovela não são mais os espaços físicos tradicionais onde a telenovela era falada na comunicação face a face. Hoje o espaço por excelência da disseminação do *repertório compartilhado* por sua audiência é o ciberespaço e a interatividade virtual é o novo modo de comunicação coletivo. Nesse espaço, surgem novos modos de recepção e interação entre os espectadores. A participação pública proporcionada pelos meios, a contribuição dos próprios usuários com comentários em redes sociais, a divulgação do conteúdo da ficção e *mashups*²⁹, constituem um modo de participação ativa no ambiente virtual.

Como argumentamos anteriormente, a possibilidade de intervenção dos usuários no desenrolar da trama pode ser um dos critérios de qualidade. Lopes et al. levantam um importante questionamento:

“quais as probabilidades, em tempo próximo, de autores, diretores e mesmo atores, mudarem os enredos e os personagens nas narrativas televisivas induzidos pela interatividade criativa e colaborativa dos frequentadores dos espaços das páginas web de suas telenovelas?” (LOPES ET AL, 2009: 430)

Por enquanto, o importante é a possibilidade de voz que os usuários adquirem no ambiente proporcionado pela própria produção, como nos *websites* oficiais das telenovelas e séries. Esse ambiente cria a liberdade (mesmo que controlada) de transitar pelos conteúdos, pelos meios e a autonomia de poder assistir aos capítulos em outros momentos que não o da exata transmissão. Apesar da desconstrução de um ritual familiar, coletivo e compartilhado, que se

²⁹ *Mashups*: denominação dada ao uso conjunto de aplicativos interativos que possuem conteúdos oriundos de diversas fontes de dados. Possibilita a qualquer usuário combinar conteúdos de diferentes fontes ou domínios, possibilitando novas experiências criativas e inovadoras, incluindo vídeos, *YouTube*, *Google Maps*, mp3, dvd, Wii, PS2, e outros.

pode lamentar, há aqui um indicativo de abertura à participação do público e uma importante forma de democratização dos conteúdos na rede, que, ainda que não sejam ideais, devem ser valorizados.

3.8. O modelo normativo: as Políticas de Comunicação

Mencionamos o livro de Laurindo Leal Filho sobre o modelo britânico de televisão, e sobre seu foco apenas no sistema de controle público, financiamento e gerenciamento, reportando-nos à inquietação de Machado (2005) sobre a falta de análise do conteúdo televisivo. De qualquer forma, o fato mostra que modelos de gerenciamento político de TV têm sido tratados como um critério de qualidade bastante reconhecido por respeitáveis pesquisadores. Esses fatores influenciam a discussão sobre as políticas nacionais de comunicação, tidas como responsáveis pelo estabelecimento de limites éticos para a qualidade dos programas televisivos.

Este tópico pretende discutir o aspecto normativo da qualidade e como as políticas de comunicação modificam ou influenciam alguns de seus critérios. Para isso, discorre sobre o processo de incentivo à indústria cultural como fator pertencente às políticas internacionais de comunicação e sua aplicação nacional, que gerou investimento e conseqüente melhoria da qualidade técnica das produções. Além disso, as políticas de controle do conteúdo, por meio de classificação indicativa ou denúncias de telespectadores, também representam um aspecto da qualidade, que envolve a moral a cidadania e, novamente, a participação pública.

*História das outorgas de Rádio e TV*³⁰

Em 1963 foi aprovado o Código Brasileiro de Telecomunicações e foram publicados dois decretos que o regulamentavam, e que deram à radiodifusão brasileira seu primeiro arranjo constitucional. As normas reafirmaram o modelo estabelecido 30 anos antes, baseado na

³⁰ A fonte de informações para este tópico foi, basicamente, texto de Jonas Valente para o *Observatório do Direito à Comunicação*. “Regulação de outorgas de rádio e TV mantém oligopólio do setor”. 10.10.2008. (Com citação dos trechos de Lalo Leal Filho.)

concessão de outorgas concedidas pelo Estado para a exploração privada dos serviços de rádio e TV.

O Código Brasileiro de Telecomunicações (CBT) estabelecia as regras para a concessão de outorga - como permissão, autorização e prazos (15 anos para TV e 10 para rádio) – e as obrigações das empresas outorgadas. Para receber a concessão, a empresa deveria cumprir alguns itens obrigatórios, como a veiculação de um mínimo de 5% de conteúdo noticioso, máximo de 25% do tempo de anúncios publicitários e pelo menos 5 horas de programação educativa; a transmissão da propaganda eleitoral e partidária e da “Voz do Brasil”, no caso do rádio, e a cessão de espaço para a formação de rede nacional quando solicitada pelo governo federal. O cumprimento dessas exigências influenciaria também a renovação da concessão.

Com base nesse ambiente normativo, o rádio e a TV se desenvolveram no Brasil como meios predominantemente comerciais. O que foi impulsionado, entre outros fatores, pelo estabelecimento da Constituição de 1988 de que a cassação de outorgas só poderia acontecer por decisão judicial. E, ao prever o quórum de apenas dois quintos dos parlamentares do Congresso em votação nominal para a não renovação, estabeleceu um procedimento que praticamente garante a renovação automática das licenças. Como questiona Laurindo Leal Filho, “alguém neste país acredita que algum parlamentar dirá em alto e bom som que determinada concessão não deve ser renovada?” e acrescenta que “Se o fizesse passaria a enfrentar a ira eterna das emissoras que o condenariam ao ostracismo e à morte política.” Jonas Valente (2008) atribui essa improbabilidade à fragilidade das exigências previstas na própria Constituição e à ausência total de fiscalização. Para agravar ainda mais o quadro, um mecanismo do Decreto 88.066, de 1983, permite à concessionária que, desde que tenha entrado com o pedido de renovação, continue a funcionar mesmo com sua outorga vencida.

Quanto às obrigações da empresa concessionária, muitas passam longe de serem cumpridas. Uma das exigências da Carta Magna é de que a programação seja preferencialmente voltada para finalidades educativas, culturais, artísticas e jornalísticas, outra é que promova a produção independente e regionalizada (Art. 221), além de proibir os monopólios e oligopólios. Estaria estabelecida aqui uma tentativa de controle da qualidade do conteúdo, assegurando ao público a recepção de programas de cunho cultural e educativo, características que, como vimos, compõem um panorama favorável à qualidade do conteúdo televisivo. Tais

regras, está claro, não são fiscalizadas e avaliadas para a renovação das concessões, apesar de uma tentativa, em 2007, de solicitação às emissoras de comprovação documental do cumprimento das normas. Após a reclamação do ministério de que tal verificação seria inviável e ampla demais, a Casa Civil recuou e retirou o pedido.

Há, ainda, o problema do desconhecimento das regras e fiscalizações das concessões. Segundo Jonas Valente, os contratos são armazenados pelo Tribunal de Contas da União, com apenas um extrato publicado no Diário Oficial, e só podem ser publicizados em caso de processo judicial. Ressalta também uma diferenciação entre os contratos de radiodifusão em relação aos das telecomunicações, sendo os últimos ainda mais obscuros.

Essa visão sucinta da situação das concessões públicas para os serviços de rádio e TV demonstra o que seria a primeira instância do cenário das políticas de comunicação. O não cumprimento e a não fiscalização das normas exigidas prejudica a influência do Estado sobre uma possível qualidade dos programas. A preocupação das normas propostas se relacionaria com a qualidade do *conteúdo* dos programas transmitidos, pois as concessões não envolvem regras para a transmissão, produção técnica ou participação pública. No entanto, a qualidade técnica, no que diz respeito a iniciativas públicas, também tem relação com o Estado por meio das políticas de incentivo à Indústria Cultural, que influenciaram (e influenciam) o desenvolvimento da qualidade técnica das produções brasileiras.

Políticas de incentivo à Indústria Cultural

A normatividade dos meios de comunicação sofreu grandes transformações a partir da Nova Ordem Mundial da Informação e Comunicação, que emergiu ao final da década de 1960. Neste período, foi desenvolvida na UNESCO uma linha política para a comunicação que previa a intervenção dos Estados nacionais no desenvolvimento da imprensa, do rádio e da televisão, dos satélites e outras novas tecnologias de comunicação que ajustassem os eventuais meios privados aos programas, objetivos e metas que compunham o planejamento governamental para toda a sociedade. Assim, surgiu e se consolidou o conceito das *políticas nacionais de comunicação*, um dos centros de debate da então chamada *Nova Ordem Mundial da Informação e da Comunicação (NOMIC)*.

Como auxílio para resumir o histórico da Indústria Cultural no Brasil nessa mesma época, recorreremos à contextualização dada por Lopes (2005b), que associa o início de um mercado

cultural “transnacional” ao Governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960). Durante este governo, o Brasil abriu as portas para o capital estrangeiro, com o objetivo de desenvolver a indústria no país. Esse processo, que se aprofundou nos anos seguintes, durante o governo militar (1964-1985), “é parte integrante das rearticulações globais do capital transnacional que repõem em outras bases não apenas as questões econômicas, mas também políticas e culturais, da dependência e da autonomia dos países periféricos”.(2005: 26)

Devido ao desenvolvimento industrial, o Estado implantou, neste período, a estrutura-técnica necessária ao sistema de telecomunicações e microondas, que permitiram a consolidação de um mercado cultural nacional. De acordo com Lopes, essa crescente atuação do Estado “se traduz na combinação das funções de controle dos mecanismos da Indústria Cultural e de incentivo de sua expansão.” (2005b: 27).

De volta ao âmbito internacional, neste mesmo período as discussões acerca das Políticas Nacionais de Comunicação tomaram tamanha proporção, que, ao notar a polaridade de opiniões, a UNESCO se viu obrigada a buscar uma solução para unificar essa política. Em 1976 foi criada uma comissão de renomados especialistas internacionais do ramo da comunicação e cultura, que foi presidida pelo jornalista Sean MacBride, ilustre ganhador dos prêmios Lênin e Nobel da Paz.³¹ Desta comissão surgiu o "Relatório MacBride"³², apresentado em 1980, com o objetivo de estudar a totalidade dos problemas da comunicação nas sociedades modernas. Sobre este objetivo, Miège (2009)³³ comenta a dificuldade presente nos dias atuais de se propor uma "teoria geral da informação e comunicação". Esta forma é colocada em dúvida, dada a ampla gama de diretrizes propostas pela comunicação. O pesquisador coloca, ainda, seu olhar crítico nestas pesquisas que carregam tendências futuristas, com muitas previsões, em sua maioria, fadadas ao erro.

Neste aspecto, apesar das relevantes considerações, o debate provocado pelo Relatório MacBride, por propor uma teoria geral, criou uma tensão entre os países-membros, dada a

³¹ Chamada *Comissão Internacional para o Estudo dos Problemas da Comunicação*, ela era integrada por: Elie Abel (EUA), Hubert Beuve-Méry (França), Eleke Ma Ekonzo (Zaire), Gabriel García Marquez (Colômbia), Sergei Losev (União Soviética), Mochtar Lubis (Indonésia), Mustapha Masmoudi (Tunísia), Michio Nagai (Japão), Fred Isaac Akporuano Omu (Nigéria), Bogdan Osolnik (Iugoslávia), Gamal El-Oteifi (Egito), Johannes Pieter Pronk (Holanda), Juan Somavía (Chile), Boobli George Verghese (Índia), e Betty Zimmerman (Canadá).

³² Conhecido como "Relatório MacBride", o documento foi publicado em português sob o título *Um Mundo e Muitas Vozes - Comunicação e Informação em nossa Época*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1983.

³³ Em aula ministrada para disciplina “O Pensamento Comunicacional na Contemporaneidade”, em março de 2009, na Escola de Comunicações e Artes da USP.

divergência de partidarismo que aparece no complexo documento. Consequência, esta, bastante natural, dada a combinação de membros e países de todos os pólos e opiniões. As diferenças de governo e de cultura são refletidas no documento, e tornou-se impossível agradar a gregos e troianos.

Em meio a este cenário, o então presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, alegando ter notado forte tendência de idéias marxistas no Relatório, e não concordar com as políticas da UNESCO, retirou formalmente o país da organização, seguido da Grã-Bretanha e do Japão. Este esvaziamento causado pela onda neoliberal, juntamente com a inflexível política de comunicação imposta pelos governos comunistas, as oposições governamentais e as organizações privadas de mídia, praticamente faz desaparecer o debate a respeito das políticas nacionais de comunicação das arenas acadêmicas e políticas nos anos 1980, apesar da marcante contribuição para o campo da informação e comunicação.

No Brasil, essa crise havia sido de certa forma prevista por dois professores e pesquisadores de comunicação da Universidade de Brasília, Luiz Gonzaga Motta e Ubirajara da Silva, em conferência proferida no III Congresso da Associação Brasileira de Ensino e Pesquisa da Comunicação (ABEPEC), realizado em julho de 1976. Segundo eles:

A intenção da Unesco (...) foi a de apresentar a sua proposta de implantação de políticas nacionais de comunicação com uma forma aparentemente neutra. Entretanto, nenhuma política, nenhum planejamento pode ser politicamente neutro. Por trás de cada planejamento há sempre um Estado, e este planejamento reflete, necessariamente, a ideologia desse Estado. As condições, portanto, para a implantação de políticas de comunicação variam conforme variam as orientações político-ideológicas do Estado que pretende implantá-las.(MOTTA E SILVA; 1978:187)

E concluem:

É pois a partir da cultura brasileira que se deve repensar a comunicação no Brasil. Não se trata apenas de uma substituição de conteúdos. É preciso impregnar a legislação, a organização do trabalho, a formação profissional, a crítica, e até mesmo adequar a tecnologia profissional de comunicação às especificidades da cultura brasileira e às lições de resistência da cultura popular.(Ibid. p.206)

Enquanto isso, no Brasil, a Indústria Cultural havia ultrapassado as fronteiras políticas e se voltava para o mercado, constituindo-se como importante atividade econômica no país, e assumindo gradativamente várias mercadorias em bases industriais, que circulavam no

mercado. Lopes (2005b) pontua ações que demonstram a abrangência da política governamental no mercado cultural: a atuação direta por meio de financiamento de obras nos setores da cultura; a atuação indireta nos setores da Indústria Cultural por meio de infraestrutura técnica e apoio; e a normatização do mercado cultural por meio de leis, decretos e portarias que organizavam os produtores e a distribuição dos bens culturais.

Com estes incentivos, formou-se no Brasil um público massivo para estes produtos culturais em expansão, que traziam consigo a positiva característica de substituição da importação de bens culturais. Essa produção nacional alinhou-se a modelos transnacionais que regiam (e ainda regem) o setor dos Meios de Comunicação de Massa. Com isso as produções nacionais que seguiam esse padrão, atingiram um nível de produção respeitado internacionalmente, o que desencadeou a exportação de produtos culturais como a música popular brasileira, livros e produções para TV. Este fato, agregado à importância econômica que este mercado adquiriu, e ao interesse político de se disseminar ideias por meio dos MCM e junto aos produtores culturais, inclusive internacionalmente, acaba por criar no governo a noção de incentivo a este mercado cultural.

Dentre as propostas da UNESCO, um item que voltou a ter influência a partir dos anos 2000 foi o incentivo às indústrias culturais. Desde o relatório McBride até as atuais políticas de comunicação, o incentivo à produção cultural tem sido amplamente debatido, e cada vez maior.

Em 1991, uma década depois do Relatório McBride, foi concebida no Brasil a Lei Federal de Incentivo à Cultura, também conhecida como Lei Rouanet, que prevê incentivos a empresas ou pessoas físicas que queiram financiar projetos culturais. Dentre outras medidas, permite descontar do imposto de renda uma porcentagem do valor investido em um projeto cultural.

Essa medida foi adotada para ampliar o mercado cultural no país, tanto no que diz respeito ao consumo quanto à produção de eventos, produtos ou projetos culturais. Outro incentivo fixado pela lei Rouanet é a concessão de passagens para apresentações culturais, inclusive internacionais. Há nesse fato o interesse político de internacionalizar a cultura nacional e estimular a exportação de produtos culturais.

Atualmente encontra-se em pauta no país uma discussão em torno destas políticas de

incentivo cultural. Em 2009 foi apresentada uma proposta de nova lei de incentivo à cultura, que substituiria a Lei Rouanet. As principais mudanças dizem respeito às formas de isenção de impostos que na Rouanet se apresentavam em duas alternativas. Na nova lei são propostas seis formas, de acordo com o tipo de patrocínio. A outra cláusula modificada se refere ao julgamento subjetivo dos projetos, propondo-se que a partir de agora haja uma comissão avaliadora que irá levar em consideração o “mérito artístico” dos projetos. Outra alteração, uma das mais polêmicas, retira parte do direito autoral dos artistas. O governo alega que em projetos culturais nos quais tenha havido perto de 100% de patrocínio do governo, o artista não poderá cobrar sua parcela de direito autoral, dado que, em tese, o projeto já teria sido pago pelo povo, que não poderia pagar duas vezes. Este raciocínio causou alarde no meio artístico, uma vez que os artistas são pouco valorizados no país.

Todas essas discussões adiaram a configuração da nova lei, mas trouxeram mudanças à Lei Rouanet, que permanece em vigor. Em outubro de 2010 modificações na lei buscaram facilitar a inscrição de projetos a incentivos fiscais. No entanto, a redução da burocracia para a concessão de financiamento foi também criticada em diversas ocasiões. A mais marcante talvez tenha sido a concessão de um milhão de reais para que a cantora Maria Bethânia criasse e alimentasse um blog. O valor é nitidamente mais elevado do que o necessário, dado que *blogs* são ferramentas de uso de qualquer membro da população com acesso a internet. O fato causou balbúrdia na internet, em uma discussão que alegava que a lei, supostamente criada para fomentar a produção independente e menores produtores, demonstrou apoio a uma cantora consagrada, que não teria, supostamente, muitos problemas em conseguir patrocínio privado sem o suporte da Lei Rouanet.

De qualquer forma o Brasil possui dentro de sua política nacional a proposta de incentivar a indústria cultural, mesmo que sua fórmula seja um pouco imatura. Pode-se dizer que essa situação atual foi desencadeada pelas inúmeras propostas de política internacional que influenciaram a política brasileira nas últimas décadas. Não apenas pelas intervenções diretas do relatório McBride e da UNESCO, que colocavam diretrizes diretas aos países membros, mas também pelas discussões acerca da informação e comunicação que levaram o mundo a investir nesta indústria, e estimular o Brasil a se incluir neste cenário mundial. As políticas de incentivo estão relacionadas ao debate sobre a qualidade também sob o aspecto dos critérios de seleção para incentivo, que dependem de um certo tipo de crítica.

No audiovisual, há muitos programas de incentivo ao cinema, em maior número do que para a televisão. A Agência Nacional de Cinema – ANCINE é um dos principais órgãos para o fomento à produção e para outros elos da cadeia produtiva do setor audiovisual brasileiro. São três principais formas de apoio: fomento indireto (por meio das leis de incentivo fiscal), fomento direto (por meio de editais públicos) e por mérito artístico ou de mercado. Este último, dos “critérios artísticos de mercado”, se baseia em consagrações por festivais e premiações, mostrando que a crítica presente nessas cerimônias funciona como critério de mercado para a expansão das obras culturais. Entre os programas de apoio, o principal programa ligado à participação no circuito de festivais é o Programa de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro (PAQ), de fomento à indústria cinematográfica brasileira, que concede apoio financeiro às empresas produtoras em razão da premiação ou indicação de longas-metragens brasileiros, de produção independente, em festivais nacionais e internacionais. Podem concorrer à premiação os produtores que receberam prêmios concedidos por júri oficial nas categorias de melhor filme e melhor direção, ou participaram com obras cinematográficas na principal mostra competitiva dos festivais. Outro objetivo importante é o apoio à difusão das obras nacionais no mercado internacional. Esse critério está estreitamente ligado a essa pesquisa, quando a mesma crítica que vota para a premiação de certo produto também o classifica para o recebimento de incentivos.

Dessa forma é possível perceber que as premiações adquirem importância no cenário audiovisual a partir do momento em que carregam uma legitimidade, pautada no reconhecimento e valorização do julgamento que emitem e que levam determinada produção a outro patamar, destacando-se dos demais. A televisão tem ido pelo mesmo caminho. Assim, consideramos as premiações televisivas como um objeto empírico valioso para a análise da qualidade, a partir da crítica.

Alguns recentes debates sobre as políticas de comunicação no Brasil

Apesar da televisão britânica, conforme mostra Leal Filho, ter um sistema político admirável, aplicado ao Brasil o assunto é um pouco mais complexo. Alguns elementos fazem com que as políticas de comunicação no Brasil apresentem falhas e uma enorme falta de fiscalização. Talvez a principal razão destes problemas seja a predominância de televisões privadas em um

país capitalista, onde a força que as emissoras adquirem no mercado é suficiente para ditar algumas regras.

Os últimos anos (2009-2010) foram marcados por um novo momento nas políticas de radiodifusão e das telecomunicações no Brasil. Uma ampla discussão sobre a regulação do setor veio à tona envolvendo o poder público, as empresas e a sociedade civil, fenômeno que merece destaque por se tratar de um assunto que desde a redemocratização teria permanecido centralizado no executivo e no setor privado. No entanto, no último ano os debates acerca do tema ocuparam espaço nas mídias e deram abertura à participação pública.

Parte dessa mudança se inicia com a 1ª Conferência Nacional de Comunicação, que levantou discussões sobre diversos aspectos do setor das comunicações. Desde então e durante o ano de 2010 algumas medidas regulatórias marcaram o cenário de debates sobre a comunicação no Brasil.

Ocorreu em Brasília, de 14 a 17 de dezembro de 2009, a 1ª Confecom - Conferência Nacional de Comunicação³⁴. Após 27 conferências estaduais, foram reunidas mais de seis mil propostas submetidas a debate na etapa nacional, que foi acompanhada por cerca de duas mil pessoas, entre delegados, observadores, convidados e jornalistas.

Seis das oito associações da cota empresarial abandonaram a conferência³⁵. Coube então à Telebrasil e à Abra (Associação Brasileira de Radiodifusores) preencher a cota de delegados do setor empresarial. Dois grupos televisivos representados pela Abra (Bandeirantes e Rede TV!), juntamente com as companhias telefônicas, indicaram cerca de 600 delegados para a Conferência, tornando-se assim o segmento com maior representação, com 26% do total de delegados com poder de voto. Além do segmento empresarial, houve também a participação de oito entidades dos chamados "movimentos sociais".

Muitos debates e propostas circularam. Dentre as principais aprovações destacaram-se a criação de um Conselho Nacional de Comunicação, a exigência de diploma de curso superior para o exercício profissional do Jornalismo, a criação de uma comissão que atue sobre as

34 A 1ª Confecom teve o tema central "Comunicação: meios para a construção de direitos e de cidadania na era digital" e foi baseada em três eixos temáticos: "Produção de conteúdo"; "Meios de distribuição"; e "Cidadania: direitos e deveres".

35 Os grupos empresariais que se recusaram a participar da Confecom foram a Abert (rádio e TV), Abranet (provedores de internet), ABTA (TV por assinatura), ANJ (jornais), Adjori (jornais do interior) e Aner (revistas).

violações aos direitos humanos e o cumprimento do Estatuto da Criança e Adolescente, a extensão da classificação indicativa com vinculação de horário à programação da TV paga e do rádio, o estímulo à produção regional e independente, como documentários e noticiários nas emissoras públicas de televisão, o fomento e apoio financeiro público a jornais e *blogs* independentes. Também fazem parte das decisões da Confecom a criação de um plano nacional de banda larga para o país, a participação popular no uso de recursos públicos, os financiamentos e o cumprimento de obrigações fiscais por parte dos meios de comunicação, um maior rigor nas concessões para evitar sistema de monopólio de veículos de comunicação, a complementaridade entre o sistema público, privado e estatal, e a diversificação das verbas publicitárias também para mídias alternativas e pequenos veículos de comunicação.

Houve ainda grande debate e diversas críticas acerca da pouca divulgação da Conferência por parte das grandes mídias, acusadas de tentar combater ou esconder a Conferência e os possíveis avanços que dela poderiam surgir.

No total, foram aprovadas 665 propostas. Destas, algumas interferem na produção e na veiculação dos conteúdos ficcionais televisivos, relacionadas inclusive com a questão da qualidade. Uma das mais polêmicas propostas aprovadas foi a criação de uma comissão, ligada ao Conselho Nacional de Comunicação, que atue sobre as violações aos direitos humanos que futuramente serviriam para regulamentar e aprovar concessões para diversos serviços. A proposta não foi bem aceita pelas empresas de transmissão por caracterizar, sob o olhar das grandes empresas privadas de telecomunicações, uma espécie de censura. A fiscalização do conteúdo televisivo e a proibição de veiculação de algum tipo de violação aos direitos humanos estão diretamente relacionadas à questão da qualidade do conteúdo televisivo, sob uma perspectiva moral e, pelo possível impacto social, de responsabilidade do poder público.

Também ligada à ficção televisiva, a classificação indicativa foi rediscutida para que fosse estendida com vinculação de horário à programação da TV paga e do rádio. Estímulo à produção regional e independente, como documentários e noticiários nas emissoras públicas de televisão, fomento e apoio financeiro público a jornais e *blogs* independentes também fazem parte das decisões da Confecom que dizem respeito à produção televisiva ficcional.

O uso de recursos públicos, os financiamentos e o cumprimento de obrigações fiscais por parte dos meios de comunicação deverão ser regulamentados e terão participação popular. Por essa decisão, serão criados mecanismos de fiscalização para acompanhar o cumprimento das obrigações fiscais e trabalhistas das emissoras e a elaboração de conteúdos.

Destacam-se também as aprovações sobre maior rigor nas concessões evitando que um único grupo seja dono de mais de um veículo de comunicação: jornal, TV e rádio, e a complementaridade entre o sistema público, privado e estatal.

Também esteve em pauta nos últimos anos envolvendo as políticas de telecomunicações e o audiovisual a discussão em torno de um *novo marco regulatório das comunicações*. Um dos debates que protagonizaram a arena das políticas de comunicação em 2010 girou em torno de um novo marco regulatório da mídia. A proposta foi levantada pela necessidade de revisão do Código Brasileiro de Telecomunicações (CBT), que rege o rádio e a televisão no Brasil desde 1962, para incluir as novas mídias e a TV Digital na nova legislação, dentre outras medidas.

Entre os assuntos presentes no projeto, destacam-se a digitalização do sinal de TV, o incentivo à produção independente, a entrada de capital estrangeiro e o sistema de concessões de rádio e TV. O texto final do novo marco regulatório ainda está em discussão promovida pelo novo governo que se inicia em 2011 e será aberto à consulta pública antes de ser encaminhado ao Congresso. Faz-se presente aqui uma manifestação de participação pública que concede valor, nas premissas desta pesquisa e da importância do debate público, às decisões tomadas.

O Ministério das Comunicações começa a regulamentar também as novas normas técnicas da TV digital pública e privada. Além de estabelecer os critérios para instalação da infraestrutura, a regulamentação prevê definições específicas sobre interatividade, multiprogramação, multisserviços, operador de rede de televisão digital, plataforma única e integrada, entre outros.

Houve ainda o debate sobre a nova classificação indicativa do ano de 2010 que se pautou na decisão do Ministério da Justiça de rever o sistema atual para conteúdos de TV, cinema, teatro, jogos eletrônicos e de interpretação. Para isso, foi aberta uma consulta à população, via Internet, para definir novas normas e discutir os critérios vigentes.

A medida está diretamente relacionada à qualidade de conteúdo ao analisar os programas apropriados para cada idade, o que envolve uma questão da qualidade no nível pedagógico e moral. Para estreitar ainda mais a relação com esta pesquisa, a abertura à consulta pública demonstra o que seria mais próximo do ideal aplicável à ficção: incluir a opinião pública na elaboração de critérios para a qualidade do conteúdo televisivo. A intenção não é de que a população *imponha* suas vontades (o que seria insensato e inaplicável), mas que *opine* sobre as medidas tomadas pelo governo. Mesmo porque o conteúdo invade a casa de cada cidadão, e é aos seus filhos que um conteúdo inapropriado afeta.

Outra discussão semelhante que esteve presente na arena de debates nos últimos anos foi acerca da terceira versão do *Plano Nacional de Direitos Humanos (PNDH3)*³⁶, lançado pelo governo em dezembro de 2009. O motivo dos debates encontra-se em propostas polêmicas como a instalação de um Conselho de Comunicação Social (também discutido na Confecom), com o objetivo de modificar os critérios de concessão de rádio, e televisão, regulamentar o uso dos meios de comunicação e coibir práticas contrárias aos Direitos Humanos. Devido à grande polêmica que se instalou publicamente, o Plano ainda está em revisão.

Todas essas discussões pautaram-se no cenário e políticas de comunicação dos últimos anos, que afetam a produção e veiculação do conteúdo televisivo, incluindo as ficções. Essas medidas destacam-se para esta pesquisa por demonstrarem que também no âmbito do setor público a participação da população tem sido aceita como valor crítico valorizado para a implementação de novas regras para os meios de comunicação. A publicização destas medidas é algo novo no cenário das políticas de comunicação brasileiras e, portanto, não poderia estar ausente do debate sobre o conteúdo das mídias. Um dos aspectos da qualidade na TV refere-se ao seu conteúdo e seu teor educativo e relativo a valores de cunho moral. Nestas medidas em discussão, encontram-se elementos que definem a qualidade a partir das políticas que regulamentam a televisão, em sua esfera mais ampla e fundamental, da qual depende a sua existência.

A qualidade em uma ficção é, portanto, avaliada segundo alguns desses critérios ou pontos de vista acima mencionados. Cabe, agora, pensarmos em *quem* avalia e sob quais aspectos. Se os

³⁶ Terceira versão do texto do Plano Nacional de Direitos Humanos (PNDH 3) na íntegra, disponível em: <<http://portal.mj.gov.br/sedh/pndh3/pndh3.pdf>>.

responsáveis pelo julgamento das produções são os *críticos*, o que lhes concede tal posição? A crítica é exclusividade de profissionais ou pode o público formar uma crítica reconhecida? Para responder a tais questões, a qualidade passa a ser analisada não mais pelas acepções possíveis, mas pelo sujeito que julga. Esse assunto será tratado em capítulo à parte.

Capítulo III – Crítica e Opinião

Capítulo III – Crítica e Opinião

Após a verificação das diversas abordagens possíveis para a análise da qualidade, defrontamo-nos com outro desafio: compreender *quem* avalia e julga as produções no meio televisivo. Visto o exposto sobre a televisão como meio de comunicação passível de valor artístico e sua relevância como objeto teórico, é possível estabelecer um paralelo entre os campos artístico e científico para verificar quem detém o poder de julgar o conteúdo televisivo.

Muitos autores apontam que, para se julgar uma obra, é necessário o exercício da crítica. Alguns, como Coli (2000), que se refere ao campo artístico, e Bourdieu (2001), em sua reflexão sobre o campo científico, concedem o poder da crítica a indivíduos com elevado capital cultural ou intelectual relacionado à obra analisada. Ou seja, trabalham com a idéia de uma crítica *especializada*. Outros, como Habermas (1984, 2002), Wolton (1969) e Stephenson e Debrix (1969), além de admitirem a existência e relevância desse tipo de crítica, acolhem também outro, pautado nos juízos de indivíduos comuns, os espectadores.

O debate sobre uma crítica televisiva é de grande importância para o campo da comunicação no Brasil, uma vez que mesmo sendo praticada, não conta com uma reflexão sobre sua validade e seus critérios. Aparentemente, criticar a televisão significa (ou por muito tempo significou) apontar seus defeitos, deslizes e ameaças sociais. Bucci (2000) questiona se a função da crítica não seria exatamente apontar problemas nos quais possivelmente se encontram soluções. Embora, com certeza, seja um ponto a ser considerado, aqui ela será trabalhada com o intuito de se trazer outra visão para um campo onde, mais comumente, só se apontam problemas. E mais à frente, Bucci lembra que “criticar a televisão tem sido fundamental, um exercício de utilidade pública. Um exercício urgente e inadiável” (2000: 11).

As preleções dos referidos autores fazem forte referência aos caracteres objetivo ou subjetivo da crítica, porque, mesmo com o conhecimento necessário a respeito da obra, a avaliação do crítico pode vir aglutinada também de sua própria opinião. A crítica subjetiva torna possível, então, levantar questionamentos acerca da noção de que a crítica é propriedade exclusiva de intelectuais ou profissionais atuantes na mesma área do objeto que criticam. Tal inquietação nos levou a pensar na possibilidade de afastamento da exclusividade das críticas formais para a atribuição de valor ao julgamento popular. Identificamos, então, dois tipos de crítica: a crítica especializada e a crítica popular.

Para fins de clareza da pesquisa, este capítulo fará a exposição das duas críticas separadamente. A crítica especializada, com sua importância conquistada ao longo da história, será trabalhada sob os mesmos princípios da crítica de arte, pois reconhecemos a avaliação de uma obra televisual como exercício semelhante ao julgamento de uma obra artística, carregada de valores subjetivos. A subjetividade da crítica especializada conduz o pensamento pelas teorias que envolvem a opinião e a *Crítica do Juízo*, levando-nos à conclusão de que a subjetividade é também competência dos espectadores comuns, o que respalda a existência da crítica popular, pautada no *gosto*. No entanto, a separação das críticas em especializada e popular, para privilegiar a clareza da exposição, pode incorrer na menção às reflexões dos mesmos autores em cada uma delas, dado que parte da base teórica deste capítulo admite, igualmente, a existência e importância das duas críticas.

1. A crítica especializada

Conforme já mencionado, para Coli (2000), uma das maneiras de se definir o que é arte se refere à obra que foi assim definida por um crítico, o indivíduo reconhecido por seus estudos e participação no ramo, cuja voz recebe o poder de ditar o que é ou não arte. O mesmo teria, igualmente, o poder de ditar se a arte possui ou não *qualidade*. Habermas (1984) afirma que a ciência se divide em razão, moral e arte, e atribui à crítica o potencial de avaliação da última. A questão da crítica especializada também é ressaltada em *O discurso filosófico da modernidade* (2002), quando atribui ao crítico a capacidade de transformar em linguagem inteligível a qualidade da arte. Atribuição semelhante à função é dada por Tondato: “Através do conhecimento especializado, inserido no momento cultural, ao crítico cabe mostrar *o que há por baixo da obra*, fazendo uma ponte entre o espectador e o produto, num processo de mediação entre criação e recepção e entre gêneros.” (2000: 32, grifo da autora).

Nesse aspecto, o campo artístico se assemelha ao campo científico, quando se considera a colocação de Bourdieu (1983) de que um produtor ou pesquisador espera reconhecimento de seus concorrentes, que só o fazem com discussão e exame. Os próprios produtores (artistas) esperam a crítica dos seus semelhantes em nível de competência e autoridade científica, o que representaria uma crítica especializada.

Em relação ao audiovisual, a exemplo do cinema, o mesmo se aplica. Stephenson e Debrix (1969) afirmam que, da mesma maneira que o valor da execução dependerá da qualidade do

artista, o valor da interpretação ou da avaliação dependerá da qualidade do espectador. “Avaliação é uma função do crítico, idealmente um espectador superior, treinado, que vê mais clara e profundamente.” (1969: 225).

A crítica especializada, formada com base na experiência e no conhecimento é até hoje a grande responsável pela avaliação da arte e sua produção. É por isso que, ao se falar em *crítica*, subentende-se que nos referimos ao grupo de pessoas portadoras de uma voz capaz de emitir opinião e ser ouvida e respeitada, concentrada em universidades ou na mídia, especialmente jornalística. As colunas em jornais nos impõem a visão de determinadas pessoas que, por sua trajetória, são consideradas aptas a julgar ou comentar certos programas. O espaço reservado à crítica é maior nos Estados Unidos ou em países da Europa, como a França, onde surgiram vários nome importantes para a crítica de arte.

A crítica, como a conhecemos, surge em meados do século XIX, época em que a consciência do artista como profissional e da existência de um público de arte se consolida e traz mais liberdade à criação artística, que até o Renascimento estava presa aos padrões de arte estabelecidos pelo gosto da burguesia. A partir de então surgem os chamados “críticos”, que se propunham a interpretar e comunicar ao público o valor da arte no momento de sua criação. É característica do momento a ampliação do alcance da arte, antes restrito à burguesia, a um público maior, o que culminaria no que Habermas (2003) à frente vai chamar de *mudança estrutural da esfera pública burguesa*. Assim, o início da crítica marca também uma mudança social, pois com a ascensão da burguesia amplia-se o público da obra de arte, antes limitado à corte.

Com essa abrangência se transforma também o artista e surge a necessidade do crítico para captar a emoção do artista depositada e expressa em sua obra, como que reconstruindo o objeto para torná-lo inteligível. Para isso, vale-se não apenas da obra em si, mas de seus conhecimentos e, por consequência, de seu entendimento de arte. Conforme analisa Tondato, “esse crítico vai interpretar as obras usando seu subjetivismo, que será tanto mais efetivo quanto mais carregado de conhecimento.” Subjetividade que se mostra de certa forma plural, pois busca reelaborar os vários discursos da sociedade em que está inserido. “Neste sentido, a crítica deve ser usada para construir um significado. Ao mesmo tempo que evoca sensações na sensibilidade do público, resgata a validade universal, o sentido conceitual do objeto de arte como referencial.” (TONDATO, 2000:32)

A crítica surge, ainda, em grupos de debates e de leitura, mas torna-se formalizada a partir das publicações periódicas na mídia impressa. Habermas (2003) demonstra que desde o último terço do século XVII, os jornais foram complementados por revistas, que não continham, em primeira linha, informações, mas instruções pedagógicas e até mesmo críticas e resenhas. Inicialmente, revistas científicas dirigem-se aos círculos de leigos cultos. No transcorrer da primeira metade do século XVIII, a ensaística ingressa, com os assim chamados “eruditos”, também na imprensa diária. Desde então a crítica torna-se um hábito no mundo todo, inclusive no Brasil, comentando acontecimentos atuais, obras literárias ou artísticas. As colunas de opinião e de críticas mantiveram e ampliaram o seu poder de penetração na sociedade consumidora, adquirindo diferentes funções à medida que novos objetos de crítica surgiram. Com o surgimento do cinema, formaram-se os grupos para a discussão dos filmes e, com o surgimento da televisão, o processo não poderia ter sido diferente.

O ato de criticar depende da inserção da obra em um contexto histórico-sociocultural. Dessa forma, quanto mais distante o momento da concepção da obra, mais fácil será o trabalho do crítico, pois ele pode analisá-la no contexto em que está inserida. Este afastamento torna-se mais difícil em relação às obras contemporâneas, exigindo do trabalho do crítico mais elaboração intelectual e cultural quanto maior for a proximidade temporal da obra (TONDATO, 2000). Isso significaria uma dificuldade a mais para a avaliação das obras televisivas, pois são interpretadas e julgadas no exato momento em que são veiculadas. A dificuldade é ainda maior no caso das ficções de longa serialidade, como as telenovelas, das quais não há registro para que se possa revê-las, fazendo com que a obra seja quase instantânea (afora, é claro, o que concerne à memória).

Se no campo científico quem avalia são os concorrentes, outros pesquisadores, no campo artístico não necessariamente quem julga é um artista. O crítico de arte é, normalmente, um estudioso do tema que seja capaz de avaliar e opinar sobre determinada obra. Apesar de parecer simples obter a “capacidade de opinar”, é bastante comum encontrar pesquisadores que se voltem menos para o julgamento do que para os fatos. O campo intelectual apresentar-se hoje dessa forma, não é uma novidade. Segundo Venturi (1984) era recorrente, na época em que escrevia, a falta de juízos no ensinamento e análise do campo da história da arte. Os historiadores, muito presos aos documentos e dados concretos mostram-se, muitas vezes, incapazes de julgar as obras. Venturi conta que na década de 1940, na França, era comum

chamar de crítico de arte aqueles que escreviam nos jornais sobre as exposições atuais e de historiadores de arte aqueles que escreviam sobre arte antiga. Tal distinção incorre em um problema, uma vez que induz os críticos a ignorarem a história da arte e os historiadores a abrirem mão das suas opiniões. Assim, percebeu-se que o ideal seria a combinação das duas aptidões: o conhecimento da arte e o julgamento.

Se, por ânsia de objectividade, Michelet disse que a história “ets témoin et non juge” e se é costume atribuir à crítica o *juízo* de uma obra de arte, é simples questão de senso comum entender-se que também o testemunho tem necessidade de julgar para compreender. (VENTURI, 1984: 28)

Sem conhecimento do objeto julgado não é possível reconstruir sua história, e sem a compreensão do objeto não é possível julgá-lo. Se um crítico se pretende conhecedor de televisão porque acompanha os programas diários de notícias e alguns *reality shows*, não saberá perceber e compreender a ficção em suas nuances, o que poria em risco a validade de suas opiniões sobre ela. Veremos mais adiante, no entanto, que a prática comum no Brasil se distancia do ideal proposto por Venturi.

Aumont e Marie (2003) em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema*, sugerem que a crítica é “o exercício que consiste em examinar uma obra para determinar seu valor em relação a um fim (a verdade, a beleza etc.)”. Os autores mencionam a existência de dois tipos de crítica (referindo-se à crítica especializada): *objetiva* e *subjetiva*, baseados nos valores considerados ao julgar uma obra, que podem ou não depender do indivíduo que julga. Ao se considerar o fato de a expressão “televisão de qualidade” não ter uma lista de critérios pronta, ou um “manual”, supõe-se que o que é qualidade é definido por cada crítico (subjetivamente). Existem, porém, alguns métodos para a avaliação de uma crítica objetiva, como aquela pautada em critérios puramente técnicos e Indicadores Culturais, que não abordaremos nesta pesquisa.

Aumont e Marie (2003) distinguem, ainda, uma crítica externa - que relaciona a obra a seu contexto de produção e de recepção - e uma crítica interna - que examina a obra em si mesma. O que as diferencia são o que Barthes (1970) chama de *ideologia* da crítica, donde distingue duas principais: a crítica *universitária*, que pratica essencialmente um método positivista herdado de Lanson, que recusa toda ideologia e reivindica um método mais objetivo (recusa que significaria, logo, uma própria ideologia); e a crítica *ideológica* (ou de interpretação), cuja

abordagem da obra literária estaria basicamente ligada a uma das grandes ideologias do momento, existencialismo, marxismo, psicanálise, etc. Assim, a primeira descobriria os fatos, enquanto a segunda os interpretaria, os “faria significar”. No entanto, as duas visões não se demonstram colaborativas, mas sim concorrentes em suas ideologias. Na França, explica Barthes, o estatuto intelectual se confunde com o universitário. Dessa forma, enquanto a crítica universitária é exercida por professores, a de interpretação também é relacionada a teses de doutoramento e estão ligadas à universidade. Pearson (2000) afirma, ainda, que a qualidade é tratada pelos críticos e produtores, que julgam a qualidade segundo seus próprios gostos, e pela academia, que procura ser talvez um pouco menos subjetiva e pautar-se nas práticas da audiência e da indústria. Essa separação se faz presente na análise empírica deste estudo.

Barthes (1970) expõe pontos em que a crítica positivista deixa ver bem sua natureza ideológica: primeiro, a vê como crítica parcial, observando as circunstâncias, por exemplo, da literatura, mas se esquecendo de interrogar acerca do ser da literatura (Por que se escreve? Quais as razões do autor?). A história deveria ver a relatividade dos tempos, épocas e contextos, para entender os “fatos” e seus motivos, não devendo, portanto, desconsiderar a relação do autor com sua obra.

Segundo, é pelo “postulado da analogia” ou pesquisa das “fontes”. Por sempre buscar relacionar uma obra à outra, ou a outros autores, ou a fatos biográficos, Barthes (1970) acredita que essa crítica encara o ato de escrever como reprodução, cópia ou inspiração. Porém, reconhece a *imitação* como atribuição válida ao *gênio*, concordando com Bachelard em sua demonstração de que a imaginação poética consiste não em formar imagens, mas em deformá-las.

A crítica de interpretação, ou ideológica, se recusa a trabalhar num domínio puramente interior à obra. Deve ser contraposta a algo alhures: a história, a psicologia, etc. A crítica ideológica rejeita, ainda, a crítica *fenomenológica* (que explicita a obra ao invés de explicá-la; a crítica *temática* (que reconstitui as metáforas interiores da obra) e a crítica *estrutural* (que tem a obra por um sistema de funções).

Ainda segundo Barthes (1970), a crítica francesa se desenvolveu nos últimos 15 anos com quatro grandes “filosofias”: o *existencialismo*, termo que o autor acredita ser bastante

discutível, e que influenciou as obras críticas de *Sartre* e Baudelaire; o *marxismo*, que apesar de possuir pouca crítica, ao propor explicações mecânicas das obras, apresenta críticas produtivas de Goldmann (sobre Racine, teatro de vanguarda, Malraux) e Lukács; a *psicanálise*, que parte de uma análise das substâncias (e não das obras); e o *estruturalismo*, com influência de Lèvy-Strauss e do modelo lingüístico de Saussure, alargado por Roman Jákobson.

Ao citar os nomes dos principais intelectuais que contribuíram para as ideologias, Barthes reafirma a relação da crítica com seu autor, e defende que toda crítica a uma obra deve vir acompanhada de uma crítica a si mesma. Para o autor a crítica é uma atividade, de atos intelectuais engajados na existência histórica e subjetiva daquele que os assume. E afirma que “a crítica é discurso sobre um discurso; é uma linguagem *segunda* ou *metalinguagem* (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*) (1970: 160)”. Uma determinada linguagem não é verdadeira ou falsa, mas válida ou não. Assim, a crítica deve contar com dois tipos de relação: a da linguagem crítica com a do autor observado e a da linguagem-objeto com o mundo. As tensões e o atrito entre essas duas linguagens é que definem a crítica e a aproxima da lógica, dotando-a de validade. E conclui:

A crítica, ao se reconhecer como uma metalinguagem, pode ser ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalitária e liberal. A linguagem que cada crítico escolhe falar não é divina, mas apenas uma das linguagens que sua época lhe propõe. Com isso, pode-se traçar na história da crítica o diálogo de duas histórias e subjetividades: as do autor e as do crítico, diálogo que finda totalmente desviado para o presente, já que “a crítica não é uma ‘homenagem’ à verdade do passado, ou a verdade do ‘outro’, ela é construção da inteligência de nosso tempo. (BARTHES, 1970:163)

O autor defende que a tarefa crítica é puramente formal e não consiste em investigar, na obra ou no autor observados, algum elemento ou característica que teriam passado despercebidos até então, mas somente em *ajustar* a linguagem que sua época lhe fornece à linguagem (no sentido de um “sistema formal de constrangimentos lógicos”) elaborada pelo autor da obra, segundo sua própria época. Uma obra literária não é a mensagem, mas um sistema de signos, que a constitui e a representa. A função do crítico seria, portanto, não a de reconstruir a mensagem da obra, mas somente esse sistema - assim como o lingüista não têm que decifrar o

sentido de uma frase, mas estabelecer a estrutura formal que permite a esse sentido ser transmitido. Para Barthes, essa é a única garantia de universalidade da crítica. (1970:161).

Hoje, os produtores ainda dão muita importância à crítica e aguardam ansiosos pelas manifestações no dia seguinte à estreia de uma peça ou filme. Também o público se demonstra curioso ou interessado pelo que é dito sobre as obras que assiste ou lê. Podemos notar que a crítica tem se espalhado cada vez mais e ocupado espaços inimagináveis, como os DVDs de filmes ou séries que possuem a opção de serem assistidos acompanhados de áudio com comentários dos realizadores. É como ter um crítico embutido na caixa de DVD. Mas não qualquer indivíduo, apenas aquele que possui o conhecimento necessário para que sua opinião seja respeitada.

Concluimos então que o discurso mais freqüente em relação a uma *crítica televisiva* considera que o poder de julgar uma obra está nas mãos de uma elite que possui vasto conhecimento acerca do objeto avaliado e de seu processo de produção, além de conhecimento sobre outras áreas que abrangem aspectos morais e valores sociais. Janine Ribeiro (2004) salienta que o grande crítico de televisão, hoje, não lida só com imagens e som, mas deve considerar também as ciências sociais e os direitos humanos. O crítico tem uma postura culta, mesmo que o meio de comunicação com o qual lida seja o mais popular que existe. A mesma observação é feita por Bucci (2000), que afirma que a crítica de televisão não é uma análise estética, mas que tem por objeto também um fato social. Tondato concorda e complementa, ao dizer que a crítica televisiva não pode pautar-se somente nos programas isolados, mas “deve ser a crítica de um novo patamar das relações sociais e das relações ideológicas entre os sujeitos. E será mais frutífera se o programa servir como porta de entrada a questões relevantes, contextualizadas no momento histórico-político-social.” (2000:34)

Outro fator tocante ao conhecimento do crítico sobre a televisão é posto em questão. Para Tondato (2000), “o crítico de TV deve conhecer os bastidores da televisão e trabalhar este conhecimento sem intelectualismo, tecnicismo, de modo a ser compreendido pelos seus leitores”. Por outro lado, Bucci (2002) alega que prefere descartar os bastidores e analisar o que vem da tela para fora, ou seja, o mesmo objeto que chega até o público. Essa duplicidade de princípios, que pode gerar outros debates, é também representação da subjetividade que diz respeito ao crítico, não somente na construção de sua opinião individual para o julgamento da obra, mas também na definição da forma de fazê-lo.

Tondato (2000) ressalta ainda um importante aspecto da crítica televisiva que a diferencia de outros objetos, como literatura e cinema. Para estes, é comum que as pessoas leiam a crítica como maneira de definir a ação de ler ou assistir a tal filme, anteriormente ao consumo da obra propriamente dito. Podem também ocorrer leituras posteriores, nesse caso como forma de complementar o consumo. No caso da TV, existe apenas a crítica posterior, pois se dirige ao programa que vai ao ar inédito. A crítica televisiva pouco apresenta a função de orientar o consumo. Funciona mais como legitimadora dos programas e são úteis para os produtores, que podem pautar-se nas dicas para conduzir o restante do programa, principalmente no caso da ficção.

