

**Uma abordagem semiopragmática da recepção de
Cordel Encantado pela crítica televisiva**

*A semio-pragmatic approach of Cordel Encantado's
reception by television critics*

Daniele Moitinho Dourado Valois RIOS¹

Resumo

As telenovelas constituem um dos principais produtos culturais brasileiros. Entretêm, fazem parte da rotina de milhões de pessoas e movimentam discussões em diferentes espaços. Considerando a importância desse produto e encarando a complexidade do mercado televisivo na atualidade, marcado por dificuldades em atrair e manter a uma audiência cada vez mais exigente, o trabalho busca investigar os aspectos que levam uma trama a obter o reconhecimento crítico. Partindo do objetivo de analisar a recepção da trama Cordel Encantado através de críticas publicadas em diferentes veículos, o artigo tenta compreender quais os fatores pesaram para que ela pudesse ser considerada um sucesso. Como metodologia de análise, será utilizada a abordagem semiopragmática desenvolvida por Roger Odin (2005), método que considera o contexto da recepção como um dos fatores que interferem nos modos de leitura do filme.

Palavras-chave: Telenovela. Crítica Televisiva. Abordagem Semiopragmática. Cordel Encantado.

Abstract

Telenovelas are one of the main Brazilian cultural products. They entertain, and are part of millions of people routine. In addition to that, they move discussions in different spaces. Considering the importance of this product and facing the complexity of the television market today, marked by difficulties in attracting and maintaining an increasingly demanding audience, this paper investigates the factors that led a plot to get the critical recognition. From the aim of analyzing the reception of Cordel Encantado plot by reviews published in different vehicles, the article tries to understand what factors weighed so that's he could be considered a success. As analysis methodology, it will be used the semio-pragmatic approach, which was developed by Roger Odin

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: dani.valois@hotmail.com

(2005), method that considers the reception context as one of the factors that interferes in the film reading modes.

Key-words: Brazilian Telenovela. Television criticism. Semio-pragmatic Approach. Cordel Encantado.

Introdução

As telenovelas podem ser apontadas como os programas mais populares da TV aberta no país. Fazendo parte da vida e do imaginário do brasileiro, o papel da novela vai muito além de uma mera distração noturna. Ao tempo em que confere fantasia, ela chama atenção para problemas reais da sociedade. Embora se trate de ficção, constitui o registro de uma época, com seus costumes e modos de vida. Entretenimento sem cara, classe social ou sexo, a novela se firma como um produto de integração nacional.

Presente desde os primórdios da televisão brasileira (visto que o lançamento da primeira telenovela nacional, “Sua vida me pertence”, ocorreu poucos meses após a pioneira TV Tupi completar seu primeiro ano de existência), a novela adquiriu, já há algumas décadas, uma extraordinária capacidade de agendamento de discussões. As tramas apresentam o poder de fazer com que a nação comente determinado assunto e tornaram propício o surgimento de uma crítica cada vez mais especializada e atuante (sobretudo com a popularização da internet, com sites e blogs que compõem centenas – ou milhares? – de veículos que atuam na transmissão de informações).

Considerando as ideias de Alves (2010, p.134), segundo a qual “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 créditos”, o presente artigo busca se debruçar sobre a promissora relação entre as telenovelas e a crítica. Partindo do objetivo de analisar a recepção da novela Cordel Encantado (2011) por parte da crítica televisiva, de maneira a tentar compreender quais os principais critérios utilizados para atribuir valor aos produtos de ficção seriada na atualidade, o trabalho fora estruturado em três tópicos e tem como parâmetro a abordagem semiopragmática de Roger Odin (2005).

Para a atividade de análise, foram utilizadas críticas publicadas em dois momentos distintos: na estreia da telenovela e após a exibição do seu último capítulo.

Ciente de que o telespectador apresenta um papel ativo nas discussões em torno das ficções televisivas, considerou-se tanto críticas elaboradas por jornalistas especialistas em TV, quanto textos produzidos por espectadores “comuns” e publicados em blogs e veículos online.

Televisão e telenovela no Brasil

A televisão fora implantada no país em 18 de setembro de 1950, quando ocorreu, na cidade de São Paulo, a inauguração da TV Tupi. Tendo início a partir de um projeto de Assis Chateaubriand, magnata das comunicações e dono dos Diários Associados (conglomerado que reuniu jornais, revistas, emissoras de rádio e TV), a televisão brasileira se configurou como “um novo meio de comunicação em uma sociedade rural, pobre e desigual” (HAMBURGER, 2005, p.21). Um veículo que teve que enfrentar uma série de desafios até se transformar no “maior entretenimento de sala de estar do Brasil” (CAMPEDELLI, 1985, p.6).

