

As telenovelas em Portugal - história e teoria do género.

No princípio da novela todos os casais estão trocados
Gilberto Braga

A novela é o filho enjeitado da comunicação
Manoel Carlos

Em Portugal, as preferências das audiências vão portanto para as telenovelas. Repare-se que o total de telenovelas - brasileiras, sul-americanas e portuguesas -, emitidas diariamente, no final de 1994, pelos quatro canais da televisão portuguesa, atingia então um máximo de 14 títulos. Uma disputa agressiva das quotas de mercado pelos diferentes canais a tanto conduzia.

No Canal 1 da RTP a telenovela tinha já, em 1992, o segundo maior valor na categoria "Filmes e séries", com 512 horas, apenas suplantada pelo cinema americano que totalizava então 976 horas de emissão. Veja-se, como termo de comparação, que a informação diária do Canal 1 totalizava apenas 666 horas de emissão no ano de 1992.

Paralelamente, a telenovela é o género que tem vindo a obter as mais altas audiências ao longo dos últimos anos. Aliás, desde que há telenovelas na televisão portuguesa que assim sucede. Essa não podia deixar de ser, portanto, a resposta das audiências à oferta televisiva na fase da concorrência. Daí, também, que a telenovela seja hoje um género decisivo, incontornável, na luta pelo primeiro lugar dos "top's" a nível nacional.

Em Janeiro de 1994, precisamente na semana em que a RTP anunciava ter enviado para tribunal a alegada quebra de contrato entre a Rede Globo e a televisão pública, relativamente à prioridade nas escolhas das telenovelas daquela produtora pela própria RTP, o Canal 1 não conseguia colocar, pela

primeira vez, a sua telenovela das 20h30 - *74.5 Uma Onda no Ar* -, entre os 20 programas mais vistos a nível nacional. Na semana seguinte - última semana do mês de Janeiro de 1995 - a SIC igualava a quota de audiência do Canal 1 da RTP, ficando ambos os canais com 40 por cento de share, separados por escassas seis décimas (dados da AGB Portugal). Pouco depois, a SIC ascendia ao primeiro lugar a nível nacional.

A adesão ao género telenovela é por vezes infirmado, sobretudo aquando da realização de entrevistas directas ¹. Mas do que não restam dúvidas é de que é a telenovela a principal responsável pelo elevado tempo médio que cada telespectador actualmente despende a ver TV em Portugal - mais de quatro horas por dia, dois anos após o arranque da televisão privada, e numa altura em que estava uma dezena de telenovelas no ar nos quatro canais de televisão. Uma média diária que, aliás, se configura como a mais alta da Comunidade Europeia.

Recorde-se, a propósito, que de acordo com estudos realizados - concretamente no caso dos EUA ² -, há uma relação efectiva entre o tempo despendido a ver televisão e o modo como o telespectador percepção o mundo real como similar ao "real" televisivo - é o efeito de aculturação ao dispositivo televisivo clássico da "paleo-televisão", um dispositivo que se consagra no modelo de "canal único".

¹ Recorde-se que numa sondagem TV Guia/Norma, publicada por aquela revista em 29 de Abril de 1989 (em período ainda de monopólio de Estado, com os dois canais RTP/1 e RTP/2), as escolhas dos portugueses eram substancialmente diferentes. À pergunta "Que género de programas aprecia mais?", as respostas foram maioritariamente para a informação (57,8%), seguindo-se os filmes de longa-metragem (45,6%) e as telenovelas (43,8%). Sondagem efectuada a partir de entrevista directa e pessoal a 949 indivíduos com mais de 15 anos. Uma outra sondagem, dentro do mesmo género, chegou exactamente à mesma conclusão. Trata-se de um trabalho divulgado pelo Expresso, intitulado "Telenovelas perdem interesse", assinado por Manuela Goucha Soares (28/8/93). A jornalista refere uma sondagem da Marktest, realizada entre 7 e 14 de Junho, a 416 entrevistados, de onde se extrai que "a informação surge como a campeã dos programas mais apreciados, com 61,8 por cento de respostas positivas. Seguem-se os filmes com 42,3 por cento e só depois surgem as telenovelas com apenas 26 por cento; o desporto, nesta sondagem, surge em quarto lugar, com 20,2 por cento. Estes resultados continuam a ser confirmados por novos estudos entretanto surgidos. Veja-se nomeadamente o trabalho **Práticas Culturais do Lisboetas**, Instituto de Ciências Sociais, Lisboa, 1994.

² Gerbner, George, e Larry Gross, "The Scary World of TV's Heavy Viewer", *Psychology Today*, Abril de 1976, pp. 41-45.