Por ser uma construção do nosso tempo e do nosso contexto, o desejo e a compreensão da crítica televisiva no Brasil incitou-nos à elaboração de um breve panorama da crítica jornalística sobre as ficções televisivas no Brasil e do perfil dos nossos especialistas.

2. A crítica subjetiva

Poucos críticos de cinema são jornalistas profissionais. Existe um amplo leque de modalidades de escritura, do crítico de jornal, cuja função informativa é primordial, ao crítico de revista mensal especializada, cuja intervenção está mais próxima do crítico de arte e do analista da obra.

Durante o período dedicado a esta pesquisa, deparamo-nos com estudos sobre a crítica que aludiam aos aspectos subjetivos da mesma, conforme mencionamos acima. Alguns autores mencionam a existência de uma crítica *objetiva* e outra *subjetiva*, porém a última aparece analisada e exemplificada com mais frequência. Isso porque, além dos fatores próprios da crítica, como o de estar sob o domínio de um indivíduo (o crítico), há ainda os questionamentos mais amplos da ciência sobre a possibilidade de existência de uma análise inteiramente objetiva. Questionamentos, esses, aos quais não vamos nos ater. As leituras a respeito do tema nos mostraram apenas que a maioria das críticas desenvolvidas no Brasil parece ser subjetiva, variando com a opinião de quem avalia. Portanto, o foco desta pesquisa é a *crítica subjetiva*.

Do outro lado do panorama sobre a crítica televisiva, encontra-se aquela em que o crítico se torna um avaliador da obra, tomando como base sua opinião pessoal. Muitos críticos admitem achar a definição de qualidade um tanto quanto árdua e afirmam que tentam julgar os

programas de acordo com seu ponto de vista. Ao aprofundarem mais a questão, os autores apontam que a crítica se diferencia da análise pela avaliação, pois enquanto a primeira é opinativa, a segunda tem o objetivo de esclarecer e propor uma interpretação da obra artística. O que comprova, mais uma vez, a subjetividade do julgamento crítico, que se apoia em valores estéticos e em noções gerais. Aumont e Marie concordam que “o exercício da crítica é também um exercício do juízo de gosto” (2003: 69).

Mais incisivos, Stephenson e Debrix (1969) ressaltam que o mundo da arte não é como o mundo da matemática em que, uma vez aceitos determinados postulados básicos, as conclusões são dadas por uma lógica impessoal, comprovada e universalmente iguais para todo o mundo. O matemático consegue comprovar suas convicções, enquanto o artista enfrenta dificuldades para a comprovação de seus conceitos, assim como o crítico, pois “o valor de uma obra de arte só é calculado com referência a um julgamento subjetivo” (Stephenson e Debrix, 1969: 223)

Assim, além do olhar de especialista, o autor do julgamento de uma obra também coloca em seu depoimento uma carga de opinião individual e de juízos próprios. O crítico norte-americano Bianculli, júri do Banff Television Festival, cita vários shows dos EUA que ele considera ter qualidade e os motivos para essa atribuição. Mas admite que “perguntar o que esses programas têm em comum é querer demais” (2007: 36), mas aponta sua opinião sobre o que define a qualidade dos programas que analisa.

Os críticos de TV, para realizarem seu trabalho, devem ser multifuncionais, tomando notas sobre um programa enquanto escrevem sobre outro. Com a maioria dos programas, isso é fácil de fazer e não afeta nem o criador de TV nem o leitor do jornal. Mas quando surge algo que é suficientemente bom, suficientemente complexo, suficientemente surpreendente, ou apenas suficientemente diferente, eu pararei de “multifuncionar” e darei ao show minha completa atenção. Esse é meu equivalente a ‘eu o sei quando eu o vejo’. No meu caso, eu o sei quando eu paro para assisti-lo. (2007: 36. Tradução livre do original inglês)³⁷

³⁷ "TV critics, to do their job, must multi-task voraciously, taking notes on one show while writing about another. With most TV, that's easy to do, and short-changes neither the TV creator nor the newspaper reader. But when something comes along that's good enough, complex enough, surprising enough, or Just different enough, I'll stop multi-tasking and give the show my full attention. That's my equivalent of 'I know it when I see it'. In my case, I know it when I stop to watch it."

Assim, coloca seu ponto de vista pessoal, mesmo porque o que o fará parar para ver o show é pessoal. Mais uma vez, reforça a ideia da subjetividade dos critérios. Podemos então perceber, por afirmações de estudiosos, definições teóricas e depoimentos de críticos que existe certo consenso sobre a presença da subjetividade na crítica. Sendo a subjetividade atribuição de todo e qualquer indivíduo, abre-se novamente o questionamento, proposto por Stephenson e Debrix (1969) e aprofundado por Habermas (2002) de que existe também validade na crítica popular. Torna-se importante, então, compreender o funcionamento dos critérios subjetivos para a formação da opinião.

3. Opinião e ponto de vista

Autores como Bosi (1977) e Lippman (1980), que se dedicaram a estudar o processo de formação da opinião e dos estereótipos, chamam atenção para o fato de que o espaço que ocupamos no mundo é pequeno, e nossa percepção do mundo condiz com este espaço. Dessa forma, tudo o que conhecemos, concluímos ou interpretamos tem ligação com o “pedacinho” de mundo em que crescemos e com os acontecimentos ou pessoas com os quais tivemos contato. Isso significa que os aspectos que colhemos do “real” são confeccionados pela cultura.

No decorrer da vida, presenciamos apenas alguns fatos, enquanto outros chegam até nós e são construídos em nossa memória com base na confiança em quem os relata (sejam vizinhos, professores, jornais ou a televisão). Ao mesmo tempo, as cenas a que assistimos são transfiguradas de forma pessoal. As pessoas possuem diferentes olhares e, por consequência, diferentes descrições de um mesmo acontecimento. Essa distorção é causada pelo *ponto de vista* (BOSI, 1977).

O ponto de vista se forma com base em elementos culturais e sociais, complementado por características pessoais que compõem a *simpatia* por determinado objeto. A falta de simpatia causa empobrecimento da relação com as coisas. É uma “afinidade pré-categorial do sujeito com seu objeto” e traz em si uma “intuição de ordem superior, que começa com a negação do óbvio e do já visto” (BOSI, 1977: 98). Ela pode se formar por meio da negação de um dado imediato, e é recompensada quando já não descrevemos nem classificamos, mas *habitamos* as coisas do mundo.

A partir desse *habitar* (e do *hábito*), nossas percepções do mundo se formam com base em definições congeladoras, por meio de estereótipos construídos que ofuscam nossa visão de mundo. Lippman (1980) descreve essa limitação com o exemplo de um homem que viaja e procura uma paisagem. Passa por muitos ambientes que nunca havia visto, cruza estradas, lagoas, mas não a encontra, porque uma *paisagem*, para o homem, deveria ser uma daquelas que havia visto nas pinturas que costumava observar. Essa visão, que pode parecer “fechada”, nada mais é que a representação do conjunto de referências que construímos ao longo da vida e que norteiam nossas opiniões e pontos de vista.

Em outras palavras, a relação de um indivíduo com um objeto influencia sua visão sobre ele. Um leigo, ao se deparar com uma rã, poderia descrevê-la pela cor ou altura do pulo. Já um herpetólogo olharia, primeiramente, as membranas das patas. E isso vale para todos os aspectos da vida. O texto de Lippmann (1980) *Estereótipos* possui um trecho interessante e útil para a compreensão da influência da cultura na opinião e no juízo críticos, que chama atenção ao caráter multidisciplinar dessa influência.

Ilustre crítico de arte [Bernard Berenson] afirmou que “em parte pelas formas quase inumeráveis assumidas por um objeto. (...) Em parte pela nossa insensibilidade e desatenção, as coisas não teriam para nós traços e contornos tão precisos e claros que pudéssemos recordá-las à vontade, não fossem as formas estereotipadas que a arte lhes emprestou”. A verdade vai ainda mais além, pois as formas estereotipadas empresadas ao mundo não procedem apenas da arte, no sentido da pintura, da escultura e da literatura, mas também de nossos códigos morais, filosofias sociais e agitações políticas. Substitua-se, no seguinte trecho do Sr. Berenson a palavra “arte” pelas palavras “política”, “negócios” e “sociedade”, e as sentenças não serão menos verdadeiras. (1980: 152)

Lippmann, baseando-se nas afirmações de Berenson, discute a mudança dos modos de olhar que ocorre com o tempo. Afinal, a maneira como vemos as coisas nos foi ensinada. Lippman menciona, então, a dificuldade de se entender a arte da Idade Média, pois era exigido do povo que compreendesse a obra da maneira como o artista a pensou. Não se podia enxergar as formas de modo diferente daquele percebido pelo gênio. “O povo tinha, por fôrça, de ver as coisas daquele jeito e de nenhum outro, e de ver apenas as formas traçadas, amar apenas os ideais apresentados...”(Berenson, *apud* Lippman, 1980:153)

Essas referências nos são, em grande parte, impostas pelo poder, sob o mesmo princípio que o é a ideologia da classe dominante aludida por Bakhtin (2002). Para Bosi, o “repouso no

estereótipo, nas explicações dadas pelo poder, conduz a uma capitulação da percepção e a um estreitamento do campo mental.” (1977: 99). Neste contexto, podemos identificar mais um aspecto positivo na abertura que se tem dado à opinião dos telespectadores, o que os incita a refletir sobre o que vêem em vez de deixar a opinião para a autoridade, no caso, os críticos.

Como o mundo é regido por leis que não são as da nossa opinião, esta só pode se expressar de modo teimoso e revoltado, o que faz com que seja comum, nos sistemas autoritários, ceder a liberdade de opinião à autoridade. Essas leis, quando aplicadas aos meios de comunicação, levam facilmente a um círculo vicioso, no qual, para conhecer a opinião pública, precisamos conhecer os seus órgãos; e para criticar esses órgãos precisamos conhecer a opinião pública.

Bosi (1977) ressalta, ainda, a importância de se refletir sobre a opinião e suas vicissitudes em nossa vida. Se a opinião é um pensamento, a atitude é uma organização estável e hierarquizada de experiências sobre um objeto, em que as partes se relacionam entre si e com o todo. Nossas ações se concretizam também como uma estrutura semi-aberta que é parte de um contexto mais amplo, como o comportamento de uma criança com os pais e na escola, ou de um adulto em seu trabalho e em seu grupo de amigos. Desse modo, a mudança de atitude pode causar uma desordem nas relações sociais, pois as opiniões convergem, são interdependentes. Sempre que uma se abala, as outras também se abalam, porque são cognitivamente estruturadas.

De acordo com a autora, certas classes atribuem a si o conhecimento; e a opinião, ao povo. “O limite entre a opinião sadia e a demência não é traçado pelo conhecimento do concreto, mas por essas classes. A sua opinião se substitui à verdade do fato” (1977: 101). Bosi pauta-se nas definições de Adorno, segundo o qual a opinião é a posição de uma consciência subjetiva, tida como válida, mas sem a universalidade da verdade. Por outro lado o conhecimento seria a opinião verificada. Assim, para Bosi (1977), pensar não é uma atividade subjetiva, mas um relacionamento entre sujeito e objeto, e apenas essa relação pode nos fazer passar da opinião para o conhecimento. No entanto, na vida prática, não temos sempre condições de transformar opinião em conhecimento; e a verdade fica sendo a opinião comum, do povo.

As opiniões sobre a TV seriam, nesse contexto, emitidas pelo público, que aqui chamamos de crítica popular. O conhecimento, sendo mérito da autoridade, torna-se competência da crítica especializada (subjetiva). No atual cenário, a opinião dos especialistas é aceita não por ser a

verdade, mas por ser autoridade. Autoridade, essa, ainda envolta por preconceito contra a opinião do público.

Quando os intelectuais criticam a opinião alheia congelada em preconceito, crêem que o seu ceticismo seja mais objetivo. No fundo, é o subjetivismo do intelectual que não crê mais na possibilidade de conhecer a verdade e, por isso, suspende as certezas alheias. (BOSI, 1977: 104).

E completa dizendo que “é necessário buscar uma racionalidade individual, mas que não seja aceitação, nem total negação.” (1977: 104). Assim, dada a compreensão da subjetividade comum às duas modalidades, podemos entender que cada crítica tem seu caráter relevante para o estudo da qualidade, devendo, portanto, serem combinadas. A possibilidade de combinação das duas críticas se dá em função de um ponto comum a elas: o juízo de gosto.

4. Subjetividade e juízo de gosto

A formação de opinião e interpretação de uma obra televisiva se constrói em processo semelhante ao do juízo sobre uma obra de arte, assim como os juízos de gosto sobre qualquer objeto. De acordo com a *Crítica do Juízo* de Kant (2010), o Belo, objeto da experiência estética, se manifesta por intermédio da faculdade de julgar, dos juízos estéticos ou de *gosto*, fundamentados na satisfação interior, desinteressada, de caráter contemplativo, proveniente das representações ou intuições, desembaraçadas dos conceitos de Entendimento. Para Parra (1991), apesar de a obra de arte não ser um discurso cognitivo, nem substituí-lo, pode-se problematizá-lo e enriquecê-lo. A *Crítica do Juízo* abre um caminho cognitivo distinto, de reflexão ou mesmo de interpretação, mais ligado às atitudes próprias da recepção da obra de arte.

Nunes (1989) vai além ao defender que não basta dizer que a satisfação que acompanha o juízo de gosto é interior e de caráter contemplativo. O prazer relacionado ao Belo é diferente do prazer sensível, pois, segundo o autor, tende a universalizar-se. Ao experimentarmos a Beleza, reconhecemos um objeto valioso que outras consciências poderão também reconhecer. “É belo o que é reconhecido sem conceito como objeto de uma satisfação universal”, diz uma das definições da *Crítica do Juízo estético* (NUNES, 1989: 49). Não sendo motivada por inclinações do sujeito ou por seus interesses e desejos, a satisfação do Belo é universal. Longe de ser um estado de fato, a satisfação estética é uma conquista da

consciência que possibilita a universalização do juízo de gosto, como se a Beleza fosse uma condição dos próprios objetos. A experiência estética não depende de finalidade exterior. Por não estar subordinada a conceitos, ela possui valor autônomo.

Para a tradição, o prazer estético é “uma representação sensível da perfeição de um objeto” (PARRA, 1991: 237). A beleza se identifica com a finalidade objetiva interna de um objeto, apesar de se tratar de um conhecimento confuso dessa finalidade. Prazer estético ou beleza são concebidos então como formas inferiores – “confusas” – de conhecimento e se diferenciam do conhecimento intelectual das coisas pelo grau de “claridade” exibido. Para Kant, a concepção realista é inaceitável. Na natureza, nenhuma experiência pode validar ou invalidar a existência de uma inteligência criadora, só nos casos da arte humana, incluídas aqui as “obras de arte”. Estamos obrigados a aceitá-las como obras finalísticas e que obedecem a um conceito de perfeição, mas ainda nesse caso a perfeição não é aprendida intuitivamente, mas sim reconhecida a partir de um conceito prévio. Por esse entendimento, a intuição (assim como a perfeição) é igualmente subjetiva.

Não se trata somente que sem essa diferenciação o modo estético de representação não seria totalmente distinto do lógico. Talvez seja mais importante que ao proceder assim, Kant reconheça e legitime um tipo específico de experiência, própria da modernidade, segundo a qual é possível ter uma relação com os objetos que não requer nem produz conhecimento algum sobre eles. A relação estética dada entre o espectador e a ficção televisiva, por exemplo, acontece devido à sua imersão no universo imaginário criado pela produção. Apesar da associação muitas vezes instantânea da estética como valor exclusivo das obras de arte, Morin desconstrói esse elo, definindo a estética “como um tipo de relação humana muito mais ampla e fundamental.” (2005: 78).

Morin (2005) chama de relação estética o intenso envolvimento do espectador com a obra, por entrar no universo imaginário criado pelo filme ou pela leitura. Porém, essa relação é ao mesmo tempo desligada, pois o leitor sabe se tratar de uma obra ficcional. Assim, cria-se uma espécie de dupla consciência, que permite ao leitor vivenciar os personagens, refletir-se neles e vê-los em si refletidos. Essa relação tem, ainda, um efeito de sublimação, quando lhe proporciona divertimento e lhe possibilita a vivência de determinadas situações no imaginário, satisfazendo certas vontades que funcionam como uma libertação psíquica, uma

vez que não poderiam ser realizadas na vida cotidiana. O caráter contemplativo e o valor subjetivo das obras são a base do entendimento da noção de *juízo de gosto* de Kant, essencial para justificar a validade da crítica e da opinião do indivíduo sobre a obra, pautada em seus valores subjetivos do *gosto*.

Kant (2010) estabelece uma diferença entre a beleza da natureza, cujo juízo só exige gosto, e a beleza artística, cuja possibilidade (que há que se tomar também em consideração o juízo de um objeto semelhante) exige gênio. Assim, Kant diferencia dois tipos de juízo: do gosto e do gênio (*genius*). Não obstante, Kant insiste que a condição *sine qua non* quanto ao valor nas coisas da arte bela é o gosto, que não consiste na riqueza e originalidade de ideias próprias do gênio, mas na adequação da imaginação ao entendimento. Ainda assim, é possível encontrar obras que se adequem melhor às exigências de um ou do outro.

A natureza que dá lugar a um juízo de gosto puro, de acordo com Kant, é despojada de qualquer valor de uso e de qualquer valor cognitivo ou moral. Assim Kant associa pássaros e flores a papéis rasgados ou pintados sem nenhum conceito, ou música sem texto, o que seria o “tipo ideal” de obra para o juízo do gosto. O relevante do ponto de vista rigorosamente estético não é para que serve o objeto, e nem o que ele quer dizer ou representar. Da perspectiva do juízo de gosto puro, não importa a função inicial das estruturas. A forma simples de um objeto, ou o modo como temos consciência dela, pode constituir a satisfação de a julgarmos universalmente comunicável e, portanto, condiz com o fundamento de determinação de juízo de gosto. Apesar de reconhecer a existência de pinturas cuja intenção é ensinar (história, ou conhecimento da natureza), Kant afirma que o objeto do juízo de gosto são as formas, tal como se oferecem à vista, sem considerar fim algum. Essa “finalidade sem fim” que julgamos no belo natural só podemos encontrar dentro de nós mesmos, na determinação moral do sujeito.

Assim, segundo a interpretação de Parra (1991), o que importa para o juízo de gosto é a forma, enquanto o conteúdo pode ser simbólico ou material. A obra de arte ideal é, portanto, aquele objeto sem conteúdo, cuja forma não remete a nada que não a ele mesmo. É a mera *contemplação* de um objeto. Na obra de arte típica do gosto não há nada que suscite a ocupação das faculdades. Se essa ocupação é dada, se deve mais a um esforço adicional do sujeito que julga.

O gênio seria pensado, então, como fator de juízo exigido pela obra de arte. O tipo ideal de obra de arte para o gênio enfatizará suas características de produção “artificial” humana. “Sua causa produtora pensou um fim ao qual deve sua forma”. (PARRA, 1991: 243). O conteúdo para o gênio é importante tendo em vista a criação da “segunda natureza”. Não quer dizer que quem julga deve ser gênio, mas simplesmente que o julgamento deve levar em conta principalmente não as exigências do gosto, mas a característica da obra produzida, ou seja, o conceito de perfeição que se encontra na origem da sua produção. Assim, gosto e gênio não se excluem necessariamente, tampouco coincidem. Pode-se, portanto, perceber em uma obra de arte bela, gênio sem gosto; em outra, gosto sem gênio. A relação entre gosto e gênio é também ressaltada por Venturi quando explica que o bom ou mau gosto podem existir, mas não são absolutos, pois dependem da relação com o artista. “Cada gosto é ótimo desde que adaptado à criatividade do artista” (1984: 25).

Apresenta-se, no entanto, uma divergência entre os juízos: a criação do gênio não necessariamente deve se restringir às limitações impostas pelo gosto. Os “temas” do gênio, suas ideias estéticas não necessariamente buscam harmonia com o entendimento. Por isso, Kant, que reconhece a peculiaridade da criação genial, não deixa de desconfiar dela, pois toda a riqueza da imaginação produziria, em total liberdade, nada mais que absurdos. A forma “perfeita” será aquela que mostre sua limitação, induza o espectador a tomar a representação formal tão só como ponto de partida de variados pensamentos.

Os pensamentos, incitados pela obra do artista, combinam-se com os critérios subjetivos de gosto do espectador, ou no caso, do crítico, para a formulação do juízo. Venturi (1984) acredita que essa construção se pauta em elementos contextuais e que o gosto pode sofrer mutações de acordo com a época. Aponta, ainda, os principais fatores que influenciam a construção do juízo: 1) *fator pragmático*, dado pela obra de arte sobre a qual recai o juízo; 2) *fator ideal*, dado pelas ideias estéticas do crítico, pelas suas ideias filosóficas e necessidades morais e, enfim, pela civilização em que se insere e para cuja formação contribui; e 3) *fator psicológico*, que depende da personalidade do crítico. Os três fatores combinados representam a junção da obra em si, da opinião e da percepção individual para a construção do juízo de quem avalia a obra.

O juízo individual, em última instância, não é construído sem referências ou relações com o ambiente externo. Venturi reafirma que, conforme ensinado por Baudelaire, a sensibilidade

artística, que deriva da comunhão de experiência com os artistas, é a fonte necessária à intuição crítica. Em outras palavras, é inevitável que o crítico seja parcial em suas escolhas ou recusas. Resulta daí o caráter passional de toda a crítica viva, pois a “distanciação da natureza física, natural no homem de ciência, não se adapta ao crítico de arte, que se move dentro do mundo do Homem, das suas paixões e suas fantasias.” (1984: 264)

Kant (2010) distingue, ainda, o *juízo de percepção*, que se refere ao *sentimento do sujeito particular*, que nunca poderá exigir que outro julgue da mesma maneira, sendo, portanto, subjetivo, do *juízo de experiência*, que se inicia com um enlace subjetivo de percepções, mas leva a uma pretensão de validade que serve para todo sujeito. O juízo de percepção se converte, então, em juízo de experiência por meio do conceito de entendimento. Os juízos de experiência exigem sempre a ação unificadora de conceitos de entendimento sobre as representações para dotá-las de uma validade *objetiva*.

O enlace entre as representações efetuadas sob uma condição remete, em primeira instância, à ação dos conceitos puros do entendimento e, em última instância, aos fundamentos destes, a unidade transcendental da consciência, capaz de convertê-lo em *válido universalmente*. Somente em virtude desta referência à unidade transcendental de percepção é que se poderá formular um juízo de experiência que declare uma relação objetivamente *válida*, distinta da relação do sujeito particular. Assim, os juízos de percepção possuem uma validade subjetiva, enquanto os juízos de experiência podem atingir uma validade universal.

No caso do juízo de gosto sobre o belo também pode haver uma pretensão de validade universal, porém o juízo não será objetivo, e sim subjetivo. A relação do juízo não se dá mais com o objeto, mas com o sujeito julgador e, em um segundo momento, naquela condição *subjetiva* e às vezes *universal* que se encontra na *esfera total dos sujeitos julgantes*. “O objeto chama-se então belo e a faculdade de julgar mediante um tal prazer (por conseguinte, também universalmente válido) chama-se gosto.” (KANT, 2010: 34)

Kant (2010) estabelece diferença entre a *sensação como representação objetiva dos sentidos* relacionada com o *objeto*, para fazer possível o conhecimento do mesmo (*sensação objetiva*); e a sensação como determinação do *sentimento* de prazer e dor, que se relaciona com o *sujeito*, e não serve a nenhum conhecimento, apenas ao *sujeito privado*, resultando em uma validade única, particular. Em outro ponto, destaca-se o sujeito membro de uma *comunidade de*

sujeitos julgantes, que, identificados e enlaçados entre si pela presença de um mesmo sentimento pretendem legitimamente uma validade universal para os juízos que formulam.

Segundo Kant (2010), mesmo o juízo objetivo e universalmente válido é sempre um juízo *subjetivo*. E somente sobre essa universalidade das condições *subjetivas* se fundará a pretensão de *validade subjetiva universal* do *juízo de gosto* sobre o *belo*, a possibilidade de que este possa aspirar a ter uma *validade universal, pública*, apesar de ter um fundamento somente subjetivo, referido ao *sentimento* do *sujeito*.

Com base nessas reflexões, vemos que o valor do juízo de gosto individual é intrínseco ao ser humano e demonstra, portanto, que a posição de crítico pode ser assumida por qualquer espectador. O juízo pode ser ainda transferido a um valor coletivo, supondo uma pretensão universal de sua validade. No caso desta pesquisa, o juízo a ser trabalhado é o proveniente do consenso de uma grande variedade de sujeitos que ofereçam sua contemplação, e que em conjunto, formam um juízo coletivo que constitui o *gosto popular*, base da crítica popular

5. A crítica popular

Vimos até agora que a crítica é exercida por indivíduos com trajetória e repertório intelectual que lhes conceda tal título, compondo a crítica especializada. Vimos também que o juízo por ela emitido é de caráter *subjetivo*, que sustenta a possibilidade de julgamento também por parte dos espectadores e de um critério coletivo, fundamentados no *gosto* individual, que podem ser referidos como *gosto*, ou “representação da faculdade imaginativa” (HAMM, 1992), que demonstram uma espécie de senso comum que se apresenta atraído por determinados conteúdos televisivos, que constituem a audiência.

Habermas (1984), em sua crítica à dialética do esclarecimento e à Teoria da Indústria Cultural de Horkheimer e Adorno, ao alegar que a ciência se divide em razão, moral e arte, defende que assim deve ser levada a debate e ressaltada no discurso público. Com a autonomia da arte e a crítica institucionalizada, mesmo sem orientação da crítica da razão prática, os herdeiros da modernidade aprenderam a compartilhar e repassar a tradição cultural sob três aspectos da racionalidade, questões de verdade, justiça ou gosto. Habermas propõe o questionamento

acerca de como culturas especialistas podem ser mediadas pela prática cotidiana.⁹ Também Stephenson e Debrix, além de afirmarem o caráter do crítico como espectador superior, reconhecem que

o espectador terá também, em última instância, um efeito muito poderoso sobre o tipo de intuição e a maneira de sua expressão, devendo-se considerar neste contexto o termo “espectador” como significando não apenas a platéia direta, mas também o censor, o crítico e, finalmente, toda a sociedade. (Ibid.: 20)

A telenovela talvez seja um exemplo único de como um sistema de mídia televisivo pode ser responsável pela emergência de um espaço público peculiar que nos anos atuais se diversificou e se apresenta como alternativa principal de realização pessoal, inclusão social e de poder, isto é, como uma nova forma de cidadania. A novela, enfim, conseguiu permeabilizar o espaço público brasileiro à atualização e à problematização da identidade nacional em um período de profundas e aceleradas transformações. A esses fenômenos segue o envolvimento com as demais produções ficcionais e com os participantes delas, como os atores envolvidos na história, que ganham representatividade emocional na vida dos telespectadores.

De acordo com a noção de *senso comum* levantada por Kant, aliada ao pensamento de Stephenson e Debrix (1969) e Janine Ribeiro (2004), o gosto do público é capaz de muní-lo de uma voz conjunta, capaz de atribuir juízos de valor e de qualidade a uma obra. Com base nestes pensamentos, é possível atribuir às premiações de voto popular a construção de um espaço de debate entre a crítica e os juízos de gosto, no qual os telespectadores se manifestam para julgar os programas e artistas. Assim, o levantamento quantitativo de votos forma uma

9"As we have seen, in the modern period culture gave rise of itself to those structures of rationality that Weber then discovered and described as *value spheres*. with modern science, with positive law and principled secular ethics, with autonomous art and institutionalized art criticism, three moments of reason crystallized without help from philosophy. Even without the guidance of the critique of pure and practical reason, the sons and daughters of modernity learned how to divide up and develop further the cultural tradition under these different aspects of rationality - as questions of truth, justice, or taste. (...) two questions must be answered: (i) whether a reason that has objectively split up into its moments can still preserve its unity, and (ii) how expert cultures can be mediated with everyday practice." (Habermas, /The Theory of Communicative Action/, vol. II, 1984:397-398).

representação valorativa da qualidade, baseada na amplitude do *senso comum* (*sensus communis*), que recebe pretensão universal de validade.

Neste contexto, percebe-se que na última década a opinião do público ganhou importância e tem sido aceita como critério de valorização das obras, o que pode ser demonstrado pelo surgimento de prêmios nacionais de televisão cujos vencedores são decididos pelo público. Por eleger os melhores de cada categoria com base em votos abertos à população em geral, os resultados levantam publicamente um consenso dos telespectadores, ou seja, um *senso comum*, que será aqui considerado como representação da *crítica popular*. São eles o Troféu Internet, realizado pela emissora SBT; o *Prêmio Arte e Qualidade Brasil*, do Portal de mesmo nome; e o *Prêmio Extra de TV*, realizado pelo *Jornal Extra*.

Para que a crítica popular seja considerada válida, é necessário ter em mente o mesmo processo proposto pelas noções de Kant sobre o *juízo de gosto*, que atribui validade à subjetividade do sujeito, principalmente quando há um consenso, como é o caso das grandes audiências. Para isso, após termos visto a avaliação da obra de arte segundo o gosto, é necessário compreender o gosto popular.

6. Gosto popular

De acordo com Bourdieu (2008), a observação científica mostra que as necessidades culturais são produto da educação. Todas as práticas culturais como visitas a museus, concertos e exposições, e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música estão associadas ao nível de instrução e origem social. A hierarquia dos consumidores corresponde à hierarquia socialmente reconhecida das artes, fazendo com que o gosto funcione como marcador de classes. Assim, o encontro com a obra de arte nada tem a ver com amor à primeira vista. O ato de fusão afetiva pressupõe um ato de conhecimento, uma operação de decifração e decodificação, que implica o acionamento do patrimônio cognitivo e de uma competência cultural. O olhar “puro” lançado para as obras pelo espectador culto atual não tem quase nada em comum com o “olhar moral e espiritual” dos homens do *Quattrocento*.

De acordo com a teoria estética, o desprendimento e o desinteresse constituiriam a única maneira de reconhecer a obra de arte pela sua autonomia. Para Kant (2008), um juízo de gosto

puro só pode se dar a propósito de objetos naturais, pois nestes podemos e devemos prescindir de todo conceito de perfeição. Ao contrário tanto na criação como no juízo sobre a obra de arte é indispensável contar com um conceito de fim, sem o qual o objeto não teria sido produzido. Para Bourdieu (2008), a estética popular ignora ou rejeita a recusa da adesão “fácil” e dos abandonos “vulgares” que se encontram na origem do gosto (pelo menos indiretamente). Procurando entender a relação entre gosto e estética, Sodré e Paiva afirmam que o gosto, em Kant, é um conceito de sentido amplo, que designa a disposição para uma atitude estética, enquanto o contrário pode ser chamado de uma “desarmonia do gosto” (2002: 17). Bourdieu apresenta, então, o gosto popular como uma “estética antikantiana”, um avesso negativo da proposição de Kant por contradizer a analítica do Belo.

Poder-se-ia dizer que os intelectuais acreditam mais na representação – literatura, teatro, pintura – que nas coisas representadas, ao passo que o “povo” exige, antes de tudo, que as representações e as convenções que as regulam lhe permitam acreditar ingenuamente nas coisas representadas. (2008: 13)

Em oposição à “satisfação desinteressada” e à “finalidade sem fim” de Kant, Bourdieu aponta as classes populares como espectadores que designam funções, mesmo que seja de mero signo, em referência às normas morais. Essa atribuição de funções aos produtos do entretenimento podem ser fatores de desvalorização de obras artísticas. É o oposto dos moldes colocados por Hanna Arendt (2007) sobre a venda de um bem cultural, quando ela diz que o objeto se torna cultural por sua durabilidade, que se opõe à funcionalidade, enquanto a vida exige que tudo deve ser funcional. Segundo a autora, quando todos os objetos e coisas seculares são tratados como meras funções, para satisfazer a alguma necessidade, a cultura é ameaçada.

Mais à frente, Bourdieu conclui que, assim, “a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais”.(2008: 14). Além disso, os autores apontam que mesmo as belas artes estão submetidas a um valor utilitário social, pois possuem uma função própria, da revelação à catarse, revelação e enobrecimento, já que o culto à arte eleva o nível social e por isso torna-se de utilidade para a ascensão da imagem do indivíduo; ou para a sublimação e fruição. Não se apresentaria, aqui, uma função própria da arte? Não que cause por si fruição

ou sublimação, mas que se mostra intrínseca e carrega uma satisfação e um desejo no indivíduo de que, ao apreciar a arte, ele se mostrará intelectualmente superior às classes populares. Assim, mesmo a satisfação “pura” da arte, talvez não se apresente tão desinteressada como julga seu admirador.

Stephenson e Debrix (1969) questionam a padronização do discurso artístico que se refere às belas-artes, excluindo as arte úteis ou lucrativas, e apontam casos limítrofes, nos quais as atividades ou produtos não considerados arte, apresentam grande proximidade com algumas das belas artes. A dança de salão conta como recreação, mas há uma gradação contínua dela para o balé (uma das belas artes). Assim como o semelhante prazer derivado de um jogador de golfe ou futebol pertence ao mundo do esporte, e não da arte.

A mesma dificuldade é apresentada pelos autores em relação a distinguir estritamente entre as belas-artes tais como escultura, poesia e pintura das artes úteis, como arquitetura, cerâmica e criação de roupas, por serem funcionais, além de estéticas. Isso torna irônico o fato de que os objetos úteis do passado se tornam *objects d'art* do presente, peças de museu. Do mesmo modo, as artes podem ter utilidade social ou política – os romances de Dickens incentivaram reformas sociais; *Alexander Nevsky*, o filme de Eisenstein, aumentou o esforço de guerra russo, assim como o filme de Leni Riefenstahl *Der Triumph des Willens*, espalhou o culto nazista; o hino da Marseillaise encorajou soldados franceses revolucionários; retratos e estátuas comemoram e estabilizam a ordem social. Estátuas de Lênin em cada cidade da Rússia não são apenas esculturas artísticas, são também símbolo de representação e hegemonia política.

Outro ponto a ser destacado é que as catedrais góticas e templos gregos podem transmitir um senso de beleza tão profundo quanto as belas artes, mesmo sendo artes úteis. E no mundo do filme, “um documentário feito para persuadir ou instruir pode ser esteticamente tão belo quanto um filme puramente de ficção” (STEPHENSON E DEBRIX, 1969: 18). Da mesma forma, a telenovela adquiriu uma utilidade de mobilização social, mas muitas vezes apresenta elementos visuais esteticamente admiráveis. Em linhas gerais, o gosto popular cria uma mobilização e um consenso em relação às obras televisivas, que, com base nos fundamentos do juízo de gosto e do valor subjetivo das obras, acaba por criar uma validade coletiva.

Kant (2008) atribui ao juízo de gosto, enfim, a possibilidade de criação de um valor comum, ou seja, defende que as avaliações e os juízos de valor podem ser intersubjetivos. Essa noção abre espaço nesta pesquisa para uma reflexão que visa a avaliar se esta intersubjetividade é capaz de criar um *senso comum*, uma intersecção social, que pode ser usada como índice de qualidade, sob o julgamento popular.

Para isso é necessário compreender como esses juízos individuais adquirem uma pretensão de validade universal por meio de um *senso comum*. A noção de *senso comum*, que implica na união de juízos individuais que formam uma universalidade de opiniões semelhantes, é imprescindível para sustentar a proposta desta pesquisa. Esta compreensão auxilia a validar as premiações de júri popular, que representam a exposição conjunta de juízos individuais, culminando na formação de um *senso comum* capaz de emitir opinião e consagrar obras ou artistas, o que resulta na atribuição de uma determinada noção de qualidade da arte.

7. Senso comum

O fundamento do juízo de gosto levanta em última análise um *senso comum* (essencialmente distinto daquele senso comum como entendimento, que não julga de acordo com sentimento e reflexão, mas sim com base em conceitos e princípios popularmente apresentados), que não é dado pelo juízo particular, mas de uma classe.

De acordo com essa noção de *senso comum* proposta por Kant (2008) não se pode encontrar como base da satisfação no belo nenhuma condição meramente privada (como o caso do *juízo de percepção* sobre o agradável), e sim alicerçada em um fundamento que se pode supor em todos os sujeitos. Mesmo que a relação do sujeito seja estética, isto é, tenha relação apenas com o sujeito e não com o objeto, é possível atribuir a cada qual uma satisfação com o belo semelhante e considerar deste modo a beleza como se fosse uma qualidade do objeto. É nesse sentido que Kant fala de uma *universalidade estética* atribuída ao *juízo de gosto*.

O *juízo de gosto* adquire então não uma validade universal *objetiva*, de caráter lógico, suscetível de se relacionar com os objetos, mas uma validade universal *subjetiva*, de caráter estético, uma validez comum para todo sujeito que permite considerar a cada sujeito particular no interior da esfera total dos sujeitos julgantes, que se relacionam e se identificam entre si na medida em que compartilham um sentimento que é comum na satisfação no belo e na

formulação de um juízo e gosto sobre uma satisfação semelhante. (MARTINEZ, 1991).

O senso comum expressará uma simples *norma ideal*, que não impõe uma regra objetiva de acordo com a qual todo sujeito tenderia a estar obrigado a reconhecer determinada beleza em um objeto. Indicará somente que todo sujeito deverá estar de acordo com um juízo de gosto sobre o belo formulado em conformidade com essas condições subjetivas universais. No caso da crítica que é ressaltada para julgar uma obra de arte, pode-se considerar que represente uma voz universal, que, de acordo com Kant,

Aqui se trata de ver que no juízo de gosto nada é postulado (...), a não ser uma tal *voz universal* com vistas à complacência, sem mediação dos conceitos; por conseguinte, a *possibilidade* de um juízo estético que, ao mesmo tempo, possa ser considerado válido para qualquer um. (KANT, 2010: 60, grifos do autor.)

Em virtude disso, no momento em que cada sujeito declare mediante seu juízo que o objeto é belo, acreditará ter para si todas as vozes, pretendendo que cada um deveria dar sua adesão ao juízo considerado. É justamente essa universalidade de vozes que haverá de pautar-se no juízo de gosto. A satisfação apareceria ligada a uma necessidade de adesão de todos os sujeitos que julgam um juízo individual considerado como exemplo de uma regra universal.

É possível considerar o sujeito particular que emite um juízo de gosto sobre o belo como membro de uma *esfera total dos sujeitos julgantes*, considerada como uma comunidade cuja existência se baseia na presença de um sentimento comum a todo sujeito na satisfação no belo. Trata-se de uma *comunidade de sentimento* (MARTINEZ, 1991) que permite pensar o estabelecimento de uma relação intersubjetiva entre aqueles que julgam. O estabelecimento de um vínculo que, baseado em um sentimento comum a todo sujeito, se desenvolve e se mantém a partir da *crítica* e da adesão a juízos de gosto individuais em um processo no qual se planeja sempre como horizonte ideal a conquista de uma adesão universal, mesmo que nunca alcançada efetivamente.

Assim, o sujeito se considera integrado a uma comunidade. Todo sujeito individual deverá formar um juízo, introduzindo sempre a perspectiva dos demais sujeitos julgantes, exigindo sua adesão e exercendo a crítica sobre aqueles que julguem de outra forma. Neste processo, se esforça para escapar permanentemente do particularismo próprio, da perspectiva de um sujeito privado para colocar-se em uma perspectiva universal, único modo de garantir o

exercício da racionalidade.

Por isso deve-se entender que a ideia de uma faculdade de julgar, em sua reflexão, toma em consideração o juízo de outros sujeitos para manter o juízo individual na razão humana inteira, escapando sempre da ilusão que resulta de tomar condições *subjetivas e particulares* por *objetivas e universais*.

Conforme colocado por Martinez (1991), a segunda máxima do senso comum seria pensar colocando-se no lugar do outro, modo de pensar *extensivo*, no qual o homem pode se colocar acima daquelas condições privadas, subjetivas. É por isso que o *senso comum* pode ser considerado, em última análise, como o elemento especificamente humano, porque dele depende a comunicação entre os homens e, como consequência, a possibilidade de viver com o outro. Pelo mesmo motivo, em uma esfera democrática, parece elementar que o *senso comum* seja considerado um fator importante para a discussão da qualidade em um meio como a TV, por sua abrangência, e a telenovela, por sua popularidade.

8. Senso comum e crítica popular

Paralelamente à crítica especializada por sujeitos dentro do campo artístico, tida como autoridade para julgar a arte, os meios de comunicação de massa exigem que tudo se torne objeto de comunicação, o que propicia que subculturas tomem a palavra. Kant, em sua *Crítica da razão pura*, intitula o juízo de um “bom senso”, ou um talento que não pode ser ensinado, apenas exercido. O gosto aparece, na obra de arte, em forma de uma determinada “representação da faculdade imaginativa”.

Kant empenhou-se também em estabelecer, por um lado, a distinção entre o que agrada e o que dá prazer e por outro, em discernir o interesse da razão que define o Bom. Enquanto Bourdieu (2008) aponta que, inversamente, os indivíduos das classes populares emitem julgamentos com referências muitas vezes explícitas às normas da moral ou do decoro. Seja por meio de críticas ou elogios, sua apreciação refere-se a um sistema de normas, cujo princípio é sempre estético.

Como vimos no segundo capítulo, a respeito da participação pública, Vattimo (1992) acredita que em uma sociedade democrática o homem se torna consciente de si numa “esfera pública”,

com livre discussão, sem exclusões e preconceitos. Assim a crítica leiga, a opinião da audiência, cria o debate público em torno dos produtos culturais, e este debate deveria, segundo Vattimo, ser considerado pela mídia.

Nesse mesmo movimento de valorização da opinião do público, Stephenson e Debrix (1969), darem importância ao crítico perito, afirmam que sem dúvida há certos artistas difíceis, cuja apreciação demanda mais esforço e mais erudição do que dispõe uma plateia popular. Por outro lado, defendem que apesar dessa reserva, basta pensar em Shakespeare e Charles Chaplin para compreender que o gosto popular pode ser tão bom como qualquer outro. Atentam, ainda, à relação do julgamento com as gerações e à condição das obras ao longo da história.

Mais do que a popularidade corrente, mais do que qualquer crítico, o julgamento da posteridade é que tem mais peso, porque consiste em camada após camada, tanto de julgamento popular como dos “melhores” julgamentos individuais, e isso devemos considerar como o critério mais acertado de qualidade em uma obra de arte. (1969: 225)

Entre os fatores que influenciam a formação do juízo, inclui-se o conhecimento sobre a história da obra, seu autor, seu contexto. Se as gerações futuras, com seus *julgamentos individuais*, avaliam determinada produção artística, é provável que a subjetividade do julgamento tenha sido construída com base em juízos anteriores. Esse cenário representa um ambiente no qual a crítica individual se forma e se desenvolve com a familiaridade e o conhecimento da obra. Conforme afirma Lippmann (1980) colhemos, para nossa opinião, aquilo que nossa cultura definiu para nós, e o que não conhecemos nos soa algo estranho e desconexo. Assim, grande parte das vezes, “não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos.” (1980:151)

Existiria, portanto, um cenário no Brasil em relação à televisão, ou mesmo em relação à telenovela que, por possuir espectadores fiéis, significaria que todos cultivam o sentimento de “especialização” e que nada existe de substancial a ser apreendido dos outros (WOLTON, 1996). Ao contrário de conhecimentos relacionados à medicina, à economia ou à arqueologia, no que se refere à televisão, o indivíduo acredita que é um *expert* e procura demonstrá-lo. O juízo crítico do público existe justamente *porque* ele a assiste. Ou ao menos este deveria ser o

pressuposto para que o julgamento crítico fosse válido, caso contrário seria apenas um discurso desinformado. As reclamações formais sobre o conteúdo transmitido, feitas pelos espectadores, mostram que eles emitem juízos e não são nada passivos.

Portanto, o juízo dos telespectadores representa um *modo de ver e de pensar*, que pode e deve ser considerado como crítica válida para análise da qualidade. Segundo Wolton, “na realidade, o único discurso crítico positivo sobre a televisão que se devia aceitar e analisar é o do público, e, no mais das vezes, o consideramos apenas como conversa de botequim!”(1996: 55). E ainda segundo, Stephenson e Debrix, “numa atmosfera livre, forma-se um consenso de opinião que, geralmente, irá constituir algum guia para a qualidade” (1969: 225)

Lopes (2005a) associa essas noções com a televisão, por estar implicada na reprodução de representações que perpetuam diversos matizes de desigualdade e discriminação, mas também por possuir uma penetração intensa na sociedade brasileira devido à capacidade de alimentar um *repertório comum* por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras. Longe de promover interpretações consensuais mas, antes, produzir lutas pela interpretação de sentido, esse repertório compartilhado está na base das representações de uma *comunidade nacional imaginada* que a TV capta, expressa e constantemente atualiza.

Segundo Lopes (2005a), essa noção é útil para entender o significado das telenovelas no Brasil, ao se pensar que o ato de assistir a elas diariamente, ao longo de quase 50 anos, constitui um ritual compartilhado por pessoas em todo o território nacional, que dominam as convenções narrativas consolidadas pela telenovela e que tomam os padrões nela mostrados como referenciais de acordo com os quais definem "tipos ideais" (no sentido weberiano) de família brasileira, mulher brasileira, homem brasileiro e também de corrupção brasileira, violência brasileira, etc. A autora faz uso da noção de *comunidade nacional imaginada* para indicar as representações sobre o Brasil veiculadas pelas novelas, e como elas produzem referenciais importantes para a atualização do conceito de nação e de identidade nacional. No caso brasileiro, trata-se do fato paradoxal de a telenovela, uma narrativa ficcional, ter se convertido no Brasil em um espaço público de debate nacional.

A televisão oferece a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social, classe ou região. Ao fazê-lo, ela torna disponíveis repertórios

anteriormente da alçada privilegiada de certas instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a igreja, o partido político, a agência estatal. A televisão dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira a formação de identidades (CANCLINI, 1995). Nesse sentido, a televisão, e a telenovela em particular, é emblemática do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes, dos titulares dos postos de comando da sociedade.

Ainda de acordo com Lopes (2005a), quando uma novela galvaniza o país, nesse momento ela atualiza seu potencial de sintetizar o imaginário de uma nação, ou de se expressar como *nação imaginada*. Segundo a autora, esta representação, ainda que estruturalmente melodramática e sujeita à variedade de interpretações, é aceita como verossímil, vista e apropriada como legítima e objeto de credibilidade. Em processo semelhante, a televisão também cria recursos de envolvimento e sensibilização do público, capazes de assegurar uma relação contínua e íntima com o telespectador.

Ao utilizar uma estrutura narrativa personalizada e pouco definida em termos ideológicos ou políticos para tratar de assuntos relativos ao espaço público, as telenovelas levantaram e talvez tenham mesmo ajudado a dar o tom dos debates públicos. Tornaram-se dois exemplos históricos a associação da novela *Vale Tudo* (Globo, 1988) à eleição de Fernando Collor de Melo que calçou a sua imagem eleitoral como "o caçador de marajás", isto é, de banimento da corrupção econômica e política do país, bem como a influência da minissérie *Anos Rebeldes* (Globo, 1992) no processo de impeachment desse mesmo presidente, três anos depois.

A força e a repercussão da novela mobilizam cotidianamente uma verdadeira rede de comunicação, através da qual se dá a circulação dos seus sentidos e provoca a discussão e a polêmica nacional. Para Lopes, Borelli e Resende (2002), há um risco de que a telenovela se torne um espaço de intenso fórum de debates, deixando em segundo plano as características ficcionais do formato. Por meio desse *fórum de debates* capilarmente difuso, complexo e diversificado, as pessoas sintetizam experiências públicas e privadas, expressam divergências e convergências de opinião sobre ações de personagens e desdobramentos de histórias. O caráter de repertório compartilhado permite a manifestação de diferenças, a expressão das competências sobre o gênero, de domínio das convenções dramáticas da telenovela, da sensibilidade do olhar que cerca os detalhes, seja nos cenários e nos figurinos, seja nos

múltiplos *plots* que se entrelaçam no emaranhado de 200 capítulos para, ao fim, emitir seu julgamento sobre diversos finais dessas tramas. Critica-se ou aplaude-se a produção pela condução da obra.

Esta seria uma forma de participação pública que se reflete na crítica e na avaliação dos programas pelo público, após sua transmissão. De acordo com a quinta acepção de Mulgan (1990) sobre a qualidade, ela se manifesta por causar mobilização social e participação civil. Neste caso, a manifestação coletiva serviria de base para uma avaliação da qualidade da produção.

Em suma, o *senso comum* formado pelo conjunto de *juízos de gosto*, segundo as noções trazidas por Kant, assemelha-se a uma *comunidade de sentimento* ou a uma *comunidade imaginada* que se reflete no *gosto popular*. Esse gosto se manifesta publicamente por meio do incentivo das premiações à exposição da opinião do público. Assim, a coletividade aparece como um valor quantitativo, pautado no maior número de votos, que acaba por trazer um valor qualitativo à obra, por meio da *crítica popular*.

9. Opinião Pública

Vimos que a opinião é formada subjetivamente, influenciada e moldada por elementos sócio-culturais do ambiente de cada indivíduo, e complementada por visões dos outros (BOSI, 1997; LIPPMANN, 1980). Essas visões externas nos são trazidas por outros indivíduos, sejam do núcleo familiar, de outros grupos de conhecidos ou pelos meios de comunicação. Assim, a mídia influencia nossa opinião individual e, por consequência direta, nossos juízos.