De acordo com Ortiz (1991), as primeiras experiências televisivas no país foram marcadas por dificuldades e improvisações. Os profissionais eram, em sua maioria, importados do rádio, o que trazia resultados nem sempre favoráveis. Além disso, o veículo era marcado por uma grande precariedade empresarial e financeira, que resultava em implicações técnicas e artísticas: tudo era escasso nos primeiros anos da televisão brasileira. Os atores providenciavam os próprios figurinos; os cenários eram mal feitos; os estúdios, insuficientes e pequenos. Limitações que, acrescidas a dificuldades de caráter operacional (com imagens feitas ao vivo e grandes adversidades para a realização de cenas externas), prejudicavam bastante o resultado final dos produtos.

Além disso, contribuindo para esse quadro de debilidade, a TV demorou a se beneficiar de grandes investimentos publicitários. Apresentando um alcance duplamente limitado (primeiro, porque apenas alguns centros eram cobertos pela televisão, segundo, porque os aparelhos eram caros, constituindo um bem restrito a uma pequena parcela da população), o veículo era visto pelos grandes anunciantes como um investimento de risco. Como aponta Ortiz (1991, p.40), “até metade dos anos 50 é praticamente o varejo (pequenas lojas) que utilizavam o vídeo para anunciar localmente os seus produtos”

Caracterizados como uma “fase de aprendizagem”, os anos de 1950 constituíram um período onde a criatividade tentava suprir as limitadas possibilidades técnicas e o pequeno orçamento destinado às produções. Como as emissoras tinham um alcance pequeno, as programações apresentavam um caráter nitidamente local, que passou a ser abandonado quando a televisão começou a se firmar como um veículo de massa, em meados de 1960.

De início bastante lento, o crescimento da atividade televisiva brasileira pode ser apontado como um dos resultados da ampliação do consumo industrial iniciado após o governo Juscelino Kubitschek, cuja onda desenvolvimentista estimulou tanto o consumo de aparelhos de TV, quanto o investimento maciço das empresas em verbas publicitárias (CAMPEDELLI, 1985). Além disso, o país passa a se valer de avanços tecnológicos importantes, como a utilização do vídeo-tape, o recurso de edição eletrônica e a integração nacional via satélite (que aumentou o alcance das emissoras e, conseqüentemente, contribuiu para a superação do seu caráter local).

Vale destacar, ainda, que outro fator decisivo para o crescimento da televisão foi a mudança na sua forma de gestão. Passando a apresentar um modelo marcado por uma moderna visão empresarial, a televisão vai deixando a improvisação para se converter numa indústria de rentabilidade e prestígio. Adota-se um processo de racionalização em diferentes níveis, que envolvem tanto os horários dos programas, quanto a maior exploração do caráter mercadológico dos canais: a programação passa a obedecer a horários fixos, contando com uma estrutura horizontal (programas diários) e vertical (com uma sequência de programas que fidelizem o telespectador e o “impeçam” de mudar de canal). Surgem os logotipos e a prática da autopromoção entre as emissoras, que principiam as disputas pela audiência, pela contratação do corpo de técnicos mais gabaritado e a pela aquisição das principais estrelas (RAMOS; BORELLI, 1991).

Beneficiando-se desse quadro mais amplo de transformações, as novelas também sofreram mudanças que culminaram em sua ascensão ao posto de “queridinhas nacionais”. Como parte da estratégia de conquista de mercado, a TV Excelsior lança em 1963 a trama “2-5499 Ocupado”, primeira novela diária da televisão brasileira, uma novidade que não demorou a agradar. Aos poucos o público foi se acostumando às sequências diárias e inserindo o folhetim no seu cotidiano. Tanto que, a “era da

telenovela” tem início em 1964, quando a TV Tupi lança a trama “O direito de nascer”, primeiro grande sucesso da teledramaturgia no Brasil.

Com o advento da telenovela diária, o país passou a conviver com uma nova “epidemia” que contribuiu para alterar hábitos das famílias brasileiras. Responsáveis pela elevação da audiência, as tramas cresceram em importância e tornaram-se programação obrigatória nas emissoras. Ao comentar a trajetória das novelas no país, Almeida (2006) aponta a existência de três fases. Na primeira, as novelas eram realizadas ao vivo e caracterizavam-se pelas adaptações de textos melodramáticos importados de países como Cuba e Argentina. Na segunda, momento em que o formato se torna diário, surgem os folhetins exóticos, com enredos em países distantes e personagens maniqueístas. A terceira fase, por sua vez, teve sua origem a partir da novela “Beto Rockefeller”, da TV Tupi, e destaca-se pela aproximação da história com o modo de ser do brasileiro, as situações cotidianas e a absorção do real.