A telenovela é hoje, portanto, um dos géneros de maior sucesso junto das grandes audiências televisivas. Do Brasil à antiga União Soviética, dos Estados Unidos à China Popular, de Portugal à Cuba de Fidel Castro, por toda a parte os canais generalistas - públicos e privados -, vão confirmando as "qualidades" particulares de novela e *soap operas* para produzir audiências e fidelizar o "grande público". O modo como umas e outras circulam nos mercados de programas e integram a programação televisiva da aldeia global, por vezes em simultâneo, significa que a sua estrutura narrativa e o seu tempo sequencial, a sua efabulação, as suas histórias, convergem nas modalidades específicas da produção de ficção e de telerealidade destinada às grandes audiências.

Não deixa de ser curioso ver o que significa *soap opera*. Quer dizer, à letra, "ópera de sabão"... Trata-se, com efeito, de uma designação que não é inocente. Deriva do patrocínio que nos anos 40, 50 e 60 as empresas multinacionais de detergentes - como a Lever, a Procter and Gamble e a Colgate-Palmolive -, davam à produção de radionovelas e, mais tarde, também, de telenovelas, já nessa altura com muitas dezenas e mesmo centenas de episódios, emitidas quer na América Latina quer nos Estados Unidos. Se há uma diferença entre a "soap" e a novela, ela não estará tanto no plano da caracterização de personagens e ambientes, onde impera, em geral, uma intriga delineada, não em torno de modalidades específicas do ser social, mas em torno do individual e das frustrações e expectativas de um universo, regra geral sem qualidades, e nos mitos de ascensão social criados já pela cultura mass-mediática - dir-se-ia mesmo pós-industrial. De facto, não foi por acaso que Gustave Flaubert caracterizava o folhetim, no século passado, como "literatura industrial". É sobretudo na novela histórica, nas adaptações - para o caso brasileiro, de Guimarães Rosa, Erico Veríssimo, Jorge Amado e outros grandes escritores -, onde à partida as modalidades estruturais de uma narrativa com historicidade própria e com um tempo não-linear divergem da

soap e da telenovela. Pode ser ainda aduzida a questão particular da duração das *soap operas*. Nos EUA as *soap* podem durar anos, enquanto no Brasil a duração média das novelas oscila entre os 6 e os 9 meses.

No Brasil, o gênero começou em 1951, na TV Tupi, em S. Paulo. No dizer de Duda Guennes ³, essa primeira experiência não era mais do que um "drama plangente", intitulado *Sua Vida Me Pertence*, de Walter Foster, e passava duas vezes por semana em episódios de 20 minutos. Era a história de um homem "que lutava até ao fim pela mulher que queria". Mas, em geral, como refere Duda Guennes, nos seus primórdios as telenovelas "ostentavam soturnos títulos que espelhavam bem a carga de melodramatismo contida nas suas histórias: *Um beijo nas sombras, Meu trágico destino, Noivado nas trevas, entre outras, nada mais eram que a transposição das novelas radiofônicas, até então muito em voga no Brasil*". E foi da rádio que vieram alguns dos primeiros "telenovelistas" - como Janete Clair e Dias Gomes.

Entretanto a novela só passa a diária cerca de doze anos mais tarde, com *Alô, 25499 - Ocupado*, que foi para o ar em 1963 na TV Excelsior. Mas a primeira novela a fazer parar o Brasil foi *O Direito de Nascer*, do cubano Félix Caignet, transmitida em 1964/65 pela Tupi e pela TV Rio, às 21h30. Nascia assim um gênero.

O certo é que ao longo de todos estes anos, o gênero telenovela, sob o ponto de vista narrativo, raramente superou o seu formato tradicional, herdado inclusivamente da própria radionovela. A representação do mundo é dada nestas teleficções através de um conjunto fechado de personagens e intrigas, centradas em geral sobre histórias que são outros tantos lugares comuns e temas universais que se repetem até à exaustão, como o arrivismo, as triangulações mais ou menos perigosas, o ciúme, as dicotomias pobres/ricos, o viver fácil, a paixão ardente, etc.

³ Duda Guennes, "Telenovela é a arte de enrolar", Sete, 26/5/82.

Assim, o poder sedutor destas grandes narrativas de ficção acaba por constituir-se em forma reciclada da narrativa popular. O longo fluxo sequencial de episódios pode inclusive inscrever-se na continuidade das narrativas da tradição oral, que aliás, já integravam as grandes categorias de conteúdo, personagens e actantes, das novas ficções televisivas.

É precisamente aí que se joga a teleadicação e a fidelização das audiências, numa inquietante disponibilidade de alguns segmentos da audiência que se arrasta ao longo de centenas de episódios, muitas vezes seguindo, diariamente, não uma, mas várias telenovelas.

Um crítico de televisão português, Orlando Neves, sintetizava quase dez anos de novelas brasileiras em Portugal dizendo que, no que se referia às estruturas narrativas, se tratava de um retorno cíclico aos modelos intemporais: "Há os ricos e os pobres, há a luta pelo acesso à riqueza, há o casamento, desenlace sempre ambicionado para a obtenção da felicidade, há a defesa e solidificação do laço familiar e há, sobretudo, o amor, o muito amor que une, une, une, no final das querelas estandardizadas" ⁴ .