Vimos também que as pessoas que vivem num meio ambiente sob influência de semelhantes aspectos sócio-culturais compartilham de valores que criam uma comunidade de sentimento entre seus membros. Essas comunidades apresentam semelhanças na forma de pensar ou na construção da opinião e do juízo que formam um *senso comum* que tende, segundo Kant, a um juízo universal. Assim seria possível crer que os meios de comunicação influenciam as opiniões de diversos indivíduos que, ao pensarem da mesma forma, constituem a opinião coletiva. Segundo Rizzini:

Ela [a opinião coletiva] resulta da ação desses vários fatores no fundo sensível, na tela impressionável, de convicções, tradições, credulidades, conceituações e tendências que, repetidas na maioria dos indivíduos de um mesmo âmbito social, constitui o modo comum de ver e de pensar. É a este fenômeno que chamamos opinião pública. (1998: 90)

A expressão “opinião pública” foi cunhada na segunda metade do século XVIII derivada da expressão “opinion publique”. Na Inglaterra, “public opinion” surge mais ou menos na mesma época, apesar de bem antes se falar em “general opinion”. Todas essas expressões refletem o juízo coletivo de um grupo com opiniões semelhantes.

A opinião pública exerce, portanto, a função de representação do modo comum de ver e de pensar a sociedade, influenciada, sem dúvida, pelos meios de comunicação. Desse mesmo modo forma-se a opinião coletiva a respeito dos próprios meios de comunicação, como é o caso dos jornais ou da televisão. Importante ressaltar que os meios *influenciam* a formação da opinião pública, mas não a determinam, pois outros diversos fatores também contribuem direta ou indiretamente para a formação da opinião coletiva, incluindo o juízo crítico individual. Rizzini (1998) alerta para o equívoco comum de pensarem que são os jornais os mentores do público, quando é o público o mentor dos jornais. Segundo o autor, a mídia fornece fatos, ocorrências, dados, que *informam* a opinião coletiva, mas não a *formam*.

O público, como o próprio nome diz, representa a esfera coletiva dos indivíduos. Habermas, em seu reconhecido livro *Mudança estrutural da esfera pública* (2003) chama a atenção para o fato de que apesar de haver diferenciação entre o grau de atividade de um público formado por uma multidão em torno de um orador ou palestrante e do público-leitor ou telespectador, ambos tratam-se de um público que julga. Segundo o filósofo, a “própria crítica se apresenta sob a forma de ‘opinião pública’”. (2003:41). Mas mesmo que o termo vise a destacar uma multidão ou um vasto grupo de pessoas, reunidas presencialmente ou não, é interessante lembrar que a esfera coletiva é, inevitavelmente, formada por indivíduos. Habermas (2003) pensa a esfera pública burguesa como sendo formada por pessoas privadas que nela se relacionam entre si, como público. “A compreensão que o tirocínio público tem de si mesmo é dirigido especificamente por tais experiências privadas que se originam da subjetividade, em relação ao público, na esfera íntima da pequena família.” (2003: 43). Pauta-se nessa máxima a esfera pública familiar que surge com a televisão e com a telenovela, que se reúne para o

ritual coletivo, e sobre ele reflete e comenta. O hábito doméstico criado em torno da televisão formava o início de uma esfera pública de debate sobre a ficção que hoje se caracteriza de diversas formas nas redes e em outras mídias. No entanto, o início do debate e da manifestação da opinião pública surge na base íntima da esfera familiar.

Para Habermas, o que transforma a esfera íntima em esfera pública publicizada decorre de uma mudança estrutural da própria família. Acreditava-se que a esfera íntima pudesse cristalizar uma esfera pública literária. No entanto, desde a metade do século XIX a esfera pública literária, segundo o autor, viu-se sustentada por esfera pública fruto do consumismo cultural dos meios de comunicação de massa, que gerou forças sociais que invadiram a intimidade familiar. Com isso, “o âmbito íntimo desprivatizado é esvaziado jornalisticamente, uma pseudo-esfera pública é reunida numa zona de “confiança” de uma espécie de superfamília.” (2003: 192). As instituições que até então asseguravam a reunião de um público pensante foram abaladas e a família perde, então, a função de um “círculo de propaganda literária” (ibid.).

A partir de então as formas de convívio social da burguesia encontraram, de acordo com Habermas, atividades substitutivas que não continham raciocínio literário e político, que também encontravam rígidas formas de convívio informal. No entanto, o autor acredita que lhes faltava uma força específica da instituição, e que em torno das atividades de grupo (*group activities*) não se forma nenhum público. Segundo ele, mesmo ao se assistir TV, ouvir ao rádio ou ir ao cinema acompanhado, a atividade de público foi dissolvida. Habermas acredita que a relação característica da privacidade correlata a um público é o fato de que “a comunicação do público que pensava a cultura ficava intimamente ligada à leitura que se fazia na clausura da esfera privada caseira.” (2003: 193). Para o autor, quando o público consome cultura em momentos de lazer a atividade ocorre em um ambiente social que não necessita de continuidade das discussões. Assim, com a forma privada de assimilação, se perderia também a comunicação pública sobre o assimilado. E menciona, ainda, uma pesquisa de E.E. Maccoby sobre o impacto da televisão nas crianças em idade escolar.³⁸ A pesquisa chegou à conclusão de que, nos casos por ela examinados, não ocorriam “conversas” em nove a cada dez famílias, e sugeria que o maior contato social familiar acarretado pela televisão era o de

³⁸ Television. Its Impact on School Children, *Public Opinion Quarterly*, vol.XV, cadernos 3, 1951, p.421 s. (apud HABERMAS, 2003: 331)

estar na mesma sala com outras pessoas. No entanto, pesquisas brasileiras mostram um panorama diferente do ritual no País. Em *Vivendo com a telenovela*, Lopes, Borelli e Resende (2002) demonstram que as famílias brasileiras, ao assistirem a telenovelas em companhia uns dos outros, conversam e comentam as cenas, emitindo opiniões e críticas, criando assim uma esfera íntima de debates proporcionada pela ficção. Portanto, os debates não apenas se iniciam na pequena esfera familiar como nele continuam e se propagam.

A relação originária da esfera íntima para com a esfera pública literária se inverte: a interioridade correlata à publicidade dá tendencialmente lugar a uma retificação correlata à intimidade. A problemática da existência privada é absorvida até certo ponto pela esfera pública e, sob a supervisão de instâncias publicitárias, se não é resolvida, ao menos é difundida. Por outro lado, a consciência da privacidade se eleva exatamente através de uma tal publicidade, com a qual a esfera efetivada pelos meios de comunicação de massa assumiu traços de uma intimidade de segundo grau. (HABERMAS, 2003: 204)

A publicidade, ou o “tornar público” dos debates, evoluem para um âmbito externo do núcleo familiar e se cristaliza por meio de organizações formais que visam à discussão de obras literárias. Organizam-se formalmente os então chamados “debates” organizados (religiosos, literários, fóruns políticos), continuando a tendência ao debate público sobre a cultura que “pode ser discutida e necessita ser comentada” (2003:194). Esses debates, por consequência, fornecem aos meios de comunicação uma atividade que passa a ser incitada e estimulada, não havendo, praticamente, limites à sua expansão. Isso fez com que tais debates e discussões se tornassem, de certa forma, um bem de consumo por si só.

Habermas ressalta que a comercialização dos bens culturais já era um *pressuposto* do pensamento público. No entanto eles permaneciam em uma esfera privada e elitizada, pois para ter acesso a essa cultura, pagava-se. Em muitas manifestações, paga-se também para participar das discussões (palestras, *round tables shows*) quando estas representam diálogos maduros o suficiente para cobrar entradas e para se poder “participar”, sob certas regras (como esperar até o final da palestra ou mesa redonda para poder fazer perguntas). Nesses casos, “o consenso na questão torna-se grandemente supérfluo devido ao consenso no procedimento” (2003: 194).

Assim o mercado de bens culturais assume novos lugares na configuração do mercado do lazer. Foi por meio da comercialização de produtos como as obras da literatura, arte, filosofia e ciência que surgiram os posicionamentos críticos e estéticos que, até então, se achavam independentes do mero consumo. Assim, o comércio adquire a função de ampliar o acesso a essas obras, tirando-as do privilégio de mecenas e nobres intelectuais. Para ambas as classes, altas e baixas, Habermas aponta que o mercado de bens culturais tem a função de facilitar o acesso não apenas no aspecto meramente econômico, mas também no aspecto psicológico. O acesso às obras facilita psicologicamente as condições de acesso e de pertencimento a uma esfera pública mais ampla.

Não devemos, porém, nos enganar na questão da democratização do acesso à cultura. Sabemos que o hábito de leitura, ida ao cinema ou ao teatro são mais presentes no cotidiano das classes de status mais alto e das áreas urbanas do que nas classes mais baixas e na área rural. É aqui que Bourdieu (2008) se refere à cultura como marcador diferenciado de classes. Por outro lado, essa situação não quer dizer que a TV, alvo do público de massa, exclua necessariamente o outro tipo de público. Segundo Habermas (2003), de forma generalizada, a entrada de novas formas de cultura se dá por meio das camadas médias para depois se expandir, primeiramente nas camadas sociais mais altas para, a partir daí se propagar para as camadas inferiores.

Habermas sugere, então, que está havendo uma *Mudança estrutural da esfera pública*, relativa à dissolução da separação do público e do privado. A esfera pública burguesa se desenvolve no campo de tensões entre Estado e sociedade de tal modo que ela mesma acaba se tornando parte do setor privado. As intervenções do poder público nos debates entre os indivíduos intermediam impulsos que surgem da própria esfera privada.

Esse intervencionismo se origina de conflitos da esfera privada que passam a ocupar o âmbito público. Com isso, em longo prazo, as transferências de competências públicas para entidades privadas correspondem também ao intervencionismo estatal – assim como a ampliação da autoridade pública a setores privados está relacionada ao processo de substituição do poder público por um poder social. Para Habermas, “somente esta dialética de uma socialização do Estado que se impõe, simultaneamente com a estatização progressiva da sociedade, é que pouco a pouco destrói a base da esfera pública burguesa: - a separação entre Estado e sociedade.” (2003: 170).

Surge então, segundo o autor, uma esfera social repolitizada que foge à distinção entre público e privado. A decomposição da esfera pública derivaria, portanto, da alteração de suas funções políticas e estaria fundada na mudança das relações entre esfera pública e setor privado, adquirindo, assim, uma forma de poder. Este processo justificaria a participação das esferas públicas privadas nos debates públicos, inclusive os que envolvem os meios de comunicação. Assim, a esfera pública não apenas se torna objeto dos meios como também passa a ter reconhecimento para comentá-los. Tais mudança e força caracterizam a participação pública em debates que ocorrem tanto no ambiente público quanto no privado.

Habermas indica, ainda, uma divisão entre o público consumidor de cultura e o público debatedor de cultura. Separação que o próprio autor, anos depois, admite pessimista e irrealista. Ao revisar o texto de seu livro, Habermas (1996) afirma que essa divisão se apresenta muito simplista, e admite seu pessimismo na época em relação à mídia e ao potencial crítico de um público de massas pluralista, mas internamente diferenciado, cujos usos culturais abalaram os limites de classes. Além disso, aponta a dissolução da antítese entre alta e baixa cultura como demonstração de que o padrão das avaliações também se transformou.³⁹

Uma das manifestações dessas opiniões surgidas na esfera privada são as votações, que hoje ocupam espaço nos meios de comunicação para opinarem sobre as políticas públicas do País. Cada voto representa um ser individual, caracterizando o nível mais específico da esfera privada. A junção de mesmos votos recebe valor coletivo e, portanto, força para interferir nas decisões nacionais. Essa participação adquire importância também no cenário das produções ficcionais. Mas o que leva um número considerável de indivíduos de diferentes estados, classes e crenças a possuir a mesma opinião sobre uma ficção?

³⁹"In fine, my diagnosis of a unilinear development from a politically active public to one withdrawn into a bad privacy, from a 'culture-debating to a culture-consuming public', is too simplistic. At the time [publicação de *Mudança Estrutural*], I was too pessimistic about the resisting power and above all the critical potential of a pluralistic, internally much differentiated mass public whose cultural usages have begun to shake off the constraints of class. In conjunction with the ambivalent relaxation of the distinction between high and low culture, and the no less ambiguous 'new intimacy between culture and politics,' which is more complex than a mere assimilation of information to entertainment, the standards of evaluation themselves have also changed." (Habermas, *Further Reflections on the Public Sphere*. In: Calhoun [ed], *Habermas and the Public Sphere*, 1996, p. 438-439). Este texto, que apareceu no prefácio na 2a. edição (1990) de *Mudança Estrutural da esfera pública*.

Segundo Lippman (2008), os habitantes de uma nação evocam uma alma coletiva, uma mente nacional, um espírito de uma era que impõe ordem sobre a opinião aleatória. “Parece ser necessária uma “sobrealma” porque as emoções e idéias dos membros de um grupo não revelam nada tão simples e cristalino como uma fórmula pela qual esses mesmos indivíduos aceitarão uma declaração verdadeira de sua Opinião Pública.” (2008: 164)

Lippmann (2008) discorre a respeito da opinião comum em eleições, nas quais o voto representa uma intersecção entre as opiniões individuais, inicialmente diferentes. Apesar de votar em uma ficção ser bem diferente de votar em política, pois não há a persuasão massiva por discursos de candidatos para convencer o público, algumas semelhanças no processo podem ser reconhecidas.

De acordo com Lippmann (2008), o que vivenciamos em um lugar em que nunca estivemos não tem e nunca terá a dimensão da realidade, será apenas brevemente como num sonho ou fantasia. No entanto, essa vivência imaginativa pode suscitar todas essas dimensões, por vezes com ainda mais emoção do que a realidade. Os impulsos para o voto podem vir de mais de um estímulo.

O estímulo que originalmente impulsionou a manifestação da opinião pode vir de uma série de imagens mentais trazidas por palavras impressas ou faladas. Essas imagens somem e dificilmente ficam estáticas, seus contornos flutuam. Gradualmente, o processo se baseia em saber o que se sente, sem saber exatamente o porquê de senti-lo.

Segundo o que os psicólogos chamam de resposta condicionada, uma emoção não está ligada meramente a uma ideia. Uma emoção pode ser associada a um fato, depois com a ideia desse fato e então com algo semelhante a essa ideia, e assim por diante. As capacidades emocionais originais são como um centro fixo para a elaboração dos estímulos e respostas que formam a estrutura da cultura humana. Dessa forma, no caso da telenovela, ela cria uma série de imagens e significações que, por mais que as pessoas sejam diferentes em inúmeros aspectos, elas conseguem retirar de alguma maneira uma representação que as afete.

Se no caso de uma nação devastada as pessoas possuem diversos motivos para desgostarem da vida, o discurso que propõe uma guerra se apropria de inúmeros pontos vagos que consigam despertar em cada indivíduo a esperança de uma vida melhor. É a utilização destes pontos em comum que consegue unir a opinião individual em um pensamento coletivo

semelhante. No caso da telenovela, afora a grande diferença de nenhuma revolução violenta ser proposta, ela possui elementos passíveis de diversas interpretações e inúmeros núcleos e tipos de personagens que, em algum momento, podem emocionar indivíduos em princípios bastante diferentes. Assim, a amplitude da narrativa da telenovela e sua variedade de cargas emocionais e dramáticas é um dos elementos responsáveis pela abrangência e conquista de gostos individuais diversos. No caso de uma votação, essa carga emocional deve ser relacionada e resumida em um simples *gosto* ou *não gosto*, ou em *esta* ou *aquela*, independente de possíveis controvérsias ou ressalvas. O estreitamento e a simplificação da manifestação do juízo facilitam a formação de um juízo coletivo, ou de um *senso comum*, que pode ser utilizado para a análise da qualidade da ficção televisiva brasileira, se pensado como crítica.

10. O cenário da crítica televisiva brasileira

Para uma análise da qualidade, podemos considerar a existência de quatro pilares básicos da ficção: *a produção*, emissoras, produção, escritores, roteiristas, etc; *a crítica midiática*, jornalistas, colunistas, comentaristas, etc; *o campo acadêmico ou intelectual*, que pesquisa e argumenta sobre a ficção e suas diversas facetas; e *a audiência*, que forma um público crítico e participativo, no qual deságuam, afinal, todos os outros campos relacionados à ficção. Estes campos se dispõem horizontalmente, cada qual com sua relevância, e não hierarquicamente.

Esta pesquisa, que pretende analisar o conceito de qualidade pela crítica, aborda três desses campos, não se aproximando apenas da produção pelo foco principal na crítica externa, e também por questões de delimitação da amostra. No entanto, não deixamos de considerar a importância da produção, não só por ser a responsável pela existência dos programas, mas também por participar do ciclo de críticas, à medida que responde ao público e às críticas especializadas, que com ela dialogam, numa espécie de *comensalismo*. A crítica não vive sem a ficção que, por sua vez, não vive sem a produção e muito menos sem o público. A academia não vive sem as produções e sem o público, freqüentes objetos de análise. Desse comensalismo, no entanto, parece que o campo acadêmico é, infelizmente, o que menos consegue dialogar com os outros pilares. Dialoga, sim, com o público, a fim de conhecê-lo em seus diversos perfis e alimenta-se da crítica jornalística e, com obviedade, da produção. Todavia, essas duas últimas não muito se apropriam dos feitos da academia, distorcendo o possível comensalismo entre os campos, dos quais os acadêmicos bebem, mas não se

alimentam. Seria imensamente satisfatório se esta pesquisa, como intenta, conseguisse mesmo que levemente rescindir esse quadro.

Com base nessas premissas, antes de iniciarmos a análise dos dados levantados na pesquisa empírica é importante conhecermos o cenário da crítica televisiva no Brasil. Como vimos, o julgamento da qualidade depende da crítica especializada. Essa dependência incorre em um problema, pois no caso da ficção televisiva essa crítica não é muito forte no País. Enquanto o cinema e o teatro têm críticos especializados com ferramentas discursivas e narrativas suficientes para produzir ensaios ricos e bem construídos, amplamente divulgados nos diversos veículos de comunicação, a telenovela não possui crítica que atinja a especificidade ideal para este formato. Os críticos são normalmente colunistas de jornais que escrevem sobre a televisão em toda diversidade de sua grade de programação, não se atentando, muitas vezes, às várias nuances presentes na teledramaturgia. Expressar opinião sobre um telejornal exige diferente nível de conhecimento e base em diferentes princípios ou critérios, como velocidade e confiabilidade da informação ou, às vezes, imparcialidade. No caso de um *reality show*, o crítico avalia a repercussão na recepção e os índices de audiência, o que se assemelha aos comentários sobre as telenovelas, mas não representa uma crítica, porque normalmente manifestam pouca opinião.

Ao falarem sobre a ficção televisiva, os temas mais comuns recorrentes nas pautas dos colunistas ou críticos têm ligação com a tendência da moda ou algum assunto ilustrado como *merchandising* social ou ação educativa que causa repercussão na sociedade. Ademais, as colunas giram em torno do índice de audiência e da competição entre as emissoras. Quando há alguma crítica sólida sobre a ficção brasileira, muitas vezes ela peca por um excesso de subjetivismos que não se pautam em critérios pré-estabelecidos, esvaziando a crítica de seus princípios éticos e estéticos.

Na mídia, a história da crítica de TV no Brasil provavelmente se inicia com o *Jornal de letras*, criado em 1949 no RJ, que noticiava, desde a época de seu surgimento, notícias breves sobre a TV. Debatia-se na ocasião, a possibilidade de criação da mais nova expressão artística, seu papel na difusão do livro e a consolidação como novo mercado de trabalho para o literato. Empenhava-se em tornar proveitosa a linguagem da TV. A maior esperança do jornal era a de que a “oitava arte” (com seus teleteatros, suas conferências e seus debates literários) pudesse exercer influência positiva sobre o rádio, o cinema e o teatro nacional; da rivalidade entre as

formas de expressão cultural decorreria, acreditava-se, uma elevação generalizada do padrão artístico.

No início dos anos 60, o *Jornal de Letras* começou a admitir a decepção com a programação levada ao ar por nossas emissoras. Hábeis em capitalizar em cima do congenial mau gosto popular, os influentes patrocinadores, os publicitários e as cúpulas administrativas das TVs não se mostravam inclinados a fomentar a função esclarecedora da televisão; criavam programas cada vez piores que, por seu turno, cooperavam para rebaixar ainda mais o padrão do gosto. Enquanto em todos os países do mundo a TV arregimentara diretores, roteiristas e produtores de cinema, lastimava-se que a nossa se conservava desgraçadamente fiel ao rádio (FREIRE FILHO, 2005). Ambos eram veículos, não formas de arte; só tinham valor quando utilizavam uma das “artes verdadeiras”: a música, o teatro, o cinema, o ballet e a pantomima. Começam então os fortes ataques ao conteúdo televisivo nos jornais e nas universidades, consolidando o forte preconceito já discutido no primeiro capítulo. Mas não apenas o *Jornal de Letras* representava a crítica. Desde que a TV chegou ao Brasil seus programas eram comentados nos jornais ou em algumas revistas, assim como surgiram cerimônias de premiação dos destaques da TV, como veremos adiante.

A crítica, escrita por jornalistas, professores ou estudantes universitários, ou até mesmo produtores da própria TV ou do teatro expunham suas opiniões para avaliar seu desenvolvimento. Hoje, a crítica presente nos jornais, revistas ou portas da internet apresenta nomes cujo papel funcional é basicamente criticar a TV, mas, como salientado anteriormente, com um nível de especialização talvez amplo demais. Os mesmos escritores devem não apenas comentar uma grande variedade de programas como também, muitas vezes, as ficções internacionais acabam por ocupar as páginas do jornal. Ao folhearmos os principais meios impressos no Brasil, é comum depararmo-nos com grandes colunas sobre as séries americanas exibidas na TV paga, inúmeras vezes ocupando um espaço que seria de debate nacional. Como exemplo é possível citar as revistas semanais *Veja* e *Época*, que de julho a agosto de 2010 publicaram apenas três colunas sobre a ficção nacional, o que significa a média de uma por mês, enquanto a primeira publicou, no mesmo período, cinco sobre séries internacionais. Cabe ainda ressaltar que a própria sessão sobre TV não é fixa, podendo aparecer ou não, de maneira aparentemente aleatória.

É interessante também destacar ou observar que os comentários sobre as produções internacionais são majoritariamente elogiosos, apresentando-se as séries americanas como um exemplo a ser seguido, enquanto as ficções nacionais podem aparecer, sem nenhum estranhamento, sob forte rechaça. Claro que essa ainda é a função dos críticos e não há nada de errado em criticar negativamente, mas é pertinente refletir sobre a perfeição a que se colocam as ficções internacionais, em detrimento da nossa.

Em relação aos jornais, os principais diários do Brasil contam com um colunista específico para escrever sobre TV, em coluna normalmente semanal, o que não impede que sejam publicados comentários de outros jornalistas em outras reportagens ao longo da semana. Além disso, grande parte dos colunistas responsáveis possui *blogs* oficiais do próprio veículo, nos quais podem postar outros textos em qualquer dia da semana.⁴⁰ Pela constante atualização dos textos, é comum encontrar *posts* que destacam a estreia de um novo programa ou o término de outro, festas de lançamento, informações sobre os índices de audiência, ou notícias dos atores, diretores e dos bastidores da trama. Talvez esses assuntos sejam a maioria das pautas, com pouco teor propriamente crítico, ou que envolvam emissão de opinião. Desse modo, é possível questionar se os jornalistas aos quais chamamos de críticos de TV, no Brasil, não seriam telespectadores comuns, com a diferença de que possuem voz nas mídias mais abrangentes. Questionamento para o qual é possível que não haja resposta, uma vez que, conforme dito por Wolton, o telespectador brasileiro é grande conhecedor da TV, adquirindo um sentimento de especialização.

Podemos afirmar então que a crítica televisiva especializada brasileira ainda tem muito o que crescer, se especializar e se desvincular das antigas ideias sobre a televisão e tentar compará-la com outras formas de arte como cinema ou teatro. Bucci afirma impressionar-se com a pouca quantidade de estudos críticos sobre a TV.

Nós precisamos de mais crítica, de mais estudo, de mais teoria sobre o que é a imagem sobre o que é a televisão em sentido amplo. Precisamos de mais método. Isso nos falta. É inacreditável como o Brasil possui a televisão que produziu e quase não produziu teoria sobre televisão.⁴¹

⁴⁰ Como é o caso de Patrícia Kogut (*O Globo*), Cristina Padiglione (*O Estado de São Paulo*), Fabíola Reipert e Daniel Castro (*R7*), entre outros.

⁴¹ Em resposta aos questionários desta pesquisa.

Bucci defende ainda a importância da crítica televisiva no Brasil, justamente por ser esse um meio popular e de extremo impacto social. O pesquisador alega que o que o impeliu a criticar a TV foi justamente a importância que ela tem dentro do cenário brasileiro, em contraposição à ínfima relevância que uma crítica de cinema americano pode atingir. Nas palavras do autor, a televisão *tem alguma coisa de produção viva, é quente, um pouco mais instantânea como uma imensa abertura para ser permeável a reações do público, inclinações da história, entrada de interesses às vezes até estranhos, às vezes até impelidos (...) – e isso em contraste ao cinema.*⁴²

Pela necessidade de um acompanhamento assíduo dos principais jornais e revistas nacionais para um debate mais aprofundado sobre a crítica impressa de TV torna-se difícil muitas afirmações ou conclusões a esse respeito em tão breve tópico. Mas podemos afirmar que, mesmo com as falhas da crítica brasileira, há campo para que se escreva periodicamente sobre as ficções, que não cessam de apresentar novidades; sejam sucessos ou fracassos. A abertura a críticas negativas é necessária, quando convier, assim como a discussão sobre o cenário da ficção internacional, para fins de informação e debate. Maior conhecimento sobre as opiniões de alguns dos representantes desta crítica da mídia impressa poderão ser vistos na análise dos questionários aplicados, nos próximos capítulos.

Antes disso, outro campo da crítica no Brasil se apresenta nas cerimônias de premiação, que também merecem uma introdução para que haja conhecimento sobre um dos objetos dessa pesquisa. As premiações foram escolhidas por representarem tanto a crítica especializada quanto a popular. Nesse sentido, elas funcionam como representações diretas da opinião do público votante. Serão aqui apresentadas as principais premiações nacionais, e as internacionais em que o Brasil já esteve presente. Buscamos aqui traçar um panorama geral das premiações ao longo da história e as principais cerimônias atuais, para conhecimento do contexto e visualização do cenário das ficções brasileiras no âmbito dessas cerimônias.

11. As premiações

A história social do homem é marcada por um espírito competitivo que lhe é intrínseco. Desde os primórdios as espécies de *homo sapiens* competiam entre si pelo domínio da terra ou do fogo, marcando a história da humanidade com inúmeras guerras e disputas pelo poder.

⁴² Em resposta aos questionários desta pesquisa.

Derivam dessa característica manifestações como os esportes, também tidos como representações culturais, que quase sempre constituem uma disputa (desde os duelos de gladiadores, usados para entreter o público, até os esportes coletivos com função de socialização) ou as várias manifestações folclóricas que se baseiam em competição, como o *bumba-meu-boi*, entre outros elementos que fazem parte da história do entretenimento.

Para marcar as vitórias e brilhantes atuações, é costume antigo a utilização de prêmios ou troféus. A propósito, a palavra troféu deriva do latim *trophaeum*, que significa “monumento à vitória”. Na Grécia, troféus eram construídos nos campos de batalha vitoriosos à base de armas recolhidas e eram pendurados em árvores ou pilastras construídas para que se parecessem com o vencedor. Na Idade Média, cálices eram ofertados aos vencedores de competições esportivas, feitos tradicionalmente em prata. O símbolo representava o valor da vitória, ou seja, do poder.

No campo científico e no campo artístico, o capital é acumulado com base na competitividade, que assegura o lucro simbólico da produção, da obra ou do profissional (BOURDIEU, 1983). Da mesma forma, conforme já visto, é o profissional com maior capital simbólico o responsável pela avaliação da obra. Assim, desde as primeiras manifestações de entretenimento, estava embutido algum elemento de disputa. Com o desenvolvimento da arte na modernidade e o aparecimento do cinema e da televisão, surgiram, concomitantemente, grupos que se dedicavam à avaliação e à consagração das produções que mais agradavam ao *gosto* de quem julgava.

11.1. História e surgimento das premiações no Brasil

O início das premiações no Brasil está relacionado à união das rádios Bandeirantes, Record, Pan-Americana e São Paulo, na década de 1950, que fundaram a Associação dos Funcionários das Emissoras Unidas (AFEU). Em uma época em que a rádio passou a especializar-se em radionovelas e musicais, a AFEU criou o Prêmio Roquette-Pinto, primeiro prêmio brasileiro, no qual um júri composto por jornalistas e colunistas de rádio e TV dos principais jornais e revistas especializadas e sob a coordenação da ACRESP (Associação dos Cronistas Radiofônicos do Estado de São Paulo), escolhiam os melhores do rádio paulistano. Em 1952, o prêmio foi estendido também para a televisão, com todos os premiados ligados à TV Tupi, única emissora até então. Na mesma década, o Roquette-Pinto ganhou cobertura ao vivo pela

TV Record e TV Paulista, conquistando grandes índices de audiência. Foram 26 cerimônias até a última edição do prêmio, em 1982⁶

Poucos anos depois, em 1955, nasceu outra premiação importante, com o programa *Os melhores da semana*, da TV Tupi. O programa premiava semanalmente os melhores da TV em diversas categorias e, no final do ano, aqueles que tivessem mais láureas do programa recebiam os troféus de Melhores do Ano. Em 1958, a premiação foi ampliada e o troféu passou a se chamar Tupiniquim. A premiação se tornou, então, uma luxuosa festa no Teatro Municipal de São Paulo. A última entrega do prêmio Tupiniquim aconteceu em janeiro de 1961, depois que as Emissoras Associadas de São Paulo pararam de realizar a escolha dos melhores da TV. Nesse ano, os ganhadores do recém instituído *Troféu Imprensa*, receberam, automaticamente, ambos os prêmios.

As premiações listadas neste estudo são as que ainda hoje acontecem anualmente. Serão analisados os vencedores dos últimos dois anos. Antes disso, porém, faremos uma concisa apresentação das cerimônias consideradas na pesquisa, com breve histórico e descrição do método de avaliação. O foco desta pesquisa é a ficção televisiva brasileira, portanto as premiações internacionais serão abordadas apenas quando se tratarem de cerimônias que contaram com a participação de ficções televisivas brasileiras, ou quando apresentarem contribuições relevantes à pesquisa referentes ao método ou à importância para o meio. A apresentação se dá na ordem do âmbito mais amplo (premiações internacionais) para o local (premiações nacionais).

11.2. As premiações nacionais – júri especializado

Troféu Imprensa

O *Troféu Imprensa* foi lançado em 1960, por iniciativa da *São Paulo na TV*, quando um grupo de 15 jornalistas, representantes de todos os principais órgãos de imprensa paulistanos, se reuniram e escolheram os melhores do ano na televisão. Em 1961, houve a primeira festa de premiação, transmitida pelas TVs Tupi, Cultura, Paulista e Excelsior.

⁶ Fonte: Museu da TV. *A História das Premiações da TV brasileira*. Disponível em: <http://www.museudatv.com.br/premiosdatv/>

Entre os anos de 1969 e 1980 o *Troféu Imprensa* foi exibido pela TV Globo, pela Tupi e pela Record (e TVS do RJ), em concomitância com o SBT. Em 1970 os diretos do *Troféu Imprensa* foram entregues ao apresentador Sílvio Santos, que a partir daquele ano passou a ser o responsável não só pela apresentação do prêmio, mas também pela produção e organização do evento. Hoje, o *Troféu Imprensa* é o mais antigo e duradouro prêmio da TV brasileira.

Método

Os candidatos ao prêmio são indicados pelo público. A pesquisa inicial é realizada em diversas capitais, entre universitários e profissionais de rádio e televisão. Em seguida, são apresentados os três indicados mais votados a um corpo de jurados especializado, formado por profissionais das diversas mídias. Em votação oral e ao vivo, os jurados elegem o vencedor do ano.

Nos últimos três anos ocorreram as 51^a, 52^a e 53^a edições do *Troféu Imprensa*, que premiaram os maiores destaques da televisão brasileira em 15 categorias. A escolha foi feita por um grupo de jurados formado, em sua maioria, por jornalistas especializados em televisão, artes e espetáculos.

A produção do Troféu Imprensa realiza 2.100 pesquisas em São Paulo e no Rio de Janeiro com telespectadores, jornalistas e universitários. Os questionários, com 20 perguntas cada, são divididos de acordo com a classe social: 50 para classe A, 300 para classe B, 300 para classe C, 300 para classe D, além de 50 para universitários e 50 para a imprensa, num total de 1.050 pesquisas em cada uma das cidades. Em seguida, é feita uma tabulação e os três candidatos mais votados em cada categoria são julgados no Troféu Imprensa por dez jurados, que decidem o grande vencedor.

Prêmio APCA

Também na década de 1950, quando grande parte dos prêmios surgia do rádio, (também na década de 1950) oito críticos de teatro, liderados por Nicanor Miranda, seu primeiro presidente, sedimentaram as bases de uma entidade, inicialmente preocupada com o teatro - a Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), organizada em 1951. A autonomia propiciou a oportunidade da transformação, em 1956, em APCT - Associação Paulista de Críticos Teatrais, com o interesse de veicular o teatro e suas preocupações pertinentes a São

Paulo. Em 1972, houve uma reestruturação que surgiu com o nome atual: Associação Paulista de Críticos de Arte, que incorporava os setores de Artes Visuais, Cinema, Literatura, Música Popular e Televisão. No ano seguinte, foram incorporados os setores de Dança e Música Erudita. Em 1979, incorporou-se o Teatro Infantil, e, em 1980 o setor de Rádio. Daqui surgiria o prêmio APCA, um dos mais importantes do estado de São Paulo.

Método

Criado em 1956, pelos críticos de teatro, o Prêmio é respeitado e tem repercussão nacional. O peso do prêmio é associado ao fato de que os vencedores são eleitos pelo voto de cerca de 50 jornalistas, com conhecimentos específicos de cada categoria. A votação é feita pelos jornalistas de cultura e variedades, que acompanham durante o ano todo a produção cultural de São Paulo. Cada contemplado além de ganhar um troféu escultura, recebe também um diploma de certificação.

Prêmio de TV Contigo!

A Revista Contigo! da Editora Abril, distribui anualmente três prêmios: o *Prêmio de TV Contigo!*, que está na 12^a edição; o *Prêmio Contigo de Cinema Nacional*, em sua 4^a edição ocorrida em 28 de setembro de 2009; e o *Prêmio Contigo de Teatro*, que se encontra em votação para a 3^a edição.

Método

A primeira votação é normalmente realizada com os leitores da revista Contigo pela internet ou celular. Os votos são computados e, em uma segunda fase do prêmio, os seis mais votados em cada categoria concorrem à final, quando são avaliados por um júri formado por profissionais atuantes no universo da televisão.

Melhores e Piores - TV Press

Desde 1990, o noticiário televisivo "TV Press" convida anualmente Editores de televisão de dezenas de jornais e portais da internet em todo o Brasil para uma ampla votação sobre o universo televisivo brasileiro. A tradicional eleição *Melhores & Piores de TV Press*, que esse ano contou com mais de 50 Editores votantes, é dividida em três categorias: Dramaturgia,

Jornalismo e Linha de Shows -, além de aclamar o Momento Bizarro e a Mala do Ano da TV brasileira.

Apesar de ser divulgado nos websites de portais respeitados, o prêmio não é grande conhecido do público, mas causa frissom por eleger os piores. No caso desta pesquisa, não há interesse na crítica pejorativa dos programas, portanto a análise se resume aos considerados melhores do ano. A votação elege primeiro e segundo lugares em cada categoria.

Outra característica relevante do prêmio é que, além de os vencedores serem nomeados e receberem o título, são publicados comentários críticos justificando as escolhas.

11.3. Ressalvas ao método (aos júris)

Cada premiação possui um método particular de seleção e eleição dos vencedores. Notam-se especificidades e semelhanças entre eles. É claro que todos os métodos são passíveis de críticas, alguns mais, outros menos. O que importa é que são recorrentes.

Em eventos de grande porte, muitas vezes os membros de júris parecem mais motivados pelas regalias e atenção que recebem do que propriamente com a qualidade da produção a qual avaliam. Alguns estúdios oferecem jantares anuais para que os jurados interajam com diretores e atores, indicando uma espécie de jabá que não contribui positivamente para a neutralidade do julgamento. Em 1975, durante um evento de confraternização entre os membros do júri do Globo de Ouro com os diretores e atores, um acontecimento gerou rebuliço na imprensa quando alguns jurados admitiram sempre se lembrar de quais estúdios eram “extra carinhosos” com eles. Alguns testemunhos de participantes de júris de premiações televisivas confirmam a existência de pressão por parte da organização do evento para que determinados programas sejam os vencedores.

Outra crítica muito comum está relacionada às credenciais e méritos dos membros do júri. Principalmente nas premiações nacionais, há muitos questionamentos sobre a competência crítica dos jurados. Em cerimônias como o *Troféu Imprensa*, muitos membros estão relacionados a revistas ou programas de TV que focam na vida pessoal dos atores, nos acontecimentos dos bastidores das produções ou no lazer, cobrindo as festas e eventos nos quais participam celebridades. Nesses casos os jornalistas, em seus ambientes profissionais

corriqueiros, não costumam fazer análises críticas do conteúdo dos programas, do nível técnico da produção, e muito menos demonstram preocupação com o valor cultural e com a existência de propostas de discussão social, que podem gerar debate e participação pública. Assim, a credibilidade desses jurados fica prejudicada para uma avaliação da qualidade dos programas, devido ao delicado e aprofundado julgamento que essa definição requer.

11.4. As premiações nacionais – voto popular

Melhores do ano

O prêmio *Melhores do ano* realizado pela Globo e apresentado no Domingão do Faustão premia os melhores artistas com um prêmio que abrange televisão, música e esportes. Porém, o evento é restrito aos artistas vinculados à TV Globo, o que acaba por assemelhar o evento a um incentivo de comunicação empresarial interna. O prêmio acontece desde 1996.

Apesar da enorme importância e indiscutível notoriedade da emissora no universo ficcional, no que diz respeito ao reconhecimento de produções por meio da voz crítica respeitada, a emissora se mostra ausente. Não há na TV Globo a presença de iniciativas críticas, neutras, por afeição à arte, o que torna seu caráter ainda mais puramente comercial. Seria meritoso se a Globo, justamente por ter sua qualidade legitimada, se valesse da sua capacidade de produção para criar voz crítica em defesa da televisão em geral. A voz possui respeito pelo saber-fazer, e seria muito bem utilizada para incentivar produções, mas, ao que parece, a Globo prefere manter-se no papel de grande produtora, pois muito pouco ganharia por prestigiar a arte de maneira menos mercadológica.

Existe, portanto, uma dificuldade metodológica para se considerar este prêmio nas análises desta pesquisa, porque apesar de ter uma das maiores audiências em relação às cerimônias de premiação, os concorrentes são exclusivamente ligados à Rede Globo, caracterizando o evento como uma premiação da emissora, e não da televisão como um todo. Por esse motivo, não seria avaliado nesta pesquisa como crítica popular válida, dada a limitação dos concorrentes. Por outro lado, justamente por ser da Globo, a premiação recebe enorme quantidade de votos, o que torna a amostragem popular significativa.

Como esta pesquisa pretende avaliar os pontos de intersecção entre as premiações de voto popular e júri profissional, considerar as produções vencedoras do “Melhores do ano” que

aparecem premiados também em outros eventos, não descaracterizaria a validade das mesmas. A opção metodológica, portanto, será de considerar apenas os vencedores que aparecem também em outras premiações, nas quais o universo passível de votação foi mais amplo.

Método

A votação para o prêmio *Melhores do ano* é realizada pela internet, por meio do website do Domingão do Faustão.⁴³ O internauta escolhe o profissional de TV de sua preferência entre três opções de voto, em 11 categorias.

Prêmio Extra de Televisão

Outro prêmio que conta com júri popular é o *Prêmio Extra de TV*, promovido pelo *Jornal Extra*. A votação para escolher os melhores do ano na TV era antes conhecida como “Canal do voto”. Em 2006, recebeu o nome “Prêmio Extra de Televisão”, quando foi realizada pela primeira vez a cerimônia de premiação com a presença dos artistas indicados. Em 2007, o *Jornal Extra* incluiu a categoria *Homenagem*, dedicada a alguma personalidade que tenha contribuído para a melhoria social. O vencedor desta categoria é escolhido pela redação.

Método

A escolha dos vencedores se dá de duas formas: por correio ou pela internet. O leitor pode participar preenchendo o cupom presente na *Revista Canal Extra*, publicada aos domingos no jornal, indicando com um “x” o nome do artista/programa em que deseja votar, em uma lista com seis concorrentes em cada uma das 14 categorias. O leitor pode também votar no endereço eletrônico da Revista⁴⁴. Neste caso cada leitor pode votar apenas uma vez.

Troféu Internet

Junto da entrega do *Troféu Imprensa*, realizada no dia 28 de março de 2010, Silvio Santos premiou os melhores do ano de 2009 com o *Troféu Internet*. Os ganhadores do prêmio foram indicados pelos milhares de internautas que participaram da votação através do site do SBT e do portal Uol.

⁴³ <http://domingaodofaustao.globo.com/platb/domingao-melhores-do-ano/category/votacao/>

⁴⁴ www.extraonline.com.br

Também o *Prêmio Arte e Qualidade Brasil* foi incluído na amostra dos últimos três anos. O prêmio é organizado pelo Portal *Arte e qualidade Brasil*, e recebe votos pela internet para que o público escolha os destaques de cada ano.

Existem outros prêmios no Brasil que não serão avaliados nesta pesquisa, por serem de menor alcance ou muito recentes. De voto popular são o *Prêmio Quem*, organizado pela *Revista Quem*, que conta também com uma etapa de júri especializado; *Prêmio Tudo De Bom*, do jornal *O Dia*; o *Prêmio Faz Diferença*, do jornal *O Globo* (Revista da TV); e *Troféu Monet*, do blog Monet, que elege o melhor da TV por assinatura no Brasil, incluindo produções nacionais e internacionais, e no qual os finalistas para votação são escolhidos pela redação do blog. Com júri especializado, há ainda o *Troféu Santa Clara*, promovido pela *Folha de S. Paulo*.

11.5. O Brasil nas premiações internacionais

Como bem disse Bucci, “a face brasileira é uma face televisiva, por certo. Mas a face televisiva, agora, não é mais apenas brasileira.” (2000: 8). Essa frase ilustra a internacionalização das produções brasileiras, consagradas também nas premiações internacionais. Entre as maiores cerimônias mundiais que premiam televisão, e nas quais o Brasil já ganhou reconhecimento, seja como ficção televisiva ou cinematográfica, destacam-se o *International Emmy Awards* e o *British Academy Television Awards* (Banff).

International Emmy Awards

Em novembro de 2009 foi realizada a cerimônia do *International Emmy Awards* 2009, que premiou produções televisivas de países de todo o mundo. Pela primeira vez, uma produção de TV brasileira conquistou um dos títulos. A premiada foi *Caminho das Índias*, de Glória Perez, transmitida pela Rede Globo, que recebeu o prêmio de melhor telenovela.

Esta foi a sexta vez que o Brasil recebe um Emmy Internacional. Os prêmios anteriores foram entregues em 1981, 1982, 1983, 2005 e 2007, sendo três deles igualmente da Rede Globo: 1981, o programa *A arca de Noé*, na categoria entretenimento; 1982 - capítulo do Caso Especial, *Morte e Vida Severina*; 1983 - Roberto Marinho ganhou na categoria corporativa. “Personalidade Mundial da Televisão” (Directorate Award). Os outros dois prêmios que não

dizem respeito à emissora foram para o documentário *Ônibus 174*, que venceu o Emmy de melhor documentário em 2005; e para Rosa Magalhães e David Profeta que venceram na categoria figurino e design de estilo pela abertura dos jogos Pan-americanos no Rio em 2007.

Mesmo não tendo vencido, o Brasil havia sido indicado em diversas cerimônias. Em 2005, a TVE Brasil venceu o prêmio regional da América Latina e Caribe, o que a levou a representar a América Latina e Caribe na edição seguinte do Emmy, concorrendo na categoria de Melhor Programação Especial para o Dia Internacional da Criança no Rádio e na Televisão. *Hoje é dia de Maria* concorreu para filme de TV ou minissérie, programa que também indicou Carolina Silveira como melhor atriz. Douglas Silva concorreu como melhor ator por *Cidade dos homens*.

Em 2006, o remake de *Sinhá Moça*, de Edmara e Edilene Barbosa, foi a primeira telenovela brasileira indicada ao Prêmio Emmy Internacional, na categoria de melhor série dramática, concorrendo com *Mandrake*, da HBO Latin America. Houve ainda a indicação da série *Filhos do carnaval*, para melhor filme de TV ou minissérie, também da HBO Latin America; *Big Brother Brasil 6*, na categoria Programa sem Script e *Os Amadores*, indicada a melhor comédia.

No ano seguinte, o Brasil concorreu com *O Menino que Tinha Panela na Cabeça* (O Menino Maluquinho), na categoria programa infantil; *Por toda a minha vida – Elis Regina*, como melhor programa de arte; *Os amadores*, novamente na categoria comédia; *Antônia*, como filme para TV ou minissérie e *Mothern*, para série dramática. Ainda em 2007, o ator Lázaro Ramos foi indicado como melhor ator por sua atuação em *Cobras & Lagartos* e Lílian Cabral como melhor atriz pela interpretação de Marta, em *Páginas da vida*.

Em 2008 foi criada a categoria de premiação voltada especialmente para telenovelas. Na estreia da categoria, o Brasil concorreu com *Paraíso tropical* (2007), de Gilberto Braga. *Mandrake* concorre novamente para a melhor série dramática; *Por toda a minha vida – Nara Leão*, como programa de arte e *Collision over the Amazon*, documentário sobre o acidente com o avião da GOL e o jato legacy, como melhor documentário. Também foram indicados os atores Irene Ravache e Pedro Cardoso, por *Eterna Magia* e *A grande família*, respectivamente.

No ano da premiação de *Caminho das Índias*, outras quatro produções brasileiras concorreram: *Maysa – Quando Fala o Coração*, como melhor telefilme ou minissérie; *Por toda a minha vida – Mamonas Assassinas*, como melhor programa de arte; *O natal do menino imperador* como melhor programa jovem ou infantil e *Ó pai ó*, na categoria de melhor comédia. Ainda, na cerimônia do *International Digital Emmy Awards*, a minissérie brasileira *Castigo Final* foi indicada pela primeira vez à categoria de melhor programa de ficção digital.

Para a premiação de 2010, foram ainda indicados *Por toda a minha vida – Cazuza* como melhor programa de arte; *Dó-ré-mi-fábrica*, na categoria infanto-juvenil; *Som & Fúria*, na categoria Telefilme/minissérie; a atriz Lília Cabral, pela atuação em *Viver a vida*; e *Kuarup – the Best soul will return*, como documentário. O Brasil não concorreu na categoria telenovela em 2010, e não venceu em nenhuma das categorias para as quais foi indicado, mas marcou fortemente sua presença no cenário da ficção internacional.

No *International Digital Emmy Awards*, realizado em abril de 2011, concorreram nas categorias não-ficção e ficção os projetos ‘Globo Amazônia’ e ‘As vozes do Araguaia’, respectivamente, ambos da Globo.

Banff Media Awards

Até o ano de 2010, o Brasil não havia concorrido ao prêmio *Banff World Television Awards* com suas ficções. No entanto, teve forte presença no evento em 2010, conquistando o prêmio de Melhor Telenovela com *Cama de Gato*, da Globo. Concorreram na categoria também *Paraíso*, *Viver a vida* e *Caras e bocas*, da mesma emissora, *El Clon*, co-produção da Telemundo Internacional com a Globo, de roteiro original brasileiro e *Money time*, de Israel.⁴⁵ Isso significa que a Globo teve participação em cinco dos seis títulos nomeados na categoria.

Concorreram em 2010, ainda, as ficções *Decamerão – a comédia do sexo*; *Do-ré-mi-fábrica*; *Cinquentinha*; *Poder paralelo*; *Paraíso*; *Viver a vida*; *Som & fúria*; *Começar de novo*; *Ger@l.com*; *Caras e bocas*; *Malhação ID*.⁴⁶

⁴⁵ As telenovelas brasileiras que concorreram ao *Banff* receberam os seguintes títulos em inglês, e concorreram com os seguintes capítulos: *Cama de gato* - *Cats Cradle*, capítulos. 3-9; *Paraíso* - *Paradise City*- capítulos 1 e 173; *Viver a vida* - *Seize the day* – capítulos 1-38; e *Caras e bocas* - *Watercolors of love* – capítulos 1-164.

⁴⁶ *Decamerão – a comédia do sexo* (*Decameron* - *The Sex Comedy* - *The Mirror* - *The Jealousy*); *Do-ré-mi-fábrica* (*Do-re-mi-factory*); *Cinquentinha* (*fifty-fifty*- episódios 1-8); *Poder paralelo* (*International affairs*- 2

Em 2011, a Globo será um dos *hosts* do *Banff World Media Festival*. Neste ano, produtoras brasileiras poderão participar do *Brazilian International Co-Production Program*, uma parceria do BTVP (*Brazilian TV Producers*) com a produção do evento, que contará com o *Showcase on Brazil*, no qual os produtores serão convidados a apresentar seus projetos no palco, e o *Brazil Co-Production Reception*, onde os participantes do Festival serão convidados a se encontrar com os produtores brasileiros.