Também identificadas como “novelas verdade”, essas produções chegaram ao seu apogeu na Globo, emissora que, considerada uma campeã de audiência já na década 1970, imprimiu importantes marcas ao *modus operandi* das telenovelas brasileiras e ao próprio fazer televisivo em si. Amparada por um acordo firmado com o grupo americano Time-Life (e por certas relações de proximidade com o governo militar), a Globo uniu atributos como um bom planejamento, modernização tecnológica e uma eficiente estrutura organizacional para criar o que Ramos e Borelli (1991, p.82) definem como “as bases para uma perfeita produção de cultura industrializada”. Um poderio que lhe rendeu a hegemonia e conferiu o poder de criar normas: o famoso “padrão Globo de qualidade”.

Nesse sentido, a emissora lança-se ao objetivo de “ser popular sem ser popularesca” e institui hierarquias dentro da indústria televisiva. Sedimenta no imaginário nacional uma concepção de qualidade que reúne os mais variados critérios de excelência, que vão desde o cuidado com a programação ao impactante discurso empresarial (a emissora com os mais elevados índices de audiência, que mais exporta programação, uma das maiores emissoras do mundo). Como destacam Brittos e Rosa (2010, p.7) a “ideia de um ‘Padrão Globo de Qualidade’ está baseada não somente na diferenciação técnica da emissora perante suas concorrentes, mas principalmente na criação de um discurso de hegemonia”.

Respalhada por seu padrão de qualidade e praticamente sem concorrentes capazes de ameaçar seu “reinado”, a Globo manteve-se campeã absoluta² de audiência até os anos 1990, quando um novo quadro começou a se desenhar no cenário televisivo brasileiro. Além disso, concomitante (e diretamente relacionado) a esse novo panorama, os principais programas da emissora, as novelas, passaram a sofrer um processo de desgaste, vendo estremecer o seu *status* de “preferência nacional”.

Segundo Pereira Júnior (2013), ocasionada por fatores socioculturais e econômicos, essa nova conjuntura viria a interferir no enredo e na estrutura narrativa das tramas, trazendo significativas alterações no ritmo imposto pelos capítulos e fazendo as produções se adequarem a esse novo cenário. Como esclarece o pesquisador, a virada do século XX e início do XXI sagra-se como um período frenético em vários aspectos.

Em primeiro lugar, o próprio ritmo da vida urbana contemporânea: pessoas saindo mais cedo de casa e voltando mais tarde, por causa do trânsito; o horário nobre da televisão sendo empurrado para as 21 horas, e não mais para as 20 horas; o ritmo acelerado e a linguagem dos videoclipes que virariam mania nacional (e mundial), tendo na MTV seu principal veículo de divulgação; o surgimento da Internet e a potencialização desta mídia na década de 2000, quando o número de internautas no Brasil passa a suplantiar o número de telespectadores; o surgimento e o fortalecimento de um novo modelo de televisão fechada (a cabo ou por satélite), com programação de qualidade, nem sempre de produção nacional; e, por fim, a consagração de um modelo de ficção seriada que sai de seus países de origem, principalmente dos Estados Unidos, e ganham o Brasil, tanto via televisão aberta como via TV fechada e internet (PEREIRA JÚNIOR, 2013, p.8).

Nesse sentido, enfrentando grandes quedas de audiência, a telenovela brasileira precisou se reinventar. Na tentativa de despertar (e manter) a atenção do público, novos roteiristas foram escalados, as tramas se tornaram mais dinâmicas e as “superproduções”(com ainda mais requinte e esmero) se tornaram a tônica, como é o caso de *Cordel Encantado*, a telenovela escolhida para a realização do presente trabalho. De autoria de Thelma Guedes e Duca Rachid e direção de Amora Mautner, a trama, produzida para o horário global das 18 horas, constitui a primeira novela a utilizar a técnica de gravação em 24 quadros e chegou a ter parte da sua história gravada no grandioso castelo de Chambord (Vale do Loire, França).

²“Em 1988, 70 a 80% dos aparelhos de tv estavam ligados na Globo, chegando, muitas vezes, perto de 90%” (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p.109).

Além disso, como reflexo do atual panorama vivenciado pela televisão brasileira, o *feedback* dos espectadores tem crescido em importância enquanto fator decisivo para o desenvolvimento de histórias e personagens. Como destaca Lopes (2003, p.30), “as relações do público são mediadas por uma variedade de instituições, pesquisa de audiência, relações pessoais, contatos diretos com autores, além da imprensa e da mídia especializada”. Nessa “rede” em torno dos sentidos produzidos pelas telenovelas, a crítica tem ocupado papel ascendente, numa atuação que, potencializada pela internet, atua como importante ponto de conexão entre uma recepção cada vez mais exigente e os produtores televisivos.

Crítica e qualidade na televisão brasileira

Geralmente associada a aspectos como “qualidade” e “legitimidade”, a crítica enquanto modalidade de análise surgiu no século XVIII, período em que a arte, antes restrita a uma aristocracia, teve o seu acesso ampliado ao grande público. Emergindo numa época marcada por fatores como a proliferação dos meios de comunicação de massa, o crescimento do mercado artístico e o auge da burguesia enquanto classe social que inventou a arte como objeto de ostentação, a crítica adquire o papel de “tornar a arte inteligível”, captando a emoção que o artista deposita na obra e comunicando ao público “o valor da arte no momento da sua criação” (ALVES, 2011, p.136).

Ao passo em que novos produtos vão surgindo e ampliando o mercado artístico e cultural, o campo de atuação do crítico se expande. As colunas de crítica/opinião se firmam, estendendo tanto o seu poder de penetração na sociedade consumidora, quanto a sua influência e respaldo perante o público. Como aponta Silva (n/d), a partir do século XX, ocorre a profissionalização do crítico como um resenhista de peças, livros, filmes e outros produtos culturais. “Houve uma aproximação do sentido de crítica a uma forma de consumo específica e autorizada. (...) O crítico assumiria uma posição de juízo, no qual estabeleceria gostos, padrões, sensibilidades etc.” (p.7).

No caso do cinema, por exemplo, a atividade crítica se torna parte fundamental do processo de recepção da obra fílmica, visto que, como destaca Alves (2011), é comum que as pessoas leiam a crítica como uma maneira de definir o consumo. Além disso, como defende Staiger (2000), mais que opiniões sobre o filme, a crítica fornece,

ainda, importantes registros sobre o contexto histórico e cultural no qual ele fora lançado e recebido (uma vez que tais textos foram elaborados a partir de conjunturas, valores e posições que estão em evidência naquele dado momento). Segundo ainda este autor, “algumas das dinâmicas e tensões existentes no momento do lançamento do filme irão fornecer uma descrição de traços da época disponíveis para o espectador” (p. 93, tradução nossa).

Constituindo um veículo detentor de variedade de programação e amplo alcance, a televisão também se firma como um meio que desperta a atividade de uma crítica cada vez mais atuante e especializada. No Brasil, por exemplo, os primeiros comentários e análises de programas surgiram paralelamente à inauguração da pioneira TV Tupi, em matérias publicadas tanto por veículos ligados aos Diários Associados (a revista *O Cruzeiro* e o jornal *O Diário de São Paulo*), quanto por periódicos que não apresentavam ligações com o conglomerado de Chateaubriand. Um dos mais importantes deles foi o carioca *Jornal de Letras*. Como narra Freire Filho (2004, p.87),

a chegada da televisão, em nossas terras, foi adornada por vaticínios auspiciosos a propósito da aliança entre “o mágico invento da transmissão do som e da imagem conjugados” e o universo da Cultura com c maiúsculo (comumente associado à grande arte e ao produto final de todo um processo de refinamento estético, intelectual e espiritual).

Segundo Alves (2011), as primeiras produções de televisão a conquistarem a crítica letrada no Brasil foram os teleteatros, programas que, baseados no *live drama* dos Estados Unidos, passaram a ser transmitidos em todas as emissoras brasileiras. Como aponta Ortiz (1991), constituindo um sucesso de crítica e de público, visto que as poucas pesquisas de audiência que existiam no início dos anos 1950 indicavam que os melhores programas eram os teleteatros, tais produções eram utilizadas como “cartão de visitas”, uma forma de realçar a notoriedade dos canais. De acordo com o pesquisador, esses programas introduzem na televisão um sentido que contrasta com o simples intuito de divertimento ou de ampliação da audiência. “Eles trazem junto às emissoras uma preocupação cultural e um prestígio que se fundamenta na consagração de obras clássicas, o que confere ao próprio meio televisivo uma aura artística”. (ORTIZ, 1991, p.43-44).

Nessa sua fase inaugural, a televisão era tão cultuada como “oitava arte”, que publicações presentes em veículos como o Jornal de Letras chegavam a creditar a ela uma possível influência positiva sobre o rádio, o teatro e o cinema nacional. Preocupado em tornar proveitosa a linguagem específica do novo meio, tal periódico, inclusive,

passou a publicar, com assiduidade variada, notícias breves e considerações mais abrangentes e sistemáticas sobre a TV. Debatiam-se as qualidades intrínsecas e possibilidades de criação da “mais nova expressão artística” — seu papel na difusão do livro, sua consolidação como novo e estimulante mercado de trabalho para o literato (FREIRE FILHO, 2004, p.89).