Resumidamente, tentamos demonstrar que estas premiações são representativas do cenário nacional e internacional da crítica televisiva, dada a dificuldade de um aprofundamento na crítica jornalística semanal, ou mesmo dos estudos acadêmicos, que exigiriam metodologia e pesquisa próprias. É também importante ilustrar a participação das ficções brasileiras em âmbito internacional, o que justifica a tentativa de aqui inseri-las. Uma vez conhecidas e contextualizadas essas críticas, podemos voltar os olhos ao detalhamento das ficções vencedoras dos prêmios nos anos de 2008, 2009 e 2010 para conhecer melhor os resultados, que demonstram de forma objetiva as preferências das críticas especializada e popular. O caráter subjetivo também foi analisado por meio dos questionários aplicados a representantes de cada tipo de crítica, como veremos no próximo capítulo.

temporada) *Paraíso* (*Paradise City*- capítulos 1 e 173), *Viver a vida* (*Seize the day* – capítulos 1-38), *Som & fúria* (*Sound and fury* – ep. 1-5), *Começar de novo* (*Starting over again*); *Ger@l.com* (*theg@ang.com* – capítulo 4) ; *Caras e bocas* (*Watercolors of love* – capítulos 1-164), *Malhação ID* (*Young hearts ID* – capítulo 1 da 15 temporada)

Capítulo IV - Manifestações da crítica e seus significados

Capítulo IV – Manifestações da crítica e seus significados

Este capítulo representa a instância metódica e técnica da pesquisa, que incorpora o objeto empírico e descreve os dados coletados (LOPES, 2005b). Aqui serão apresentadas e analisadas as opiniões da crítica, tanto profissional quanto popular, por dois meios: pelas premiações por voto de júri especializado e popular; e pelos questionários.

Para essa análise, o capítulo divide-se em duas partes: a primeira discute a crítica especializada por meio dos resultados das premiações nos últimos três anos e de análise dos questionários aplicados à crítica jornalística e aos estudiosos de televisão do meio acadêmico brasileiro; a segunda parte examina a crítica popular, voltando o olhar primeiramente aos índices de audiência, e em seguida às premiações que contam com votos do público e seus resultados nos últimos três anos, além de análise dos questionários aplicados por meio da internet.

Para a compreensão e análise dos diversos pontos de vista sobre a televisão, a pesquisa empírica foi aplicada em pessoas que integram três tipos de amostra: crítica especializada acadêmica, crítica especializada jornalística e crítica popular. Vale lembrar que o objetivo desta escolha é poder aplicar a matriz a uma amostra, inicialmente, significativa. Afinal, “a pesquisa qualitativa não pode ambicionar à generalização de seus resultados. Ela se presta mais a ser laboratório de experiências que posteriormente podem ser reproduzidas” (LOPES, 2000: 137).

Cabe ainda uma ressalva a respeito do modelo de coleta dos dados, no caso, das opiniões dos que responderam às perguntas propostas. O questionário em questão constituiu-se de algumas questões objetivas (fechadas), mas a maioria aberta. As respostas, por sua vez, puderam ser longas e reflexivas, compondo quase uma entrevista online. Em geral as manifestações coletadas mostraram-se sinceras e dialogam conceitualmente entre si, proporcionando um resultado satisfatório da pesquisa e, por que não dizer, glorificante. Por isso os formulários por vezes estabelecem relação com os respondentes assemelhando-os a entrevistados, mas por questões metodológicas referentes à forma de construção das perguntas o formulário será aqui referido como questionário.

1. Crítica especializada: premiações e questionários

1.1. As Premiações

Conforme visto anteriormente, as principais premiações atuais no Brasil que contam com júri especializado são o *Troféu Imprensa*, o *Prêmio APCA* (concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte) e o *Prêmio de TV Contigo!*. As categorias variam não apenas em relação ao prêmio, mas também com relação aos anos. Destacadas aqui as categorias que premiam *títulos*, em vez de atores e outros profissionais individuais, pode-se notar que a categoria de melhor Série ou minissérie no Prêmio de TV Contigo! inicia-se no ano de 2009 enquanto não é concedido o prêmio APCA de melhor telenovela.

Prêmio	Melhor telenovela			Melhor série ou minissérie		
	2008	2009	2010	2008	2009	2010
Troféu Imprensa	<i>A favorita</i>	<i>Caminho das Índias</i>	<i>Ti-Ti-Ti</i>	-	-	-
Prêmio APCA	-	-	-	<i>9mm:SP</i>	<i>Som & fúria</i>	<i>A Cura</i>
Prêmio de TV Contigo!	<i>A favorita</i>	<i>Caminho das Índias</i>	<i>Ti-Ti-Ti</i>	-	<i>Maysa</i>	<i>As cariocas</i>
Melhores e Piores TV Press	<i>A favorita</i>	<i>Caminho das Índias</i>	<i>Escrito nas estrelas</i>	-	1º- <i>Maysa</i> 2º- <i>Som & fúria</i>	<i>As cariocas</i>

Ao analisarmos as telenovelas vencedoras no último triênio vemos claramente a concordância entre todas as premiações que apresentavam a categoria, e também que premiaram exatamente as mesmas novelas nos últimos três anos. Como se pode perceber todas são da Globo, nas quais o *Padrão Globo de Qualidade* parece surtir efeito. Importante ressaltar que alguns dos jurados participam do júri de mais de uma premiação, fazendo uma conexão direta entre eles supondo-se que muito provavelmente votam sempre na mesma ficção. Além disso, o método das duas premiações se inicia com o público, que aponta os melhores em sua opinião para que o júri decida entre os finalistas. Esse procedimento poderia aproximar os resultados.

Em 2008, a telenovela *A favorita* recebeu todos os prêmios da categoria, mostrando conformidade entre as opiniões dos jurados de cada cerimônia. Além dos vencedores de mais de um prêmio listados no quadro acima, houve ainda na teledramaturgia pontos em comum na

categoria de “Melhor Autor”, na qual houve concordância da crítica da APCA, *Contigo!* e *Melhores e Piores*⁴⁷ ao premiar João Emanuel Carneiro, pela mesma ficção.

Em 2009, *Caminho das Índias* recebeu, além dos prêmios nacionais listados acima, o prêmio *Emmy Internacional* de melhor telenovela. Foi a primeira ficção brasileira a conquistar um troféu nesta cerimônia, apesar de o Brasil ter participado e ganhado em outras categorias. O fato demonstra que a ficção brasileira vem conquistando seu espaço junto a eventos mundiais, destacando-se pela produção cuidadosa. Em 2010, o destaque foi para *Ti-ti-ti*, que levou o *Troféu Imprensa* e o *Prêmio de TV Contigo!*.

Em relação às séries, o panorama é pouco semelhante. A minissérie *Maysa – quando fala o coração* conquistou dois prêmios, das revistas *Contigo!* e *TV Press*. As *cariocas* também recebeu o *Prêmio de TV Contigo!* e *TV Press*, assim como a série *Som & fúria* (que no *Prêmio TV Press* obteve o segundo lugar). Podemos notar, portanto, que também nesta categoria não há grande variação dos títulos premiados. No entanto, diferentemente das telenovelas, apesar de haver a presença de alguns críticos nos três prêmios, as séries dividem um pouco mais os jurados, que destacam mais títulos. Isso poderia ser explicado pelo fato do *Prêmio APCA* não contar com pesquisa pública para estabelecer os finalistas, sendo que apenas os críticos participam da escolha, o que afasta os dois métodos e pode facilitar a discordância. O *Troféu Imprensa* não apresenta esta categoria.

Mais uma vez, quase todas as séries são da Globo, salvo *9mm: São Paulo*, produzida e transmitida pelo canal por assinatura Fox. A série se destaca pelo *Prêmio APCA* que, no mesmo ano, premiou *Capitu* com o *Grande Prêmio da Crítica* (categoria que não consta no quadro). Assim, pelo menos uma série da Globo foi consagrada em todos os anos por esta premiação.

As premiações abordam, ainda, as categorias de Melhor Atriz e Ator, em papel principal, coadjuvante ou revelação. Também nestas categorias é possível perceber a semelhança entre as opiniões. Em 2008, Cauã Reymond e Isis Valverde conquistaram dois prêmios: *TV Contigo!* e *Troféu Imprensa*. O primeiro de melhor ator por seu papel em *A favorita* e a segunda como atriz revelação, por seu desempenho em *Beleza pura*. Ainda, a atriz Patrícia Pillar venceu as quatro premiações apresentadas no quadro, recebendo grande destaque pelo

⁴⁷ Na premiação dos Melhores e Piores de 2008, João Emanuel Carneiro ficou como segundo melhor.

seu papel como Flora, em *A favorita*, que fez grande sucesso ao enganar o público, mostrando-se como a mocinha e revelando-se, no meio da novela, a verdadeira vilã. No mesmo ano, Nathália Dill também conquistou os prêmios de *TV Contigo!* e *TV Press* como atriz revelação por sua atuação em *Malhação*.

Em 2009, os atores que se destacaram foram Mateus Solano, com o papel dos gêmeos Miguel e Jorge, conquistando todos os prêmios, com exceção do APCA. Também Dira Paes se destacou por seu papel em *Caminho das Índias*, recebendo o *Prêmio de TV Contigo!* e *Melhores e Piores TV Press*. Os mesmos prêmios consagraram Bruno Gagliasso, pelo esquizofrênico Tarso, em *Caminho das Índias*.

Por fim, em 2010, o maior destaque foi Murilo Benício, como o estilista Victor Valentim, em *Ti-ti-ti*. O ator recebeu três prêmios por sua atuação: *Prêmio APCA*, *Prêmio de TV Contigo!* e *Melhores e Piores TV Press*. Os dois últimos consagraram também Gabriela Duarte por seu papel em *Passione*. No ano em questão o que se destacou foi o humor, uma vez que os dois atores que conquistaram mais de um prêmio atuaram em núcleos cômicos nas telenovelas.

As consagrações a atores e atrizes não foram mencionadas no quadro por não serem o principal foco desta pesquisa, mas são úteis para que se tenha conhecimento da relação entre as diferentes premiações. No entanto, para a compreensão do processo de avaliação da qualidade é necessário, além das premiações, conhecer os critérios de análise que levam os críticos a tais preferências. Assim, para que a análise se torne mais completa, foram aplicados questionários por meio da internet, pelos quais se buscou compreender as prioridades da crítica e os motivos que os levam à construção de determinadas opiniões e juízos. Com esta finalidade, para a aplicação do questionário as críticas foram separadas em crítica jornalística e crítica acadêmica. É importante esclarecer que a divisão foi realizada, por razões metodológicas, com base nas funções principais dos respondentes. Naturalmente, o fato de escreverem artigos acadêmicos e atuarem como docentes não exclui a possibilidade de que a mesma pessoa escreva para algum jornal ou portal, como é o caso de Valério Brittos e Eugênio Bucci. Portanto, a divisão proposta tem por objetivo a clareza de análise e a comparação entre aqueles que atuam somente na mídia e aqueles que também são pesquisadores, de modo que as funções se complementem.

2. A crítica jornalística: Questionários

Este tópico apresenta os resultados do questionário aplicado a alguns críticos ou colunistas de jornais, revistas ou portais da Internet que discorrem sobre ficção televisiva. A divulgação foi feita através de email, enviada para 15 jornalistas e colunistas, com retorno de sete respostas. Abaixo, apresentamos os nomes dos que responderam e o jornal ou portal para o qual escrevem.

- Alberto Pereira Jr. - coluna *Zapping*, do jornal *Agora São Paulo*
- Aline Nunes - *Jornal da Tarde*
- Cristina Padiglione - *O Estado de S.Paulo*
- Daniel Castro – Portal *R7*
- Patrícia Villalba - *O Estado de S.Paulo*
- Paulo Cabral- Revista *Contigo!*
- Vanessa de Moraes Barbara - *Folha de S. Paulo*

Como os textos e argumentos destes profissionais representam a voz de uma mídia de grande alcance, podem ser considerados especialistas por emitirem opiniões que irão influenciar um grande público, exigindo do profissional estudo e acompanhamento constante da ficção brasileira. Portanto, trataremos destes nomes como *críticos*, por serem conhecidos pela pauta corrente sobre ficção televisiva ou como jornalistas, por escreverem em jornais, revistas ou Portais, independente da formação em jornalismo.⁴⁸

Ainda, para estabelecer um paralelo com as premiações televisivas, parte desses jornalistas participa ou participou de júris em cerimônias nacionais e internacionais, representando, portanto, também a crítica das premiações abordada neste trabalho. Abaixo alguns críticos e as premiações nas quais participaram.

⁴⁸ Em relação à titulação de *crítico*, Daniel Castro apresentou uma ressalva pessoal, que incluímos aqui a seu pedido: “*eu não me considero crítico de TV. Sou repórter. Na Folha, levava ao pé da letra a determinação do jornal de produzir um jornalismo crítico, no sentido de um jornalismo não-ingênuo, questionador, investigativo quando necessário, o que é diferente de crítica. Ainda me faltam conhecimentos técnico e teórico (um mestrado na USP está nos meus planos) para eu me tornar um bom crítico.*”

Crítico	Premiações
Daniel Castro	Troféu Imprensa, Prêmio de TV Contigo!, Prêmio APCA, Troféu Santa Clara (Folha)
Cristina Padiglione	Troféu Imprensa, Prêmio de TV Contigo!, Prêmio APCA, Internation Emmy Awards, Troféu Monet e Revista Quem
Patrícia Villalba	Prêmio APCA
Paulo Cabral	Troféu Imprensa, Prêmio de TV Contigo!

O questionário enviado aos jornalistas seguiu padrão semelhante ao dos acadêmicos e do público, com algumas adaptações na linguagem. Primeiramente, lhes foi perguntado: *Nos últimos dois anos, qual foi a TELENOVELA brasileira que, na sua opinião, apresentou mais qualidade? Quais os motivos que o levam a essa seleção?*

Gráfico 1 - Jornalistas: melhores telenovelas

Os sete jornalistas levantaram cinco títulos de telenovelas, considerando-se que uma, Vanessa Bárbara, disse não gostar de nenhuma por achar *todas muito ruins*. Assim, seis críticos citaram cinco telenovelas, demonstrando um alto grau de subjetividade com pouca coincidência entre as opiniões. Das cinco telenovelas mencionadas, quatro são da Globo e uma da Record.

⁴⁹ Um crítico citou duas telenovelas preferidas. Foram contabilizados um voto para cada telenovela.

Apenas dois títulos receberam mais de uma menção: *Caminho das Índias* e *Passione*, vencedoras de premiações da crítica especializada, tendo a primeira vencido um prêmio internacional, o *Internation Emmy Awards*. Também *Cama de gato* foi mencionada e consagrada com um prêmio internacional, o *Banff* de melhor telenovela e *A favorita*, conforme já demonstrado, recebeu diversos prêmios na categoria em seu ano de exibição. Esse cenário mostra um entendimento comum do julgamento a uma ficção televisiva pela crítica dita especializada.

Em relação às minisséries o quadro é semelhante. Somente a minissérie *Afinal, o que querem as mulheres?* foi citada duas vezes, considerada a melhor dos últimos anos, enquanto os outros quatro títulos foram mencionados apenas uma vez.

Gráfico 2 - Jornalistas: melhores séries e minisséries

Series ou minisseries	Nº	%
<i>Afinal, o que querem as mulheres?</i>	2	25
<i>Som & furia</i>	2	25
<i>Dalva e Herivelto</i>	1	12,5
<i>Filhos do carnaval</i>	1	12,5
<i>A Cura</i>	1	12,5
Nenhuma	1	12,5
Total	8	100

Para a construção do Gráfico 2 foram considerados os títulos citados como a melhor série ou minissérie dos últimos anos. Alguns críticos mencionaram mais de uma ficção, como o caso de Cristina Padiglione, que destacou um título de cada formato, tendo cada ficção recebido, portanto, uma menção, ambas contabilizadas na tabela. Segundo a colunista:

A melhor série: *Filhos do Carnaval*, feita pela HBO e pela O2 Filmes. Extremamente bem cuidada, do texto à edição, passando por elenco (escalação e preparação de atores), texto, iluminação e cenário. Traz à tona a

crueza do submundo do bicho, coisa da máfia. Sem glamourizar esse universo, o produto final põe todas as mazelas do negócio na tela e ao mesmo tempo seduz o espectador com uma estética tecnicamente perfeita. (Cristina Padiglione; O Estado de São Paulo)

E destaca, ainda, a melhor minissérie em sua opinião:

Minissérie: *Som & Fúria*, adaptação de um original canadense que supera a matriz. Também da O2 Filmes, exibida na Globo, usa do conceito de edição clipada para nos levar a uma viagem tragicômica pelo universo de Shakespeare, com atuações excepcionais de Felipe Camargo, Dan Stulbach, Pedro Paulo Rangel e Andrea Beltrão. (Cristina Padiglione, O Estado de São Paulo)

Das sete respostas obtidas, apenas esta fez distinção entre os formatos. As outras falaram apenas sobre minisséries, tendo portanto esse formato se destacado também para este tipo de crítica. A única série citada foi *Filhos do carnaval*, da HBO. Não foi citada nenhuma série da Globo.

Gráfico 3 - Formatos: séries e minisséries (jornalistas)

Formato	Nº	%
Séries	1	14
Minisséries	6	86
Total	7	100

Houve, ainda, elogios a outras minisséries que, embora não consideradas as melhores, mereceram comentários. Nesse caso, as menções não foram contabilizadas na tabela, mas é importante que as ficções tenham sido lembradas para se pensar a questão da qualidade pelos olhos da crítica especializada. Foi o caso de *A cura* e *Dalva e Herivelto*. Nas palavras de Daniel Castro:

A Cura, a meu ver, foi uma bem-sucedida tentativa de abraçar os seriados médicos americanos, mas não superou *Dalva e Herivelto* nem o primeiro episódio (só o primeiro) de *Amor em Quatro Atos*. Contudo,

escolho como série de melhor qualidade Afinal, o que Querem as Mulheres?, porque foi uma produção televisiva excepcional, que se aproximou do cinema, explorou vários gêneros e não teve medo de experimentar estéticas incomuns na TV. (Daniel Castro, R7)

Dessa forma, podemos considerar que todas as quatro minisséries foram citadas por mais de um dos profissionais. Conforme mostra o Gráfico 3, houve apenas uma série citada e uma resposta alegando nenhuma, novamente da Vanessa Bárbara, sob a justificativa de não ter podido acompanhar nenhuma série brasileira de forma sistemática.

Motivos: principais elementos que despertam o interesse dos jornalistas

Conforme acabamos de mostrar com algumas falas dos críticos, os motivos que descrevem a preferência por uma ficção englobam os mesmos fatores tratados ao longo desta pesquisa, pautada nas linhas teóricas expostas. Vimos que os aspectos básicos de avaliação da qualidade apontados por Pujadas (2001) e Borges (2008), envolvem as disciplinas ou âmbitos da estética (produção), do conteúdo (aqui representado pela forma do texto) e da função social da TV (outro aspecto do conteúdo, relacionado à ética e à sociologia). Assim como demonstrado pela teoria trabalhada, nos comentários dos críticos foi possível perceber certo consenso no sentido de que a ficção, para ter qualidade, deve sempre apresentar esse conjunto de elementos bastante equilibrado. Veremos aqui quais os principais elementos nos quais os críticos se basearam para emitirem suas opiniões.

Abordagem estética e técnica (produção)

A maioria dos que responderam, fez alusão em seus comentários à importância dos aspectos estético e técnico da produção, lembrando que os aspectos estéticos partem da produção e podem envolver trilha sonora, direção, figurino e demais características da imagem.

Aline Nunes, ao referir-se a *Caminho das Índias* como uma das telenovelas que mais se destacou menciona primeiramente parte do conteúdo e o tratamento de temas culturais, mas concluiu: *Sem falar da produção que esteve envolvida. Foi tanta qualidade que ficou difícil separar quais imagens eram da cidade cenográfica construída na Globo e quais foram feitas na Índia*. Nesse caso, o componente da produção se trata do cenário, que interfere na composição das cenas e é o principal responsável pelo efeito de verossimilhança das ficções.

Os cenários que retratavam a Índia buscaram ser fieis aos ambientes do próprio país, no qual parte da telenovela foi gravada. Pelo pensamento de Aline Nunes, a qualidade está na semelhança com o ambiente real da Índia, notável ao dizer que *foi tanta qualidade* que causou até mesmo dificuldade para se identificar o que seria um cenário falso da paisagem real. A jornalista demonstra novamente apego ao cenário quando fala sobre a qualidade de Dalva & Herivelto. Segundo ela, *a produção da minissérie abordou com delicadeza a vida do casal e teve cuidado também na reconstrução de alguns cenários importantíssimos nas décadas de 30 e 40. Entre eles, o Cassino da Urca.*

Daniel Castro mencionou critérios relacionados à direção e à fotografia, e à montagem de cenas. Além de atribuir qualidade à *direção correta*, referindo-se a *Passione*, identificou uma estética da própria imagem da telenovela, ao falar sobre *Insensato coração: a fotografia abusa de sombras; uma cena de um simples telefonema tem pelo menos três planos; houve até quebra de eixo* (Daniel Castro). Claro que falar em uma *direção correta* retoma uma série de fatores subjetivos e, novamente, de difícil definição. No entanto é possível perceber a atenção dada ao aspecto visual, à composição fotográfica da imagem na tela, na qual a existência de três câmeras para multiplicar os planos de uma cena simples demonstra uma dedicação extra à produção.

Ao falar sobre as minisséries que se destacam na sua opinião, o colunista mencionou, em trecho destacado anteriormente, que *Afinal, o que Querem as Mulheres?* teve mais qualidade porque *se aproximou do cinema, explorou vários gêneros e não teve medo de experimentar estéticas incomuns na TV*. Concluiu, ainda, especificando que seus critérios principais “*são técnicos, amparados na base um bom roteiro e uma direção competente e coerente*”. Sobre a mesma minissérie, Patrícia Villalba diz que

graças ao verdadeiro perfeccionismo do diretor, o programa foi um deslumbramento visual, com efeitos especiais muito interessantes e obtidos, surpreendentemente, a partir de experimentações praticamente artesanais e simples à primeira vista. Há muita gente competente trabalhando na televisão brasileira, mas Luiz Fernando Carvalho tem, de fato, algo de genial, corajoso e transgressor. (Patrícia Villalba; O Estado de São Paulo)

Também Cristina Padiglione citou brevemente o aspecto estético das telenovelas, porém a respeito da vinheta de abertura de *A favorita*, após discorrer sobre os aspectos do enredo e

roteiro da telenovela. Destacou-se, na visão da jornalista, a *música instrumental para um tango tecno do Bajo Fondo, sob ilustrações modernas, traços precisos, tudo muito longe do convencional*. Novamente, a inovação e originalidade se mostram importantes para uma análise crítica da qualidade na TV. O que foge do convencional recebe atenção e atribuições positivas por demonstrar criatividade, um elemento muitas vezes escasso no enredo das telenovelas.

Ao falar sobre a série *Filhos do carnaval*, Padiglione novamente elencou características de natureza técnica da produção. *Extremamente bem cuidada, do texto à edição, passando por elenco (escalação e preparação de atores), texto, iluminação e cenário (...) seduz o espectador com uma estética tecnicamente perfeita*. E, em relação a *Som & fúria*, relatou que *usa do conceito de edição clipada para nos levar a uma viagem tragicômica pelo universo de Shakespeare, com atuações excepcionais de Felipe Camargo, Dan Stulbach, Pedro Paulo Rangel e Andrea Beltrão*. Aqui, além de entrar em minúcias técnicas como o conceito de edição clipada, a colunista fez duas vezes alusão à atuação dos atores que, de certa forma, também compõem a estética da ficção. Paulo Cabral seguiu o mesmo caminho ao ponderar sobre a mesma minissérie, *Som & fúria*, dizendo que *foi um belo exercício de teledramaturgia ao tratar dos bastidores do teatro com metalinguagem e dirigida por um cineasta, além do elenco afinado que garantiu ao projeto a qualidade e a originalidade que se espera em um produto como uma minissérie*.

Alberto Pereira Jr. não mostrou posição diferente. Sobre *Poder paralelo*, destacou que *as cenas de violência e de perseguição foram muito bem cuidadas e produzidas*, o que pode ser considerado até mesmo inovador, pois as cenas de ação não são as mais comuns ao padrão de telenovelas brasileiro. Comentou ainda que *o elenco, puxado por Gabriel Braga Nunes, Paloma Duarte, Marcelo Serrado e Gracindo Junior foi brilhante*, voltando às reflexões sobre a grande importância da interpretação dos atores.

Em relação à minissérie *A Cura*, Pereira Jr., não deixando de falar da narrativa, declarou que *a produção (que usou técnicas do cinema) e o trabalho dos atores foi irreparável*, não se esquecendo dos aspectos técnicos que envolvem a ficção. Também ressaltou a produção da série *Clandestinos*, que, segundo o crítico, *mostra que um trabalho, quando transportado do teatro para a TV, pode preservar sua alta qualidade dramática. As histórias dos jovens atores aspirantes à fama foram interpretas por um elenco afiar e ganharam requintes tecnológicos e*

uma ótima edição [sic]. Assim como Daniel Castro, ambos expuseram que buscar estéticas do teatro ou do cinema pode ser um fator que eleva a qualidade da ficção, em contraposição aos que usam essas mesmas artes para denegrir a TV, conforme denunciavam Machado (2000) e Feuer (2007). Os mesmos autores, em concordância com os críticos, enfatizam a riqueza possibilitada pela mistura de gêneros artísticos como um atributo que pode e deve ser utilizado pela TV, afinal, como afirma Feuer (2007), todos os formatos de TV, cinema ou *games* nada mais são que a mistura de outros gêneros e formatos advindos da literatura, teatro ou outras expressões audiovisuais.

Para Patrícia Villalba, o contexto atual exige da televisão uma dedicação maior em termos de estética visual. Assim, ao citar *Passione* como a melhor telenovela dos últimos anos, disse sobre o aspecto estético da produção que *começou em belas paisagens da Toscana, manteve a qualidade elevada até o fim*, associando assim, a qualidade com a fotografia e os planos que valorizavam o cenário natural. Declarou, ainda, que a telenovela se sobressaiu por contar com uma *escalação certa* - *bons atores, alguns excelentes, em papéis que realmente aproveitavam seu potencial*. Por fim, afirmou que *não adiantaria ter um texto excelente e uma superprodução se atores ruins estiverem em cena*, o que mais uma vez ressalta o valor dos atores para a qualidade da produção, concordando com os outros críticos e com o público.

Conteúdo

Apesar de toda a atenção dada ao âmbito estético de uma produção, a maioria afirmou que o principal é que haja um bom enredo, ou uma boa história, além da maneira de contá-la. Dentre os fatores que colaboram para esse resultado destacam-se elementos do roteiro, como criatividade, agilidade e ritmo. Ainda dentro do conteúdo podemos focar nos temas abordados, que podem contribuir para conquistar o público ou para afastá-lo. Quando estes temas abordarem aspectos culturais, morais e sociais serão tratados sob o ponto de vista ético da ficção, no tópico seguinte.

Ao exporem suas opiniões de forma geral sobre os fatores que conferem qualidade a uma ficção, alguns críticos enfatizaram a relevância do texto. Patrícia Villalba fala que a qualidade de uma novela se pauta, em primeiro lugar, no *texto, que, afinal, sustenta a dramaturgia, seja ela na TV, teatro ou cinema*. E referiu-se a *Passione* alegando que, *divertido e cheio de*

suspense, o texto é um primor. Com que Paulo Cabral concordou, ao elencar os elementos que definem a qualidade da ficção da seguinte forma:

Primeiramente, uma boa história, com, no mínimo, os elementos clássicos da teledramaturgia, que, segundo uma entrevista que fiz com Daniel Filho, um dos criadores da moderna teledramaturgia brasileira ao lado de Janete Clair, disse que toda novela deve ter "uma bela mocinha, um herói, um vilão e uma carta secreta. Em seguida, vem o bom desenvolvimento dessa história, com coerência e verossimilhança (sem precisar ser realista), com uma boa abrangência de estilos - drama, comédia, suspense, aventura... (Paulo Cabral, *Revista Contigo!*)

As opiniões de Paulo Cabral e Patrícia Villalba combinam no que se refere à dupla competência delegada ao roteiro: contar uma boa história, e contá-la de boa maneira. O crítico novamente destacou a influência do roteiro ao justificar por que *Caminho das Índias* foi a melhor telenovela dos últimos anos, em sua opinião, ao explicar que *teve uma feliz combinação no elenco, com um texto ágil e bons toques de originalidade na condução da história pela autora, Gloria Peres.* Além do elenco, já mencionado em termos da produção e sobre a importância do qual há grande consenso, distinguem-se elementos como a agilidade do texto e a condução da história, que deve ser original dentro do possível na tradição da teledramaturgia brasileira.

Cabe aqui chamar atenção ao comentário de Paulo Cabral quando ele aponta a verossimilhança sem necessidade de ser realista. Cristina Padiglione, apesar de utilizar outros termos, parece concordar e explica essa diferenciação, dizendo que não exige de uma obra verossimilhança da ficção, mas sim alguma lógica. Para a jornalista, *se a novela se dispõe a fazer uma crônica urbana contemporânea, alguns pontos dentro desse contexto têm de ser respeitados.* Não faria sentido a criação livre e independente da realidade nas grandes cidades na época em que vivemos, pois atrapalharia a lógica do enredo. E exemplifica:

O fato de a viatura policial presente na novela *Passione* ser do Rio, e não de São Paulo, onde a novela era gravada e se passava, no entanto, é quase irrelevante. Não é algo que vá afetar a compreensão ou o poder de sedução da trama sobre o telespectador que mora fora desse eixo Rio/SP ou até no exterior. Esse é um exemplo de realidade distorcida, mas não de falta de lógica para a novela. Falta de lógica é pensar que o Reynaldo Gianecchini faturou milhões por vários capítulos e, ao perder tudo, voltava para seu apartamento alugado no Minhocão, não tinha sequer comprado um imóvel, nem que fosse para perdê-lo após a prisão. É o que eu penso ser relevante numa série ou novela. O tratamento realista pode até ser distorcido, desde que venha calçado na lógica, em argumentos que façam sentido para a história. (Cristina Padiglione, o Estado de São Paulo)

Aparentemente, apesar do uso de diferentes expressões, ambos os jornalistas parecem concordar com a necessidade de uma lógica narrativa, que por vezes é quebrada, não havendo necessidade de um realismo extremo, por tratar-se de ficção. Foi o caso de muitas críticas a *Amor e revolução*, que buscou tratar um fato histórico (portanto, real), mas exagerou na ficcionalização, distorcendo a história. Essas noções são importantes diante da problematização de um realismo ficcional, em torno do qual muitos telespectadores demonstram saber que a telenovela se trata de uma ficção, mas exigem (exigir) alguns elementos de realidade e verossimilhança que se tornam obrigatórios e influenciam no julgamento da qualidade da narrativa. As considerações dialogam com a importância do *nível mental* ou *nível da imaginação* mencionados por Stephenson e Debrix (1969).

Outra telenovela que recebeu elogios ao texto foi *Cama de gato*, por Alberto Pereira Jr., que explicou que a trama das seis da Globo assinada por Duca Rachid e Thelma Guedes foi *ligeira e bem amarrada*. Salientou que a telenovela surpreendeu nos últimos anos pois, *com uma narrativa ágil, quase episódica, a novela não caiu no marasmo e nem teve a famosa "barriga"*. *Todos os núcleos tinham histórias independentes e bem fundamentadas, que se ligavam à trama principal*. Destaca-se aqui que o ritmo contínuo da telenovela contribuiu, na opinião do jornalista, para que se constituísse num roteiro com qualidade. Grande parte das críticas às telenovelas foi positiva em relação a histórias que obtivessem uma continuidade de tramas e *subplots*, conseguindo trabalhar os diversos núcleos, sem que formasse a “barriga” à qual Cabral se referiu, chamada também de “tempos mortos”, que designa o trecho da narrativa em que não há nenhum acontecimento novo e a telenovela parece não avançar na resolução de conflitos. Ao mesmo tempo em que as telenovelas cuja trama conseguiu escapar destes tempos mortos foram elogiadas, as de narrativa mais lenta dos últimos anos não foram mencionadas, como foi o caso de *Viver a vida*, na qual os conflitos concentravam-se no núcleo central e os outros pareciam apenas ornar a ficção, sem participar efetivamente da trama.

Também *A favorita*, fenômeno de agrado ao público e à crítica, foi referenciada pelo texto criativo e por se tratar de uma narrativa com inclinação ao suspense, gênero não muito comum nas ficções brasileiras. Segundo Cristina Padiglione, *A favorita* demonstrou-se ousada e inovadora pela reviravolta na história, que brincou com o público.

A ousadia do autor foi fatiar a novela em duas partes, reiniciando a trama lá pela metade da história, ao olhar do espectador. Mocinha não era a mocinha nem a vilã era vilã. Ousada, mexeu com o conceito do público mais conservador, tendo perdido alguns desses, certamente, mas dando ao gênero a chance de renovar sua plateia. (Cristina Padiglione, O Estado de São Paulo)

O semelhante jogo mocinha/vilã foi percebido por Daniel Castro em *Passione*, o que fez com que o julgasse como um bom roteiro, *surpreendente com final "premiando" uma vilã*. Ainda, a respeito de *Insensato coração*, o repórter destacou a maneira como tem sido apresentada, mais do que propriamente com alguma originalidade na trama, ao explicar *que apresenta os personagens e núcleos lentamente, sem a pressa comum nas novelas recentes, que resolvem isso no primeiro capítulo. Mas a história ainda é a de uma novela comum*. Os comentários reforçam a ideia explicitada pelo público de que uma história pode até ser tradicional, mas se sobressai se for bem contada. Ao mesmo tempo, alguma inovação no nível da trama e conflitos é bem recebida por ambas as críticas. Mostramos assim que a narrativa, a história da telenovela é, juntamente com seu aspecto estético, um dos principais pontos observados pela crítica jornalística ao avaliar uma ficção. Há, ainda em relação ao conteúdo, uma abordagem do juízo relacionada aos temas, que mesmo que pertençam ao âmbito do conteúdo, são tratados mais claramente por um olhar ético e moral, pautado no compromisso social desempenhado pela TV. Os críticos jornalistas, no entanto, não demonstraram grande preocupação com estes fatores.

Ética e temáticas sociais

O aspecto da qualidade apontado pela teoria estudada nesta pesquisa como ordem das disciplinas estética e da sociologia não foi o principal abordado pelos críticos jornalistas. As maiores ostentações se detiveram nos âmbitos estéticos e da fluência do texto e da narrativa, sem adentrar profundamente nos quesitos temáticos. Estes, no entanto, também estiveram presentes nas falas de alguns críticos que, apesar da pouca ênfase à qualidade, mencionaram os temas como fator positivo da ficção citada.

Aline Nunes mostrou excitação pelos temas tratados em *Caminho das Índias*, ao citá-la como a melhor novela em sua opinião. Segundo a jornalista, *a novela assinada pela autora Gloria Perez não só trouxe ao povo brasileiro a curiosidade da cultura indiana, como também soube*

abordar a patologia da esquizofrenia com maestria. O comentário evidenciou o agrado pelo tratamento de temas que envolvem a saúde, parte do *merchandising* social proposto pela telenovela. Também Cristina Padiglione apontou o tema da série *Filhos do Carnaval* como uma das razões para que seja considerada a melhor série pelo modo como é tratado, pois *traz à tona a crueza do submundo do bicho, coisa da máfia. Sem glamourizar esse universo, o produto final põe todas as mazelas do negócio na tela.* Ao incluírem em suas respostas as afirmações sobre a temática, as duas indicaram ter sido este um fator que lhes despertou interesse e elevou a ficção a um patamar de qualidade, estando, portanto, condizentes com a linha de pensamento que inclui o aspecto temático nos fatores de qualidade de um programa televisivo. No entanto, discutiram pouco criticamente a importância destes temas face à realidade brasileira.

Um pouco mais além foi Alberto Pereira Jr., por destacar que, em *Poder paralelo*, o autor *Lauro César Muniz conseguiu trazer para a realidade brasileira a guerra das máfias italianas, dosando drama, muita ação e romance.* Nesta declaração, admitiu não apenas o gosto pela história, mas realçou a capacidade de trabalhá-la em relação à realidade sócio-cultural do Brasil, elevando esta capacidade a um critério de qualidade. Mostrou, com isso, valorizar a adaptação dos temas ao contexto nacional. Essa preocupação pode ser relacionada à função social da TV ao pensar a telenovela não como entretenimento afastado da cultura, mas sim como uma forma de manifestação da cultura brasileira, mesmo que inspirada em fatores alheios a ela.

O mesmo pode ser percebido na declaração de Patrícia Villalba sobre *Afinal, o que querem as mulheres?*, ao citar *que as minisséries da Globo sempre apresentam muita qualidade, são produções notavelmente bem cuidadas. Mas o diretor Luiz Fernando Carvalho foi além, criando uma série que propõe uma reflexão sobre os relacionamentos afetivos de maneira divertida e leve.* Ao afirmar que o diretor “foi além”, Villalba ressaltou que mesmo com todo o domínio da produção que a Globo costuma ter, a história também chama a atenção por propor uma reflexão sobre os relacionamentos em geral, estimulando, por consequência, uma reflexão sobre os relacionamentos pessoais do telespectador. Neste caso, poderíamos identificar a noção de qualidade pelo estímulo à participação pública, que pode originar debates ou, em sua feição mais individual, reflexões incitadas pela ficção. Não poderíamos

igualmente dizer que pensar sobre os próprios relacionamentos afetivos não seja uma forma de reflexão social.

Como foi possível verificar, os motivos que levaram os críticos jornalísticos a valorizar uma determinada ficção pautaram-se nas principais bases de qualidade apresentadas pelo quadro teórico de referências desta pesquisa. Podemos, portanto, confirmar que a telenovela adquire qualidade por meio da combinação de diversos aspectos e elementos. Essa mesma constatação, desenvolvida ao longo das ponderações teóricas e empíricas deste estudo podem ser percebidas nas palavras de Patrícia Villalba, quando ela afirma que *não adiantaria ter um texto excelente e uma superprodução se atores ruins estiverem em cena. Por isso, dizemos que sucesso em novela não é coisa que se alcance sozinho.*

Elementos para a qualidade da ficção

Aspectos	Muito importante	Importante	Pouco importante	Irrelevante	Vazias	TOTAL
Atuação dos atores	7	0	0	0	0	7
Trama inovadora	3	4	0	0	0	7
Trilha sonora	3	2	2	0	0	7
Narrativa dinâmica	3	3	1	0	0	7
Conteúdo educativo	1	1	3	2	0	7
Produção (movimentos de câmera, cenografia, iluminação, fotografia)	4	2	1	0	0	7
Figurino	4	2	1	0	0	7
Direção	6	1	0	0	0	7
Não infringir normas morais	0	2	1	4	0	7
Abordar temas sociais	0	1	3	3	0	7
Ter grande audiência	0	1	2	3	1	7
Estimular a participação do público	1	1	1	4	0	7
Fazer referência ao cinema ou ao teatro	1	2	4	0	0	7
Ir de encontro às demandas do público	0	3	2	2	0	7

Para destacarmos a ordem de relevância das características, tomamos como base a soma das marcações “Muito importante” e “importante”, utilizando a primeira como critério de desempate. Seguindo esse critério temos a seguinte ordem de importância dos elementos, segundo a crítica jornalística:

Aspectos
1) Atuação dos atores
2) Direção
3) Produção (movimentos de câmera, cenografia, iluminação, fotografia)
4) Figurino
5) Trama inovadora
6) Trilha sonora
7) Narrativa dinâmica
8) Conteúdo educativo
9) Estimular a participação do público
10) Fazer referência ao cinema ou ao teatro
11) Não infringir normas morais
12) Abordar temas sociais
13) Ter grande audiência
14) Ir de encontro às demandas do público

Em relação aos critérios específicos a serem avaliados em uma ficção, os jornalistas mostraram uma posição unânime em relação à *interpretação dos atores*. Todos acreditam ser esse um fator muito importante para a qualidade da ficção.

Em segundo e terceiro lugares entram os aspectos técnicos: *direção* e *produção*. Nota-se na crítica jornalística um denso foco no quesito profissional dos bastidores da ficção, mais do que a respeito do conteúdo. Esse fato pode ser notado ainda pelo aspecto que ocupa a quarta posição, *o figurino*, e a *trilha sonora*, na sexta. Também os comentários sobre as ficções destacadas aclamavam o cenário e a produção. Poderíamos dizer, portanto, que para o julgamento subjetivo da crítica especializada jornalística as propriedades técnica e estética se sobressaem em relação às temáticas e ao âmbito social.

Isso não quer dizer, no entanto, que não valorizem o conteúdo da telenovela. Conforme vimos nas análises dos comentários, muitos ressaltam ser imprescindível uma boa história para que a produção tenha qualidade. Sobre a *trama inovadora*, que aparece na quinta posição, houve uma divisão equilibrada entre os que julgaram ser muito importante e apenas importante. Somente um dos críticos acredita ser pouco importante uma trama inovadora para a qualidade de uma ficção. Isso significa que para 85% da amostra jornalística da pesquisa esse quesito é relevante para a avaliação da produção. Em sétimo lugar aparece a *narrativa dinâmica*, também mencionada em diversos comentários. O ritmo da trama e a maneira como é contada

foram considerados como fatores relevantes para um julgamento positivo da ficção, em várias constatações. O fato de aparecer em sétimo lugar se deve ao fato de que a maioria das marcações apontam o quesito como *importante*, mostrando que consta o olhar do crítico sobre esse aspecto da narrativa durante a avaliação, mas não como algo essencial para que possua qualidade.

O *conteúdo educativo* foi considerado pelos críticos como um fator de pouca importância para a qualidade de uma ficção, em 43% das respostas. Recebeu apenas uma marcação como muito importante (14%) e outra como importante (14%), enquanto dois (29%) acreditam ser irrelevante. O quesito *estimular a participação do público*, também relacionado à influência do conteúdo dos programas na sociedade, foi considerado irrelevante por 57% dos críticos, enquanto os outros 43% distribuem-se igualmente nas outras opções. Aparentemente, os jornalistas, ao avaliar uma ficção, não ponderam sobre a função social da TV, no sentido de uma qualidade que sustente uma relação com o público ao buscar educar e incitar ao pensamento, à reflexão e ao debate.

O mesmo pode ser percebido sobre os critérios *não infringir normas morais*, *abordar temas sociais* e *ter grande audiência*. Nenhum dos respondentes considera esses critérios muito importantes, bem como *ir de encontro às demandas do público*. Este último, porém, foi considerado importante por 43%, mais do que os outros quesitos. O intrigante é que julguem ser importante responder às vontades do público, enquanto proporcionar conteúdos educativos, que abordem temas de relevância sócio-cultural e respeitem as normas éticas e os direitos humanos não o seja. Quais seriam, então, as vontades do público que deveriam ser seguidas? Se o público demonstra impulsos de ver na televisão elementos que confrontem regras morais e de cidadania, deve a ficção ir de encontro a eles? Talvez seja demasiado exigir dos jornalistas tamanha reflexão advinda de um questionário simplificado, mas esse quadro nos faz pensar que há algum desencontro entre o entendimento do conteúdo de qualidade na televisão e seu possível papel social.

Teóricos como Bucci (2000), Janine (2004) e Tondato (2000) defendem que o crítico de TV deve, além de possuir conhecimento e experiência sobre este meio, refletir sobre o papel da televisão nas relações sociais e culturais entre os sujeitos. Porém, ao analisarmos os pensamentos dos críticos jornalistas podemos notar, em termos gerais, uma separação da televisão do contexto da sociedade, posicionando-a isolada de uma esfera pública nacional. A

qualidade parece estar, para os críticos jornalistas, nos caminhos e rumos da narrativa, e em grande parte nos aspectos estéticos e técnicos, afastando por vezes a TV de seu âmbito coletivo, que impacta e dialoga com as comunidades que a ela assistem.

3. A crítica acadêmica: questionários

O presente tópico apresenta os resultados do questionário aplicado a alguns estudiosos da ficção televisiva nacional. Por refletirem sobre o tema e acompanharem as tendências e diversas abordagens sobre o assunto, esses resultados são aqui considerados de *especialistas*, que compõem a amostra da crítica especializada acadêmica.

A divulgação foi feita através de email, enviada para 12 pesquisadores brasileiros, obtendo nove respostas. Grande parte da amostra faz parte da rede de estudos do Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva no Brasil - Obitel Nacional, que, portanto, realiza pesquisa relevante para o campo da comunicação no País.⁵⁰ Abaixo, apresentamos os nomes dos que responderam ao questionário e a Instituição para a qual desenvolvem suas pesquisas.

- Veneza Mayora Ronsini - UFSM
- Maria Cristina Brandão de Faria - Universidade Federal de Juiz de Fora –UFJF-MG
- Elizabeth Bastos Duarte - PPGCOM - UFSM
- Maria Aparecida Baccega - ESPM/ USP
- Valério Cruz Brittos - UNISINOS
- Nilda jacks - UFRGS
- Silvia H. S. Borelli – PUC-SP
- Eugênio Bucci - USP
- Maria Isabel Rodrigues Orofino - PPGCOM/ESPM

⁵⁰ Fazem parte da rede Obitel Nacional as seguintes pesquisadoras: Veneza Mayora Ronsini – UFSM; Maria Cristina Brandão de Faria (UFJF-MG); Elizabeth Bastos Duarte (PPGCOM – UFSM); Maria Aparecida Baccega (ESPM/ USP); Nilda Jacks (UFRGS); Silvia H. S. Borelli (PUC-SP); Maria Isabel Rodrigues Orofino (PPGCOM/ESPM).

Para estabelecer um paralelo com as premiações televisivas, foi indagado se alguns desses pesquisadores participam ou participaram de júris em cerimônias nacionais, representando, portanto, também a crítica das premiações abordada neste trabalho. Diferentemente do que foi observado na crítica jornalística, os acadêmicos com pouca frequência tornam-se membros dos júris. Dos nove estudiosos que responderam ao questionário, apenas duas declararam ter participado de premiações: Elizabeth Bastos Duarte, na premiação regional *Histórias curtas* promovida pela RBS, filial da Globo no Rio Grande do Sul; e Silvia Borelli, que não apontou de quais participou. Esse dado pode confirmar o panorama já antes exposto, de que a academia ainda permanece afastada do comensalismo entre os pilares que envolvem a ficção.

Assim como questionado aos outros perfis e respondentes, primeiramente, lhes foi perguntado: *Nos últimos dois anos, qual foi a TELENOVELA brasileira que, na sua opinião, apresentou mais qualidade?* e *Quais os motivos que o levam a essa seleção?* Encontra-se a seguir o resultado dessa questão.

Gráfico 4 – acadêmicos: melhores telenovelas

Telenovela	Nº	%
<i>Duas Caras</i>	2	20
<i>Passione</i>	2	20
<i>A Favorita</i>	1	10
<i>Araguaia</i>	1	10
<i>Caminho das Índias</i>	1	10
<i>Os Mutantes</i>	1	10
Não sei	2	20
Total	10	100

Nove críticos citaram seis telenovelas, mostrando mais uma vez a raridade de consenso ou unanimidade, o que apenas reforça a subjetividade da preferência. Duas telenovelas foram mencionadas mais de uma vez: *Duas Caras* e *Passione*. A primeira, apesar de ter sido exibida há mais de dois anos, foi considerada na pesquisa por ter sido citada por mais de uma

resposta e, dado o número restrito de respondentes, torna o fato significativo. Dos oito críticos, dois disseram não saber ou não conhecer o suficiente para mencionarem títulos.

É relevante destacar que todas as telenovelas citadas são da Globo, à exceção de *Os mutantes*, da Record. Esse título foi mencionado não como melhor telenovela, mas por ter chamado grande atenção pela comoção social e pelo número de fãs conquistados, o que interessa a esta pesquisa. O fato é inédito por se tratar de uma telenovela sobre ficção científica que abarcou grande público infanto-juvenil, nicho que tem crescido no Brasil, após anos de dedicação ao público adulto.

Além disso, a ficção foi exibida no horário vespertino, não muito significativo na exibição de ficções nacionais (geralmente centradas nas faixas do horário nobre e noturno). Outra telenovela transmitida à tarde foi *Araguaia*, da Globo, no horário das 18 horas. As outras menções se referem a títulos exibidos no horário das 21 horas, que é o de maior audiência.

A seguir estão relacionados os títulos referentes a séries e minisséries, citados pelos pesquisadores que responderam ao questionário.

Gráfico 5 – Acadêmicos: melhores séries e minisséries

Séries e minisséries	Nº	%
<i>Maysa</i>	1	11
<i>A grande família</i>	1	11
<i>Som & fúria</i>	1	11
<i>Aline</i>	1	11
<i>A cura</i>	1	11
Não sei	4	45
Total	9	100

Perguntados sobre qual série ou minissérie se realçou nos últimos anos, quatro estudiosos declararam dificuldade em responder, justificada por não acompanharem esses formatos ou por ser difícil mencionar apenas uma. No entanto, duas dessas respostas apontaram que, mesmo sem assistirem, as séries e minisséries são os programas mais bem elaborados da ficção brasileira e portanto exibem qualidade. Nas palavras de Veneza Ronsisni, “no geral, é

nelas que os autores e diretores podem inovar no tratamento dos temas, no uso de câmeras, iluminação”, ao mesmo tempo em que Maria Isabel Orofino relatou a qualidade a partir do caráter experimental (referindo-se à minissérie A cura), reforçando que a “experimentação é o lugar das minisséries.” Argumento com o qual Baccega concorda dizendo que, “pelo pouco que acompanho, são os melhores trabalhos de ficção televisiva”

Ademais, os outros cinco críticos mencionaram cinco títulos diferentes, todos da Globo. Não houve concordância em relação aos títulos de mais qualidade, mas sim em relação aos formatos. Apenas uma resposta indicou uma série, enquanto outras quatro destacaram minisséries.

Gráfico 6 - Formatos: séries e minisséries (acadêmicos)

A única série citada foi *A grande família*, também vencedora do Prêmio Extra de TV 2010, sob júri popular, e presente entre as dez ficções mais vistas do ano. Das minisséries foram destacadas *Maysa*, *Som & fúria*, *Aline* e *A cura*. Todos os programas foram produzidos e exibidos pela Rede Globo em horário noturno.