No entanto, como aponta Freire Filho (2004), essa relação de fascínio da crítica para com a televisão não se estenderia por muito tempo: já no início da década de 1960 apareceram “os primeiros sinais de desconsolo com a programação efetivamente levada ao ar por nossas emissoras” (p.93). Reprovavam-se as liberdades “irresponsáveis” tomadas pela TV ao adaptar as obras clássicas; maldizia-se a presença maciça de filmes norte-americanos no horário antes reservado aos programas ao vivo; lamentava-se a familiaridade com o universo do rádio (execrado por seu caráter comercial e popular).

Cada vez mais ostensivas, tais críticas avolumavam-se à medida em que a popularidade e o alcance do veículo crescia. Segundo o pesquisador, “com a redução do preço e a ampliação do crediário, o número de televisores em uso no país saltou de menos de 2 milhões, em 1964, para 4 milhões, em 1969, e 5 milhões, em 1970” (FREIRE FILHO, 2004, p.95), um crescimento que trouxe influências diretas ao conteúdo das emissoras: numa tentativa de “sintonizar-se” com as preferências do novo público das classes C e D, a televisão brasileira investiu numa linha de programação cada vez mais popular (ou “popularesca”, como denominava a crítica).

A televisão passa a ser apontada como ferramenta de alienação e vulgaridade, julgamentos negativos que, em voga mesmo após a criação do Padrão Globo de Qualidade (responsável por mudanças tanto na emissora, quanto em suas concorrentes durante as décadas de 70 e 80), tornaram-se a tônica nos anos 1990. Passando por uma nova etapa de ascendenciados dramalhões (dessa vez mexicanos) e dos programas popularescos (sensacionalistas, humorísticos e de variedades), a TV brasileira volta a experimentar uma fase de desaprovação pela crítica. Como assinala Freire Filho (2004, p. 104),

“Mexicanização” foi a expressão favorita das editorias dos segundos cadernos para, renovando o léxico da crítica da cultura de massa, definir um dos efeitos mais incômodos da reorganização de nossa indústria televisiva: o declínio da qualidade estética da teledramaturgia e do telejornalismo via exacerbação do “sentimentalóide”, do “lacrimajante” — de tudo aquilo, enfim, de “espalhafatoso”, de “canastrão”, de “kitsch”, que caracteriza a alma deles, os “latino-americanos”, tão tenazmente impermeáveis ao desencantamento do mundo e à modernização do gosto e da sensibilidade.

Movida pela ideia de que TV de qualidade é aquela que desempenha a função de transmitir uma “alta cultura” para as massas, a crítica televisiva brasileira agiu, durante muito tempo, de acordo com o preceito de que criticar televisão significa “apontar seus deslizes, defeitos e ameaças sociais” (ALVES, 2011, p.134). Um quadro que tem passado por mudanças, sobretudo no que diz respeito à crítica das telenovelas.

Apontada por Lopes (2003, p.17) como um produto “conquistou reconhecimento público como produto artístico e cultural e ganhou visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país” a novela tem mobilizado um número ascendente de jornalistas, espectadores e aficionados. Indivíduos que, compondo tanto a crítica especializada, quanto a popular, revelam-se profundos conhecedores do universo televisivo e têm proporcionado boas reflexões sobre o conteúdo transmitido nas diferentes produções nacionais. Atuando diante de “obras abertas”, que são produzidas enquanto vão ao ar, tais comentários se fazem úteis tanto para as obras que estão sendo comentadas, quanto para tramas futuras. Uma relação que proporciona debates, constitui uma ponte entre as produções televisivas e sua recepção e contribui para modificar o panorama da crítica televisiva no país.

Nesse sentido, o artigo vai desenvolver a análise de críticas sobre a novela *Cordel Encantado*, até hoje considerada um sucesso da teledramaturgia. A investigação será realizada de forma a identificar quais os critérios mais utilizados para atribuir valor à obra, buscando compreender como se dá a atuação do crítico televisivo na atualidade e quais os principais fatores que fazem um produto de ficção seriada ser considerado uma obra “de qualidade” nos dias de hoje, marcados pela ampla concorrência e pela existência de telespectadores mais exigentes e criteriosos.

Ciente de que muitos dos parâmetros utilizados para construir uma “avaliação” das produções são de ordem pessoal, podendo mudar de acordo com o crítico, o artigo realizará a análise a partir da abordagem semiopragmática (método que considera o contexto de recepção como um dos fatores determinantes para a construção do sentido).

Uma abordagem semiopragmática da recepção de Cordel Encantado pela crítica

Desenvolvida por Roger Odin como um método de análise da recepção cinematográfica, a abordagem semiopragmática é apontada por Bamba (2013, p.32) como responsável por explorar a “interação entre o texto fílmico, os modos de leitura e o público”. Resultando de uma aliança entre os paradigmas imanentista (que crê na existência do sentido no texto) e pragmático (segundo o qual, o sentido é produzido pelas determinações contextuais, e não pelo texto em si), tal abordagem parte da premissa de que “existem tantos ‘públicos’ construídos pelo texto, quantos textos construídos pelos diferentes públicos” (ODIN, 2005, p.28), de maneira que a análise textual é importante, assim como é fundamental que se considere as bases em que o texto é construído e as circunstâncias em que é recebido e interpretado pelo público (espaço espectral).

Ciente do papel ativo apresentado pelo espectador nesse processo de construção de sentidos, a abordagem semiopragmática, no entanto, é reticente no que tange ao poder apresentado pelo receptor. Como aponta Odin (2005, p.30), “o espectador constrói o texto, porém sobre a pressão de determinações que o tomam sem que frequentemente tenha consciência desse fato. O espectador não é livre nem individual: ele compartilha, com outros, algumas imposições”. Nesse sentido, “existe não somente um, mas vários públicos em função das limitações compartilhadas” (p.30), uma diversidade que abarca aspectos de ordem social, cultural, sexual e étnica, dentre muitas outras questões.

Diante dessa multiplicidade de sujeitos, acrescida à abundância de objetivos com a qual se produz/assiste a uma obra e à grande variedade de formas e narrativas que o texto fílmico pode apresentar, Odin (2005) identificou a existência de nove modos de leitura que auxiliam no processo de produção de sentido da obra. São eles:

1) *Modo espetacular*, ver um filme como um espetáculo; 2) *Modo ficcionalizante*, ver um filme para vibrar ao ritmo dos acontecimentos fictícios narrados; 3) *Modo fabulizante*, ver um filme para receber um ensinamento da narrativa; 4) *Modo documentário*, ver um filme para obter informações sobre a realidade das coisas do mundo; 5) *Modo argumentativo/persuasivo*, ver um filme para poder elaborar um discurso; 6) *Modo artístico*, ver um filme como sendo a produção de um autor; 7) *Modo estético*, ver um filme se interessando pelo trabalho feito com as imagens e os sons; 8) *Modo energético*, ver um filme para vibrar ao ritmo das imagens e dos sons; 9) *Modo privado*, ver um filme voltando-se para a sua vivência e/ou a do grupo ao qual se pertence. (ODIN, 2005, p.36-37).

Funcionando como “referenciais”, esses modos englobam os diversos tipos de obras cinematográficas, de maneira que assistir a um filme ativa, geralmente, mais de uma dessas funções (cuja simultaneidade e hierarquização vai depender tanto do filme, quanto do contexto). Como explica Bamba (2013, p.33-34),

Como diferentes tipos de determinações intervêm nos processos de construção e de leitura do filme, os espectadores podem cooperar com as instruções de leitura programadas; ou eles podem partir de outros tipos de determinações institucionais, sociais, antropológicas ou culturais para realizarem um investimento interpretativo sobre o mesmo filme. Os modos de leitura e as interpretações fílmicas podem, portanto, diferir ou convergir no trânsito do filme de um espaço de recepção a outro, de uma comunidade de espectadores a outra.

Produzida a partir da ideia de junção entre o universo regionalista do cordel e o mundo encantado dos contos de fada, com muito romance e aventura, a novela Cordel Encantado (até mesmo por se tratar de um melodrama desenvolvido em duas localidades fictícias, Brogodó e Seráfia) fora elaborada com o intuito de despertar o *modo ficcionalizante*. Tanto que, embora constituindo uma obra de época, o aspecto mítico prevaleceu na elaboração dos figurinos, da arte e da cenografia. Como salienta a página da novela no site Memória Globo (2015), “as equipes de produção e arte não precisaram se prender fielmente a uma época específica para construir os cenários da novela. O período de transição entre os séculos XIX e XX serviu apenas como referência”.

O *modo documentarizante*, facilmente associável às realistas telenovelas brasileiras, ficou mais por conta das associações da trama com indivíduos reais (a

exemplo de Lampião e Antônio Conselheiro) e da alusão a personagens contidos em obras da literatura nacional (Grande Sertão Veredas) e universal (os livros A Bela Adormecida e O Visconde de Bragelonne). Uma aproximação que, bastante sutil, podia ser percebida (ou não) sem que o curso e a apreciação da trama fossem afetados.