Motivos: principais elementos que despertam o interesse dos acadêmicos

As razões expostas para a escolha de determinada ficção explicam quais os aspectos mais valiosos na opinião dos críticos acadêmicos. Portanto, busca-se aqui compreender os critérios utilizados para a avaliação da qualidade nas ficções, alinhando-os aos apontados pela teoria que pauta esta pesquisa. Conforme visto no segundo capítulo, os autores apresentados

baseiam-se em aspectos da produção (estética), em elementos do roteiro ou da história (conteúdo) e nas temáticas tratadas (ética/sociologia). Alguns pesquisadores apontam noções condizentes com tais linhas teóricas, como Veneza Ronsini, que explica de maneira resumida e direta que *a qualidade se define pelos seus aspectos técnicos, estéticos e éticos (ou sociais)*. Da mesma forma, a grande maioria dos respondentes demonstrou percepção dos três tipos de abordagem para a avaliação da ficção. Maria Isabel Orofino destacou, ainda, a questão política que engendra a televisão. Segundo ela, *“Necessariamente, o olhar sobre a qualidade é um olhar político que busca um diálogo com as vanguardas estéticas, o pluralismo, a democracia”*. Em seguida, retomou as questões políticas referindo-se ao acúmulo de capital e da concentração da produção:

A qualidade do conteúdo está dialeticamente relacionada à condição de produção. Não há uma definição única ou rígida para o conceito de qualidade. Concordo portanto que vários aspectos devem definir a qualidade. Em primeiro lugar eu destacaria a observação ao “lugar de fala”. Por exemplo: o olhar sobre uma produção comercial e uma produção alternativa pedem conceitos de qualidade diferenciados em termos de qualidade técnica e realização e observa as condições de produção. Em segundo lugar a reflexividade sobre a relação forma e conteúdo porque esta contradiz a tese anterior e mostram que muitas vezes a produção que vem da margem é esteticamente muito superior à produção de alta equipagem tecnológica. (Maria Isabel R. Orofino - PPGCOM/ESPM)

Não podemos, de fato, abandonar as questões políticas e sociais que interferem na produção, de acordo com razões citadas nos primeiros capítulos. Essas relações influenciam e caracterizam o nível técnico da produção, pois determinam o poder e a economia, responsáveis por estabelecer o núcleo de profissionais e por definir o “lugar de fala” para a produção, como bem lembrado por Orofino. Essa condição interfere na avaliação da qualidade de um programa ao determinar o nível de exigência sobre ele depositado, a saber, de onde e de quais condições ele vem. No caso da análise que aqui se inicia, no entanto, veremos que a grande maioria das ficções mencionadas como tendo qualidade, além de consagradas com prêmios ou campeãs de audiência, são produzidas e exibidas pela Globo, determinando claramente o lugar de onde vem. As raras exceções, são ficções de canais como Record e SBT ou de TVs por assinatura, sempre relativas a emissoras ou produtoras com amplo alcance e capital.

Apesar da abordagem geral contida nessa noção, o que não descarta o conteúdo ou o contexto social, ela chama a atenção basicamente para um aspecto técnico e estético. Outros pesquisadores emitiram juízos e opiniões que tangem tanto esse quanto outros pontos de vista sobre os programas, confirmando a diversidade de olhares sobre a questão. Tomando-se o quadro teórico de referência desta pesquisa como parâmetro, é possível identificar nas falas dos estudiosos que participaram desta análise traços de cada um dos aspectos da qualidade, que veremos agora.

Abordagem estética e técnica (produção)

A abordagem estética se mostrou uma das mais comentadas pelos estudiosos da ficção televisiva. Muitas falas ressaltaram a importância da produção, dos aspectos técnicos e do cuidado com a imagem, além da boa atuação, considerada uma parte da produção que complementa significativamente o nível técnico e, por que não, o estético da ficção, trazendo harmonia e convencimento para a trama.

Os comentários que demonstraram preocupação com a estética, como os proferidos por Silvia Borelli, explicavam a qualidade fazendo referência à *produção da imagem; dispositivos tecnológicos*; e aos aspectos técnicos trazidos pelo *capital humano (autores, diretores, atores, figurinistas, cenógrafos, designers, responsáveis pela trilha sonora e demais agentes envolvidos no processo de produção)*.

Em relação às ficções mencionadas como detentoras de qualidade, os motivos da escolha revelaram os fatores que formaram o juízo, explicitando os valores que foram considerados ao se julgar uma ficção. Mais uma vez a produção aparece referida nas respostas, ressaltando os aspectos técnicos e estéticos que os estudiosos valorizam. A respeito de *Duas caras*, Veneza Ronsini justificou sua escolha destacando que a telenovela *foi muito bem produzida, mesmo que o cenário da favela tenha sido um tanto idealizado*. A pesquisadora deixou claro, portanto, que atentou à produção e aos cenários ao se decidir sobre qual telenovela se destacou em sua opinião, sem descartar o aspecto estético de seu julgamento. Os cenários são manifestações claras da verossimilhança e do grau da produção e investimento depositado em uma ficção. O elemento não foi, tampouco, esquecido pelos acadêmicos. Foi mencionado também por Nilda Jacks, em referência aos destaques de *Caminho das Índias*.

Outro elemento citado foi a atuação, conforme lembrado por Borelli e Orofino, ao explicarem o porquê da escolha de *Passione* como a melhor telenovela dos últimos anos. Interessante notar que os dois comentários sobre os atores referiram-se à mesma telenovela, identificando um elemento que se demonstrou um ponto forte dessa ficção. *Passione* contou com a recuperação de um núcleo de atores consagrados para a configuração de um núcleo cômico que conquistou os telespectadores.

Por fim, a menção estética no seu sentido mais puro foi proferida por Valério Brittos, ao se referir à minissérie *Som & fúria*, dizendo que *ela provocou no telespectador alguma capacidade de abstração, de reflexão ou de simples fruição da arte, na sua mais alta acepção*. Aqui o autor do comentário coloca a ficção televisiva como uma forma de arte, conforme abordagem da qualidade já vista nesta pesquisa. Ao gerar no telespectador a reflexão e a fruição típicas da arte, a ficção se constitui de uma qualidade estética que ultrapassa as barreiras da cultura de massas e provoca sensações em todos os indivíduos que a ela se expõem, o que mostra o poder da televisão enquanto meio de comunicação e cultura. Com isso, conclui que *Som & fúria foi a minissérie brasileira de maior qualidade exibida nos últimos anos, fazendo da televisão aberta brasileira um instrumento além do mercadológico e levando a cultura universal a públicos distantes dela*. E tenha dito.

Conteúdo

Ao mesmo tempo em que elementos de uma abordagem estética foram ressaltados nos comentários dos pesquisadores que responderam a esta pesquisa, elementos do conteúdo não se mostraram menos importantes. Todos os estudiosos admitiram características referentes ao tema tratado, à proposta da trama e ao ritmo da narrativa como fatores que elevam a qualidade de uma ficção. Maria Isabel Orofino declarou explicitamente essa posição ao concordar que, *como reza a lenda, em novela 50% é texto*. A pesquisadora concluiu ainda de forma objetiva dizendo que: *julgo a novela pelo texto e acho que este é sim o seu principal critério*. Apesar de outros estudiosos não terem sido tão categóricos, recuperaram elementos do texto para julgar a ficção, conforme pôde ser observado nas respostas.

Para Maria Cristina Brandão, o segredo do sucesso de uma telenovela é *a dimensão interativa do formato telenovela*, no sentido em que os telespectadores compartilham a trama, buscando

descobrir os mistérios, afirmá-los ou negá-los, à medida que acompanham a trama diariamente. Dessa forma, ressalta-se não apenas o aspecto do conteúdo como narrativa, mas também abre-se espaço para uma reflexão sobre a comoção e a participação dos telespectadores, abrangendo assim também o aspecto social da ficção. Os telespectadores participam e compartilham os segredos e as resoluções dos conflitos. Dessa forma, estabelece assim que a capacidade da trama de desenvolver e criar esse apego deve ser considerada para a avaliação da sua qualidade. Segundo a pesquisadora:

A telenovela brasileira deve seguir seus precursores, autores que já provaram eficiência na fórmula de atrair o público para seu produto ficcional. Na minha opinião, Janete Clair foi durante muito tempo a "nossa senhora das oito" pois monopolizava a audiência a seu bel prazer. Sua arma efficientíssima era o "segredo", o "suspense". Todo "noveleiro" fica atento ao desencadear dos acontecimentos para decifrar os mínimos detalhes da trama. Atrás dele seguem os comentaristas, os críticos e as infinitas publicações - todos empenhados em vaticinar sobre os acontecimentos que se seguirão, e suas "revelações". Sherazade foi a grande contadora de histórias de suspense. Concordo com Lucrecia Escudero Chauvel quando ela discursa sobre "El secreto como motor narrativo". O segredo aparecendo como estratégia de produção de um efeito: a surpresa da revelação. O segredo compartilhado ou não por telespectadores gerando conflitos que estão submetidos a estas ações: ocultar/revelar, afirmar/negar, confessar/declarar. O segredo é a dimensão interativa do formato telenovela. (Maria Cristina Brandão de Faria, UFJF-MG)

A manifestação de Brandão salienta ainda a participação dos comentaristas, críticos e da mídia em geral que alimenta o suspense da trama tentando desvendá-la ou até mesmo confundir os telespectadores, dada a quantidade de segredos falsos revelados nas manchetes das revistas sobre o assunto. Assim, o mistério na narrativa pode ser um dos maiores trunfos de uma telenovela, se abordado de forma eficiente, isto é, se conseguir conquistar e incitar a curiosidade do público. Um dos melhores exemplos da fórmula de suspense bem trabalhada pode ser visto em *A favorita*, mencionada em todos os três questionários como a melhor narrativa dos últimos anos, opinião sempre justificada pelo mistério e pela brincadeira pregada no público, ao confundi-lo sobre quem seria a verdadeira vilã. Segundo Brandão com relação a *A favorita*, o autor *reuniu melodrama e folhetim com extrema criatividade. Foi expondo os "segredos" e criando outros, numa técnica narrativa surpreendente.*

A mesma estratégia foi tentada em *Passione* com a personagem Clara, de Mariana Ximenes, que por um tempo deixou de ser vilã e tentou provar que havia mudado. No entanto, essa segunda tentativa não obteve tanto sucesso, pois muitos telespectadores comentaram, especialmente na internet, que não se deixaram enganar. Claro que o simples fato de terem se manifestado a esse respeito torna nítido o efeito da tentativa sobre o público porque, mesmo que não tenha sido “enganado”, o fato causou rebuliço e comentários na rede, identificando, desse modo, outro tipo de sucesso. Assim, o elemento surpresa da trama pode ser um aspecto do conteúdo da narrativa ou da sua função social de criar um sentimento de comunidade que comenta a telenovela. Em qualquer um dos pontos de vista, surge como uma característica que colabora para o sucesso de público e para a constituição de uma narrativa interessante que pode ser tida como um fator de qualidade da ficção.

No mesmo âmbito, a discussão sobre as telenovelas com bons ganchos e elementos de suspense bem trabalhados demonstrou uma memória interessante da ficção televisiva. Brandão finaliza dizendo lembrar-se de outra novela que atraiu sua atenção, voltando a 1974/75 com a menção de *Rebu* de Bráulio Pedroso. A fixação de uma história na memória do telespectador remete à comoção em seu maior nível, a ponto de marcar a própria história do indivíduo, além de iniciar um movimento de memória coletiva que culmina por conferir o status de *cult* a uma telenovela, conforme visto com *Vale tudo*.⁵¹

Outras características do conteúdo e do roteiro que foram mencionadas referem-se a um *Roteiro bem estruturado*; *Construção de personagens*; *Enredamento verossímil das personagens* e *Trama dinâmica*. Isto significa que os estudiosos não descartam, de maneira alguma, a boa evolução da história e seu tratamento como fator fundamental para a qualidade de uma ficção. A construção dos personagens e seu enredamento verossímil, citados por Baccega, incluem atores bem preparados para interpretar as minúcias do comportamento individual propostas pela equipe de roteiristas. A junção da atuação com a construção de um personagem verossímil, que convença como se pudesse ser real, fortalece a trama e seu desempenho em relação ao público. A boa produção da narrativa foi também mencionada por Sílvia Borelli e Nilda Jacks em relação às ficções que consideraram as melhores dos últimos anos.

⁵¹ Ver: Capítulo 2 – pag. 90

Por fim, houve críticas ao conteúdo das telenovelas atuais, para justificar por quê é difícil identificar a qualidade delas nos últimos anos. Para Valério Brittos, *a telenovela é um modelo de produção em crise, que, nessa direção, torna difícil a citação de um exemplo recente de qualidade. Trata-se de um formato que deve ser repensado, pensando-se na atual configuração sócio-econômico-cultural e as novas mudanças que se projetam para as próximas décadas.* Ainda no plano das reflexões críticas em torno da televisão e da ficção televisiva, Veneza Ronsini alega que *um problema recorrente nas telenovelas atuais é a repetição: todas têm crimes, protagonistas ricos, vilões em abundância, romantismo. Ainda que uma das características do gênero seja justamente a repetição de uma fórmula, há um excesso disto.* Eugênio Bucci concorda e afirma que também vê problemas nas ficções de hoje.

Vejo problemas de roteiro, fala. A indústria brasileira é muito mais atrasada do que a norte-americana. Problema grave de roteiro, construção de situações, de falas, carece de formação profissional. É quase que um gargalo da indústria. Figurino é um outro problema crônico complicadíssimo. É possível até que a gente esteja vendo um esgotamento da fórmula da telenovela. (Eugênio Bucci, USP)

Os pesquisadores ressaltaram, portanto, a importância da inovação ou da adaptação, com alguma originalidade, dos antiquíssimos temas que compõem a trama central do melodrama desde seu surgimento.

Ética e temáticas sociais

A terceira possível abordagem para o tema da qualidade na televisão leva em conta sua função social de comunicar e informar. Dentro disso, algumas linhas teóricas consideram que cumpre essa função com qualidade aquele programa que, além de efetuar as duas atividades, consiga provocar reflexões e críticas por parte da sociedade. As respostas dos acadêmicos mostraram, em diversos momentos, que eles consideraram este aspecto para o julgamento da qualidade de uma ficção. As principais menções dizem respeito aos temas tratados na trama da telenovela, que podem consistir no chamado *merchandising* social, ou à forma de tratamento de certos assuntos adaptados à realidade brasileira. Vale lembrar, novamente, que a telenovela brasileira possui forte marca de nacionalização, conseguindo por vezes trazer algum tema sócio-cultural e apresentá-lo ao público de forma inteligível, adaptando-o ao cotidiano do

telespectador. Os teóricos que se dispuseram a responder ao questionário mostraram ter ciência desse importante aspecto da qualidade, que nesta pesquisa adquire forte relevância. No entanto, pouco foi falado sobre a participação pública estimulada pelas ficções.

As principais citações referem-se aos temas sócio-culturais tratados nas ficções. Falando de forma geral sobre o conceito de qualidade, Maria Aparecida Baccega reforçou que devem ser consideradas para a avaliação de uma telenovela as *relações críticas com o cotidiano*, como elemento indispensável do conteúdo para se ter uma ficção de qualidade. Em relação às telenovelas citadas como preferidas, muitos motivos circundaram o ponto de vista ético e social para a construção do juízo. Veneza Mayora Ronsini, ao discorrer sobre a telenovela *Duas caras*, justificou sua escolha *pelo fato dela ter colocado a favela como "protagonista", ter tematizado os casamentos interracialis levantou questões éticas importantes para a população brasileira*. Até a exibição de *Duas caras*, poucas telenovelas haviam penetrado de tal forma a favela brasileira, encenando cenas representativas de uma realidade que permanecia fora das telas. Como bem destacado pela própria autora do trecho acima citado, a favela foi representada de maneira idealizada e estereotipada, mas consistiu-se em uma proposta de discussão social que se tornou famosa e impulsionou o tema no universo da ficção. Desde então, outras telenovelas como *Chamas da vida*, da Record, reconstruíram ambientes da favela para mostrar ao público uma realidade pouco vista na ficção, mas incansavelmente presente nos noticiários. Foi mencionada, ainda, por Nilda Jacks, a *dramatização da diferença cultural* mostrada em *Caminho das Índias* como fator importante para a função de produto cultural desempenhada pela telenovela, por apresentar um comportamento cultural diferente, adaptado à realidade brasileira.

Também Maria Cristina Brandão não deixou de lado tais aspectos para seu julgamento. A pesquisadora acredita que a telenovela *A favorita* se destacou porque *utilizou o merchandising social com moderação mas de forma exemplar ao colocar a agressão sofrida pela mulher dentro de sua própria casa*. A violência contra a mulher foi tratada em outras telenovelas, como a já citada *Mulheres apaixonadas*. Por se tratar de um assunto que continua presente na realidade brasileira, e com importância suficiente para que seja tratado com ênfase em quantas outras for preciso, novamente se destacou pela crítica social e pelo apoio a denúncias de violência sofrida. Ao afirmar que o tratamento do tema foi feito “com moderação”, Brandão provavelmente se referiu ao uso exagerado do *merchandising* social em telenovelas no qual os

temas são tratados de forma não apenas educativa, mas didática, deslocando os diálogos da trama e abrindo uma janela para um discurso político e social afastado da história. No caso de *A favorita*, a esposa que sofria maus tratos do marido (Catarina, personagem vivido por Lília Cabral) termina por deixá-lo em troca de Paula Burlamaqui. Cria, portanto, um sentimento inédito no público de defesa à mulher e de apoio a um relacionamento homossexual, conseguindo, portanto, incluir na trama dois assuntos de grande importância social para debate no Brasil.

Por fim, Maria Isabel Orofino percebeu a importância do público para a completude de uma ficção ao referir-se à telenovela *Os mutantes*, da Record, que conquistou grande audiência. Essa percepção pode ser vista na seguinte declaração da pesquisadora: *a novela Mutantes me chamou a atenção pelo apelo popular, ela mobilizou a atenção das classes populares. Assim eu considero mobilização das audiências um dado muito importante. E busquei espiar a novela, saber porque as pessoas estavam comentando tanto*. As palavras de Isabel Orofino refletem o ponto central desta pesquisa: a complementaridade dos elementos da produção, do texto bem escrito e das temáticas só surte efeito se comover e mobilizar o público. Não quer dizer que o simples fato de ser assistido concede qualidade ao programa, mas a manifestação do público em relação a ele não pode ser descartada pelos pesquisadores, nem pelos críticos. Aquilo que atrai as classes populares detém uma força de mobilização rara, que deve ser cuidadosamente aproveitada da melhor forma.

Os comentários mostraram, portanto, que há uma consciência da complexidade do conceito de qualidade pelos pesquisadores, percebida à medida que levantaram critérios de todas as possíveis abordagens do assunto para explicitar a construção de sua opinião ou julgamento. A fim de conhecer de maneira mais objetiva o grau de relevância que concederam a cada um dos elementos componentes de uma ficção, foram relacionados aspectos da produção, do conteúdo e do contexto social, em um quadro no qual os respondentes foram solicitados a marcar quão importantes os consideravam para a avaliação da ficção.

Elementos para a qualidade da ficção

Por fim, foi proposto um quadro para que as pessoas indicassem, dentre uma série de características, às quais davam maior importância. Para cada aspecto da ficção os

respondentes marcavam se consideravam o elemento “Muito importante”; “Importante”; “Pouco importante” ou “Irrelevante”. A tabela a seguir demonstra os resultados desta questão.

Aspectos	Muito importante	Importante	Pouco importante	Irrelevante	Vazias	TOTAL
Atuação dos atores	9	0	0	0	0	9
Trama inovadora	5	3	1	0	0	9
Trilha sonora	4	4	0	1	0	9
Narrativa dinâmica	2	6	0	1	0	9
Conteúdo educativo	1	4	2	2	0	9
Produção (movimentos de câmera, cenografia, iluminação, fotografia)	5	3	1	0	0	9
Figurino	3	5	1	0	0	9
Direção	7	1	1	0	0	9
Não infringir normas morais	1	0	5	3	0	9
Abordar temas sociais	4	3	1	1	0	9
Ter grande audiência	0	2	3	4	0	9
Estimular a participação do público	1	4	2	2	0	9
Fazer referência ao cinema ou ao teatro	2	3	3	1	0	9
Ir de encontro às demandas do público	0	4	4	1	0	9

A partir desse panorama, é possível estabelecer relações entre os elementos e o juízo subjetivo dos estudiosos, verificando quais aspectos se mostraram mais fortemente presentes para a avaliação de uma obra por cada um deles. A ordem de relevância das características, com base na soma das marcações “Muito importante” e “importante”, utilizando a primeira como critério de desempate, apresenta-se a seguir.

Aspectos
1) Atuação dos atores
2) Direção
3) Trama inovadora
4) Produção (movimentos de câmera, cenografia, iluminação, fotografia)
5) Trilha sonora
6) Figurino
7) Narrativa dinâmica
8) Abordar temas sociais
9) Fazer referência ao cinema ou ao teatro
10) Conteúdo educativo
11) Estimular a participação do público
12) Ir de encontro às demandas do público
13) Ter grande audiência
14) Não infringir normas morais

Novamente, a *interpretação dos atores*, por unanimidade dos respondentes, mostrou-se a mais importante. Como exposto nas justificativas, atuações que concedam verossimilhança e convencimento aos personagens e à narrativa são assaz relevantes. Esse mérito advém, além do próprio ator, da direção da ficção, que aparece em segundo lugar. A *direção* é considerada o “maestro” da produção, responsável pela harmonia entre os elementos da ficção. Por esses motivos, foi considerada muito importante pela maioria dos respondentes.

Em terceiro lugar aparece a *trama inovadora*, que reflete o apreço dos pesquisadores por histórias que saiam do roteiro básico da teledramaturgia e consigam trazer alguma originalidade para a trama, coisa rara na telenovela. Justamente pela raridade e grande necessidade de inovação nesses aspectos, como mencionado por Nilda Jacks, é que uma trama inovadora mostra-se tão importante para a qualidade da ficção. É o único elemento que aborda o conteúdo da narrativa que aparece entre os seis primeiros lugares.

Os quarto, quinto e sexto lugares referem-se a aspectos que constituem a montagem estética da produção: *produção*, *trilha sonora* e *figurino*. Quando combinados, esses elementos criam o ambiente da ficção. Os cenários e os figurinos convincentes criam a verossimilhança da história, essencial para a captação da audiência. A trilha sonora, por sua vez, dá o tom emocional da narrativa, comovendo o telespectador. Apesar disso, a trilha sonora recebeu uma marcação como “irrelevante” para a trama, o que não impediu que ficasse entre os cinco aspectos mais importantes na opinião geral dos pesquisadores.

Em sétimo lugar consta a *narrativa dinâmica*, responsável por prender a atenção do público. Inclui-se no quesito mencionado a opinião de Maria Cristina Brandão quando ela discorre sobre a relação de troca e de fidelidade do telespectador com a telenovela, sempre à espera das novas situações e conflitos. No entanto, houve quem considerasse esta uma característica irrelevante (12%), enquanto apenas dois (22%) a consideraram muito importante. Os outros seis (66%) acreditam ser esta uma característica importante, mas não indispensável para a narrativa.

A *abordagem de temas sociais*, aspecto ligado intimamente ao conteúdo temático da trama, recebeu quatro marcações (45%) como elemento muito importante da ficção. Foi assinalada, ainda, como importante (33%) e irrelevante (12%). O fato de a maioria destacar a abordagem como uma característica de grande relevância demonstra que no campo acadêmico não apenas

os aspectos estéticos são valorizados, mas também a função social da televisão contida na telenovela.

Em seguida, aparece *fazer referência ao cinema ou ao teatro*, que representa a ligação entre a TV e outras linguagens dramatúrgicas, elevando com isso o conteúdo televisivo a uma forma de arte. Logo depois, o fato de apresentar *conteúdo educativo* surge mencionado apenas uma vez como muito importante (11%), por 45% dos respondentes como importante, por 22% como pouco importante e 22% como irrelevante. Pode-se entender que no cenário atual seria difícil apontar este como sendo um elemento indispensável, ou praticamente não haveria ficção. No entanto, podemos perceber que parte dos pesquisadores considera o conteúdo educativo um fator relevante para a ficção, e que não passa despercebido para a avaliação da qualidade. Ao tomarmos como base a TV como meio informativo e cultural, a inexistência desse tipo de conteúdo contribui para a formação da ideia de espectador passivo, que não aprende e, portanto, que não precisa refletir sobre o que vê na TV. Este aspecto torna-se importante à medida que tomamos a televisão como participante do processo educacional, conforme exposto no segundo capítulo.⁵²

Em seguida aparecem os aspectos que dizem respeito à relação do público com o veículo: *estimular a participação do público; ir de encontro às demandas do público e ter grande audiência*. O primeiro é claramente considerado um fator de qualidade segundo Borges (2008), como foi apontado no segundo capítulo. Apesar de a autora referir-se à TV pública, não se deve descartar de qualquer meio que funcione com outorgas públicas o estímulo ao debate, sobre qualquer que seja a pauta. O cenário das novas mídias, que facilita essa discussão, poderia incentivar a emergência desses conteúdos, além de encurtar a distância com os telespectadores a fim de buscar as demandas e refleti-las na tela, captando audiência. A produção das ficções demonstra que tem se apropriado deste processo; contudo, ele ainda não parece muito valorizado pela crítica para a avaliação da qualidade.

Por fim, também relacionado à audiência e ao papel da TV no processo de construção da cidadania, o aspecto menos considerado pela crítica acadêmica foi o fato de a ficção *não infringir normas morais*. A crítica, também neste quesito, mostrou-se mais focada nos aspectos estéticos e do roteiro, em detrimento da abordagem sócio-cultural e dos reflexos da

⁵² Tópico 2.3.3. O caráter pedagógico como fator de qualidade – pág. 77

TV na sociedade.

4. A crítica popular: audiência, premiações e questionários

4.1. Audiência

Para uma compreensão aceitável do juízo crítico e do gosto populares, os dados de *rating* e *share* divulgados pelo IBOPE informam muito pouco ou quase nada, pois não é possível saber por meio deles as razões que levam uma pessoa a assistir determinado programa; se ao assisti-lo o telespectador está ou não gostando dele; se está elaborando uma visão crítica sobre o programa ou apenas descansando em frente à TV; se está, de fato, em frente à televisão; entre outros elementos desconhecidos. No entanto, se tomarmos como base o comentário do crítico de TV Bianculli (2007), que afirma que a qualidade para ele parte de um ímpeto de estacionar no programa para assisti-lo, pois algo lhe chamou a atenção, esses dados brutos de audiência podem demonstrar algum sinal sobre o gosto popular se pensarmos que houve alguma razão para que parassem naquele canal. Claro que as razões para isso são inúmeras. Talvez, os programas dos outros canais estivessem agradando ainda menos; é o único canal cujo sinal é satisfatório; porque gosta de determinado ator ou atriz, etc.

Mas outro olhar nos sugere que o programa mais assistido tende (apesar de não ser uma relação precisa) a ser mais comentado e debatido. Nas redes sociais, normalmente são mais comentadas aquelas ficções com maior audiência, afinal, as pessoas comentam os programas aos quais assistem. Ciclicamente, os programas mais comentados despertam a atenção de mais telespectadores, que ficam interessados e passam a assistir ao programa e comentá-lo, buscando dialogar com a rede.

Se isso de fato ocorre, pelo menos em algumas das vezes, significa que o fator de qualidade que envolve o debate e a participação pública também é mais bem aproveitado nos programas de maior audiência. Ao mesmo tempo, no caso de programas de cunho pedagógico ou informativo, quanto mais pessoas os assistirem, obviamente, mais eficiente será sua comunicação e o alcance do seu objetivo de transmitir um conteúdo educativo. Ou seja, ao tomarmos como base a função social da TV para uma análise da qualidade, é importante que o público atingido pelo programa seja o mais amplo possível, aumentando a capacidade de influência sócio-cultural ou pedagógica do programa.

Podemos ainda concluir que, se o mercado busca tanto a excelência com base nesses dados, se o *rating* é tão importante, ele é capaz de fornecer à emissora elementos que justifiquem melhorias ou aperfeiçoamentos na narrativa – tanto o índice baixo quanto o alto. Ou seja, o programa de maior audiência poderá receber mais investimento nos cenários, figurino e demais aspectos da produção, elevando sua qualidade estética. Também poderá contar com uma equipe maior para a construção de um roteiro mais cuidadoso, ou provocar uma discussão mais profunda, que envolva um número maior de pessoas no debate público.

Assim, apesar das incontestáveis ressalvas sobre os dados de audiência para uma mensuração da qualidade, eles não devem ser, necessariamente, desvinculados dessa discussão. Com base nessas premissas, apresentamos a seguir a relação das dez ficções de maior audiência da TV aberta no Brasil nos últimos três anos.

	Títulos 2010	Emissora	Aud.%	Share %
1	<i>Viver a vida</i>	Globo	39,2	62,2
2	<i>Caras e bocas</i>	Globo	36,0	64,9
3	<i>Passione</i>	Globo	35,8	57,7
4	<i>Ti-ti-ti</i>	Globo	31,3	54,9
5	<i>Dalva e Herivelto – Uma canção de amor</i>	Globo	31,2	50,2
6	<i>Papai Noel existe</i>	Globo	29,3	49,7
7	<i>Escrito nas estrelas</i>	Globo	29,2	52,8
8	<i>Cama de gato</i>	Globo	28,7	56,2
9	<i>A grande família</i>	Globo	27,7	46,9
10	<i>Batendo o ponto</i>	Globo	27,7	46,3

Fonte: Anuário Obitel 2011 com dados do IBOPE

	Títulos 2009	Emissora	Aud.%	Share%
1	<i>A favorita</i>	Globo	47,6	71,7
2	<i>Caminho das Índias</i>	Globo	40,8	62,3
3	<i>Viver a vida</i>	Globo	37,7	60,2
4	<i>Caras e bocas</i>	Globo	34,1	56,9
5	<i>A grande família</i>	Globo	32,8	54,5
6	<i>Paraíso</i>	Globo	29,8	51,9
7	<i>Bicho homem</i>	Globo	28,6	46,8
8	<i>Cama de gato</i>	Globo	27,5	55,0
9	<i>Maysa quando fala o coração</i>	Globo	26,8	46,0
10	<i>Dó-ré-mi-fábrica</i>	Globo	26,3	48,5

Fonte: Anuário Obitel 2010 com dados do IBOPE

	Títulos 2008	Emissora	Aud.%	Share %
1	<i>Duas caras</i>	Globo	43,7	68,0
2	<i>A favorita</i>	Globo	40,4	61,7
3	<i>Sete pecados</i>	Globo	30,9	55,5
4	<i>Beleza pura</i>	Globo	30,2	49,8
5	<i>A grande família</i>	Globo	29,4	47,1
6	<i>Sexo oposto</i>	Globo	29,2	47,2
7	<i>Três irmãs</i>	Globo	27,9	48,7
8	<i>O super sincero</i>	Globo	27,9	46,5
9	<i>Desejo proibido</i>	Globo	26,5	50,9
10	<i>Aline</i>	Globo	25,9	41,7

Fonte: Anuário Obitel 2009 com dados do IBOPE

Ao observarmos os títulos acima, é possível notar certo padrão. A primeira semelhança que chama a atenção é o império da Globo, responsável por todas as 10 ficções mais assistidas nos últimos três anos. O fato apenas reafirma a hegemonia da emissora no mercado, líder de público e de crítica.

Outro fator que pode ser notado nas tabelas acima é que, nos últimos anos, a ficção mais assistida foi a telenovela das 21h. No primeiro capítulo comentamos a história do “horário da novela”, modelo implantado pela Globo na década de 1970. Não apenas os horários são fixados, mas também um padrão ao qual a narrativa deve corresponder. A telenovela das 18h possui narrativa leve, com pouco apelo erótico, baseada na dicotomia *bem x mal* e com frequência recorre ao drama de época ou histórico, ou a ambientes rurais. O horário das 19h é ocupado predominantemente pelo gênero comédia, basicamente urbano, com vistas às chanchadas e mais aberto a experimentações. A “novela das 20h” (que começou há pouco a ser chamada de “novela das nove”, horário em que de fato começa) é voltada ao público adulto e apresenta temas polêmicos ou conflitos dramáticos exacerbados, com tendência a uma abordagem mais realista e com maior apelo sexual. (MOTTER, 2004)

Se tomarmos como referência esse panorama exposto por Motter (2004), é possível crer na hipótese de que o público brasileiro tem preferência pelo terceiro modelo de teledramaturgia, aquele com maior apelo a conteúdos polêmicos e tratamento de temas adultos. No entanto, não se pode desconsiderar o fato de que o horário das 21h seja o mais acessível à classe trabalhadora, que retorna para casa à noite após o dia de labuta, facilitando maior índice de

audiência. De qualquer modo, apesar da tão comentada queda da audiência total da TV aberta, a telenovela das 21h continua a campeã de audiência entre as ficções.

As outras telenovelas – das 18h e das 19h – também aparecem normalmente entre as dez maiores audiências em quase todos os anos. As únicas telenovelas que não apareceram foram *Negócio da China* (Globo, 2008/2009) e *Tempos modernos* (2010). Cabe aqui ressaltar que a primeira entrou no ranking das “dez piores novelas da década”, pelo Portal BDI, e a segunda recebeu os prêmios *TV Press* de pior telenovela e pior direção. Sem o intuito de querer destacar as premiações pejorativas, o exemplo é interessante para demonstrar a coerência possível entre audiência e crítica especializada.

Em relação às séries, destaca-se *A grande família*, que aparece nos três anos entre as dez maiores audiências, apesar da queda de posição ocorrida de 2009 para 2010. A série, que conclui sua décima temporada, é um *remake* da série de mesmo título exibida na década de 1970. Mesmo com os cenários simples e poucos personagens, a série sobre a vida de uma família tipicamente de classe média alcançou sucesso de público em ambas as versões. Recebe também críticas elogiosas aos diálogos, às boas atuações e ao modo leve e divertido com que trata os conflitos típicos das famílias brasileiras. A queda da audiência em 2010, no entanto, não passou despercebida pela crítica profissional, tendo sido criticada em *blogs* e portais e até referida como “a pior temporada da série”.⁵³

Aparecem nas tabelas, ainda, os especiais *Papai Noel existe* e *Dó-ré-mi-fábrica*, que apresentam um obstáculo metodológico por serem exibidos em episódio unitário, somando um índice de audiência que se difere das outras ficções. Por serem veiculados uma única vez, no feriado de Natal, é compreensível que reúna uma audiência maior que a média de uma ficção de serialidade mais longa.

Assim as audiências, apesar de não demonstrarem os motivos e juízos em relação aos que assistem às ficções, ilustram a preferência do público pelo formato. Essa preferência não pode ser minuciosamente analisada, mas estabelece por vezes um paralelo com o que foi dito pela

⁵³ Flávio Ricco. “*A grande família*” precisa voltar ao passado. Portal UOL - 06.01.2011. Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/colunas/flavio-ricco/2011/01/06/a-grande-familia-precisa-voltar-ao-passado.jhtm>

crítica. Em diversos momentos, as ficções mais vistas são elogiadas e as menos vistas, criticadas. Claramente esse raciocínio não pode ser tomado como lógica direta, e cabe destacar que aqui se refere apenas à ficção. Sabemos, afinal, que programas como o Big Brother Brasil, altamente criticado pelos acadêmicos e jornalistas, ocupa com frequência o primeiro lugar de audiência na TV aberta brasileira. No entanto, os motivos que levam os indivíduos a se afeiçoarem pela telenovela parecem não se distanciar tanto dos especialistas como se imaginava. É o que veremos logo à frente na análise dos questionários.

4.2. Premiações de júri popular

O voto popular, embora com outros nomes e facetas, apresenta traços antigos de existência. Os gladiadores eram escravos treinados para duelarem entre si, a fim de entreter o público. O duelo só terminava quando um deles morria, ficava desarmado ou ferido sem poder combater. No caso das duas últimas situações possíveis cabia a quem presidia os jogos decidir se o derrotado deveria morrer ou não, frequentemente influenciado pela reação dos espectadores. Há divergências sobre a forma de manifestação do público. Alguns dizem que, para poupar a vida do lutador, os espectadores deviam levantar o polegar; outros dizem que era a mão fechada que deveria ser erguida. De qualquer forma, havia influência do público no resultado da competição.

Ao longo da história, diversas manifestações contaram com a participação do público para decisões, desde a Paixão de Jesus Cristo à Inquisição. Outra das mais antigas demonstrações desse método, que até hoje persiste, é a condenação jurídica por meio de um júri formado por cidadãos comuns, que assiste a dias de julgamento e, por fim, emite sua constatação sobre a inocência ou culpa do réu. Outras áreas relativas à arte ou entretenimento adotaram esse processo e, nos últimos anos, inclusive a TV.

O voto popular para as premiações televisivas é bastante recente, tendo surgido no Brasil a partir da década de 1990. O entendimento do valor da opinião popular para a análise da crítica, complementar ao debate sobre a qualidade na TV, concede importância ao conhecimento da opinião do público e à formação do juízo que ele emite em relação à ficção. Justamente porque o indivíduo tem pouca abertura de se pronunciar publicamente, no caso das premiações a maioria das respostas representa um senso comum expressivo, que poderia ser visto como uma espécie de indicador do gosto popular. Com esse intuito foram coletados

dados das premiações que contam com júri popular, para a análise dos resultados e possível compreensão do gosto popular. No Brasil, as principais premiações com júri popular são o *Troféu Internet*; o *Prêmio Extra de TV* e o *Prêmio Arte e Qualidade Brasil*.

As premiações permitem uma visão geral do panorama das ficções nacionais, pautada em dados amplos, que não permitem uma análise completa e adequada do gosto popular. Primeiramente por ser limitada, pois demonstra o maior grupo de interesse por determinada ficção em vez de outra, dificultando um entendimento dos porquês dessa escolha. Os dados nos mostram qual a ficção mais apreciada pelo público, mas não por que é apreciada - o que também pode ser questionado pois, se desconhecemos os motivos que levam o público a votar em determinada ficção, nada nos garante que os que votam o fazem pelo apreço. Não se pode descartar a possibilidade de que certo telespectador vote em uma telenovela específica não por gostar dela, mas por desgostar da concorrente. Ou que os familiares dos atores ou envolvidos na produção votem por apoio particular e pessoal. Além disso, em alguns casos não são disponibilizadas as porcentagens de voto, o que impossibilita saber se a disputa entre as ficções concorrentes foi acirrada ou se houve grande vantagem da primeira colocada, informação que poderia proporcionar algumas reflexões.

Há, ainda, a discussão sobre *quem* vota e se esse público votante é significativo para representar a opinião nacional. Se as votações acontecem pela internet é plausível questionar se o público telespectador da telenovela, em sua maior parte, é usuário ativo da internet. De acordo com o Anuário Obitel (2009, 2010, 2011) com dados IBOPE, todas as dez ficções mais assistidas dos últimos três anos concentraram a maior parte do público na faixa etária acima de 50 anos.⁵⁴ O IBOPE aponta ainda constante crescimento do uso de internet por adultos (maiores de 25 anos) e idosos.⁵⁵ Segundo pesquisa da Teleco relativa ao ano de 2009, 63% dos usuários de 10 a 16 anos haviam acessado a internet nos últimos 90 dias. O mesmo com 68% dos jovens de 16 a 24 anos. O percentual de indivíduos de 25 a 34 anos caiu para 51%, ante 29% de 35 a 44 anos e 16% de 45 a 59. Acima de 60 anos, apenas 5% haviam acessado a

⁵⁴ Em 2008, a média de faixa etária mostrou que 9,3% dos indivíduos possuíam entre 04 e 11 anos; 7,8%, de 12 a 17; 10,7%, de 18 a 24; 16,4% de 25 a 34; 24,3% de 35 a 49 e 31,5% possuíam mais de 50 anos. Em 2009, essa média foi de 9,6% entre 04 e 11 anos; 8,7% de 12 a 17; 10,1% de 18 a 24; 17,1% de 25 a 34; 23,9% de 35 a 49 e 31; e 30,4%, acima de 50 anos. Em 2010, foi de 9,6% entre 04 e 11 anos; 9,1% de 12 a 17; 9,8% de 18 a 24; 16,4% de 25 a 34; 23,5% de 35 a 49 e 31; e 31,6%, acima de 50 anos.

⁵⁵ Fonte: Ibope. Notícias. *Aumenta participação de adultos entre internautas domiciliares*. Disponível em: <http://www.ibope.com.br>. Acesso em 08.05.2011.

internet.⁵⁶ Esse panorama mostra que os usuários mais ativos ainda são adolescentes e jovens.

Desse modo, podemos entender que os usuários de internet, em sua maioria adolescentes e jovens, diferem do público das ficções, majoritariamente adulto. É importante entender, portanto, que os resultados das premiações por voto popular ilustram a opinião de certo perfil de telespectador, não podendo ser generalizado para o público em geral. De qualquer forma, ilustra a opinião de um público expressivo, que outrossim não pode ser descartado. Público, esse, o principal responsável pela expressão das opiniões abertamente e pelos debates no ambiente virtual, representando um importante nicho da participação popular provocada pelas ficções televisivas.

Como vimos, as principais premiações por voto popular que acontecem atualmente são o *Troféu Internet*, concomitante ao Troféu Imprensa, o *Prêmio Extra de TV*, organizado pelo Jornal Extra e o *Prêmio Arte e Qualidade Brasil*. As categorias variam dependendo dos prêmios, mas a maioria apresenta a de Melhor Telenovela. Apenas o *Troféu Internet* não possui a categoria de Melhor Série.

Prêmio	Melhor telenovela			Melhor série		
	2008	2009	2010	2008	2009	2010
Troféu Internet	<i>A favorita</i>	<i>Caminho das Índias</i>	<i>Ti-Ti-Ti</i>	-	-	-
Prêmio Extra	<i>A favorita</i>	<i>Caminho das Índias</i>	<i>Passione</i>	<i>Toma lá dá cá</i>	<i>Maysa</i>	<i>A grande família</i>
Prêmio Arte e Qualidade	<i>A favorita</i>	<i>Caminho das Índias</i>	<i>Ti-Ti-Ti</i>	<i>Caros amigos</i>	<i>Maysa</i>	<i>Dalva e Herivelto</i>

Nos últimos três anos, duas telenovelas da Globo venceram todas as premiações: *A favorita*, em 2008; e *Caminho das Índias*, em 2009. No ano de 2010, *Ti-ti-ti* levou o *Troféu Internet* e *Arte e Qualidade Brasil*, enquanto *Passione* foi a escolhida pelo público do *Prêmio Extra de TV*, ambas também da Globo. Essas quatro telenovelas estiveram, ainda, entre as três campeãs de audiência nos respectivos anos de exibição. Assim, estabelece-se uma relação direta do gosto de quem assiste com a preferência de quem vota, demonstrando que a possível disparidade entre o público telespectador e o público votante, especialmente usuários de internet, não é suficientemente significativa a ponto de invalidar esta análise. Seria possível,

⁵⁶ Pesquisa Teleco (Inteligência em Telecomunicações). Internet – Perfil dos usuários. Disponível em: http://www.teleco.com.br/internet_usu.asp Último acesso: 08.05.2011.

portanto, interpretar que a opinião dos que votam pode representar, de forma geral e aproximada, o gosto popular nacional.

Ao mesmo tempo, a diferença entre os resultados de 2010 desconstrói a hipótese de que as pessoas que votam seriam as mesmas em todas as premiações de voto popular. A divulgação da temporada aberta para votação acontece basicamente nos mesmos lugares da internet: blog oficial do produtor do prêmio, *Twitter* e o famoso *boca a boca* virtual. Dessa forma seria aceitável considerar que exista uma parcela comum entre os votantes das premiações, no entanto o resultado de 2010 demonstra que o fato não é uma regra.

As votações abordam, ainda, as categorias de Melhor atriz e ator, em papel principal ou coadjuvante. Nessa categoria também é perceptível a semelhança entre a opinião dos votantes das três premiações. Aqui podemos comparar também com o *Melhores do ano*, apresentado pelo Faustão, que não possui categoria de ficção pois visa a premiar os melhores profissionais da Rede Globo. Em 2008, o ator Cauã Reymond conquistou os três prêmios, por seu papel em *A favorita*. Patrícia Pillar também foi considerada a melhor atriz do ano em todas as votações, por sua interpretação da vilã Flora na mesma telenovela. É extremamente válido ressaltar que, segundo informações do site oficial do *Troféu Internet*, a atriz venceu esse prêmio com unanimidade, com todos os mais de 14.900 votos. No caso de Flora, a personagem conquistou uma legião de fãs mesmo após a reviravolta na trama, na qual ela se revela a verdadeira vilã. Há alguns anos vem sendo comentada certa tendência dos telespectadores pela preferência por personagens não tão bondosos. A existência de um lado vingativo ou trapaceiro tem se mostrado de grande agrado ao público. Por outro lado, o brasileiro possui ainda uma moralidade forte pela qual defende ou julga os vilões ou mocinhos das telenovelas, criando asco ou desejo de punição. Provas disso são os atores que recebem xingamentos e ofensas e chegam quase a apanhar de fãs nas ruas. Assim, ao mesmo tempo em que o fato se rege sobre a égide do afeto, comprovando a crítica subjetiva, pode-se também perceber uma demonstração da capacidade do público de julgar independentemente dos atributos morais do personagem, ao reconhecerem que se a vilã, que deveria ser execrada e punida, consegue conquistar o público, deve-se algum mérito à interpretação da atriz.

Em 2009, enquanto Dira Paes levou o *Prêmio Extra de TV e Arte e Qualidade Brasil*, o *Troféu Internet* foi conquistado por Juliana Paes. Em relação aos atores, o *Troféu Internet* foi concedido a Bruno Ferrari, enquanto o *Prêmio Extra*, a Rodrigo Lombardi, o Raj de *Caminho*

das Índias. Também Bruno Gagliasso foi consagrado duas vezes, levando o *Prêmio Extra* de Melhor Ator Coadjuvante e o *Melhores do ano*, na categoria Melhor Ator.

Em 2010, o ator Murilo Benício recebeu os prêmios *Extra de TV* e *Melhores do Ano*, demonstrando compatibilidade entre os votantes. No entanto, a premiação às atrizes se diferencia: Irene Ravache recebeu o Prêmio *Melhores do ano* por sua interpretação em *Passione*, enquanto Mariana Ximenes recebeu o *Troféu Internet* por seu papel como Clara na mesma telenovela e Nathália Dill levou o *Prêmio Extra de TV* por *Escrito nas estrelas*.

As consagrações a atores e atrizes não representa consistente quadro do gosto popular em relação às ficções, mas é útil para que se tenha conhecimento da relação entre as diferentes premiações, para que se tente investigar a questão da homogeneidade do público votante. Com esse panorama, salvos os obstáculos epistemológicos e os fatores desconhecidos para análise, mais uma vez é possível afirmar que os votantes são uma parcela representativa do gosto do público, dada a semelhança entre os campeões das premiações e as campeãs de audiência. Assim, para que a análise se tornasse mais completa, foram aplicados questionários por meio da internet, pelos quais se buscou compreender as prioridades do público e os motivos que os levam à construção de determinadas opiniões e juízos.

4.3. Análise dos questionários – o público

Período e divulgação

Com o intuito de traçar uma visão geral sobre o público que assiste televisão e faz uso da internet, foram aplicados questionários elaborados exclusivamente para esta pesquisa. Os questionários eram mistos, ou seja, continham questões abertas e fechadas e esteve disponível na Internet no seguinte período:

- **Início da divulgação:** 02.12.2010
- **Término (retirada da rede):** 22.12.2010

O formulário aplicado ao público foi o único que apresentou delimitação de tempo disponível na rede, uma vez que o fluxo de respostas é incontrolável e com isso demanda um controle metodológico mais rígido. No entanto os formulários que foram aplicados à crítica especializada, como vimos, restaram em aberto, pois o link foi divulgado apenas àqueles que

foram convidados a respondê-lo. Além disso, pelo maior grau de dificuldade em obter as respostas, foi necessário mantê-lo por mais tempo à disposição dos críticos.

Em relação à amostra, é necessário primeiramente explicitar o modo de divulgação. O questionário foi enviado, via email, à lista de contatos da pesquisadora. Alguns desses, por sua vez, encaminharam aos seus próprios contatos, e assim sucessivamente. O link de acesso ao formulário também foi divulgado em comunidades das redes *Orkut*, *Twitter* e *Facebook*. Contudo, essas comunidades apresentaram certos problemas com relação à divulgação. Na primeira, a rede social *Orkut*, o link foi divulgado em 14 comunidades sobre temas relacionados a redes de televisão, a formatos de ficção ou a títulos específicos. Foram escolhidas para divulgação as comunidades com maior número de membros. Seguem abaixo as comunidades abordadas, os temas relacionados e o número de membros:

Emissoras de TV	Nº membros
SBT → Oficial	242.279
Rede Globo De Televisão	317.452
Clássicos da Tv Cultura	106.315
Rede Record de Televisão	513.556
Formato	Nº membros
● SERIES de (Z e)™ A a Z ●	125.691
Eu Adoro Series / Seriados	40.303
Series / Seriados - [BRASIL]	28.343
Eu vejo novela, e daí?	32.423
Títulos	Nº membros
Novela Insensato Coração	32.329
Novela Ti ti ti - Rede Globo	44.788
Novela Araguaia - Rede Globo	38.619
Uma Rosa com Amor Novela SBT	24.318
Novela Passione - Rede Globo	16.607
A grande família	69.806
TOTAL	1.785.829

É necessário destacar que o total possui aqui uma função quase meramente ilustrativa, dado que a mesma pessoa pode ser membro de mais de uma comunidade (ou até de todas, como o caso da pesquisadora que precisou se tornar membro da maioria delas para conseguir postar o questionário). Portanto, a somatória do número de membros das comunidades é relativa a um universo aproximado de indivíduos que, naquele momento, estariam conectados por linhas imaginárias. Além disso, apesar desse amplo universo, as comunidades no *Orkut* muitas vezes funcionam como uma vitrine para expor os gostos e hábitos no perfil, mas poucos usuários

são ativos nas discussões propostas dentro da comunidade. Foi possível perceber que, ao adentrar os fóruns de debate, encontravam-se lá 3 ou 4 membros falando entre si em tempo real, utilizando o local para uma espécie de conversa instantânea. Assim, o link postado imediatamente era substituído por posts das conversas, que deixavam para trás o comentário contendo o link. Além disso, os moderadores das comunidades em geral não aceitam postagem de links, portanto essa foi outra dificuldade encontrada na divulgação nesta rede social.

No sistema de *microblogs Twitter*, o link foi divulgado no perfil da pesquisadora (@silabas) e *retuitado* por seis pessoas. Considerando o número de seguidores de cada um que divulgou o link, o questionário teria chegado a cerca de 23 mil perfis. No entanto, o *Twitter* é uma rede extremamente dinâmica. A cada segundo o usuário recebe novos *tweets*, o que faz com que o tempo útil de duração de um *tweet* seja muito curto. Assim, o usuário, para que receba o link e o leia com atenção, deve estar conectado no exato momento da postagem, ou ela se perde. Esse caráter dinâmico reduz a possibilidade de ampla divulgação pela ferramenta.

Por fim, o link foi postado no Facebook. Porém, apesar de hoje ser evidente a migração dos usuários do Orkut para o Facebook, à época o movimento era ainda recente, portanto havia poucas comunidades relacionadas a temas de ficção. Esse fato fez com que o link fosse divulgado apenas no perfil da pesquisadora e amigos.

Amostra

É importante ressaltar que a mensagem inicial do questionário deixava claro que a pesquisa era voltada àqueles que assistem a ficções televisivas. Assim, como as divulgações pelo *Twitter* e email abrangem um amplo e heterogêneo público, o número de acessos pode ter sido maior do que o número de respostas, dada a possibilidade de que algumas pessoas não estavam aptas a pertencer à amostra desejada.

Considerando que o índice de retorno em pesquisas de internet é extremamente baixo, e que é comprovadamente mais eficiente uma divulgação recebida por um amigo ou conhecido do que as expostas aleatoriamente no ambiente virtual, e apesar do universo de 1.808.829 pessoas nas comunidades das redes divulgadas, o maior retorno em respostas veio da divulgação por emails. Com isso, grande parte das respostas constitui uma amostra por conveniência, recebida de pessoas que intencionavam ajudar a pesquisa por relação pessoal

com a pesquisadora, mesclada a alguns colaboradores, em menor parte, que se dispuseram a responder o questionário tendo o encontrado nas comunidades virtuais.

Esse fato contribui para que o perfil dos indivíduos que responderam ao questionário tenda a ter alguma semelhança, como faixa etária adulta e alto nível de escolaridade. Ao todo, o questionário foi respondido por 207 pessoas, que constituem a amostra do público.

Perfil da amostra

Gráfico 7 – Público: Gênero da amostra

Gênero	Nº
Masculino	89
Feminino	118
TOTAL	207

Gráfico 8 – Público: faixa etária

Idade	Nº
11-17 anos	19
18-24 anos	52
25-34 anos	84
35-49 anos	32
+ 50 anos	16
Vazias	4
TOTAL	207

Gráfico 9 – Público: grau de escolaridade

Escolaridade	Nº
Ensino fundamental	10
Ensino médio incompleto	9
Ensino médio completo	11
Superior incompleto	47
Superior completo	43
Pós-graduação	84
Vazias	3
TOTAL	207

Gráfico 10 – Público: renda familiar

Renda familiar (em salários mínimos)	Nº	%
Menos de 1	3	1%
Entre 1 e 2	7	3%
Entre 2 e 3	14	7%
Entre 3 e 5	31	15%
Entre 5 e 10	60	29%
Entre 10 e 20	51	25%
Mais de 20	15	7%
Prefiro não informar	24	12%
Vazias	2	1%
TOTAL	207	100

Os gráficos ilustram um perfil bastante específico, diverso da maior parte da população do país. No que concerne ao gênero não há grande discrepância: 57% dos que responderam são mulheres, ante 43% de homens. A porcentagem está em acordo com o perfil da audiência das dez ficções mais assistidas, que mostra que as mulheres assistem, normalmente, mais a ficções televisivas do que os homens.⁵⁷

⁵⁷ Fonte: Anuários Obitel 2011 (no prelo).

Em relação à idade, 41% têm entre 25 e 34 anos, faixa etária com a maior quantidade de pessoas que responderam ao questionário. Em segundo lugar está a faixa etária de 18 a 24 anos, com 25% do total. Em termos gerais, 66% das 207 respostas são de jovens entre 18 e 35 anos. As outras idades dividem-se em 15% com 35 a 39 anos; 9% com 11 a 17; e 8% acima de 50 anos. 2% das pessoas não responderam.

É na observação do grau de escolaridade que o segmento das respostas se torna evidente. Das pessoas que responderam, 41% possuem pós-graduação. Nota-se aqui grande discrepância com o quadro geral dos brasileiros, uma vez que, de acordo com dados do Censo, somente 12% dos jovens de 18 a 24 anos cursam o ensino superior. Também foi significativa a participação de estudantes com ensino superior incompleto, em 23% das respostas e 21% que possuem superior completo. A predominância de pessoas com alto grau de escolaridade pode ser explicada pelo processo de divulgação, que contribuiu para que predominassem as respostas dos que receberam o formulário por email, dentro do círculo social de pesquisadores e graduados. Somadas, apenas 14% das pessoas que responderam não cursaram ou nem ao menos cursam ensino superior.

Em relação à renda familiar a realidade dos que responderam se mostra novamente bastante específica: mais da metade (54%) dos que responderam possuem renda familiar acima de 5 salários mínimos mensais, sendo que, destes, 25% têm renda acima de 10 salários. Estes dados diferem-se do perfil da audiência das ficções mais assistidas que demonstra, segundo dados do IBOPE, que em média mais da metade dos telespectadores das ficções mais assistidas de 2010 pertence à classe C, enquanto cerca de 30% pertencem às classes A e B e a minoria às classes D e E.⁵⁸

Tendo em vista esse panorama, é importante não generalizar os resultados obtidos a toda a audiência, lembrando sempre que correspondem a um nicho específico representado por uma amostra, significativa para esse segmento. As características apresentadas definem o perfil do público ao qual nos referiremos doravante.

Ainda em relação ao perfil, as pessoas que responderam a este questionário demonstraram grande posição crítica e capacidade de julgar as ficções. No entanto, apenas uma minoria

⁵⁸ Fonte: Anuário Obitel 2011 (no prelo). Em 2010, a média no perfil da audiência das dez ficções mais vistas foi 51,3% na classe C; 29,7% na classe AB e 19% na classe DE.

participa ou participou de premiações televisivas concedendo seu voto ao júri popular. No total, 78% nunca participaram de premiações, contra 18% que disseram ter participado ao menos uma vez. Assim, ao compararmos os resultados do voto popular com as ficções mencionadas nos questionários, estaremos trabalhando com públicos não muito semelhantes. É nesse sentido que a compatibilidade das respostas adquire outros significados se pensarmos que o público votante das premiações pode ter um perfil que não muito se aproxima daqueles que emitiram as respostas obtidas nesta pesquisa.

O perfil dos que se admitiram participantes das premiações é bastante variado. Do total dos que responderam “sim”, 58% são mulheres e 42% homens. Em relação à idade, 21% possuem entre 11 e 17 anos; 21% entre 18 e 24 anos; 40% entre 25 e 34 anos; 5% entre 35 e 49 e 10% acima de 50 anos. Ou seja, no universo dos votantes há representação de todas as faixas etárias. O grau de escolaridade também é diverso e varia do ensino fundamental à pós-graduação, este último com representatividade de 40% (condizente com o perfil da amostra), ante 40% que cursam ou cursaram ensino superior e 20% com ensino médio ou fundamental.

Gráfico 11 – Participou de votação em premiações televisivas

4.3.1. Análise das respostas

Conhecido o perfil do público que respondeu ao questionário, detenhamo-nos às respostas, que apresentam uma vasta riqueza de subjetividades. Cabe ressaltar que o questionário apresentou diferenças sutis nas perguntas e as respostas são vastas, até mesmo pela

quantidade obtida. Dessa forma, os tópicos de análise foram adaptados a esse público e se diferenciam um pouco daquele visto com a crítica especializada.

As telenovelas

A pergunta que se dedicava a descobrir os títulos preferidos questionava: *Nos últimos dois anos, qual foi a telenovela brasileira de que você mais gostou?*. Primeiramente destaca-se a dificuldade em lidar com esse tipo de pergunta, que de certa forma demandava que o respondente soubesse quais exatas telenovelas foram ao ar nos últimos dois anos. Cientes desta dificuldade, não houve exigência de resposta “correta”, apenas optamos por incluir a especificidade na pergunta para direcionar as respostas a fim de delimitar as ficções mencionadas. No entanto, percebe-se a grande dificuldade em situar as ficções pelos padrões de resposta. A maior parte das pessoas (35%) deixou em branco a pergunta e 15% mencionaram telenovelas antigas (mais de 2 anos) ou importadas. A categoria *outros* inclui as respostas que mencionaram ficções válidas, isto é, nacionais dos últimos dois anos, mas que tenham sido citadas até três vezes, portanto com pouca representação.

Gráfico 12 – Telenovelas de que mais gostaram nos últimos dois anos

Telenovela	Nº	%
<i>A favorita</i>	29	14
<i>Caminho das Índias</i>	23	11
<i>Antigas ou importada</i>	31	15
<i>Ti-ti-ti</i>	19	9
<i>Passione</i>	11	5
<i>Viver a vida</i>	10	5
Outros ⁵⁹	13	6
Sem resposta	74	35
TOTAL	210⁶⁰	100

A telenovela mais mencionada foi *A favorita* (Globo, 2008), por 29 pessoas (14%). Mais uma vez, coincidem as menções de telenovela preferida com o voto popular que concedeu à

⁷ As telenovelas incluídas nesta categoria e a quantidade de votos são: *Cama de gato* (1); *Caras e bocas* (3); *Escrito nas estrelas* (1); *Malhação*(1); *Os mutantes* (1); *Paraíso*(3) e *Uma rosa com amor* (3).

⁶⁰ Três pessoas citaram duas telenovelas preferidas. Foram contabilizados um voto para cada telenovela.

mesma novela os prêmios que já foram referidos. Assim, mesmo que o público que participe de votações pela internet possua perfil distinto dos que responderam a esta pesquisa, ambos compactuam de opinião semelhante em relação à audiência total, dado que *A favorita* foi também a segunda telenovela mais assistida em 2008 e a mais assistida em 2009.

Sobre o público que compartilha da mesma preferência em relação a *A favorita*, 52% são homens e 48% são mulheres. Em relação à faixa etária, mais de 72% dos telespectadores que responderam têm entre 18 e 34 anos, mostrando-se uma novela voltada, principalmente, a jovens e adultos.

Buscando compreender os motivos que levaram a essa preferência, analisamos as explicações relatadas no questionário. Grande parte das respostas fez alusão ao elemento surpresa e às quebras de expectativa apresentadas pela trama de João Emmanuel Carneiro. Foram freqüentes as expressões que retrataram esse apreço, como *Tramas envolventes, situações inusitadas, histórias que fogem do tradicional* ou *Trama bem articulada, inovadora dentro do conceito de ficção brasileira*; e ainda *tentou fugir do modelo comum das telenovelas (ao não apresentar ao público quem era a vilã, e quem era a "mocinha")*. Estas afirmações demonstram que o principal elemento da telenovela que conquistou o público está relacionado ao suspense e à originalidade da trama. Por que, então, continuam os autores a escrever telenovelas com tramas semelhantes e pouco originais?

Outros se referiram à crítica social presente nas telenovelas, mesmo que de formas contraditórias. Uma das respostas diz: *Sobre A Favorita, eu acho que era uma novela muito fora do comum, por não ser aquele tipo de novela que trata de temas sociais, como a atual novela das 21h, "Passione" e todas as outras que estão no ar... Ela era um tipo de novela mais investigativa, mostrava a real face do ser humano e qualquer tipo de tema social que aparecia na novela, era bem melhor tratado pelo autor*. Por outro lado, outra resposta se apresenta: *gosto de programas que tragam à tona uma discussão mais crítica sobre a realidade social e também que apresente a nossa cultura*. Afinal, *A favorita* faz ou não uma crítica social? Não nos cabe entrar nesse mérito, mas é interessante perceber a diferença nos gostos e a capacidade da telenovela de conquistar indivíduos que buscam diferentes aspectos na ficção. *A favorita* revelou, então, uma trama capaz de mostrar uma crítica social à duplicidade do ser humano e do lado maligno que existe em nós, conseguiu trabalhá-la de maneira consistente o bastante para conquistar quem quisesse ver a crítica, mas sutil o suficiente para incitar a

discussão em quem, inicialmente, não buscava esse tipo de história. Assim, as respostas mostraram que o telespectador brasileiro, mesmo que não seja sua preferência, aceita as críticas sociais e está disposto a refletir sobre elas.

Ainda sobre *A favorita*, 60% das respostas que mencionavam os motivos da preferência pela telenovela citaram a trama, a história, o roteiro. Percebe-se que a narrativa em si é ainda o elemento que mais atrai o público. Em seguida aparecem referências à atuação dos atores e ao tratamento estético das cenas.

Em segundo lugar na votação esteve *Caminho das Índias*, com 23 votos (11%). Telenovela, essa, que também foi consagrada com os prêmios *Troféu Internet* e o *Prêmio Extra de TV*, coincidindo com a opinião do público votante dessas premiações.

Em relação aos motivos, apenas 17 das 23 pessoas justificaram a escolha. Destas, 62% mencionaram a diferença cultural abordada pela telenovela como fator determinante para sua apreciação. Conclui-se que o conhecimento de hábitos culturais diferentes dos brasileiros incita um apego à trama ficcional, explicando sucessos anteriores como *O clone*, da mesma autora. Foram mencionados fatores como a moda estrangeira, os conflitos e os preconceitos culturais. Ainda a respeito dos assuntos tratados, duas pessoas mencionaram a esquizofrenia e a psicopatia como temas que instigaram o interesse pelo desenvolvimento da trama. Também houve referências à estética da telenovela, que apresentou um grande cuidado com a imagem e o figurino, com cores vivas e paisagens marcantes.

Em relação a *Ti-ti-ti (remake)* o público mostrou outras razões para gostarem da telenovela. A maioria (71%) mencionou, em vez da trama, o humor dos personagens ou atuação dos atores. A comédia foi citada como um fator de qualidade da ficção. É interessante destacar que, se nas outras telenovelas do horário das 21h as respostas voltavam-se mais para a trama, no caso de *Ti-ti-ti* apenas 21% das respostas fizeram alusão à história ou ao conteúdo da narrativa.

Sobre o público da telenovela, 61% possuem ensino superior completo ou pós-graduação. Em relação ao gênero, 72% dos que mostraram preferência por ela são mulheres sendo que, destas, 76% tem mais de 25 anos.

Dos 207 respondentes, 5% demonstraram preferência por *Passione*, público formado basicamente por adultos, acima de 25 anos (73%). Quanto ao gênero nota-se um número pouco maior de mulheres, 63%, ante 37% de homens.

Os motivos apresentados são variados. Alguns mencionaram os atores conhecidos, pelos quais havia uma afeição, o que os levou a querer assistir a telenovela. O elenco escolhido pela telenovela, principalmente os atores mais conhecidos como Fernanda Montenegro, Aracy Balabanian e Francisco Cuoco foram mencionados. Outros fizeram referência ao gênero comédia, ao humor contido em alguns núcleos da trama. Fato curioso, dado que a telenovela das 21h não possui como característica forte o gênero comédia. É frequente a existência de pelo menos um núcleo cômico na telenovela, mas que raramente recebe destaque. O gênero cômico da ficção brasileira se concentra, normalmente, na telenovela das 19h ou nas séries. No entanto, *Passione* recuperou atores da terceira idade que não atuavam há alguns anos e montou um núcleo cômico que conquistou o público jovem e resgatou um público mais antigo, de fãs desses atores, como Cleyde Yáconis, Elias Gleiser, Leonardo Villar e Flávio Migliaccio. Além disso, a mídia comentou o fato como uma espécie de *merchandising social*, por recuperar atores que, pela idade avançada, não recebiam tantas propostas de emprego como antes. Nota-se então que os motivos que levaram os respondentes a preferir essa telenovela se relacionaram com o elenco e com o gênero. Houve poucos comentários sobre a trama e, quando houve, eram na maioria das vezes críticas negativas à construção do roteiro e diálogos.

Muitas respostas justificaram os motivos que os fazem gostar da ficção em geral, ou de assistir telenovelas, sem se referir especificamente à que mencionara como predileta. Assim, ao observarmos o panorama geral das respostas foi possível criar percepções sobre os motivos que levam esse público a gostar de uma ficção e considerá-la com ou sem qualidade. A maior parte dos comentários, em vez de justificar a escolha com base em características específicas da telenovela preferida, justificou o gosto por telenovelas em geral, explicando gostarem do fator de entretenimento, relaxamento e fuga da realidade. Os comentários se mostraram bastante críticos tanto positiva quanto negativamente, elogiando e apontando fraquezas da telenovela. Outros criticaram as telenovelas, dizendo preferir séries ou minisséries.

Logo após a pergunta sobre a telenovela preferida, foi perguntado se achavam que ela tinha qualidade. Interessante ressaltar que esse foi um dos pontos da pesquisa que mais claramente

demonstraram que a subjetividade do gosto aproxima-se da análise da qualidade. Isso pode ser percebido pela pouca distinção que fazem entre o *gostar* e *ter qualidade*. A maioria respondeu que sim, que achava que a telenovela tinha qualidade, demonstrando que o gosto está diretamente ligado à compreensão de qualidade do público. Os números encontram-se expressos na tabela e gráfico a seguir:

Gráfico 13 - Acham que a novela citada tem qualidade:

Interessante destacar que 22 dos que responderam “Não” deixaram em branco a pergunta sobre qual a telenovela favorita. Ou seja, apenas oito disseram gostar de uma telenovela que, para eles, não tem qualidade.

As séries e minisséries

No mesmo padrão de abordagem das telenovelas, o questionário apresentou a pergunta: *nos últimos dois anos, qual a série ou minissérie brasileira de que você mais gostou?* E, em seguida, *você acha que ela tem qualidade?* Em princípio foram propostas duas perguntas separadas, uma relativa a séries e outra relativa a minisséries. O questionário inicial foi, então, enviado a algumas pessoas do círculo mais próximo de trabalho e amizade da pesquisadora em uma espécie de pré-teste, no qual foi requisitado que manifestassem comentários sobre dúvidas ou estranhamentos que o questionário possa ter causado. De oito pessoas que responderam, sete demonstraram dificuldade em diferenciar séries de minisséries, respondendo apenas a uma pergunta e deixando a seguinte em branco. Por esse motivo decidimos unir as perguntas, para que se sentissem mais confortáveis em mencionar um

programa seriado de sua preferência, podendo ser separadas posteriormente, sem que isso afetasse significativamente o resultado da pesquisa.

Apresentamos a seguir, a tabela e o gráfico ilustrativo das séries ou minisséries mais citadas. Foram considerados os títulos que receberam pelo menos cinco citações. As ficções citadas entre uma e quatro vezes foram incluídas na categoria *outras*, e aquelas exibidas há mais de três anos estão representadas na categoria *antigas ou importadas*. A única exceção foi a minissérie JK, por aparecer em 6% das respostas, um número significativo. Para uma série exibida em 2006, ou seja, há 5 anos, o número de respostas obtido mostrou-se curioso por evidenciar a memória e conseqüente afeição à ficção. Por esse motivo mereceu ser destacada no quadro. A análise busca descrever e aprofundar os elementos que tangem as três ficções mais mencionadas.

Gráfico 14 – Público: melhores séries ou minisséries

Série ou minissérie	Nº	%
<i>A grande família</i>	17	8%
<i>Maysa</i>	16	8%
<i>Capitu</i>	14	7%
<i>As Cariocas</i>	13	6%
<i>JK</i>	12	6%
<i>A Cura</i>	11	5%
<i>Dalva e Herivelto</i>	5	2%
<i>Som & fúria</i>	5	2%
Antigas ou importadas	19	9%
Outras ⁶¹	28	13%
Sem resposta	71	34%
TOTAL	211	100

As três séries mais mencionadas foram *A grande família*, seguida de *Maysa- quando fala o coração* e *Capitu*. *A grande família*, a mais citada, aparece em 8% das respostas. O resultado se mostra, portanto, condizente com os índices de audiência, dado que, como vimos, a série

⁶¹ As ficções incluídas nesta categoria e quantidade de menções são: *Aline* (1); *Cidade dos homens* (1); *Fora da lei* (1); *Toma lá dá cá* (1); *Junto e misturado* (1); *A Casa das sete mulheres* (2); *A História de Ester* (2); *Alice* (HBO) (2); *“Maria”* (1); *Casos e acasos* (2); *Cinquentinha* (2); *Clandestinos* (2); *Força tarefa* (2); *Ó pai ó* (2); *Tudo novo de novo* (2); e *Separação* (4)

esteve entre as dez ficções mais assistidas nos últimos três anos. Também está de acordo com as premiações de voto popular, pois foi considerada a Melhor Série pelo *Prêmio Extra de TV* (único que conta com esta categoria) em 2010, o que indica seu sucesso em relação ao público.

Em relação ao perfil dos que assistem à série *A grande família*, 23% são homens e 77% mulheres. Em relação à faixa etária, 47% têm entre 25 e 34 anos. Apenas 6% têm menos de 18; 12% entre 35 e 49; e 12% acima de 40 anos. A preferência pela série, de acordo com os questionários, mostra-se presente no público feminino jovem, do qual 82% possuem renda familiar mensal acima de cinco salários mínimos.

Os principais motivos apresentados para justificar a preferência pela série envolvem quase sempre a comédia, o humor simples criado a partir de situações cotidianas. Como veremos no tópico seguinte, os elementos que lidam com o dia a dia do brasileiro são bem recebidos pelo público. A atuação dos atores também foi aludida como a responsável por manter a série tanto tempo no ar. *A grande família*, atual *remake* da série homônima exibida na década de 1970, demonstra sua atemporalidade ao conquistar novamente o público brasileiro. O gosto por temas do cotidiano surge em falas como *A grande família, é um programa antigo que aborda temas tão normais do cotidiano de toda família brasileira e conseguem fazer comédia disso sem muita apelação*. O favoritismo é visível também na resposta *A grande família é, sem dúvida, o melhor programa da TV brasileira. Simplesmente genial, personagens hilários e situações divertidas*.

O segundo lugar entre as mais mencionadas foi ocupado pela minissérie *Maysa – quando fala o coração*, com 16 menções, ou 8%. A minissérie foi exibida em janeiro de 2009 e contou a vida da cantora Maysa, mostrando um panorama da vida musical brasileira e do rádio nos anos 1950, 1960 e 1970. Escrita por Manoel Carlos, a minissérie teve direção de Jayme Monjardim, filho da cantora. Assim como *A grande família*, a minissérie aparece também no cenário das premiações de voto popular, tendo recebido o *Prêmio Extra de TV* em 2009, na categoria Melhor Série.

Das pessoas que demonstraram predileção por *Maysa – quando fala o coração*, apenas uma é do sexo masculino. As mulheres representaram 94% do total de respondentes, demonstrando que o tema da minissérie é bem mais próximo do público feminino, dado o foco contínuo na

relação mãe-filho e nas relações amorosas da cantora. As mulheres que gostaram da minissérie perpassam todas as faixas etárias e rendas familiares, com predominância de 30% entre 25 e 39 anos e de 31,5%) com renda familiar mensal entre 3 e 5 salários mínimos.

Os elementos da minissérie mencionados pelo público como sendo positivos fizeram referência à riqueza de detalhes e ao resgate histórico. Grande parte das respostas demonstrou que havia afeição pela vida da cantora, polêmica, conturbada, o que fez com que a própria história, da maneira pela qual foi contada, conquistasse o público pelo seu teor emocional. A resposta a seguir, proferida pelo único homem que declarou preferência pela minissérie, delineia características também presentes em outras respostas de forma bastante sincera.

"Maysa - Quando fala o Coração" foi uma minissérie fantástica. Teve um formato não-linear que deu um brilho maior ainda à trama. Acho que grande parte dos jovens que não conheciam a história maravilhosa dessa cantora magnífica e polêmica, passaram a venerá-la. Além do mais, Manoel Carlos escreveu a minissérie brilhantemente destacando as características irrevutáveis [sic] que pertenciam à Maysa; e o fato do próprio filho dirigir a minissérie trouxe um ingrediente a mais. (Masculino; 14 anos; ensino fundamental; entre 5 e 10 salários mínimos)

A terceira minissérie mais citada foi *Capitu*, com 14 menções, ou 15%. A minissérie, dirigida por Luis Fernando Carvalho, retratou o clássico da literatura *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. A minissérie apresentou um estilo esteticamente diferente do usual, com jogos de luz, cenas rápidas e referências ao teatro, com cenas em palco sem cenário. *Capitu* não esteve presente entre as 10 mais assistidas e não recebeu nenhum prêmio por voto popular, apenas pela crítica especializada, como veremos mais adiante. Também não alcançou altos índices de audiência, o que poderia estar relacionado ao horário de exibição, que ultrapassava a meia noite. Mas ganhou devoção por parte da crítica especializada e de um público mais elitizado.

O público que se afeioou à minissérie mostrou-se bastante heterogêneo em relação ao gênero, com 43% de homens e 57% de mulheres. Ao que se refere ao grau de escolaridade, as respostas dividem-se em dois públicos: 64% com ensino superior incompleto e 35% com pós-graduação. A faixa etária é inteiramente jovem, com 71% entre 18 e 24, e 29% entre 25 e 34 anos, com renda salarial entre 5 e 10 salário mínimos. Isso demonstra que o público jovem universitário foi o que mais gostou de *Capitu*, talvez pelo viés literário e teatral, que não se mostrou de fácil compreensão para as classes mais baixas ou jovens do ensino médio.

Os motivos demonstram o mesmo: o caráter artístico e o viés técnico inovador foram os principais atributos que os levou a gostar do programa. Conforme será analisado mais à frente, as referências ao aspecto estético parecem continuar mais ligadas a níveis de escolaridade mais altos. Grande parte das respostas que justificaram a preferência mencionou os elementos cênicos que trazem uma estética teatral para a televisão, algo próximo do considerado *artístico*. Foram citadas a “qualidade técnica”, a “inovação artística”, a “estética” e a “direção de arte”, como elementos que enriqueceram a produção. Outros descreveram gostar de “outras maneiras de fazer televisão, unindo-a ao teatro (como no caso de *Capitu*)”. Nenhuma resposta que discorresse sobre *Capitu* se referiu à história, ao conteúdo que, veremos no próximo tópico, é em geral o aspecto que mais recebe atenção do público. As respostas abaixo demonstram que o olhar sobre essa minissérie é mais voltado à compreensão da literatura, arte e estética.

- 1) *Sobre Capitu o mais interessante foi o fator cênico, onde o lado artístico sobressaiu sobre a história deixando-a muito mais rica. Outro exemplo é: Hoje é dia de Maria* (Masculino, 19 anos, superior incompleto; entre 5 e 10 salários mínimos)

Cabe lembrar que *Hoje é dia de Maria* é do mesmo diretor. Mais um exemplo:

- 2) *Já com relação as séries e minisséries- creio que a Globo realiza produções memoráveis e interessantíssimas do ponto de vista cultural, literário e histórico.* (Feminino; 29 anos; Pós-graduação; entre 10 e 20 salários mínimos)

Fica claro então que os mesmos atributos que incitaram críticas e ensaios teóricos sobre a minissérie *Capitu* foram percebidos por jovens universitários. No entanto, esses elementos parecem não conquistar uma recepção mais abrangente, capaz de elevar os índices de audiência. Talvez aqui se apresente novamente o traço distintivo das classes proposta por Bourdieu (2008), segundo o qual as artes como literatura e teatro são do *gosto* das classes mais abastadas, enquanto o popular ainda prefere uma narrativa mais simples, mais característica do que conhecemos na televisão.

Gêneros e formatos

Em relação à distinção entre séries e minisséries, os telespectadores não demonstraram clareza quanto às diferenças. Faremos uma separação a fim de facilitar a compreensão das especificidades de cada formato. Ambos requerem diferentes tipos de fidelidade do espectador. As séries são mais longas, divididas em episódios e temporadas. Cada episódio

apresenta uma trama central e sua resolução, envolvendo os personagens usuais da série. Uma temporada pode durar de seis meses a um ano. Por serem mais longas, as séries fidelizam o telespectador que se torna conhecedor dos personagens e de seus casos e de suas histórias anteriores. Facilita a fidelização o fato dos episódios não serem dependentes entre si para a compreensão da história, permitindo que se perca um ou dois e se retorne a assisti-la sem prejuízo para o entendimento.

As minisséries, por sua vez, constituem-se de capítulos, e portanto com ganchos e ligações entre si, formando uma só história dividida em partes. É possível que o fato de não assistir a um dos capítulos prejudique a compreensão do próximo. Por outro lado, são mais curtas, duram em média de 8 a 12 episódios diários (à exceção de segundas e finais de semana, na Globo), o que facilita o acompanhamento, ao contrário do que ocorre com as telenovelas.

A seguir apresentamos o quadro geral dos formatos mencionados em séries e minisséries.

Gráfico 15 – Formatos: séries e minisséries (público)

Formato	Nº	%
Séries	44	37%
Minissérie	75	63%
Total	119	100%

Nota-se facilmente que as minisséries foram mais citadas do que as séries. No entanto, nos últimos anos o Brasil produziu mais séries do que minisséries. Em 2010, o Brasil produziu e exibiu 12 séries e 4 minisséries. Em 2009, esses números foram de 11 séries e 6 minisséries e, em 2008, sete e três, respectivamente.⁶² Esses números demonstram que a preferência por minisséries não se explica por serem mais numerosas. O elemento surpresa, os temas

⁶² Fonte: Anuários Obitel 2009, 2010 e 2011 (no prelo).

históricos e a inovação estética permitidas nas minisséries parecem conquistar esse público com mais frequência.

Em relação às **séries** citadas, apresentamos a seguir o quadro dos títulos.

Gráfico 16 – Formatos: séries

Série	Nº
1. <i>A grande família</i>	17
2. <i>As Cariocas</i>	13
3. <i>Separação</i>	4
4. <i>Força Tarefa</i>	2
5. <i>Ó pai ó</i>	2
6. <i>Tudo novo de novo</i>	2
7. <i>Clandestinos</i>	2
8. <i>Aline</i>	1
9. <i>Cidade dos Homens</i>	1
10. <i>Toma lá dá cá</i>	1
11. <i>Junto e misturado</i>	1
TOTAL	44

Todas as séries mencionadas são produções da Globo, que com isso exibe seu domínio sobre a ficção seriada brasileira. *A grande família* foi a mais citada dentre as séries e minisséries, demonstrando grande favoritismo desse nicho. Em segundo lugar aparece *As cariocas*, série na qual cada episódio contava a vida de um personagem diferente, no caso em questão eram todas mulheres que viviam no Rio de Janeiro. Feita de um humor leve, não poderia ser considerada propriamente cômica, mas talvez uma comédia romântica melodramática, um híbrido de gêneros, o que não é incomum nas ficções brasileiras. Em terceiro lugar novamente uma comédia, protagonizada por Vladimir Brichta e Débora Bloch, atores famosos da comédia brasileira.

Como é possível notar, o gênero comédia prevalece em relação às séries. Ao olharmos o quadro de títulos mencionados, notamos que das 11 séries mencionadas, apenas duas não são do gênero humorístico: *Força Tarefa* e *Cidade dos homens*. Com isso não se poderia dizer que as preferências por séries de humor se justificam pela existência majoritária deste gênero. Pode-se pensar que seja fruto de um ciclo criado e alimentado pela TV, que desperta o

interesse do público e o mantêm, fornecendo-lhe sua própria demanda, conforme vimos no segundo capítulo. Portanto, a predileção por séries de humor está relacionada ao hábito do brasileiro, que por elas demonstra maior afeição, fato conhecido pela TV, que por isso as produz em maioria.

Gráfico 17 – Formatos: minisséries

Minisséries	Nº	%
1. <i>Maysa</i>	16	21%
2. <i>Capitu</i>	14	19%
3. <i>JK</i>	12	16%
4. <i>A Cura</i>	11	14%
5. <i>Dalva e Herivelto</i>	5	7%
6. <i>Som & fúria</i>	5	7%
7. <i>Hoje é dia de Maria</i>	4	5%
8. <i>A Casa das Sete Mulheres</i>	2	2%
9. <i>A História de Ester</i>	2	3%
10. <i>Cinquentinha</i>	2	3%
11. <i>Clandestinos</i>	2	3%
TOTAL	75	100

A grande maioria das ficções citadas foi produzida e exibida pela Globo, à exceção de *A história de Ester*, da Record, que recebeu duas menções. Baseada no livro de Êster é representativa do gênero bíblico na ficção brasileira. As duas minisséries mais citadas ocupam o segundo e o terceiro lugares no total de ficções mencionadas.

Nota-se, pela tabela de minisséries mais citadas, que as históricas ou biográficas recebem bastante atenção. O primeiro lugar, ocupado por *Maysa*, o terceiro por *JK* e o quinto por *Dalva e Herivelto* são minisséries biográficas ou adaptações da vida de celebridades da música ou da política. Ao todo, 44% das respostas que mencionaram minisséries revelaram preferência por este gênero. *Capitu*, que ocupa o segundo lugar, e *Hoje é dia de Maria*, no sétimo, representam as produções com inovação estética, notada e mencionada pelos telespectadores. *Som & fúria*, em sexto lugar, e *Clandestinos*, em décimo primeiro, fazem referência ao teatro ao tratar da história de atores buscando montar uma peça. Juntas, essas

ficções que fazem alusão ao teatro, literatura e outras artes também obtiveram participação significativa no quadro geral das produções, com 34% do total de menções.

Motivos: principais elementos que despertam o interesse do público

Chegamos então ao ponto em que foram expostos os *motivos* que levam os telespectadores a gostarem de uma telenovela ou série específica. A pergunta foi feita de maneira abrangente para que o respondente pudesse discorrer da forma que preferisse sobre os programas mencionados. Alguns mencionaram características específicas dos programas citados, outros falaram de maneira geral sobre a ficção televisiva, expondo quais elementos eram de seu agrado, ou até mesmo porque gostavam de assistir a ficções televisivas. Devido à riqueza das respostas mais abrangentes, o tópico a seguir trata das razões de forma geral, englobando todas as características que levam o público a gostar das ficções, independentemente de qual seja ela. O gráfico a seguir ilustra o panorama geral dos motivos apontados, separados de acordo com as linhas teóricas apresentadas.

Gráfico 18 - Motivos de gostarem dos programas

Uma das primeiras coisas que chamam a atenção ao se verificar o quadro geral de respostas é o elevado número de pessoas que deixou em branco a resposta ou disse não saber responder. O fato pode reafirmar ou comprovar a questão tratada no segundo capítulo desta pesquisa, sobre a dificuldade em se definir a qualidade em um programa de TV. Apesar de o termo estar frequentemente ligado ao discurso corriqueiro das pessoas e tratar-se de uma questão subjetiva, ao questionarmos objetivamente a definição do que incita a preferência ou o gosto pela ficção percebe-se a complexidade desses critérios. Essa complexidade se assemelha àquela que definiria a qualidade das mesmas. Por outro lado, evidentemente não se pode descartar desse resultado a pouca disponibilidade das pessoas em responder ao questionário, dado que se trata de uma pergunta com certo nível de exigência e reflexão.

O segundo aspecto que pode ser destacado é que a maior parte das respostas (41%) incluiu nos motivos de preferência elementos que se referem ao conteúdo, como o roteiro, a trama, os personagens e os assuntos abordados. Torna-se claro, então, que dos tipos de qualidade verificados pelo quadro teórico de referências, o aspecto mais notado e valorizado pelo público é aquele que aborda o conteúdo da ficção. Devido a este indício significativo, estas respostas serão analisadas separadamente, para que possamos compreender os elementos que despertam o gosto e a predileção do público, conforme será analisado no gráfico 3.

Outro aspecto ressaltado, que também se relaciona com critérios de qualidade é a abordagem estética e técnica da produção. Foram mencionados elementos como produção, direção de fotografia, cenários, figurino e trilha sonora em quase 10% das respostas. O nível de elaboração das respostas que mencionaram os aspectos técnicos e estéticos demonstrou tratar-se de um grupo elitizado, possibilitando estabelecer-se uma correspondência entre o conteúdo ser uma preferência popular e o aspecto estético ser preferido por um público pouco mais elitizado. Das 19 pessoas que destacaram em algum momento um elemento correspondente à produção, dez mencionaram também aspectos referentes aos temas e a assuntos abordados na trama, enquanto nove citaram basicamente elementos que dizem respeito à produção, refletindo forte ênfase ao aspecto técnico. Entre essas pessoas, todas possuem mais de 20 anos de idade e cursaram ou cursam ensino superior. Conforme visto com os telespectadores que indicaram preferência por séries como *Capitu*, o aspecto estético está mais presente no discurso de jovens universitários.

Devido ao baixo número de respostas, torna-se difícil levantar conclusões a respeito das preferências e dos perfis do público brasileiro em geral. Nota-se, no entanto, que os aspectos técnicos são considerados importantes para pessoas cujo perfil apresenta um nível sócio-cultural compatível com uma elite brasileira intelectualizada. O conteúdo, por sua vez, desperta interesse em pessoas de diferentes classes e graus de escolaridade. Isso não significa que as opiniões sejam incompatíveis, como verificaremos na comparação entre a crítica popular e a especializada. Em diversos momentos as opiniões acerca da produção ou do gosto por uma ficção mostram-se semelhantes. O que esse quadro poderia indicar, talvez, é que a problematização dos aspectos estéticos não seja costumeira para os indivíduos de classes mais populares, ou seja, passam-lhes despercebidos mesmo que os apreciem. Enquanto uma crítica mais especializada e atenta consegue destacar objetivamente os elementos técnicos como constituintes importantes de uma ficção.

Ainda sobre a produção, a quantidade de pessoas que mencionou o elenco como razão para gostarem da telenovela foi impressionante, o que nos levou a separar a categoria “atores” da categoria de menções à produção. Foi possível notar, pelas respostas de 15% das pessoas, que no Brasil o elenco é de grande importância para a apreciação do público. Assim como alguns nomes foram citados em referência à telenovela *Passione*, diversos outros comentários ressaltaram a importância do elenco, muitas vezes como único aspecto positivo, o que demonstram respostas como *bons atores, porem péssima produção, roteiros etc.*, ou *Gosto dos atores, as vezes o texto não é tão bom, fico até constrangida!*. Tais afirmações mostram a relevância da atuação dos atores para que uma telenovela conquiste o público. Pode-se até dizer que essa percepção aparente ter relação com o âmbito estético acima referido. No caso da atuação dos atores, ela é tida como importante para a ficção por membros de diversas classes sociais. A atuação foi mencionada por indivíduos de 18 a mais de 60 anos, com ensino médio completo ou pós-graduação e com renda familiar variada. Isso significa que, em uma amostra em que o nível de escolaridade e renda familiar são notadamente altos, não houve distinção nítida de classes entre os que citaram a atuação ou elenco em suas respostas. Desse fato podemos destacar que, ao mesmo tempo em que o elenco faz parte da produção, também ele age em conjunto com os elementos técnicos e estéticos de uma ficção. Há, portanto, um aspecto estético condizente com a interpretação dos atores, que concede harmonia à trama, tornando-a mais agradável, mais convincente e mais emocionante, função também desempenhada pela fotografia, figurino e trilha sonora. Assim, a afirmação hipotética antes

proferida volta mais uma vez à pauta. Talvez as classes populares tenham mais dificuldade em objetivar e descrever os aspectos estéticos como importantes para uma ficção, mas subjetivamente o apreciam e também sentem, fruem, e sublimam.

Outro fator presente em um número menor de respostas se referia aos motivos pelos quais o respondente gosta de assistir às ficções em geral, por *Entretenimento (capacidade de envolvimento com a trama)*, de *poder ver TV sem ter q me concentrar muito* ou porque *são engraçadas, me fazem não pensar em nada importante e gosto do fato de me distrair de maneira passiva*. Ainda, 10% das pessoas fizeram críticas negativas às telenovelas, dizendo não gostar de *Absolutamente NADA* ou a não assistir a ficções, apesar do questionário pedir que respondessem apenas aqueles que assistissem a alguma ficção televisiva nacional.

Gráfico 19 – Motivos: aspectos do conteúdo

Entre as 85 respostas que abordaram o conteúdo das ficções, 20% fizeram referência ao *enredo ou trama de maneira geral*, à história, sem detalhar os elementos que se destacavam. No entanto, 80% das respostas descreveram aspectos da trama que despertaram sua atenção e que fizeram a novela ressaltar aos seus olhos de telespectador. Esses aspectos foram classificados e agrupados de acordo com respostas semelhantes, para que pudéssemos verificar as preferências do público que respondeu ao questionário. Essa classificação se apresenta conforme gráfico a seguir:

Como o gráfico mostra, 13% dos respondentes mencionaram a *originalidade*, o *elemento surpresa* e a importância de tramas *inovadoras*, que fujam do modelo padrão da telenovela brasileira. Algumas respostas que demonstraram claramente o gosto pela fórmula diferente e inovadora disseram gostar das *histórias que fogem do tradicional*, ou *quando foge dessa proposta pré-formatada e populista*. Também foram apresentadas justificativas para a preferência por determinada telenovela porque *tentou fugir do modelo comum das telenovelas*, ou porque foi uma telenovela *inovadora dentro do conceito de ficção brasileira* (no caso, ambas referiam-se a *A favorita*).

Também foram mencionados, em mais de 16% das respostas, *realidade e verossimilhança*, elementos da telenovela brasileira que a fizeram se destacar em relação a outras telenovelas da América Latina por sua aproximação com a realidade e com o cotidiano dos telespectadores, conforme já foi verificado. O perfil do brasileiro, de gostar dessa aproximação, era conhecido e pôde ser percebido com o aumento do sucesso da telenovela brasileira a partir do início do tratamento de temas atuais. Neste aspecto, o questionário vem comprovar que este gosto não muito se alterou, apesar da ocorrência de telenovelas que alcançaram sucesso com narrativas fantásticas e elementos religiosos e espirituais. Mesmo com a resolução dos problemas de formas às vezes pouco realistas, a representação das conquistas cria uma espécie de ligação com a realidade, por *Mostrar a vida como ela é e, ao mesmo tempo como queríamos q fosse*. Assim, confirmamos que um dos principais motivos que levam o telespectador brasileiro a gostar de uma telenovela ainda é, como ilustram as respostas aos questionários, a identificação de elementos da realidade presentes no enredo da ficção. Outras respostas que demonstraram essa ligação referiram-se ao *tratamento sobre questões do nosso dia a dia*, à *história que, para mim, se confunde com a realidade*, a *interlocução com a vida real* e o fato de retratarem, *com muito bom humor, situações cotidianas e reais, vividas por qualquer cidadão ou famílias comuns*. Gosto dessa identificação da realidade com a ficção.

Ainda a respeito dos temas abordados, 16 pessoas, ou 19% dos que mencionaram o conteúdo como fator importante para a ficção, disseram gostar da *abordagem de temas sócio-culturais* na trama. Mais uma vez a análise das respostas esbarra na teoria exposta por Mulgan (1990) e Borges (2008), lembrando o discorrido sobre a TV e sua função de educar ou informar e de trazer a debate assuntos polêmicos relacionados à sociedade brasileira. Ou seja, o conteúdo

visto sob a perspectiva da ética. Mesmo que não haja participação pública direta na telenovela, as respostas comprovaram que o público sente-se interessado em refletir, e possivelmente comentar, sobre pautas que se mostram importantes na realidade sócio-cultural do País.

Muitos fazem alusão ao aprendizado de outra cultura, especialmente em referência a *Caminho das Índias*, valorizando *a pesquisa cultural que nos apresenta os costumes de outros países e A aproximação com uma cultura diferente, com outros valores, crenças e religião*. Além disso, demonstraram preocupação com elementos históricos ressaltando o valor de aprendizado trazido pela ficção por meio da *Boa reconstrução de personagens importantes da cultura brasileira*. O *resgate da história* e o *teor histórico* também foram citados. Essas citações mostraram que o público possui interesse em aprender com a telenovela sobre assuntos que envolvam a história do próprio país ou culturas estrangeiras, apreciando o fator informativo e por vezes educativo da ficção. Outras respostas à pergunta do que as faz gostar dos programas foram ainda mais incisivas: *realidade, sociologia, antropologia*.

O tratamento de temas de cunho histórico ou cultural, no entanto, traz menos estímulo a debates. Porém, nas respostas ao questionário, o público demonstrou igualmente grande interesse em ver retratadas na TV questões não necessariamente educativas, mas polêmicas, que incitem a reflexão e envolvam a sociedade, outra das acepções de qualidade propostas por Mulgan (1990), baseado em um pensamento relativo à ética e ao compromisso social da televisão.

Conforme dito anteriormente, a telenovela brasileira é conhecida por essa abordagem social e as respostas comprovaram sua eficiência de agrado ao público. São exemplos dessas respostas as que dizem gostar *Que trate de assuntos que nos façam refletir e pensar na vida.*; *do tratamento sobre questões polemizadas pela sociedade.*; *do enfoque que dão a problemas sociais e da interlocução com a vida real, explorando de maneira educativa problemas sociais que afetam diferentes grupos sociais*. As frases demonstram que, efetivamente, os telespectadores são ativos e que não apenas refletem sobre os temas propostos como também gostam e buscam essa atividade nas ficções a que assistem, condizendo com a compreensão de que não há passividade na recepção das ficções. Há uma concordância com a teoria o fato de que não apenas os estudiosos acadêmicos acreditam no tratamento de temas de relevância social como um fator de qualidade dos programas televisivos, mas também os telespectadores

identificam esse elemento como fator de qualidade subjetiva, ao afirmarem que isso atende a seu *gosto*.

O *teor emocional* também foi significativamente relatado pelas pessoas como o motivo pelo qual assistem e gostam de determinadas ficções. Em algumas respostas, houve descrição de especificidades de temas ou técnicas, além de mencionarem algum elemento de carga emocional. Outras demonstraram puramente apego emocional a certas ficções, não destacando elementos objetivos que pudessem justificar a sua escolha pelas telenovelas ou séries. Essas respostas são de grande importância para esta pesquisa, pois mostraram de forma clara a subjetividade presente na relação telespectador-ficção, que culmina em afeto. Os motivos aqui correspondem à resposta de Bianculli (2007) sobre o que o faz gostar de um programa. Ao dizer “eu sei quando paro para assisti-lo”, o crítico admite não saber definir objetivamente os fatores que o atraem, a não ser o aspecto emocional.

Foram considerados demonstrativos de subjetividade e aspecto emocional adjetivos atribuídos a roteiro, trama e narrativa como “envolvente”, “interessante” e “cativante”. Tais palavras possuem carga semântica subjetiva por serem de difícil descrição. Outras respostas foram mais explícitas na carga emocional do sujeito com a ficção, como ao mencionarem “a emoção que a novela passa” ou o fato de que ela *Desperta emoções*. Mais além, alguns expuseram elementos de identificação direta com a subjetividade ao citar *a minha identificação com as personagens* ou *A forma mais longa de se apresentarem, facilitando as pessoas de se apegarem com o programa e com os personagens e assim mantê-los na lembrança!*.

Mais um fator que chama a atenção na análise das respostas que mencionaram elementos referentes ao conteúdo da trama é o número de pessoas que disseram gostar do tom *humorístico* das ficções: 22% das respostas que citaram o conteúdo, o que representa quase 10% do total de respostas. Alguns destacaram o humor como principal elemento positivo da ficção e outros, ainda, disseram gostar dos núcleos cômicos presentes em telenovelas dramáticas. O que intriga nesses dados é que, embora o apreço dos brasileiros por séries e minisséries de comédia seja conhecido, as menções referem-se também, e em grande quantidade, às telenovelas. No entanto, as telenovelas que apresentam o tom humorístico predominante não costumam ser campeãs de audiência.

Outras ficções com qualidade

O questionário abriu espaço para que as pessoas falassem de outras ficções que tivessem, para elas, qualidade. Em resposta às perguntas *Há outras ficções nacionais que você acha que têm qualidade? Quais?* e *Na sua opinião, qual a ficção nacional (atual ou não) com mais qualidade? Por quê?*, os exemplos continuaram, em sua maior parte, em ficções mais recentes.

Das 132 respostas (75 deixaram em branco), mais de 20% fizeram referência ao cinema brasileiro, alegando que tenha melhorado muito nos últimos anos. Apesar de tratarmos nessa pesquisa particularmente da ficção televisiva, é no mínimo aprazível que também este segmento da ficção audiovisual esteja adquirindo espaço no gosto popular, dado que por muitos anos também sofreu grande preconceito e pouco investimento na produção.

Telenovelas foram pouco mencionadas, por menos de 15% dos respondentes. As séries e minisséries, por sua vez, foram citadas por 33%. Também a literatura apareceu entre as respostas, em quase 3% do total. Além disso, por ser uma colocação aberta e mais ampla, as pessoas tiveram espaço para fazer mais comentários críticos e opinativos. Seguem trechos interessantes de respostas que se posicionam frente ao cenário geral das ficções nacionais. Chamam a atenção o nível de exigência que colocam para a narrativa e produção, e o grau de conhecimento técnico exposto em alguns momentos do discurso.