Apontada como um sucesso de crítica e de público, a novela foi amplamente comentada e recebeu grandes elogios, justamente, entre aqueles receptores cujas críticas e comentários revelavam uma leitura da obra por meio do *modo ficcionalizante*. Constituindo uma “inovação” por conta do seu roteiro criativo e fantasioso ante uma sucessão de obras de cunho realista/naturalista que vinham compondo a teledramaturgia brasileira nos últimos anos, Cordel Encantado fora classificada como “uma história extremamente agradável”, “trama de qualidade”, “um marco no gênero”. Telenovela que fazia os telespectadores vibrarem. Como comenta Sérgio Santos, apaixonado por televisão que mantém desde 2010 o blog De Olho Nos Detalhes,

Estávamos entediados com o horário das 18h. Pelo menos eu sim. Após a cansativa e enfadonha "Araguaia", que substituiu a excelente "Escrito nas Estrelas", tínhamos uma substituta que já estava conquistando todo mundo pelas suas chamadas. Era "Cordel Encantado" e seu mundo recheado de reis, princesas, cangaceiros e todo tipo de combinação improvável (Crítica “Cordel encantado hipnotiza o telespectador”, 17 de abril de 2011).

Uma mistura presente tanto no enredo bem construído, quanto na sua ambientação de extremo requinte, como é enfatizado na crítica “Cordel Encantado, um encanto de novela”, produzida pelo colunista da Folha de São Paulo, Tony Goes. “Os cenários e os figurinos combinam épocas diferentes mas formam um universo próprio e coerente, quase crível. Nada é muito realista: ninguém andava tão empetecado no sertão nordestino de quase um século atrás, mas quem se importa?” (Coluna F5, 23 de setembro de 2011).

Além disso, considerando como objeto de análise os comentários elaborados pela crítica televisiva, indivíduos atentos não apenas à capacidade de entreter das obras, como também aos seus detalhes técnicos, foi identificada uma sucessão de textos elaborados a partir dos modos de leitura *artístico* e *estético*. Críticas que, mais uma vez, se destacam pelo caráter elogioso à produção: tanto nas publicações onde houve uma preocupação em levantar a trajetória das autoras e apontar a novela como um belo

trabalho conjunto com os diretores, quanto nas análises onde a tônica é destacar os aspectos estéticos da obra, prevalecem as citações ao texto bem escrito, ao elenco bem escalado e ao imenso apuro com as imagens e a trilha sonora. Como descreve Patrícia Kogut, colunista de O Globo,

O desenho clássico de um capítulo de estreia é horizontal, com os diversos personagens sendo expostos um a um numa trama que vai se abrindo como um leque com seus núcleos variados. (...) “Cordel encantado” não tem apenas uma história boa, saborosa, uma fábula cativante até dizer chega. Sua realização também merece todos os elogios. O uso da câmera F35 nas sequências tanto da França quanto em Sergipe fez a diferença, atribuindo à imagem textura e qualidade especiais. Amora Mautner (diretora-geral) e Ricardo Waddington (diretor de núcleo) mostraram sensibilidade para viajar num projeto que exige muita criatividade e ao mesmo tempo pede muita atenção para os detalhes. Cenários, figurinos, luz, tudo é impecável (Crítica “Cordel Encantado: Excelente”, 17 de abril de 2011).

No entanto, embora tenha sido concluída com um saldo bastante positivo, constituindo a primeira novela das 18h a ganhar o prêmio “Troféu imprensa” (concedido, justamente, pela crítica) o folhetim não saiu ileso a questionamentos e reprovações. A mais evidente delas se relaciona ao já citado *modo ficcionalizante* e diz respeito a eventos vivenciados pelos personagens. Como narra o crítico do Uol, Maurício Stryker, “o conflito entre Jesuíno e Timóteo se transformou numa infinita briga de ‘Tom & Jerry’, uma espécie de ioiô, sempre voltando ao ponto de partida. De fato, perdi a conta do número de vezes que o vilão conquistou e, em seguida, perdeu o poder em Brogodó” (crítica “Apesar de conflito ‘ioiô’, ‘Cordel Encantado’ termina com merecido reconhecimento”, 23 de setembro de 2011).

Além disso, relacionando-se às ideias de Odin (2012, p. 22), segundo o qual “o espectador em ‘carne e osso’ tem sempre a possibilidade de recusar a instrução institucional à qual ele é submetido” uma crítica chamou a atenção por se destoar das outras: o texto “Os pecados da novela Cordel Encantado”, publicado no veículo Portal Vermelho em 12 de abril de 2011. Elaborada por Arievaldo Viana, membro da Associação Brasileira de Cordel, a crítica partiu de um local de fala distinto dos demais textos analisados, apresentando, conseqüentemente, uma ótica também diversa.