Sobre telenovelas, destacam-se, além de referências às já mencionadas telenovelas da Globo, comentários sobre as produções de outras emissoras, como *Vidas opostas* (Record, 2007) e *Pantanal* (Rede Manchete, 1990):

- 1) *A maioria das ficções da rede globo. Atuais: Araguaia, Tititi, Passione e vou citar algumas antigas que me lembro agora: Chocolate com pimenta, Cabocla, Páginas da vida, Hilda Furacão. Porém destaco a novela Vidas Opostas que passou na Rede Record durante o ano de 2007, que apesar de estar numa emissora que não tem historico em qualidade de novelas, foi uma novela emocionante, com excelentes atores e qualidade.* (Feminino, 30 anos; Pós-graduação)
- 2) *Sim. (...). Também considero de boa qualidade a novela Pantanal (que mostrou uma parte do Brasil bem diferente do que se costuma ver na Globo, maior emissora nacional.* (Feminino, 30 anos; Pós-graduação; entre 10 e 20 salários mínimos)

Sobre séries e minisséries a Globo continua sendo foco de referências. As respostas abaixo demonstram postura crítica em relação à grade da emissora e à audiência, além de demonstrar o interesse pelo conteúdo histórico, conforme analisado no tópico anterior.

- 1) *Minisseries como Capitu, Hoje é dia de Maria, ou até mesmo filmes nacionais que não são voltados para o grande público. É uma questão complicada, pois até mesmo quando são transmitidos em TV aberta, estão em horários ruins, de pouca audiência. A TV não passa conteúdo de qualidade para o grande público e o grande público não exige isso dela, dando audiência pra lixo.* . (Masculino, 21 anos; superior incompleto; mais de 20 salários mínimos)
- 2) *As minisséries apresentadas na Globo, de modo geral, são muito boas, pois sempre enfocam uma personalidade ou um evento ou período histórico importante de uma região, explorando bem as suas características particulares e introduzindo a vivência afetiva e também particularizando alguns romances que estimulam a conhecer o desenlace das histórias exploradas, como por exemplo, Anita Garibaldi.* (Feminino, mais de 60 anos; Pós-graduação; entre 3 e 5 salários mínimos)
- 3) *Há, principalmente na Rede Globo e seus canais a cabo, boas produções em todos os estilos. Ressalto com louvor programas da emissora como "A Grande Família" e "Separação" e minisséries como "Maísa" e "Queridos Amigos".* (Masculino, 41 anos; Pós-graduação; entre 5 e 10 salários mínimos)

A seguir alguns comentários sobre o cinema brasileiro, que foi lembrado por um número significativo de respostas, com grande ênfase ao reconhecimento da melhoria da produção nacional.

- 1) *Muitos filmes do cinema nacional têm muita qualidade e fica difícil precisar um. Embora seja uma tônica constante o áudio péssimo (a voz dos atores é muitas vezes sobreposta em volume pelos outros sons do filme) as atuações, roteiros e em especial a fotografia é de altíssimo nível.* (Masculino, 30 anos; Pós-graduação; entre 10 e 20 salários mínimos)
- 2) *O cinema brasileiro tem evoluído satisfatoriamente, principalmente quando saiu do melodrama e da comédia e passou a abordar temas relacionados a nossa realidade brasileira como a brilhante cidade de Deus, Carandiru, Mulher invisível, meu nome não é Johny e logicamente tropa de elite. As mini séries seguem o mesmo ritmo, e não podemos deixar claro atores e atrizes que vem desempenhando muito bem seus papéis, agora a Grande família ganha disparado como um programa realmente para toda família.* (Masculino, 36 anos; Pós-graduação; Entre 5 e 10 salários mínimos)

Diversos outros títulos apareceram, demonstrando a memória televisiva deste público. Foram lembradas as séries *Anos dourados*, *Anos rebeldes* e *Comédia da vida privada*, além de telenovelas como *Vale tudo*, *Laços de família*, *A gata comeu*, *Chocolate com pimenta*, *Saramandaia*, *Tieta*, *Roque Santeiro* (referida por uma respondente como “Sinhozinho

Malta”) e *Pé na jaca*, como títulos que representam a ficção de mais qualidade da TV brasileira. Houve menção ao *Castelo Ra-tim-bum*, da TV Cultura, como programa de qualidade por ser educativo, conforme aceção de qualidade tratada neste capítulo e proposta por parte da teoria abordada.

Essas lembranças ressaltam marcas que a televisão nacional deixa nos brasileiros ao longo dos anos, tanto no nível do *gosto* quanto no âmbito do juízo estético. Conforme as respostas deixam claro, o público em questão combina o *gosto* com a capacidade de julgar. Apreciam as ficções e mantêm uma postura crítica frente aos pontos positivos e às fraquezas do conteúdo da narrativa e da estética da produção. Assim, podemos ver que o gosto está intrinsecamente ligado à avaliação da qualidade pelo telespectador, que faz uso do seu juízo crítico mesmo em atividades de entretenimento. Dessa forma não se pode deslocar o gosto do conceito de qualidade, do mesmo modo que não se deve deslocar o conceito de qualidade da opinião do público.

Elementos para a qualidade da ficção

Por fim, assim como nos outros questionários para a crítica especializada, foi proposto um quadro para que as pessoas indicassem a relevância de certos aspectos da ficção em seu julgamento da qualidade. A tabela abaixo demonstra os resultados desta questão.

Aspectos	Muito importante	Importante	Pouco importante	Irrelevante	Vazias	TOTAL
Atuação dos atores	157	39	2	2	7	207
Trama inovadora	110	66	17	7	7	207
Trilha sonora	50	101	40	8	8	207
Narrativa dinâmica	76	95	21	7	8	207
Conteúdo educativo	64	65	45	24	9	207
Produção (movimentos de câmera, cenografia, iluminação, fotografia)	104	77	12	4	10	207
Figurino	54	108	30	9	6	207
Direção	109	67	12	10	9	207
Não infringir normas morais	57	44	48	48	10	207
Abordar temas sociais	53	76	39	29	10	207
Ter grande audiência	13	39	67	80	8	207
Estimular a participação do público	20	61	52	66	8	207
Fazer referência ao cinema ou ao teatro	25	67	61	46	8	207
Seguir as vontades do público	8	39	77	75	8	207

Nota-se facilmente que o primeiro elemento apontado, *atuação dos atores*, é considerado muito importante pela grande maioria, cerca de 75%, enquanto outros 19% consideraram-no pelo menos importante. Menos de 2% acreditam ser este um fator pouco importante ou irrelevante. Tomando-se como base a soma das marcações “Muito importante” e “importante”, e utilizando a primeira como critério de desempate, a atuação dos atores pode ser considerado o aspecto de maior relevância para o público. Seguindo esse mesmo critério têm-se a seguinte ordem de importância:

Aspectos
1) Atuação dos atores
2) Produção (movimentos de câmera, cenografia, iluminação, fotografia)
3) Trama inovadora
4) Direção
5) Narrativa dinâmica
6) Figurino
7) Trilha sonora
8) Conteúdo educativo
9) Abordar temas sociais
10) Não infringir normas morais
11) Fazer referência ao cinema ou ao teatro
12) Estimular a participação do público
13) Ter grande audiência
14) Seguir as vontades do público

A *trama inovadora* foi a segunda característica bem apreciada pelos que responderam ao questionário, com 85% das respostas declarando ser um fator Importante ou Muito importante para a narrativa. Essa proporção é bem próxima à declarada em relação à narrativa dinâmica. Aparentemente, no que diz respeito ao conteúdo e à história, o público busca algo original e com fluência na história, não parecendo gostar de narrativas mais lentas no que concerne a ficção televisiva. Esse perfil já foi averiguado na análise de conteúdo dos motivos que os levaram a assistir à ficção, dentre os quais puderam ser destacadas características relacionadas à inovação e à originalidade da trama.

Ainda em relação ao conteúdo, os valores educativos presentes na trama dividem consideravelmente as opiniões. Enquanto 31% consideraram o fator muito importante, outros 31% apenas importante, 22% pouco importante e 12% acreditavam que seja irrelevante para a

história. O mesmo fenômeno pode ser observado nos quesitos *não infringir normas morais e abordar temas sociais*. A equilibrada distribuição das respostas nos levou a traçar o perfil da escolaridade dos que avaliaram estes aspectos do conteúdo da ficção.

Apenas oito dos que marcaram a opção “Muito importante”, e 10 dos que marcaram “importante” em relação aos *conteúdos educativos* não possui e não cursa ensino superior; isto é, tem até o ensino médio, somando 14% do total. A respeito da *abordagem de temas sociais* esses números sobem para 11% e 12%, respectivamente, totalizando 18%. Isso significa que 86% das pessoas que marcaram o *conteúdo educativo* como fator importante ou muito importante para a qualidade da ficção cursaram ou pelo menos cursam ensino superior, assim como 82% em relação à *abordagem de temas sociais*. No que se refere a não infringir normas morais esses índices são 17% com ensino fundamental ou médio, ante 83% com ensino superior incompleto, completo, ou com Pós-graduação. Esses números são proporcionais ao segmento representado por nossa amostra, na qual 85% dos respondentes possui, ao menos, ensino superior incompleto. Assim, seria possível entender que esses aspectos da ficção são considerados importantes por todas as faixas da população brasileira, pois as respostas condizem com a distribuição da amostra. Ou seja, significa que não apenas a classe mais intelectualizada costuma, conscientemente, se preocupar com a moralidade, com temas que geram reflexão social e a educação.

Quanto à *trilha sonora*, embora pareça ser um elemento que desperta grande interesse dos telespectadores, não se encontra entre os principais. Percebe-se um agrado geral do público em relação a ela, mas nada que constitua preferência, ou seja essencial.

Sobre os aspectos menos relevantes, chama atenção a considerável quantidade de pessoas (quase 40%) que apontaram como irrelevante para a ficção que ela tenha grande audiência, enquanto 32% julgaram que seja pouco importante. No total, mais de 70% das pessoas não acreditavam na importância desse fator.

Sobre ela estimular ou não a participação do público as opiniões mostraram-se pouco diferentes: 57% consideraram irrelevante ou pouco importante que a *ficção incite a participação pública*, enquanto outros 43% julgaram importante ou muito importante. O mesmo pode ser notado com as manifestações acerca de *seguir as vontades do público*: menos de 4% pensam ser muito importante, e 19% pensam ser importante, enquanto 37%

consideraram pouco importante e 36% irrelevante. Ou seja, o próprio público acha desnecessário que a ficção siga suas vontades. Ao que parece, grande parte do público ainda apresenta uma ideia de entretenimento em que a ficção não possui relação direta com a audiência, que ela não deve interferir na sociedade e que a mesma não deve interferir na ficção. Ideia, essa, que pouco condiz com a qualidade vista sob os olhos da participação pública, e se confronta com a própria ideia do voto popular que buscamos tratar nesta pesquisa. Disso surgiria uma contradição, uma vez que, ao mesmo tempo em que as pessoas votam, criticam e apreciam a telenovela, elas mesmas nem sempre conseguem enxergar a importância da própria participação na trama. Seria uma contradição, não fosse o fato de não se preocuparem, basicamente, com a influência do público na *história*, mesmo porque é de certa forma difícil que o público seja criativo ao se manifestar a favor ou contra determinados acontecimentos na trama de uma telenovela. No entanto, a participação pública à qual nos referimos para buscar a qualidade não corresponde apenas à história ou ao enredo de uma produção específica, mas sim ao alarido que essa história possa causar no público, não como função específica de uma determinada telenovela, mas de toda a ficção. E esse alarido, esse alvoroço, está demonstrado em todas as respostas que mencionaram motivos, citaram títulos da sua preferência e demonstraram a importância que concedem aos elementos técnicos, estéticos e narrativos da produção. Em outras palavras, durante toda a análise do questionário pudemos perceber postura crítica e inquietações dos respondentes em torno das ficções, demonstrando que foram estimulados pela trama e que a trama muitas vezes seguiu o rumo que correspondia às suas vontades. O fato de julgarem esses mesmos elementos como pouco importantes apenas reflete que o próprio público não se dá conta de que está sob influência da ficção sobre a qual emite seu juízo.

Capítulo V - Paralelo entre as críticas jornalística, acadêmica e popular

Capítulo V - Paralelo entre as críticas jornalística, acadêmica e popular

Vimos até agora as manifestações de alguns integrantes do que chamamos no segundo capítulo de “pilares” do julgamento da qualidade televisiva: os críticos jornalísticos, os pesquisadores da ficção televisiva e o público, que não só assiste, mas também julga. Para que seja feito um comparativo entre essas três dimensões, é importante pensar o papel social, que interfere no posicionamento de cada um dos indivíduos que responderam ao questionário proposto. Esse capítulo visa a comparar duas críticas, a especializada e a popular; a verificar as premiações televisivas, observando as principais categorias e resultados que atribuem mérito a determinadas produções; e a confrontar os resultados dos três tipos de questionários aplicados para a pesquisa.

A sociologia e a psicologia social servem-se da noção de *papel social* para demonstrar que a atividade dos sujeitos é socialmente influenciada e segue padrões de regularidade. Em cada grupo de que o indivíduo participa, ele desempenha um papel de acordo com o estatuto que lhe é atribuído. Assim, o papel social orienta a ação dos sujeitos que ocupam uma determinada posição, para o desempenho social do que Goffman (1975) chama de *indivíduo-ator*. Segundo o autor, o indivíduo conhece e percebe seu comportamento, mas também o dirige, modelando as imagens de si que são acessíveis aos outros. Dessa forma, a posição ocupada na sociedade influencia o comportamento do indivíduo, pelas expectativas face à posição que ocupa.

Assim, aqueles que responderam como telespectadores posicionaram-se, naturalmente, como indivíduos que assistem às ficções, e emitiram suas opiniões pessoais. Os jornalistas e acadêmicos, apesar de responderem como indivíduos, sabem que foram contatados por suas funções profissionais e assim se posicionaram, emitindo opiniões que condizem com o que seria dito em ambiente profissional, mais do que em uma conversa informal. O que tenta neutralizar levemente a diferença entre essas posições é justamente o fato de que a função de crítico é, como foi demonstrado, basicamente subjetiva. Dessa forma o que diferencia os críticos especializados do público telespectador não se torna demasiado grave, dado que a própria profissão conta com a opinião pessoal do crítico, posicionando-o também como indivíduo e telespectador.

1. As premiações de júri especializado e popular

Vimos que as premiações de júri popular às vezes apontam resultados semelhantes. O mesmo acontece com as premiações de júri especializado. Veremos, então, como se relacionam os resultados das premiações nos dois tipos de júri. O panorama das premiações mostra que, apesar da ideia de que a crítica especializada é distante do gosto popular, é possível verificar pontos em comum nas preferências da crítica de arte e a do público. As tabelas abaixo apresentam as ficções vencedoras de Melhor Telenovela e de Melhor Série, nas premiações que possuem ao menos uma dessas categorias. Exibem também as categorias que premiam atores e atrizes, mas apenas naquelas ocasiões em que o mesmo ator recebeu mais de um prêmio, para fins de comparação entre as críticas.

2008

Categoria	Troféu Imprensa	Prêmio de TV Contigo!	Melhores e Piores TV Press	APCA	Troféu Internet	Prêmio Extra de TV	Prêmio Arte e Qualidade	Melhores do Ano
Melhor Telenovela	<i>A favorita</i>	<i>A favorita</i>	<i>A favorita</i>	-	<i>A favorita</i>	<i>A favorita</i>	<i>A favorita</i>	<i>A favorita</i>
Melhor série ou minissérie	-	-	-	<i>9mm:SP</i>	-	<i>Toma lá dá cá</i>	<i>Queridos amigos</i>	-
Melhor Atriz	Patrícia Pillar	Patrícia Pillar	Patrícia Pillar	Patrícia Pillar	Patrícia Pillar	Patrícia Pillar	Patrícia Pillar	Patrícia Pillar
Melhor Ator	Cauã Reymond	Cauã Reymond			Cauã Reymond	Cauã Reymond (coadjuvante)		Cauã Reymond (coadjuvant
Melhor Atriz coadjuvante/revelação	Isis Valverde	Nathalia Dill / Isis Valverde	Nathalia Dill			Ísis Valverde		Ísis Valverde

Pelo quadro exposto é possível notar que o mesmo programa foi alvo da preferência tanto do público quanto dos profissionais atuantes no ramo. Em 2008, a unanimidade nas telenovelas foi *A favorita* (Globo, 2008), que recebeu todos os prêmios da categoria.⁶³ Não só os jurados especializados mostraram concordar entre si, mas também expuseram a mesma opinião que o público nos votos de júri popular. A concordância se estende aos prêmios de Melhor Atriz, todos entregues a Patrícia Pillar por seu papel nessa telenovela. Como vimos anteriormente, a

⁶³ O Prêmio APCA não possui categoria de Melhor Telenovela.

atriz recebeu grande destaque pelo seu papel como Flora, em *A favorita*, que fez grande sucesso enganando ao público, mostrando-se como a mocinha e revelando-se, no meio da novela, como a verdadeira vilã. A sua capacidade em convencer os telespectadores nas duas atuações da mesma personagem constituiu-se em um fenômeno na atuação das ficções televisivas brasileiras.

No caso, a telenovela que mais se destacou nas premiações de 2008 também atingiu grande sucesso de audiência. Foi a segunda ficção mais assistida de 2008 e a primeira de 2009, ano em que o último mês da trama foi exibido, alcançando mais de 47 pontos de audiência. A comparação é possível, portanto, não apenas entre as diversas premiações e seus júris, mas também pelos índices de audiência que representam o gosto nacional. Poderíamos dizer, então, que *A favorita* conquistou o público e a crítica especializada, fato que os números demonstraram em vários domínios. A análise das respostas dos questionários reforça a afeição do público pela ficção e registra, ainda, o apreço pela telenovela em ambas as esferas acadêmica e jornalística, como veremos mais adiante.

Em relação às categorias de atores, Cauã Raymond também demonstrou ser o favorito, recebendo cinco dos sete prêmios. Assim como foram premiadas Ísis Valverde e Nathália Dill. Os jovens atores não se destacaram somente por terem encantado o público, por carisma. As críticas especializadas demonstraram que de fato houve uma atuação digna de mérito – mesmo que o mérito seja ter encantado ao público.

Ainda em 2008, a hipótese de proximidade na avaliação das duas críticas se comprova também fora da ficção. O programa *Pânico na TV*, da Rede TV!, levou o *Troféu Imprensa*, *Troféu Internet* e o *Prêmio Extra de TV* e o maior concorrente, *CQC – Custe o que custar*, da Bandeirantes, recebeu os prêmios *Contigo* e *Troféu Imprensa*, empatado com *Pânico*. Na categoria programa infantil, o programa *Bom Dia & Cia* recebeu tanto o *Troféu Imprensa* quanto o *Troféu Internet*.

Apenas a categoria série ou minissérie, não apresentada por todas as premiações, consagrou diferentes títulos. Nota-se, no entanto, a diferença entre eles. O *Prêmio Arte e Qualidade* não teve, em 2008, a categoria série ou minissérie, mas consagrou *Caros amigos* como o melhor projeto especial em teledramaturgia, merecendo atenção. A Associação Paulista de Críticos de Arte considerou *9mm: São Paulo* como a melhor série de 2008, valorizando a inovação do

gênero ação na ficção televisiva. A série traz uma identificação com o cinema, pela trama policial não comumente vista nas séries brasileiras. A comédia *Toma lá dá cá* representa o conhecido gênero cômico, no qual as situações acontecem no mesmo cenário, remetendo ao teatro. Os personagens são típicos da comédia brasileira, quase estilo pastelão, que mostrou ser do agrado do público. Neste caso, a divergência entre as duas críticas foi significativa, demonstrando com isso que não consistem em opiniões idênticas, situação que não é, de modo algum, o que esta análise pretende demonstrar. As diferenças de gosto em relação ao gênero das séries são tão ricas quanto a indicação de um mesmo título a diferentes prêmios. O importante é destacar que as outras categorias exibiram vários traços de aproximação entre as críticas, mostrando que a possibilidade de semelhança entre os gostos é indiscutível.

2009

Categoria	Troféu Imprensa	Prêmio de TV Contigo!	Melhores e Piores TV Press	APCA	Troféu Internet	Prêmio Extra de TV	Prêmio Arte e Qualidade	Melhores do Ano
Melhor Telenovela	<i>Caminho das Índias</i>	<i>Caminho das Índias</i>	<i>Caminho das Índias</i>	-	<i>Caminho das Índias</i>	<i>Caminho das Índias</i>	<i>Caminho das Índias</i>	<i>Caminho das Índias</i>
Melhor série	-	<i>Maysa</i>	<i>Maysa</i>	1º- <i>Maysa</i> 2º- <i>Som & fúria</i>	-	<i>Maysa</i>	<i>Maysa</i>	-
Melhor Ator/revelação	Mateus Solano	Mateus Solano	Mateus Solano	-	-	Mateus Solano	Mateus Solano	Mateus Solano
Melhor Ator Coadjuvante	-	Bruno Gagliasso	Bruno Gagliasso (2º melhor)	-	-	Bruno Gagliasso	Bruno Gagliasso	Bruno Gagliasso
Melhor Atriz coadjuvante	-	Dira Paes	Dira Paes	-	-	-	Dira Paes	Dira Paes

Em relação aos melhores de 2009, destaca-se a premiação da telenovela *Caminho das Índias*, que não só recebeu todos os prêmios nacionais (com exceção do APCA, que não apresenta essa categoria), mas levou o *Emmy Internacional 2009* de Melhor Telenovela, tornando-se a primeira produção brasileira a conquistar o prêmio na categoria. *Caminho das Índias* ocupou, ainda, o segundo lugar entre as mais vistas de 2009, perdendo apenas para o último mês de *A favorita*. Cabe considerar que o período final das telenovelas é o de maior audiência. Novamente o cenário se repete: a telenovela que recebeu todos os principais prêmios nacionais do ano, incluindo os de júri especializado e popular, e um internacional, também atingiu altos índices de audiência durante sua exibição. Sabendo que a relação entre audiência e elogios da crítica não é de forma alguma automática, o aparecimento de fenômenos como

esse certamente reforçam a qualidade da telenovela, que foi capaz de atingir sucesso em todas as esferas que a envolveram.

A minissérie *Maysa- quando fala o coração* conquistou o *Prêmio de TV Contigo* e o *Prêmio Extra*, mais uma vez mostrando a concordância de opinião. A mesma produção foi indicada ao *Emmy Internacional* na categoria de melhor telefilme ou minissérie. Esta série aparece, ainda, em nono lugar entre as ficções mais assistidas do ano, além de receber menções nas respostas dos questionários, como veremos adiante, reiterando as hipóteses e interpretações propostas na pesquisa.

Outra minissérie a levar dois prêmios, desta vez dentre as de júri profissional foi *Som & fúria*, escolhida pelos críticos da APCA como a melhor minissérie do ano, opinião aproximada à dos jurados dos *Melhores e piores*, que a elegeram como a 2ª melhor. *Som & fúria*, no entanto, não apareceu entre as ficções mais vistas, sugerindo que a minissérie tenha sido mais do agrado da crítica especializada do que do público. Podemos supor que o motivo dessa separação seja em parte por fazer referências a outras artes como teatro e cinema (característica mencionada elogiosamente por alguns críticos). Mesmo nos comentários das críticas, tanto jornalística quanto acadêmica, os critérios utilizados para conferir qualidade à minissérie são pouco utilizados em referência a outras ficções mais populares. Conforme trechos destacados nas análises de cada crítica, a colunista Cristina Padiglione nota a *viagem tragicômica pelo universo de Shakespeare* proporcionada pela minissérie, enquanto Valério Brittos observou que a mesma provocou *no telespectador alguma capacidade de abstração, de reflexão ou de simples fruição da arte*. Ainda prezando o argumento de que a arte não é voltada a uma alta cultura, destacamos tais falas pois remetem a comentários não usuais de uma ficção, denotando uma certa inovação temática proposta pela minissérie. Talvez o grande público não esteja mesmo acostumado a este tipo de narrativa, então por que não incentivá-lo? Sabemos que prejudica a audiência dessas minisséries o fato de serem exibidas após a meia noite, horário que dificulta sua assistência, o que leva a um afastamento de um grande público, provocado pela própria emissora. Considerando o que foi proposto por Brittos de que o público tem capacidade de julgar e de abstrair, valeria a pena uma tentativa de transmiti-la em horário mais acessível para habituar os brasileiros a ficções com apelo mais ligado à fruição da arte. Contudo, não podemos afirmar que seja este o único motivo responsável pela

menor audiência, apenas constatar que houve, neste caso, menos aproximação dos resultados entre público e crítica.

Em relação aos atores nota-se que Mateus Solano, pela interpretação dos gêmeos Jorge e Miguel em *Viver a vida*, recebeu olhares positivos de ambas as críticas, conquistando cinco dos sete prêmio. Também os atores Bruno Gagliasso, por sua interpretação do esquizofrênico Tarso, e Dira Paes, como Norminha, em *Caminho das Índias* conquistaram tanto a crítica especializada quanto a popular.

2010

Categoria	Troféu Imprensa	Prêmio de TV Contigo!	Melhores e Piores TV Press	APCA	Troféu Internet	Prêmio Extra de TV	Prêmio Arte e Qualidade	Melhores do Ano
Melhor Telenovela	<i>Ti-ti-ti</i>	<i>Ti-ti-ti</i>	<i>Escrito nas estrelas</i>	-	<i>Ti-ti-ti</i>	<i>Passione</i>	<i>Ti-ti-ti</i>	-
Melhor série	-	<i>As cariocas</i>	<i>As Cariocas</i>	<i>A Cura</i>	-	<i>A grande família</i>	<i>Dalva e Herivelto</i>	-
Melhor ator	Tony Ramos (Passione)	Murilo Benício (Ti-ti-ti)	Murilo Benício (Ti-ti-ti)	Murilo Benício (Ti-ti-ti)	Tony Ramos (Passione)	Murilo Benício (Ti-ti-ti)	Murilo Benício (Ti-ti-ti)	Murilo Benício (Ti-ti-ti)
Melhor atriz coadjuvante	Mariana Ximenes (Passione)	Gabriela Duarte (Passione)	Gabriela Duarte (Passione)	Irene Ravache (Passione)	Mariana Ximenes (Passione)		Gabriela Duarte (Passione)	Irene Ravache (Passione)

Em 2010 o cenário diferencia-se um pouco daquele que foi visto nos últimos dois anos, nos quais a melhor telenovela foi unanimidade entre as premiações. No último ano a telenovela a levar mais de um prêmio, julgada tanto pela crítica profissional quanto pela popular, foi *Ti-ti-ti*. A primeira diferença entre *Ti-ti-ti* e as ficções consagradas nos anos anteriores é que recebeu quatro entre seis troféus, enquanto outros dois títulos, também da Globo, receberam prêmios na categoria, demonstrando, finalmente, uma divisão entre as opiniões e a possibilidade de mais de um título ser considerado como de qualidade. Outras diferenças que merecem ser ressaltadas são que ela é um *remake* e que não se trata de uma telenovela das 21 horas da Globo, usualmente as vencedoras nessa categoria. A autora de *Ti-ti-ti*, Maria Adelaide Amaral, levou ainda os prêmios *Contigo!* e *Arte e qualidade* de melhor autora de telenovela.

A regravação de *Ti-ti-ti* foi exibida no horário das 19 horas e foi a quarta ficção mais vista de 2010. A versão anterior, que foi ao ar em 1985 e 1986 foi responsável por grande sucesso de público, o que levou à produção do *remake*. O horário das sete na grade da Globo é reservado

para telenovelas com maior experimentação e de gênero comédia sendo, portanto, onde melhor coube a sua exibição. O sucesso de público foi novamente alcançado com acréscimo de investimentos nas redes sociais e em *blogs* dos estilistas, que geraram um amplo mundo ficcional da trama espalhado na rede. Além do gosto popular, a telenovela conquistou ainda o gosto dos críticos de televisão pelo tom cômico, riqueza dos diálogos e atuação dos atores, conforme mencionado nos questionários.

As outras telenovelas que receberam prêmios na categoria foram *Passione*, que apesar de ter ocupado o horário das 21 horas, de maior investimento e normalmente a que mais recebe consagrações, recebeu apenas o *Prêmio Extra de TV*, por voto popular. A outra telenovela foi *Escrito nas estrelas*, considerada pela APCA como a melhor da categoria, fato surpreendente por se tratar de uma novela das seis, que raramente vence tais premiações, apesar de com certa frequência concorrerem entre as finalistas. Interessante notar que *Passione* ficou em terceiro lugar entre as maiores audiências do ano, à frente de *Ti-ti-ti*, que levou o *Troféu Internet* por júri popular. Essa caso mostra que os índices de audiência não estão diretamente ligados à preferência do público quando o assunto é qualidade, apesar de estarem próximos.

Também na categoria série ou minissérie o panorama de 2010 se difere dos outros anos. Nenhum título conquistou a crítica especializada e a popular. A única série a receber dois entre os prêmios listados foi *As cariocas*, que venceu os prêmios *Contigo!* e *TV Press*, ambos com júri profissional. O primeiro, porém, conta com voto popular para decidir quais serão os finalistas, tendo, portanto, uma participação popular na escolha. Da mesma forma que *Som & fúria*, *As cariocas* recebeu prêmios da crítica especializada e não aparece no *ranking* das ficções mais assistidas de 2010. As duas ficções foram exibidas no mesmo horário, mas apresentavam narrativas e abordagens estéticas bastante distintas.

Entre os atores e atrizes também não houve nenhuma unanimidade. Murilo Benício foi o favorito, recebendo cinco dos sete prêmios por sua interpretação do estilista Victor Valentín em *Ti-ti-ti*. Tony Ramos, um dos atores mais reconhecidos da televisão brasileira, levou dois prêmios como Totó, de *Passione*: o *Troféu Imprensa*, de júri especializado e o *Troféu Internet*, de voto popular. Também as atrizes dividiram as opiniões. Ainda em *Passione*, Mariana Ximenes conquistou os mesmos troféus pela vilã Clara; Irene Ravache recebeu os votos dos críticos da APCA e do público do *Melhores do ano*, enquanto Gabriela Duarte venceu os Prêmios das revistas *Contigo!* e *TV Press*, pela crítica especializada. Percebe-se que

a crítica foi bem dividida, permitindo que vários atores recebessem troféus pelas boas atuações. No entanto, a pluralidade de títulos e atores deixa a dúvida se foi um ano com muitas boas ficções e atuações ou se, pelo contrário, foi escasso. Qualquer que seja a resposta, a crítica parece concordar entre si também nesta questão, pois a falta de unanimidade pressupõe maior dificuldade no julgamento.

Assim, nota-se não apenas a importância da participação do público, que adquiriu voz ativa para avaliar a produção televisiva, mas também a possível aproximação do juízo popular com a crítica especializada, provando mais uma vez que, no que diz respeito à televisão, seu fator popular e comercial não necessariamente o afasta de seu valor artístico. Pelo contrário, complementa a crítica especializada em um sentido prático, especialmente quando utiliza um conceito mais amplo de qualidade estética que aborda a noção de *senso comum* proposta por Kant.

A aproximação do público com a crítica especializada, cujas opiniões foram por muito tempo consideradas opostas, preenche o aspecto teórico do *senso comum* intersubjetivo de Kant como pré condição de um juízo estético autônomo, dado que ambas as críticas são emitidas por indivíduos, que formam uma comunidade. Mostra, além disso, que a combinação da crítica técnica especializada com a preocupação do público em relação às suas formas e conteúdos pode resultar em uma maneira de se levantar critérios mais completos para avaliar a qualidade da ficção televisiva em uma abordagem estética.

2. Os questionários: jornalistas, acadêmicos e público

A partir das respostas analisadas separadamente buscaremos, a partir de agora, traçar um paralelo para identificar tendências comuns ou possíveis discrepâncias entre os três tipos de crítica. Primeiramente é importante lembrar que os questionários foram respondidos por sete jornalistas, nove pesquisadores da academia e 207 pessoas do público em geral.

Analogamente ao modo de exposição dos questionários já analisados, a forma inicial de avaliar as opiniões teve como base as telenovelas mencionadas como preferidas, lembrando que das respostas do público foram considerados os títulos mencionados mais de três vezes.

2.1. Telenovelas

Jornalistas

Telenovela	Nº	%
<i>Caminho das Índias</i>	2	25
<i>Passione</i>	2	25
<i>A favorita</i>	1	12,5
<i>Poder Paralelo</i>	1	12,5
<i>Cama de gato</i>	1	12,5
Nenhuma	1	12,5
Total	8	100

Acadêmicos

Telenovela	Nº	%
<i>Duas Caras</i>	2	20
<i>Passione</i>	2	20
<i>A Favorita</i>	1	10
<i>Araguaia</i>	1	10
<i>Caminho das Índias</i>	1	10
<i>Os Mutantes</i>	1	10
Não sei	2	20
Total	10	100

Público

Telenovela	Nº	%
<i>A favorita</i>	29	14
<i>Caminho das Índias</i>	23	11
<i>Ti-ti-ti</i>	19	9
<i>Passione</i>	11	5
<i>Viver a vida</i>	10	5
Antigas ou importadas	31	15
Outros	13	6
Sem resposta	74	35
Total	210	100

Alguns títulos que foram citados nos três grupos correspondem todos a telenovelas das 21 horas da Globo. São elas: *A favorita*, *Caminho das Índias* e *Passione*. Os três títulos aparecem também entre as três ficções mais vistas do ano de exibição, além de terem recebido pelo menos um prêmio de Melhor Telenovela. Isso mostra que essas ficções encontram-se num espaço de intersecção entre a audiência e todos os tipos de crítica, aproximando-se do que seria, idealmente, um *senso comum universal*. A convergência das opiniões que glorificaram e assistiram a essas telenovelas não são unânimes, mas abarcaram a maior parte dos juízos positivos. Se a crítica determina a qualidade de uma obra, a concordância das opiniões sobre esses programas permite que se fale com mais propriedade sobre sua qualidade.

Fato curioso é que não houve nenhuma telenovela citada por dois grupos que não tenha sido citada por um terceiro, isto é; ou a telenovela foi citada pelos três grupos de críticos, ou por apenas um. Foi o caso de *Poder Paralelo* e *Cama de gato*, tidos como melhores apenas aos olhos da crítica jornalística. Contudo, os dois títulos foram mencionados pelo mesmo jornalista, Alberto Pereira Jr., permitindo que sejam interpretados como gosto individual diferenciado. Com base em uma opinião apenas, é difícil tirar conclusões sobre as diferenças, mas vale lembrar que *Cama de gato* recebeu o Prêmio *Banff* de melhor telenovela, apreciada também por críticos internacionais. Assim podemos dizer que houve avaliação positiva de mais de uma crítica e que não se tratou de uma única opinião isolada. Além disso, a telenovela esteve entre os dez títulos mais vistos tanto em 2009 quanto em 2010, o que significa que atingiu altos índices de audiência. O mesmo título também foi mencionado por uma pessoa nos questionários voltados ao público, deste modo não foi absolutamente esquecida, mas por ser um único voto não apareceu nas tabelas em destaque. Nota-se então que, mesmo que não apareça nas três críticas, há uma concordância em algum nível, o que nos permite dizer que

não consiste em uma opinião individual. Por outro lado, *Poder paralelo* não foi mencionada pelo público, nem pelos acadêmicos. Não apareceu entre as dez ficções mais vistas e não recebeu nenhum prêmio. Conseqüentemente, a menção à telenovela não poderia ser relacionada à crítica especializada. Poderia apenas ser considerada um juízo individual, externo à tendência de universalidade, mas ao mesmo tempo não pertencente ao âmbito de determinada crítica sobre outra, e sim ao indivíduo enquanto tal. O mesmo acontece com *Araguaia*, mencionada apenas pela pesquisadora Elizabeth Bastos Duarte.

A telenovela *Os mutantes*, da Record, não foi escolhida como melhor telenovela, mas foi citada por Isabel Orofino como uma das ficções que mais lhe chamaram a atenção nos últimos anos, pela audiência conquistada e pelo alvoroço causado entre crianças e adolescentes na internet. Foi a única trama mencionada por seu apelo popular, o que mostra que foi levado em consideração o poder da telenovela perante o público e que também foi valorizado o gosto popular. Certamente, uma telenovela sobre ficção científica, com direito a personagens com mutação genética, lobisomens, vampiros, aranhas gigantes e cenas de luta, produzida pela Record, emissora com menos cancha de produção e com atores pouco conhecidos, conseguir a proeza de conquistar grande número de fãs no horário vespertino, um dos menos assistidos, é um acontecimento notável no quadro da ficção televisiva brasileira.

Da parte do público, aparecem *Ti-ti-ti* e *Viver a vida*. A primeira, apesar de não ter sido citada pelos acadêmicos e jornalistas nos questionários, recebeu dois prêmios da crítica especializada, conferindo certo equilíbrio para a comparação. Enquanto *Viver a vida* destacou-se aos olhos do público e não apenas foi citada por dez pessoas como obteve a maior audiência entre as ficções de 2010. Porém a crítica especializada, mesmo no que se podia ler nos jornais e colunas no período, não destinou muitos elogios à trama, considerada lenta e pouco original. O destaque da telenovela ficou a cargo de Lília Cabral, que interpretou Tereza, num papel que lhe rendeu uma indicação ao *Emmy Internacional* como melhor atriz, perdendo com honra para *Helena Bonham-Carter*, consagrado nome de Hollywood e esposa do diretor Tim Burton. Uma das marcas de Lília Cabral em *Viver a vida* foi a cena, que se tornou famosa, na qual a personagem Helena de Manoel Carlos (Em *Viver a vida* interpretada por Taís Araújo), de joelhos, se desculpa por ter descuidado da filha de Tereza (que em um acidente ficou tetraplégica) e como resposta recebe um tapa na cara. O apelo dramático da cena chegou a ser acusado de racismo, pois pela primeira vez a clássica Helena de Manoel

Carlos era negra, tema que virou inclusive objeto de tese de doutoramento. A cena deu origem ainda a uma peça teatral de um grupo paulista, intitulada *Helena pede perdão e é esbofeteada*. A atriz venceu o Prêmio *Quem* de melhor atriz de TV por seu papel, mas nenhum dos abordados nesta pesquisa.

2.2. Séries e minisséries

Serão aqui relacionadas as séries e minisséries mencionadas nos questionários pelos três grupos. Os quadros deste capítulo não serão separados por série e minissérie, dado que a demonstração entre os formatos e gêneros já foi detalhada no capítulo anterior. Vale, no entanto, destacar que todos os grupos citaram mais minisséries do que séries, demonstrando preferência pelo formato curto, apesar de as minisséries serem, também, mais numerosas. Neste momento voltaremos o foco para os títulos citados pelas críticas.

Os quadros a seguir exibem todos os títulos presentes na resposta à pergunta *Nos últimos anos, qual foi a série ou minissérie de que você mais gostou?*. Novamente podemos perceber entre alguns títulos semelhanças e diferenciações, que alimentam o objeto desta pesquisa ao demonstrarem ao mesmo tempo concordâncias de opiniões e especificidades do juízo individual. As séries e minisséries apontam mais diferenças entre si do que as telenovelas, o que é natural, dado que são também em maior número.

Jornalistas

Séries ou minisséries	Nº	%
<i>Afinal, o que querem as mulheres?</i>	2	25
<i>Som & fúria</i>	2	25
<i>Dalva e Herivelto</i>	1	12,5
<i>Filhos do carnaval</i>	1	12,5
<i>A Cura</i>	1	12,5
Nenhuma	1	12,5
Total	8	100

Acadêmicos

Séries e minisséries	Nº	%
<i>Maysa</i>	1	11
<i>A grande família</i>	1	11
<i>Som & fúria</i>	1	11
<i>Aline</i>	1	11
<i>A cura</i>	1	11
Não sei	4	45
Total	9	100

Público

Série ou minissérie	Nº	%
<i>A grande família</i>	17	8
<i>Maysa</i>	16	8
<i>Capitu</i>	14	7
<i>As cariocas</i>	13	6
<i>JK</i>	12	6
<i>A Cura</i>	11	5
<i>Dalva e Herivelto</i>	5	2
<i>Som & fúria</i>	5	2
Antigas ou importadas	19	9
Outras ⁶⁴	28	13
Sem resposta	71	34
Total	211	100

⁶⁴ As ficções incluídas nesta categoria e quantidade de menções são: *Aline* (1); *Cidade dos Homens* (1); *Fora da* (1); *Toma lá dá cá* (1); *Tudo junto e misturado* (1); *A Casa das Sete Mulheres* (2); *A História de Ester* (2); *Alice* (HBO) (2); *“Maria”* (1); *Casos e Acasos* (2); *Cinquentinha* (2); *Clandestinos* (2); *Força Tarefa* (2); *Ó pai ó* (2); *Tudo novo de novo* (2); e *Separação* (4)

Juntos, os três grupos apresentaram 11 títulos exibidos nos últimos três anos, à exceção de JK mantida em destaque pelo número significativo de menções. Entre essas, apenas as minisséries *A cura* e *Som & fúria* aparecem nos três grupos, agradando às críticas jornalística, acadêmica e popular. Como todas as outras citadas, ambas foram produzidas e exibidas pela Rede Globo. Destas, a mais citada entre o público foi *A cura*, também a única a ser premiada como melhor minissérie, pela crítica especializada da APCA. Isso significaria que tanto o público quanto as críticas acreditam que a minissérie tenha qualidade. No entanto *Som & fúria*, citada por cinco pessoas, não recebeu nenhum dos prêmios abordados nesta pesquisa. Nenhuma das duas ficções apareceu entre as mais vistas de 2010, o que pode sugerir que as minisséries consideradas com mais qualidade não são, necessariamente, as mais assistidas, ao contrário do que acontece com as telenovelas.

Outro exemplo é a série *A grande família*, a preferida do público e de um dos pesquisadores. Ela está entre as dez mais vistas desde 2008, além de ter conquistado o *Prêmio Extra de TV* em 2010, por voto popular, mostrando grande êxito junto ao público. Porém, o programa que mais agrada aos telespectadores parece não ser o favorito da crítica especializada, pois não recebeu nenhum dos prêmios de júri profissional e apenas uma menção da crítica acadêmica. É válido deduzir que a série, por ser uma das ficções mais antigas da televisão brasileira (perdendo apenas para a *soap opera* *Malhação*), ao competir em premiações anuais seja preterida pela possível ênfase que se dá às produções que representam títulos e histórias inéditas, especialmente pela grande atenção dispensada pela crítica ao fator inovação. De qualquer forma, esse panorama da série aparenta novamente um distanciamento maior entre o público e a crítica especializada, especialmente a jornalística.

Além de *A grande família*, outra série mencionada pelo público e pela crítica acadêmica foi *Maysa*. A série recebeu também prêmios pela crítica especializada e popular, mostrando, nas premiações, certo padrão de opiniões. No entanto não foi lembrada pelos jornalistas que responderam ao questionário. O programa esteve também presente entre as dez ficções mais vistas de 2009

Entre as 11 séries mencionadas, apenas quatro constam entre as mais vistas dos últimos anos. São elas: *A grande família*, *Maysa*, *Dalva e Herivelto* e *Aline*. As duas primeiras foram mencionadas pela academia e pelo público, evidenciando uma relação de proximidade entre as duas críticas e os índices de audiência. Por outro lado, *Dalva e Herivelto* foi mencionada

pela crítica jornalística e pelos telespectadores, também combinando os juízos individuais com o grande público. A mesma minissérie venceu, ainda, o prêmio *Arte e Qualidade 2008*, por meio de voto popular. *Aline*, por sua vez, foi mencionada apenas pela crítica acadêmica. De qualquer forma, os dados mostram que cada grupo, separadamente, também manteve seu grau de compatibilidade com a audiência.

A crítica jornalística se mostra, em alguns momentos, um pouco mais afastada dos maiores índices de audiência, com títulos que não aparecem entre os dez mais vistos, entre as menções do público ou como vencedor de prêmios de voto popular, como é o caso de *Filhos do carnaval* e *Afinal, o que querem as mulheres?* Por outro lado, as séries mencionadas apenas pelo público, que não receberam prêmios ou tiveram altos índices de audiência foram *Capitu*, *As cariocas* e *JK*.

O quadro das minisséries explicita coincidências entre as opiniões, mas também divergências entre elas. Mostra, portanto, equilíbrio entre as individualidades, aparentemente não violadas por classes ou funções profissionais. Em certos momentos, as opiniões da crítica jornalística se cruzam com as do público. Em outros, as opiniões do público é que coincidem com a crítica acadêmica. Curiosamente, as duas críticas não apresentaram opiniões semelhantes entre si, a não ser quando foram também preferência do público, como no caso de *Som & fúria* e *A cura*. Essas duas séries poderiam ser consideradas algo próximo de uma unanimidade, como aconteceu com as telenovelas *A favorita*, *Caminho das Índias* e *Ti-ti-ti*, capazes de abarcar grande audiência, prêmios e julgamento positivos das críticas popular e acadêmica. Senão esse, nenhum outro feito seria o ideal de qualidade de uma ficção.

2.3. Motivos: principais elementos das ficções que despertam o interesse

Os motivos relacionados para a escolha da melhor ficção nos últimos anos, ou que expressam os critérios utilizados por cada respondente quando avalia uma ficção foram descritos e categorizados nas análises de cada tipo de crítica. Agora, cabe-nos estabelecer algum tipo de relação entre eles, para que possamos investigar se há alguma separação nítida de critérios para a opinião de cada grupo, ou se as opiniões se mostram individuais e não apresentam relação com a posição em que a crítica se encontra.

Vimos que todos os tipos de crítica, em seus comentários, abordam mais de um aspecto da avaliação da qualidade, conforme apontados por Pujadas (2001) e Borges (2008) e aplicado aos outros teóricos do tema, envolvendo as disciplinas ou âmbitos da estética (produção), do conteúdo (forma do texto) e dos aspectos sociais (ética e função social da TV). A atuação dos atores, aspecto referente à produção da ficção, foi tratado separadamente por ter sido alvo de grande atenção por parte de todos os grupos.

Em relação à crítica dita especializada, tanto os acadêmicos quanto os jornalistas mencionaram pelo menos uma vez algum aspecto relacionado a esses três âmbitos, assim como o público. Veremos agora como esses motivos dialogam entre si.

Gráfico 20 - Jornalistas: motivos

Gráfico 21 – Motivos: acadêmicos

Gráfico 22 – Motivos: público

Aspectos	Nº	%
Estética	19	13
Conteúdo/Texto	55	38
Social	30	21
Atores	31	21
Negativas ou não acompanhei	10	7
Total	145	100

Para esta análise, foram contabilizadas as vezes em que apareceram referência aos aspectos apontados pela teoria que sustenta essa pesquisa. Deste modo, a cada alusão feita à direção, ao cenário, à produção ou à trilha sonora de determinado programa, foi contabilizado um comentário a respeito do âmbito *estético* ou da produção. O conjunto do *conteúdo/texto* é formado pelo número de menções ao roteiro, à forma em que a história foi contada, ao dinamismo da narrativa, aos gêneros (especialmente comédia ou suspense) e à história da trama, sem referência às temáticas críticas ou de problemas sociais. Estas, por sua vez, foram contabilizadas para a categoria *social*, referente a comentários sobre trazer algum tema específico para a realidade brasileira, tratamento de temas sócio-educativos (que caracterizam *merchandising* social) ou culturais, além de alusões ao apelo popular ou impacto social da telenovela ou série, participação do público na internet ou comoção popular. As menções ao elenco foram incluídas no item referente aos *atores*. As críticas negativas feitas às ficções atuais ou a algum aspecto da telenovela, bem como respostas que não mencionaram nenhuma ficção constam no último item, *negativas ou não acompanhei*. Com base neste método de categorização, o autor de uma mesma resposta, sobre a mesma série, pode gerar mais de um comentário sobre cada nível, ao referir-se tanto ao figurino quanto ao jogo de luzes e câmera, por exemplo. Cabe a observação de que os números expressos em cima das barras são absolutos, obviamente proporcionais ao número de respostas de cada grupo. A porcentagem dos comentários em relação ao total de aspectos citados encontram-se nas tabelas ao lado dos gráficos.

Os gráficos mostram que há divergências e compatibilidades entre os critérios que foram utilizados para definir a qualidade de uma ficção. O principal elemento que ilustra a diferença entre as críticas está no âmbito estético, que envolve a produção e os aspectos técnicos como fotografia, câmera, direção e cenários. Para a crítica jornalística, esse se mostrou o principal fator para a análise da qualidade em uma ficção, presente em diversos comentários sobre os títulos e sobre a programação brasileira em geral. No somatório de referências, o âmbito estético se mostrou o de maior destaque, quase duas vezes mais do que o segundo lugar, o conteúdo. Entre os estudiosos da academia, o cenário se mostra um pouco diferente. O aspecto estético foi tão valorizado quanto o texto da narrativa, levando a um empate entre os dois itens. Vê-se, claramente que não há uma supervalorização de um ponto de vista sobre o outro, o que demonstra que tentam abarcar os diversos aspectos possíveis da qualidade de uma ficção. O mesmo âmbito, no público, não se mostrou tão significativo, tendo sido o menos citado entre todos.

No que se refere ao texto, ou ao roteiro, a diferença se mostra indiretamente proporcional ao âmbito estético. Os jornalistas comentaram a importância da narrativa no decorrer das respostas, mas não em quantidade superior aos critérios estéticos, sendo que há um empate entre os dois critérios no grupo dos acadêmicos. No entanto nos dois grupos da crítica especializada o texto foi o segundo fator mais mencionado durante a exposição sobre quais os critérios para a avaliação dos programas. A relação é grande se notarmos as opiniões do público, que exprimiram critérios referentes à trama e à narrativa em maior proporção do que qualquer outro. Quase 40% dos comentários classificados nas justificativas dadas pelos telespectadores referiram-se ao roteiro e à forma da narrativa, quase o dobro do segundo aspecto mais citado, a atuação. Nitidamente o público se preocupa com o texto mais do que com o aspecto estético da produção, ao contrário dos jornalistas.

Sobre as temáticas sociais, novamente o público parece o mais preocupado, com mais de 20% dos critérios mencionados referentes a algum aspecto sócio-cultural dos programas. Essa porcentagem cai para 16% entre os acadêmicos e 10% entre os jornalistas, que foi o grupo que menos citou essas temáticas para justificar a escolha por determinada ficção como a melhor dos últimos anos. Nas análises individuais comentamos o afastamento dos jornalistas em relação à função social da televisão, focando os programas como obras de arte, mas se esquecendo por vezes de inserir a TV no contexto de sua representação no Brasil. O público,

ao contrário, se mostra crítico em relação ao conteúdo e parece depositar na televisão e na ficção a responsabilidade pela representação e influência que exerce no cenário do País. Os acadêmicos equilibram o fator estético com o textual (que são, ambos, representações de formas de arte), deixando o apelo temático para segundo plano, sem, no entanto, descartá-lo de uma avaliação crítica da qualidade.