Ao falar como cordelista e nordestino, Arievaldo Viana tenta ver a realidade desses dois universos (literatura de cordel e Nordeste) através da obra, atribuindo à

ficção uma leitura no *modo documentarizante*. Como suas expectativas de obter um retrato fidedigno não são correspondidas, afinal, a obra fora construída a partir de uma infinidade de licenças poéticas, o autor aponta supostas falhas da novela. As reclamações englobam aspectos como o sotaque (distante do apresentado pela maior parte dos estados do Nordeste) e a caracterização dos cangaceiros (que, como afirma, “estão mais para vaqueiros desajeitados, com enormes gibões medalhados, perneiras e chapéus de sola”). Além disso, outro aspecto rechaçado foi a abertura da trama. Como argumenta o cordelista,

Apesar das xilogravuras em movimento, bem no clima da Literatura de folhetos do Nordeste, a música de Gilberto Gil e Roberta Sá não se encaixa bem na proposta. Pusessem um Alceu Valença, um Ednardo ou um Zé Ramalho para compor aquela trilha e a história seria outra. Aliás, eu vou mais longe... *Para dar mais autenticidade ao folhetim*, as vozes mais adequadas para aquela abertura seriam Mestre Azulão ou Oliveira de Panelas. Estes sim, entendem de cordel, porque são do ramo e conhecem as toadas mágicas dos velhos folheteiros (grifos nossos).

Fornece, assim, bom indício de que o receptor de uma obra tem de fato total liberdade para lê-la, interpretá-la e julgá-la a partir de determinações do lugar social que ocupa.

Considerações finais

Por meio da observação de textos publicados por diferentes críticos a respeito da novela Cordel Encantado, pode-se constatar que fatores como a originalidade do roteiro, o elenco bem escalado e a sucessão de cuidados estéticos (a exemplo da imagem, do figurino e da cenografia) foram determinantes para que ela pudesse ser bem-recebida pelo público e pela crítica. Além disso, percebeu-se outras duas questões bastante relevantes. A primeira delas é que, de fato, a postura do telespectador mudou nos últimos anos: já não se tem mais paciência para histórias arrastadas ou repetitivas. Quem assiste as tramas quer agilidade, de maneira que as famosas “barrigas” são mal vistas até mesmo em produções primorosas. O segundo aspecto relaciona-se ao próprio contexto de recepção das tramas. Independente da intencionalidade com a qual a obra

fora produzida, o espectador vai fazer a leitura e atribuir seu julgamento a partir do lugar que ele ocupa.

Espera-se que esse artigo possa contribuir com as discussões sobre crítica televisiva e teledramaturgia no país, relação aqui encarada como extremamente promissora. A crítica desempenha uma verdadeira função social, algo que vai além da mera transmissão de opiniões (ou daquela clássica visão de que criticar televisão é apontar suas falhas e efeitos maléficos). Considera-se que, ao pensar analiticamente as produções televisivas, o crítico abre espaço para que um “intercâmbio de reflexões” seja travado, estimulando os espectadores a serem mais exigentes com os programas que assistem e incitando os profissionais de televisão a repensar, reinventar e aprimorar suas práticas.

Referências

ALMEIDA, Regina Célia Bichara Varella de. **Mídia de chamadas de programação: uma estratégia pertinente de interação através da telenovela**. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Comunicação, 2006.

ALVES, Clarice Greco. **Qualidade na ficção televisiva brasileira: as críticas especializada e popular**. Dissertação (mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2010.

BAMBA, Mahomed. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espetatorialidadefilmica? *In: A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. BAMBA, Mahomed (org). Salvador: EDUFBA, 2013.

BORELLI, Silvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel. **A deusa ferida: Por que a Globo não é mais a campeã absoluta de audiência**. São Paulo: Summus Editorial, 2000.

BRITTOS, Valério Cruz; ROSA, Ana Maria Oliveira. Padrão tecno-estético: hegemonia e alternativas. *In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, Novo Hamburgo, 2010.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela** / Samira YoussefCampedelli. São Paulo: Ática, 1985.

FREIRE FILHO, João. Notas históricas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira. *In: Galáxia*, nº.7, abril, 2014.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da telenovela** / Esther Hamburger. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *In: Comunicação & Educação*, São Paulo, (26): 17 a 34, jan./abr. 2003.

ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. *In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) Teoria Contemporânea do Cinema* (vol.II). São Paulo: Senac, 2005.

_____. Filme documentário, leitura documentarizante. *In: Significação: Revista de Cultura audiovisual*. Ano 39, n° 37, 2012.

ORTIZ, Renato. Evolução histórica da telenovela. *In: Telenovela: História e produção*.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PEREIRA JÚNIOR, Lamounier Lucas. Brincando de Sherazade: a estrutura narrativa da telenovela brasileira. *In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, Manaus, 2013.

RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Silvia Helena Simões. A telenovela diária. *In: Telenovela: História e produção*. ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

SILVA, Fernanda Mauricio da. Quando a crítica encontra a TV: uma abordagem cultural para a análise da crítica televisiva. *In: Compós*, Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, n/d.

STAIGER, Janet. *Perversespectators: thepracticesoffilmrecepction* / Janet Staiger. New York: New York University Press, 2000.