A atuação foi citada em 17% dos comentários feitos por jornalistas, 12% dos feitos por acadêmicos e em 21% daqueles emitidos pelo público. A proporção é grande se pensarmos na quantidade de elementos que as outras categorias englobam, enquanto a interpretação dos atores, apesar de ser um elemento isolado, se constituiu em uma das categorias mais citadas. Com base no quadro das marcações do grau de importância de cada componente da ficção, vimos que o critério da atuação é o mais importante na opinião coletiva dos grupos. Há que se considerar também que, nas respostas abertas, mais comumente o elenco era citado apenas uma vez, enquanto no mesmo parágrafo podia haver alusões à narrativa dinâmica e ao suspense, somando assim duas menções em relação ao texto. Dessa forma, proporcionalmente, o texto foi um dos aspectos mais citados e com grande força de repercussão em todas as críticas, representando um dos mais fortes pontos de concordância entre elas. Por fim, algumas poucas respostas apresentaram críticas negativas às ficções atuais, elencando fatores que prejudicam as telenovelas ou séries, ou simplesmente dizendo que não gostavam ou não assistiam a ficções. Vale lembrar que os aspectos negativos das ficções não foram questionados, portanto surgiram em pequena proporção, dado que o foco era na qualidade das mesmas. Isso mostra que, mesmo não questionados sobre o lado ruim da ficção, os grupos foram capazes de posicionar-se criticamente em relação ao formato que apreciam, especialmente o público, com 7% de críticas negativas, maior porcentagem em comparação aos jornalistas (5%) e acadêmicos(6%).

2.4. Elementos para a qualidade da ficção

Por fim, o grau de relevância concedido pelos respondentes a vários elementos de uma ficção originou um quadro que estabelece um paralelo entre os critérios utilizados para a avaliação da qualidade e seu grau de importância para cada grupo. Após analisados separadamente, a junção dos três permite verificar qual a compatibilidade de opinião entre os critérios dos tipos de crítica. Para que a comparação seja feita com dados compatíveis, o quadro apresenta a

porcentagem de marcações entre os respondentes de cada grupo, em que MI = Muito Importante; I = importante; PI = Pouco Importante; I = Irrelevante e V = Vazio.

Aspectos	Jornalistas (%)					Acadêmicos (%)					Público (%)				
	MI	I	PI	I	V	MI	I	PI	I	V	MI	I	PI	I	V
Interpretação dos atores	100	0	0	0	0	100	0	0	0	0	75	19	1	1	3
Trama inovadora	43	57	0	0	0	56	33	11	0	0	53	32	8	4	3
Trilha sonora	43	28	28	0	0	44	44	0	11	0	24	47	19	5	4
Narrativa dinâmica	43	43	14	0	0	22	67	0	11	0	37	46	10	3	4
Conteúdo educativo	14	14	43	28	0	11	44	22	22	0	31	31	22	12	3
Produção (movimentos de câmera, cenografia, iluminação, fotografia)	57	28	14	0	0	56	33	11	0	0	50	37	6	2	5
Figurino	57	28	14	0	0	33	56	11	0	0	26	52	15	4	3
Direção	86	14	0	0	0	78	11	11	0	0	54	33	6	2	4
Não infringir normas morais	0	28	14	57	0	11	0	56	33	0	28	21	23	23	5
Abordar temas sociais	0	14	43	43	0	44	33	11	11	0	26	37	18	14	5
Ter grande audiência	0	14	28	43	14	0	22	33	44	0	6	19	32	39	4
Estimular a participação do público	14	14	14	57	0	11	44	22	22	0	10	30	25	32	3
Fazer referência ao cinema ou ao teatro	14	28	57	0	0	22	33	33	11	0	12	32	30	22	4
Seguir as vontades do público	0	43	28	28	0	0	44	44	11	0	4	19	37	36	4

Conforme já detalhado na análise dos questionários separadamente, vimos que os três grupos deram grande ênfase à importância da boa *interpretação dos atores*. O quesito apresenta-se como um consenso generalizado, tanto dentro do mesmo grupo quanto em relação um ao outro. Todos os críticos, jornalistas e acadêmicos, consideraram o fator como muito importante. No público essa porcentagem cai para 75% que, somados aos 19% que o consideraram importante, atinge quase a unanimidade de opiniões sobre a relevância desse item.

A respeito do segundo aspecto, *a trama inovadora*, o cenário é semelhante. Mais de 85% dos respondentes dos três questionários marcaram a característica como importante ou muito importante, concordando que a originalidade é um fator que deve ser considerado para a avaliação da qualidade em uma obra.

Também a *trilha sonora* demonstra leve coerência entre as respostas: 88% dos acadêmicos consideraram o elemento importante ou muito importante. Essa porcentagem cai para 71%

para os jornalistas e o público, que mostraram alta compatibilidade de opinião. Assim, pode-se dizer que a maioria dos sujeitos julgantes aprecia a trilha sonora como fator de qualidade da ficção. Porém 19% do público acreditam ser esse elemento pouco importante, assim como 28% dos jornalistas. Esse último grupo, no entanto, mesmo que mínimo, concorda entre si com o mérito que a música traz para a cena. Por outro lado os acadêmicos, que em porcentagem foram os que mais julgaram a trilha sonora como importante, apresentaram 11% de marcações “Irrelevante”, assim como 5% do público.

Outro quesito que aponta uma proximidade entre os juízos é a *narrativa dinâmica* da ficção. Em todos os grupos, mais de 80% dos respondentes consideraram esta uma característica importante ou muito importante para a qualidade do programa. O ritmo da história e o dinamismo na resolução dos conflitos apresentados, fatores responsáveis por prender a atenção dos telespectadores, aparecem bem valorizados por todas as críticas. Cerca de 15% dos jornalistas e 10% do público acreditam que uma narrativa dinâmica seja pouco importante, enquanto 11% dos acadêmicos a julgam irrelevante.

Novamente, os acadêmicos mostraram um leve distanciamento entre as respostas do próprio grupo. Da mesma forma que em relação à trilha sonora, quase 90% consideraram os aspectos importantes, nenhum os considerou pouco importantes e 11% os julgaram irrelevantes. Apesar de, dado o baixo número de pesquisadores participantes, 11% representarem uma única resposta, essas duas situações contaram com pesquisadores que discordaram da opinião geral dos outros pesquisadores, mostrando uma heterogeneidade de opiniões dentro do mesmo grupo. Esse fato se apresenta de grande riqueza para esta pesquisa, pois comprova que, mesmo com funções profissionais e objetos de estudo semelhantes, cada um dos respondentes se posiciona, ainda ou acima de tudo, como sujeito, apresentando a subjetividade individual nos critérios de julgamento de uma produção. Mesmo assim, a maior parte das opiniões entre os três grupos tem se mostrado muitas vezes compatíveis.

O *conteúdo educativo* foi o critério que mais apresentou divergência de opiniões dentro dos grupos e entre si. O público é quem mais dá importância a este aspecto, contando com 31% que o consideram muito importante e 62% que o consideram pelo menos importante, 22% pouco importante e apenas 12% pensam ser irrelevante. É de certa forma surpreendente que o público seja, entre os três grupos, o mais preocupado com a função educativa da televisão. Os acadêmicos foram o segundo grupo a valorizar essa característica, com 55% que acreditam ser

pelo menos importante. No entanto, somente um pesquisador (11%) acredita que o conteúdo educativo em uma ficção seja muito importante, enquanto 44% consideram pouco importante ou irrelevante. Os jornalistas são os que menos demonstraram preocupação com este aspecto. Cerca de 45% dos que responderam julgam ser pouco importante que a ficção apresente cunho educativo e 28% pensam ser irrelevante, somando 63% que não dão tanta importância a essa característica, ou seja, a maioria. Apenas um jornalista (14%) considera o elemento muito importante e outro, importante. A importância desse critério, portanto, mostra-se bastante difusa entre os representantes de todos os grupos.

Outro critério em que houve concordância das opiniões diz respeito à produção. A junção de elementos como cenário, figurino e fotografia são muito importantes para mais da metade de todos os grupos, ou pelo menos importantes para mais de 80% de todos os respondentes. Nos três grupos, 10 a 15% consideram a produção um aspecto pouco importante, sendo que ninguém (ou uma quantidade insignificante) acredita ser irrelevante. Após o item referente à interpretação dos atores, este talvez tenha sido o aspecto com maior grau de proximidade entre a opinião dos três tipos de crítica. O figurino apresenta também pouca diferença, com uma média de 80% em cada grupo que acham importante o cuidado com os detalhes de vestimenta.

O quesito *direção* mostra um quadro interessante: quase a totalidade dos jornalistas (86%) consideram muito importante, assim como 78% dos acadêmicos, ante 54% do público. Mesmo que a soma entre as duas marcações (MI e I) não mostre grande discrepância entre os grupos, a diferença entre as porcentagens da crítica especializada e o público na marcação MI é significativa. Para a grande maioria dos jornalistas e acadêmicos a boa direção é um elemento praticamente essencial, que determina fortemente a qualidade da obra. A maioria do público também compartilha dessa opinião, mas 46% não a enxergam como algo imprescindível. Isso poderia ser explicado, em parte, pela hipótese do desconhecimento, por parte do público, da verdadeira função da direção de um produto televisivo. Até porque o critério mais importante para os telespectadores, a atuação, depende de como os atores são dirigidos para interpretar o personagem. Assim, é possível que acreditem não ser necessária uma boa direção, mas não saberiam distinguir quando ela é boa ou não.

As opiniões se distanciam um pouco mais ao se pensar na função social da televisão como espaço público e fórum de debates. Mais que a maioria da crítica especializada acredita ser

irrelevante ou pouco importante que uma ficção televisiva busque *não infringir normas morais*, alimentando um pensamento mais livre sobre o conteúdo da narrativa. O público se mostra mais exigente com o que é transmitido e o decoro social foi considerado importante por quase metade dos respondentes. Conforme comentado na análise individual de cada crítica, os jornalistas são os que menos consideram este fator, com 57% tendo marcado o item como irrelevante, exibindo uma postura ligada à livre expressão da arte, esquecendo-se de que a TV, mesmo que possa apresentar programas como forma de uma arte mais ampla, ou arte popular, tem uma responsabilidade maior com alguns padrões políticos e sociais do que o teatro, por exemplo. Não somente por funcionarem por outorgas do governo, e por consequência possuírem uma função pública, mas também por seu alcance e influência, que a faz constituir-se como um novo espaço público, ou *telespaço* (BUCCI, 2002). Os acadêmicos, apesar de trabalharem com educação, também se mostraram indiferentes a essa questão, tendo apenas um dos nove participantes respondido achá-la muito importante. O público mostrou-se dividido a respeito do assunto, quase homogeneamente. A marcação MI foi a que recebeu maior número de respostas, mostrando que, entre as três críticas, a popular é a que mais se preocupa com uma coerência da ficção para um impacto positivo na sociedade. Os críticos que avaliam a ficção como arte livre podem pensar em normas morais como princípios rígidos impostos pela igreja ou por gerações mais conservadoras, que restringiriam a criatividade e a expressão. Contudo é inegável (como já mencionado nos capítulos anteriores) a forte presença da televisão na construção da sociedade brasileira e na educação e difusão de conceitos e comportamentos. É uma questão política que se reflete na TV, como tantas outras medidas e posições do veículo. Por que, então, dentre todas as influências políticas sobre a TV, essa deveria ser a menos importante? O poder da TV é indiscutível e deve ser considerado como forte motivo para que a liberdade de expressão artística seja restringida, caso possa causar estímulo ou difusão de comportamentos constrangedores, ofensivos ou discriminatórios.

Os jornalistas também não consideraram muito importante *abordar temas sociais*, com 86% das respostas avaliando a questão como pouco importante ou irrelevante. Essa opinião que se difere fortemente dos acadêmicos, entre os quais 77% acham que a abordagem de temas sócio-culturais é, pelo menos, importante, assim como 63% do público. Os jornalistas destacaram-se dos outros dois grupos pelo foco que colocaram predominantemente nos aspectos estéticos ou do texto, novamente ignorando a função social da TV. O *estímulo à participação do público* apresenta cenário semelhante, tendo 57% dos jornalistas marcado

como irrelevante que a ficção incite a discussão e o debate público e apenas 28% como importante ou muito importante. Os pesquisadores mostraram opinião diferenciada, com mais da metade (55%) considerando relevante esse estímulo. O público, dessa vez, encontra-se no nível intermediário entre os três grupos, com equilíbrio das respostas que consideraram importante (30%) e irrelevante (32%). O fato de ter muita audiência não se mostrou de muita importância para nenhum dos grupos, visto que a maioria das respostas, nos três tipos de crítica, avaliou o aspecto como irrelevante.

O item *fazer referência ao teatro* mostra novamente grande compatibilidade entre as opiniões, tendo os três grupos se dividido basicamente entre as marcações I ou PI. Por outro lado, houve discordância a respeito de a ficção *seguir as vontades do público*. Enquanto o público acredita que isso não seja um fator determinante para a qualidade da ficção, os críticos especialistas, mesmo que não pensem ser essencial, enxergam a importância desta estratégia. Talvez entendam que o fato de haver um diálogo entre a TV e o público tenha seu valor, pois quando a TV capta a demanda da audiência isso pode se tornar um ato conveniente para alcançar o sucesso. Por outro lado, apesar da ironia de o próprio público expressar sua opinião contrária à realização de seus desejos, é muito comum que, após o capítulo final de uma telenovela, se espalhem comentários revoltados sobre a não aprovação de um casal, sobre quem morreu, foi preso ou deixou de ser. Seriam os telespectadores capazes de admitir que aquela ficção, que foi contra tudo o que eles desejaram enquanto assistiam, teve qualidade?

O panorama apresentado por essas formas de expressão, restritas a um questionário, buscaram comprovar as teses de que o público é capaz de emitir julgamento crítico e que a avaliação crítica da qualidade é uma função subjetiva, assim como a hipótese de que as opiniões da crítica especializada e popular mostram critérios condizentes de avaliação. Demonstramos aqui diversos pontos em comum entre as críticas e algumas divergências, inclusive dentro de um mesmo grupo. O que se deduz das análises expostas apresenta-se de forma objetiva nos dizeres da conclusão desta pesquisa.

Considerações finais

Considerações finais

O caminho percorrido até aqui é longo e, ao mesmo tempo, demasiado rápido. No entanto, parece-nos que se pode chegar a uma conclusão otimista acerca do progresso da crítica no Brasil. Após estas páginas, podemos concluir principalmente que, embora a crítica especializada mantenha-se difusa e dominante, a abertura à opinião pública aumentou. No entanto, para que o público participe efetivamente de um debate sobre a qualidade da ficção televisiva é necessária uma combinação teórica e prática dos diferentes tipos de opinião e julgamento, para que se possa considerar amplamente os processos das diversas críticas. Resta o problema de estabelecer uma relação entre elas.

Por todo seu caminhar, a pesquisa buscou atender aos objetivos e hipóteses expostos na Introdução. Buscou também não se desvencilhar dos caminhos teóricos percorridos, aplicando-os na metodologia de coleta e análise dos dados empíricos. Agora é o momento de retomá-los para confirmar o sucesso de seu cumprimento e das tentativas propostas.

Objetivos

Um dos objetivos propostos era *contribuir para a discussão sobre qualidade em televisão com base na crítica especializada e no gosto popular*. Caso algum interessado no debate venha a ler estes apontamentos poderá encontrar, na mais simples hipótese, um resumo teórico da discussão até os dias de hoje, bem como um comparativo entre os diferentes tipos de crítica e aplicá-lo aos debates sobre a crítica televisiva. Se lhe for possível utilizar-se de alguns desses levantamentos, ou complementá-los com possíveis linhas teóricas faltantes, acreditamos que a contribuição esteja prontamente efetiva.

Apresentamos também como objetivo geral as ambições de *conhecer os diferentes tipos de crítica e relacioná-los entre si, além de discorrer sobre a importância e a necessidade da participação pública no âmbito das ficções televisivas: verificar sua existência; pensar como essa participação pode contribuir para a análise da qualidade de uma produção televisiva*. Sobre essas aspirações podemos concluir que, mesmo que por meio de uma amostra reduzida, sem dúvida conhecemos parte dos representantes da crítica televisiva brasileira. Comprovamos, também, a existência da crítica popular à medida que as premiações demonstram um grande número de telespectadores votantes e participantes, além do julgamento crítico presente nas respostas dos questionários por parte do público. Se a crítica

popular consiste na capacidade de julgar de cada telespectador, as falas presentes não apenas nas respostas, mas em todo o ambiente virtual, comprovam a capacidade de emitir juízos críticos daqueles que assistem às ficções. Como objetivo teórico, acreditamos que a pesquisa obteve êxito em investigar parâmetros e critérios de avaliação da qualidade a partir de discursos e práticas de qualidade do meio televisual. A revisão teórica aqui apresentada pode orientar outras perspectivas futuras para o estudo da qualidade na televisão.

Isto posto, é inegável a existência de uma crítica popular. Tomando como base as diretrizes que apontam para a qualidade de uma ficção estabelecida pela crítica, como disposto em relação às obras de arte, podemos afirmar que o julgamento popular pode, sobremaneira, contribuir para a análise da qualidade de uma ficção. Não apenas por emitir juízos, mas por possuírem força que em conjunto é capaz de modificar ou influenciar até mesmo o curso da narrativa. Além disso, sem dúvida a audiência, que define o sucesso da produção, depende da opinião e do agrado do público. Resta o problema de pensar como essa crítica pode ser intensificada e melhorada.

Em relação aos objetivos específicos apontados inicialmente para esta pesquisa, acreditamos ter conseguido, especialmente, *dar relevância à opinião do público na discussão sobre o conteúdo televisivo*, uma vez que a relevância da opinião popular para a ficção foi vista tanto em termos teóricos quanto práticos, no sentido de sua construção enquanto sujeitos julgantes. Mantêm-se como objetivos, mesmo após o término da pesquisa, o intuito de *estimular a crítica nacional especializada e as premiações voltadas para a televisão brasileira* e de *garantir espaços coletivos para discussão sobre a crítica e a qualidade da ficção televisiva*. No entanto, essas aquisições são de difícil comprovação, permanecendo o desejo de que consigamos realizar, a partir do momento em que esta pesquisa seja disponibilizada para consulta, algo ao menos próximo do proposto.

Hipóteses

Lembrando que a ficção televisiva, principalmente a telenovela, é voltada para a aquisição de altos índices de audiência, a hipótese trabalhada inicialmente foi a de que *no Brasil, apesar de haver uma produção significativamente avançada em relação ao resto do mundo, a crítica especializada é ainda conservadora ao qualificar as produções televisivas, e poderia ser estimulada e aprimorada*. Talvez coubesse uma revisão à palavra conservadora, pois a crítica

examinada não demonstrou traços fortes do preconceito anteriormente discutido, mas mostrou-se presa a critérios de avaliação referentes a outras artes. Pareceu atada a elementos estéticos e de conteúdo, esquecendo-se de acompanhar a evolução da TV enquanto meio social, que influencia e participa da educação de seu público, carregando portanto uma responsabilidade social que parece ser descartada pela crítica jornalística. A crítica acadêmica mostrou-se um pouco mais preocupada com esse aspecto, bem como o público. O conservadorismo aqui resta sobre a ideia de que os programas de televisão devem ser analisados enquanto arte, quando na verdade eles vão muito além disso. São objetos de estudo, da família e do cotidiano, e devem assim ser pensados. Pode-se dizer, portanto, que a hipótese da existência de uma crítica ainda presa a valores referentes a outras obras foi comprovada, ressaltando que é a essa característica que se refere a palavra conservadora.

A pesquisa buscou também a comprovação da hipótese de que *os telespectadores podem emitir juízos críticos que, em consenso, poderiam formar um critério de qualidade e de valor da obra*. Hipótese que também acreditamos ter sido aprofundada e comprovada, após a demonstração de que o público participa do universo ficcional como um pilar importante de sua existência e avaliação, além da exposição dos juízos críticos expostos por mais de 200 respondentes ao questionário.

A hipótese final, de que *teria havido, nos últimos anos, uma aproximação entre a crítica especializada e o gosto popular* foi satisfatoriamente coberta. Além de conseguirmos demonstrar pelos quadros das premiações a nítida aproximação entre as avaliações das críticas especializada e popular, vimos que as preferências das críticas jornalística e acadêmica por vezes se encontram com as do público e as campeãs de audiência. Por outro lado, fomos acometidos pelas discordâncias existentes dentro dos próprios grupos e seus membros. Apesar de não termos apontado essas diferenças como hipótese, pudemos comprovar com isso a forte subjetividade da crítica, que não é determinada pelos estudos ou campos de atuação profissional, mas talvez em maior medida pelos critérios individuais do gosto. Dessa forma poderíamos supor que os críticos jornalísticos se assemelham a telespectadores que comentam e emitem opinião sobre aquilo a que assistem, justamente por não apresentarem um padrão de crítica, por comentarem todos os programas da televisão e não especificamente os de ficção. Os estudiosos, por se aprofundarem mais em certos títulos e buscarem conhecer a opinião do público ou de outros teóricos, talvez se caracterizem como mais especializados. Não obstante,

não significa que a maior especialização represente a melhor crítica. A própria crítica popular, composta por telespectadores, poderia se tornar uma das principais para decidir o futuro das ficções, pois é o público quem possui a força para modificar o curso das narrativas ou até o cancelamento (ou *impeachment*) daqueles programas que não lhes agradam. A constatação vem apenas no âmbito do objeto e dos critérios de avaliação. Talvez o jornalista seja um telespectador que recebeu abertura e voz de se postar na mídia, coisa não facilmente alcançável. No entanto, justamente pelo status e glamour que isso lhes confere ficam em alguns momentos presos a critérios de arte que nem sempre se aplicam ao meio televisivo, justamente por ser amplo e popular.

Nessa linha de raciocínio, o fato de muitos indivíduos gostarem e demonstrarem afeição por certo programa deveria por si só constituir um fator de qualidade, uma vez que o sucesso de público é, basicamente, o que as emissoras procuram, tanto no nível empresarial (lucro) quanto no social (impactar a sociedade). De que forma, se para o bem ou para o mal, é uma questão que nos leva ao debate sobre os conteúdos. Então, o programa de maior qualidade seria aquele que conquistasse um grande público, atingisse o lucro, impactasse a sociedade e possuísse um conteúdo de influência positiva, moral e eticamente. Caso isso tal proeza fosse realmente desejada, não seria impossível (nem ao menos difícil) de ser alcançada, avaliando-se o que as ficções brasileiras já foram capazes de apresentar até os dias atuais.

A teoria e o objeto empírico

A primeira conclusão facilmente observável é a comprovação da existência e mesmo predominância de uma crítica subjetiva que emite juízos individuais sobre as ficções, como apresentado por Barthes (1970) e Aumont e Marie (2003). Além disso, conseguimos mais uma vez demonstrar a comprovada tese de que o público não só é capaz como também emite incessantemente juízos sobre aquilo a que assiste.

A pesquisa conseguiu comprovar, ainda, que tanto o público quanto a crítica jornalística estão de acordo com a teoria ressaltada pelo quadro teórico de referência. Vimos que os autores trabalhados, cada um de sua forma particular, levantam critérios de qualidade que dizem respeito ao nível da produção ou estético; ao texto ou ao conteúdo, e ao impacto social dos temas e à ética da TV. Pudemos estabelecer, com base nessas linhas preliminares, uma classificação na qual se pode perceber que os três grupos de críticos levantaram, em maior ou

menor quantidade, comentários sobre os três aspectos da ficção. Muitas vezes sem a consciência disso, todos os críticos puderam mencionar elementos da produção como cenário, figurino ou atuação; bem como falar do roteiro bem escrito ou trama interessante até chegarem nas temáticas sociais e na influência que isso teve sobre o público. Comprovamos, portanto, a coerência entre os aspectos subjetivos ressaltados nos questionários e as diretrizes de qualidade apontadas pelos autores estudados, demonstrando que a teoria se aplica na prática e que, de outro lado, as opiniões comprovam a teoria.

As críticas

Primeiramente, o método de separar as críticas em especializada – jornalística e acadêmica – e popular foi pautado em teorias e observações dos campos. O método mostrou-se útil para a observação de que os três pilares da ficção emitem juízos individuais que, por serem subjetivos, não apenas concordam e discordam entre os grupos, mas também entre si.

Em relação às conclusões da pesquisa, a maior parte das interpretações foi exposta no capítulo comparativo, que evidencia as intersecções e diferenças entre as críticas. Porém cabe ressaltar que, basicamente, mesmo sem unanimidade, todos os grupos admitem a qualidade das ficções brasileiras. O fato de os títulos se repetirem nos diversos tópicos da análise permite a essas produções específicas carregarem o troféu da qualidade, não apenas pelas premiações obtidas mas por conseguirem agradar a gregos e troianos – que se mostraram talvez como gregos e romanos, com suas distâncias nem tão distantes assim.

A ênfase em determinado aspecto em detrimento de outro foi significativa nos jornalistas, que valorizam os elementos visuais e estéticos em maior grandeza do que os outros grupos. Por outro lado, são os que menos valorizam a função social e a ética na TV, focando basicamente na análise dos programas como obras de arte. Porém, como colocado por Bucci⁶⁵, a TV não é arte, mas dentro da TV pode haver arte. Desse modo os programas deveriam ser avaliados para além dos seus aspectos artísticos e estéticos, com o olhar voltado também para sua relevância sócio-cultural e para a reação que causa no público. Os telespectadores que responderam ao questionário foram os que, em maior número, mostraram se preocupar com o

⁶⁵ Em resposta ao questionário.

conteúdo temático das ficções nesse sentido, cobrando ética, moral e lógica social nas tramas ficcionais. Talvez a crítica, especialmente a jornalística, careça de uma percepção da televisão como o meio mais popular que existe e, sendo essa sua essência, daqui deveria partir a análise da qualidade. Por ser o meio de comunicação mais abrangente e mais importante do país ela teria qualidade à medida que conseguisse contribuir para o desenvolvimento social, não se esquecendo de que se trata de um serviço público prestado à população. Não que este devesse ser o único ou o principal fator de qualidade, mas que houvesse uma combinação dos elementos lógicos e estéticos, sem se esquecer das qualidades éticas e sociais.

Em relação às ressalvas negativas sobre a ficção, pudemos notar uma concordância geral de que as narrativas, especialmente as telenovelas, estão se tornando cada dia menos inovadoras e mais repetitivas. Em geral, as críticas concordam com o esgotamento da fórmula da telenovela, apesar de admitirem a qualidade em algumas delas. Mesmo com o aumento do reconhecimento internacional, que levam a ficção brasileira a conquistar alguns prêmios, a percepção da crítica é de que o Brasil já exibiu tramas mais originais, e talvez essa não seja a época áurea da ficção brasileira.

De qualquer forma, pudemos desconstruir a abatida tese da distinção entre alta cultura e cultura popular uma vez que o mesmo grau de discordância visto entre as críticas pode ser visto também dentro delas. Confirma, então, não que são opostas, mas que são considerações subjetivas de indivíduos semelhantes, que apresentam ideias diferentes sobre o mesmo objeto ou produto. Concluímos desse panorama que a proposta de uma complementaridade teórica e prática entre as críticas é admissível, aplicável e necessária para a análise da qualidade na ficção televisiva.

Pequena reflexão epistemológica

Além da teoria e dos dados empíricos analisados, cabe ainda uma reflexão sobre o que se pôde tirar dos rumos da pesquisa enquanto pesquisadora. Não apenas os dados e as hipóteses comprovadas trazem satisfação como os resultados de uma pesquisa como esta. Em alguns momentos, perceber o envolvimento dos respondentes com o que dizem e descobrir alianças entre as opiniões foi extremamente prazeroso.

Como exemplo é possível citar a ocasião em que a Profa. Maria Isabel Rodrigues Orofino, durante o questionário, apontou elementos para a avaliação da qualidade, citou títulos e discorreu sobre eles. Ao final de sua longa fala, a pesquisadora conclui que *assim eu chego na síntese de que julgo a novela pelo texto e acho que este é sim o seu principal critério, é claro, o trabalho de autor!!!* e na última questão finaliza *estamos crescendo, estamos muito bem!* As respostas da professora demonstram pensamentos individuais que parecem ter sido descobertos ao longo de sua reflexão.

Tirando um pouco o foco da análise propriamente dita e voltando o olhar para a condição de pesquisadora, é gratificante que a pesquisa proposta tenha estimulado a reflexão dos entrevistados. O trecho destacado acima é um exemplo de situação que pôde ser percebido em outras respostas, nas quais foi possível notar uma evolução do pensamento, que esclarecia critérios para o próprio respondente, como se nunca antes tivesse problematizado desta forma a questão. Ter a sensação de que a proposta desta pesquisa pode, em algum nível, ter auxiliado a reflexão e novas formas de pensar a qualidade nos críticos, especialmente nos acadêmicos, leva a um sentimento de plenitude da pesquisa e de cumprimento de parte da função de pesquisadora.

Afora essa satisfação, ficam os desejos, que se traduzem em sugestões, de futuras análises aprofundadas como um diagnóstico minucioso sobre a crítica especializada brasileira, especialmente a jornalística tão influente, mas tão pouco estudada; um levantamento cuidadoso das premiações de ficção e seus métodos e influências no mercado televisivo; um estudo que envolva a produção televisiva, tanto em seu caráter artístico quanto crítico, a fim de complementar os outros pilares da opinião sobre as ficções; e, por fim, uma abordagem mais ampla do gosto popular e de sua validade para uma avaliação artística da televisão como espaço para a arte – a arte popular.

Referências Bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflexions on the origins and spread of nationalism*. London: Verso, 1983.
- ANGELINI, Sergio; BOOY, Miles. Members only: Cult TV from margins to mainstream. In: ABBOT, Stacey (Ed.). *The Cult TV book: from Star Trek to Dexter, new approaches to TV outside the box*. New York: Soft Skull Press, 2010.
- ARENDT, Hannah. A Crise na Cultura: sua importância social e política. In: ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 6 ed.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Comunicação e educação: a construção do campo. In: GHILARDI, Maria Inês; BARZOTTO, Valdir Heitor. *Nas telas da mídia*. Campinas: Editora Alinea, 2002.
- BACHELARD, Gaston. Conhecimento comum e conhecimento científico. *Tempo Brasileiro*. São Paulo, n. 28, p. 47-56, jan-mar 1972.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Ed. USP, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BIANCULLI, David. Quality TV: a US TV critic's perspective. In: MCCABE, Janet and AKASS, Kim. *Quality TV : Contemporary American television and beyond*. Londres : I.B. Tauris, 2007.
- BORGES, Gabriela. Parâmetros de qualidade para a análise de programas televisivos de âmbito cultural: uma proposta teóricometodológica. *Revista do NP em Comunicação Audiovisual da Intercom*, São Paulo, v.1, n.1, p.173-192 jan./jun. 2008.
- BOSI, Ecléa. Opinião e Estereótipo. In: *Revista Contexto*, n.2, março 77. p. 97-104, 1977
- BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo, Ática, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern e Guilherme J.F.Teixeira. 1a. Reimpressão. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.
- BRUNDSON, Charlotte e MORLEY, David. *Everyday television, Nationwide*. London: British Film Institute, 1978
- BUCCI, Eugênio. *Brasil em Tempo de TV*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- _____. *Televisão Objeto: A crítica e suas questões de método*. Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- _____. A crítica de Televisão. In: BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004. pp. 27-42.
- _____ e MARTINS, Maria Helena. A crítica de televisão. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac e Itáu Cultural, (2000), pp. 101-115.
- BUONANNO, Milly. La qualità della fiction. Dal prodotto all'ambiente produttivo. In: BUONANNO, Milly (org.) *Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction tv*. Napoli: Liguori, 2004.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- COLI, Jorge. *O que é arte?*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- DONATO, João Olavo de. *O capital estrangeiro e as empresas de teledifusão brasileiras: o caso Rede Globo e o PGQ – Padrão Globo de Qualidade*. Tese de doutoramento. São Paulo: FFLCH: Depto de História, USP, 2002.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ECO, Umberto. "Casablanca": Cult Movies and Intertextual Collage. *SubStance*, Vol. 14, No. 2, Issue 47: In Search of Eco's Roses. (1985), pp. 3-12.
- FECHINE, Yvana. O projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes: a série *Cena Aberta* como síntese. In: Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação, 29, 2006, Brasília. *Anais*. São Paulo: Intercom, 2006.
- _____. Transmediação na produção ficcional do núcleo Guel Arraes: a lógica da familiaridade em novas formas culturais. *Anais do XVIII Encontro da Compós*. Belo Horizonte, junho de 2009.

- FEUER, Jane. HBO and the concept of quality TV. In : MCCABE, Janet; AKASS, Kim (Orgs). *Quality TV : Contemporary American television and beyond*. Londres : I.B. Tauris, 2007.
- FRANCIS, Paulo. Ver até não enxergar nada. (Prefácio). In: HOINEFF, Nelson. *TV em expansão*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- FREIRE FILHO, João. Memórias do mundo cão: 50 anos de debates sobre o “nível” da TV no Brasil. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo; BUONANNO, Milly (orgs). *Comunicação Social e ética*. Colóquios internacionais da Intercom, v. 8. São Paulo: Intercom, 2005.
- _____.: O debate sobre a qualidade da televisão no Brasil: da trama dos discursos à tessitura das práticas. In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor. *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 2008.
- FUENZALIDA, Valerio. *Expectativas educativas de las audiencias televisivas*. Bogotá: Norma, 2005
- GLEISER, Luiz. Novas Tecnologias – a TV segmentada. In: ALMEIDA, Candido José Mendes; ARAÚJO, Maria Elisa (orgs). *As perspectivas da televisão brasileira ao vivo*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis. Vozes, 1975.
- HABERMAS, Jürgen. *The Theory of Communicative Action*, vol. II. Boston: Beacon, 1984.
- _____. Further Reflections on the Public Sphere. In. CALHOUN, Craig [ed], *Habermas and the Public Sphere*, 1996, p. 438-439.
- _____. Excursos sobre as cartas de Schiller acerca da educação estética do homem (p. 65-72). In: HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2002
- _____. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a ma categoria da sociedade burguesa*. 2ª edição. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- HILLS, Matt. Mainstream Cult. In: ABBOT, Stacey (Ed.). *The Cult TV book: from Star Trek to Dexter, new approaches to TV outside the box*. New York: Soft Skull Press, 2010.
- HOINEFF, Nelson. *TV em expansão*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1790] 2010.
- LEAL FILHO, Laurindo. *A melhor TV do Mundo: o modelo britânico de televisão*. São Paulo: Summus, 1997.

- LIPPMAN, Walter. Estereótipos. In: STEIMBERGH, Charles (Org.). *Meios de Comunicação de massa*. São Paulo: Cultrix, [1922], 1980.
- LIPPMANN, Walter. *Public Opinion*. Leipzig: GmbH. Amazon Distribution. BN Publishing, 2008
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo. A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, v.26. São Paulo, jan/abr, 2003.
- _____. Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo; BUONANNO, Milly (Orgs). *Comunicação social e ética: Colóquio Brasil- Itália*. São Paulo: Intercom, 2005a.
- _____. *Pesquisa em Comunicação*. São Paulo, Loyola. 8. ed., 2005b.
- _____. Telenovela como recurso comunicativo. *Revista Matrizes*. Ano 3, nº 1. PP 21-47. Ago./dez. 2009
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de, BORELLI, Silvia Helena Simões e RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela – mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus Editorial, 2002.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo; BREDARIOLI, Cláudia Maria Moraes; ALVES, Clarice Greco; FREIRE, Denise de Oliveira. “Transmediação, plataformas múltiplas, colaboratividade e criatividade na ficção televisiva brasileira”; In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org). *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. São Paulo: Globo, 2009.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo; GÓMEZ, Guillermo Orozco (Coord.). *Anuário OBITEL 2010*. São Paulo: Globo, 2010.
- MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. 4^a ed. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005.
- _____. Televisão: a questão do repertório. In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor (Orgs.). *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 2008.
- _____. *Arte e mídia*. 3^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- MACHADO, Arlindo; BECKER, Beatriz. *Pantanal: A Reinvenção da Telenovela*. São Paulo: Educ, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Cidade virtual: novos cenários da comunicação. *Comunicação & Educação* v.11, jan/abr, 1998.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, German. *Los ejercicios del ver*. Barcelona: Gedisa, 1999.

- MARTINEZ, Gustavo Leyva. Intersubjetividad y gusto en la *Crítica del Juicio*. In: SOBREVILLA, David. *Filosofía, política y estética en la Crítica del Juicio de Kant*. Lima: Instituto Goethe de Lima, 1ª edición: julio de 1991.
- MASI, Domenico De. *O Ócio Criativo. Domenico De Mais: entrevista a Maria Serena Palieri*; trad de Léa Manzi. - Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *História das Teorias da Comunicação*. São Paulo: Loyola, 1995.
- MCKEE, Alan. What is television for? In: JANCOVICH, Mark; LYONS, James (Orgs). *Quality popular television*. 2 ed. London: British Film Institute, 2004.
- MEDEIROS, Sônia Maria Guedes. *Qualidade na Televisão*. Tese de doutorado. PUC-SP: Comunicação e Semiótica, 2008.
- MELUCCI, Alberto. Identidad y movilización en los movimientos sociales. In: MELUCCI, Alberto. *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El Colégio de México, Centro de Estudios Sociológicos, 1999.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo – 1. Neurose*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 9 edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- MOTTA, Luiz Gonzaga; SILVA, Ubirajara da. Crítica das políticas de comunicação: entre o Estado, a empresa e o povo. In *Comunicação de Massa: o impasse brasileiro*, pp. 187. Por R.A. Amaral Vieira (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978.
- MOTTER, Maria Lourdes Motter. Mecanismos De Renovação Do Gênero Telenovela: Empréstimos e Doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo, *Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004
- MOTTER, Maria de Lourdes; MUNGIOLI, Maria Cristina. *Ficção Seriada: o prazer de reconhecer e pré-ver*. Anais da Intercom. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Brasília: UnB, 2006
- MULGAN, Geoff. Television`s Holy Grail: seven types of quality. In: MULGAN, Geoff. *The question of quality*. London: British Film Institute, 1990.
- NAVARRO, Raúl Fuentes. *Del intercambio de mensajes a la producción de sentido: implicaciones de una perspectiva sociocultural en el estudio de la comunicación*. Doc. Eletrônico, 2006.
- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1989
- OROZCO, Guillermo. De la enseñanza al aprendizaje: desordenamientos educativo-comunicativos en los tiempos, escenarios y procesos de conocimiento. *Nomadas*, v.21. (2004), pps. 120-136.
- PARRA, Lisimaco. La obra de arte en la teoría estética de Kant. In: SOBREVILLA, David.

Filosofía, política y estética en la Crítica del Juicio de Kant. Lima: Instituto Goethe de Lima, 1ª edición: julio de 1991.

- PEARSON, Roberta. Observations on Cult television. In: ABBOT, Stacey (Ed). *The Cult TV book: from Star Trek to Dexter, new approaches to TV outside the box*. New York: Soft Skull Press, 2010.
- PUJADAS, Eva Capdevila. *Els discursos sobre la "televisió de qualitat". Àmbits de referència i perspectives d'anàlisi*. Tese de doutorado. Universidade Pompeu Fabra: Barcelona, 2001.
- RIZZINI, Carlos. *Liberdade de imprensa*. Org: COSTELLA, Antonio. Campos do Jordão, SP: Editora Mantiqueira, 1998.
- SODRÉ, Muniz. Sobre a *episteme* comunicacional. *MATRIZES*, N.1, Out. 2007.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- TONDATO, Márcia Percin. Apontamentos sobre a crítica de TV. *Comunicação & Educação*, São Paulo, (19): pp. 32 a 38, set./dez. 2000
- STEPHENSON, Ralph e DEBRIX, Jean R. *O cinema como arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Trad. De Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1984.
- VERÓN, Eliseo. *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.
- VIÑES, Victoria Tur; GONZÁLEZ, Cristina Díaz. Conteúdos audiovisuais de qualidade dirigidos ao público infantil. In: BORGES, Gabriela e REIA-BAPTISTA, Vítor: *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 2008.
- WILCOX, Rhonda V. The aesthetics of cult television. In: ABBOT, Stacey (Ed.). *The Cult TV book: from Star Trek to Dexter, new approaches to TV outside the box*. New York: Soft Skull Press, 2010.
- WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público*. São Paulo: Ática, 1996.

Referências Webgráficas:

- ANDRADE, Luiz Adolfo. Para a computação ubíqua, pela computação pervasiva. Disponível em: <http://www.andrelemos.info/midialocativa/2008/11/para-computao-ubqua-pela-computao.html> - Último acesso em 03.08.2009.
- FERIN-CUNHA, Isabel. A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal. *SciELO, Cadernos Pagu* (21), 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n21/n21a04.pdf>

FREIRE FILHO, João. *A TV, os Intelectuais e as Massas no Brasil (1950-1980)*. Disponível em: <http://www.uff.br/mestcii/joao1.htm> - Último acesso em 18.05.2009.

SOARES, Ismar. *Ismar Soares define o conceito de Educomunicação*. Entrevista ao site Wikidução, disponível em: <http://www.anj.org.br/jornaleeducacao/biblioteca/entrevistas/ismar-soares-define-o-conceito-de-educomunicacao>. - Último acesso em 22.10.2009.

Anexos

Anexo 1. Formulário aplicado à crítica jornalística

1. Nome

2. Jornal ou Portal para o qual escreve (Atuais ou que tenha escrito anteriormente).

(Podem ser mencionados mais de um)

3. Para você, o que define a qualidade de uma ficção televisiva? Quais aspectos devem ser avaliados para definir se um programa possui ou não qualidade?

A large rectangular text area with a light gray border and a vertical scrollbar on the right side. The area is currently empty.

4. Nos últimos dois anos, qual foi a TELENOVELA brasileira que, na sua opinião, apresentou mais qualidade? Quais os motivos que o levam a essa seleção?

A large rectangular text area with a light gray border and a vertical scrollbar on the right side. The area is currently empty.

5. Nos últimos dois anos, qual foi a SÉRIE OU MINISSÉRIE brasileira que, na sua opinião, apresentou mais qualidade? Quais os motivos que o levam a essa seleção?

A large rectangular text area with a light gray border and a vertical scrollbar on the right side. The area is currently empty.

6. Já participou de votações para premiações televisivas?

☐

Sim

☐ Não

7. Se sim, de quais premiações?

- ☐ Troféu Imprensa
- ☐ Prêmio de TV Contigo!
- ☐ Prêmio APCA
- ☐ Melhores e Piores - TV Press
- ☐ Internation Emmy Awards
- ☐ Banff World Television Awards
- ☐ Troféu Internet (versão do Troféu Imprensa por voto popular)
- ☐ Prêmio Extra de TV (voto popular)
- ☐ Melhores do ano do Faustão (voto popular)
- ☐ Outro:

8. Encontram-se listadas abaixo algumas das principais características de qualidade em uma ficção. Como você avalia a importância de cada uma delas?

	Muito importante	Importante	Pouco importante	Irrelevante
Atuação dos atores	☐	☐	☐	☐
Trama inovadora	☐	☐	☐	☐
Trilha sonora	☐	☐	☐	☐
Produção (movimentos de câmera, cenografia, iluminação, fotografia)	☐	☐	☐	☐
Figurino	☐	☐	☐	☐
Direção	☐	☐	☐	☐
Orçamento da ficção	☐	☐	☐	☐
Narrativa dinâmica	☐	☐	☐	☐
Conteúdo educativo	☐	☐	☐	☐
Respeitar as normas morais da sociedade	☐	☐	☐	☐

	Muito importante	Importante	Pouco importante	Irrelevante
Tratamento realista dos temas	☐	☐	☐	☐
Ter grande audiência	☐	☐	☐	☐
Abordar temas sociais	☐	☐	☐	☐
Estimular a participação do público	☐	☐	☐	☐
Fazer referências a cinema, literatura ou teatro	☐	☐	☐	☐
Ir de encontro às demandas do público em geral	☐	☐	☐	☐

Obrigada pela colaboração. Caso possua qualquer observação, comentário, crítica ou sugestão a fazer, utilize este espaço. Caso contrário, clique em "Enviar".

Enviar

Anexo 2. Formulário aplicado à crítica acadêmica

1. Nome

2. Instituição

(Pode ser mencionada mais de uma)

3. Para você, o que define a qualidade de uma ficção televisiva? Quais aspectos devem ser avaliados para definir se um programa possui ou não qualidade?

4. Nos últimos dois anos, qual foi a TELENOVELA brasileira que, na sua opinião, apresentou mais qualidade? Quais os motivos que o levam a essa seleção?

6. Nos últimos dois anos, qual foi a SÉRIE OU MINISSÉRIE brasileira que, na sua opinião, apresentou mais qualidade? Quais os motivos que o levam a essa seleção?

7. Já participou de votações para premiações televisivas?

☐

Sim

☐

Não

8. Se sim, de quais premiações?

- ☐ Troféu Imprensa
- ☐ Prêmio de TV Contigo!
- ☐ Prêmio APCA
- ☐ Melhores e Piores - TV Press
- ☐ Internation Emmy Awards
- ☐ Banff World Television Awards
- ☐ Troféu Internet (versão do Troféu Imprensa por voto popular)
- ☐ Prêmio Extra de TV (voto popular)
- ☐ Melhores do ano do Faustão (voto popular)
- ☐ Outro:

9. Encontram-se listadas abaixo algumas das principais características de qualidade em uma ficção. Como você avalia a importância de cada uma delas?

	Muito importante	Importante	Pouco importante	Irrelevante
Atuação dos atores	☐	☐	☐	☐
Trama inovadora	☐	☐	☐	☐
Trilha sonora	☐	☐	☐	☐
Produção (movimentos de câmera, cenografia, iluminação, fotografia)	☐	☐	☐	☐
Figurino	☐	☐	☐	☐
Direção	☐	☐	☐	☐
Orçamento da ficção	☐	☐	☐	☐
Narrativa dinâmica	☐	☐	☐	☐
Conteúdo educativo	☐	☐	☐	☐
Respeitar as normas morais da sociedade	☐	☐	☐	☐
Apresentar tratamento realista dos temas	☐	☐	☐	☐

	Muito importante	Importante	Pouco importante	Irrelevante
Ter grande audiência	☐	☐	☐	☐
Abordar temas sociais	☐	☐	☐	☐
Estimular a participação do público	☐	☐	☐	☐
Fazer referências a cinema, literatura ou teatro	☐	☐	☐	☐
Ir de encontro às demandas do público em geral	☐	☐	☐	☐

Obrigada pela colaboração. O espaço abaixo é reservado para eventuais comentários e observações. Se deseja concluir, clique em "Enviar".

Enviar

Anexo 3. Formulário aplicado ao público (crítica popular)

1. Sexo

2. Qual a sua idade?

3. Qual o seu grau de escolaridade?

- ☐ Ensino fundamental
- ☐ Ensino médio incompleto
- ☐ Ensino médio completo
- ☐ Superior incompleto
- ☐ Superior completo
- ☐ Pós-graduação

4. Qual a sua renda familiar média? Valor mensal aproximado com base no salário mínimo de R\$ 510,00.

- ☐ Menos de 1 salário mínimo
- ☐ Entre 1 e 2 salários mínimos
- ☐ Entre 2 e 3 salários mínimos
- ☐ Entre 3 e 5 salários mínimos
- ☐ Entre 5 e 10 salários mínimos
- ☐ Entre 10 e 20 salários mínimos
- ☐ Mais de 20 salários mínimos
- ☐ Prefiro não informar

5. Nos últimos dois anos, qual a NOVELA brasileira de que você mais gostou? (ou gosta, se for atual) Caso não tenha, deixar em branco.

6. Você acha que ela tem qualidade?

- ☐ Sim
- ☐ Não
- ☐ Não sei

7. Nos últimos dois anos, qual a SÉRIE ou MINISSÉRIE brasileira de que você mais gostou? (ou gosta, se for atual) Caso não tenha, deixar em branco.

8. Você acha que ela tem qualidade?

- ☐ Sim
☐ Não
☐ Não sei

9. O que você mais gosta nesses programas? Explicar as características que chamaram a sua atenção.

10. Há outras ficções nacionais que você acha que têm qualidade? Quais?

11. Na sua opinião, qual a ficção nacional (atual ou não) com mais qualidade? Por quê?

12. Você já participou de alguma votação para premiações televisivas pela internet? Ex: Prêmio Extra, Troféu Internet, Melhores do ano (do Faustão), Prêmio de TV contigo!, etc.

- ☐ Sim
☐ Não

13. Como você avalia as seguintes características em uma ficção (série, minissérie ou telenovela) para dizer se ela tem qualidade?

	Muito importante	Importante	Pouco importante	Irrelevante
Atuação dos atores	☐	☐	☐	☐
Trama inovadora	☐	☐	☐	☐

	Muito importante	Importante	Pouco importante	Irrelevante
Trilha sonora	☐	☐	☐	☐
Narrativa dinâmica	☐	☐	☐	☐
Conteúdo educativo	☐	☐	☐	☐
Produção (movimentos de câmera, cenografia, iluminação, fotografia)	☐	☐	☐	☐
Figurino	☐	☐	☐	☐
Direção	☐	☐	☐	☐
Não infringir normas morais	☐	☐	☐	☐
Abordar temas sociais	☐	☐	☐	☐
Ter grande audiência	☐	☐	☐	☐
Estimular a participação do público	☐	☐	☐	☐
Fazer referência ao cinema ou ao teatro	☐	☐	☐	☐
Seguir as vontades do público	☐	☐	☐	☐

Enviar