O efeito de aculturação no Brasil, no entanto, parece não ter uma relação directa com o tempo médio de audiência. De acordo com um estudo feito ao longo da década de 80 ⁵ a aculturação ao dispositivo televisivo deve não só ser entendido em função da TV como medium, mas sobretudo em função do seu papel específico e em função do conteúdo da televisão no Brasil.

E salvo as óbvias excepções, qualquer semelhança entre a telenovela e o modo de ser e viver brasileiro tem sido, na maior parte dos casos, pura casualidade. Ainda que haja quem pense que "todos somos carne de *culebrón*" ⁶ , o certo é que é o corpo que se cruza em hibridações com a materialidade

⁴ Orlando Neves, "Telenovelas: um escape (brasileiro) divertido ou distraído", Diário de Notícias, 4 de Maio de 1986.

⁵ Kottak, Conrad P., "Television's Impact on Values and Local Life in Brazil", **Journal of Communication** 41 (1), Winter, 1991, pp. 70-87.

⁶ Maruja Torres, "Personajes del 'culebrón' de la vida", El País, 25 de Julio de 1992.

técnica do ecrã catódico e o seu sistema modelizador, no plano das normas de conduta e dos comportamentos.

O jogo com a novela é um jogo contraditório de projecções e identificações, um jogo com os sentimentos mais pueris da "carne" - o real é devolvido pelo dispositivo televisivo, e reconhecido à imagem e à medida daquilo que as audiências crêem ser o real ⁷ . Um jogo arriscado, mas interiorizado com a mesma disponibilidade com que o telespectador comum deste género televisivo aguarda, passivamente, o correr do tempo real.

De acordo com um estudo de uma psicóloga brasileira, Nancy Cardia (USP) ⁸, as telenovelas têm um impacte significativo sobre a violência social simbólica, *"ajudando a perpetuar mitos sobre, por exemplo, a mobilidade social, padrões de relacionamento entre as classes e/ou sexos e sobre padrões de consumo mais amplos"*.

Por outro lado, a "poética" da telenovela confunde-se com as dramaturgias de cordel, poderá aludir a determinados microcosmos sociais, mitos da cultura oral, ou urbana, mas habitualmente não vai mais longe do que o real deformado do melodrama popular, e do eterno retorno ao mesmo, no reconhecimento de situações e experiências, sempre de acordo com as

⁷ "Os portugueses confundem telenovela com a realidade", Diário de Lisboa, 5 de Fevereiro de 1990. De acordo com a sondagem Euroteste/DL, sobre a telenovela *Vale Tudo*, integrada naquele dossier temático, concluiu-se que *"sobre o retrato que Vale Tudo faz da actual sociedade brasileira, a maioria dos inquiridos (70.5%) diz que a telenovela dá uma imagem fiel, totalmente (33%) ou em parte (37%), mas 12,7% não aderem a essa opinião. Um resultado aparentemente paradoxal, dado que a maioria dos portugueses nunca foi ao Brasil. Aliás, os mais convictos de que essa imagem é totalmente fiel são as pessoas que pertencem às classes com menor poder de compra (36,9%) e têm mais de 54 anos (45,1%)"*. Neste mesmo dossier, a jornalista brasileira Cora Ronai ("*O tempora, o mores!*"), descreve *Vale Tudo* como *"uma caricatura exagerada dos nossos costumes"*: *"Hoje, o melhor herói tem mais de vilão do que qualquer Noriega, mas, como tem também uma carinha bonita, a galera não se incomoda e aplaude suas cafajestades, enquanto torce para que ninguém descubra que a mocinha está corneando o marido com o melhor amigo"*. Ou como diz, no mesmo dossier, uma outra jornalista brasileira, Leonor Xavier ("*Vale Tudo: o espectáculo da realidade*"), *"Lá (no Brasil), nunca se sabe quando a novela imita a realidade, ou quando a realidade vai no trem da novela"*. *Vale Tudo* é um *"delirante espectáculo de um certo Brasil demasiado verdadeiro, hoje degradado de honra e de valores"*.

⁸ "Violência nas novelas: a violência normalizada", estudo apresentado em Lisboa, no Colóquio sobre violência nos media, promovido pela AACCS (Out. 1993). Cf. ainda entrevista a A Capital, 22 de Outubro de 1993.

estratégias de variação da estrutura elementar da narrativa ⁹ . Como se se tratasse de uma *liturgia*, ou da recriação de um universo de crenças pueris que todos deveriam entender. Para o psiquiatra espanhol Carlos Castilla del Pino, *"a telenovela, como há alguns anos a novela ou o folhetim, e, de forma mais sofisticada, as séries norteamericanas respondem a um princípio económico do sujeito, que tem a sua expressão, primeiro, na encarnação da virtude ou do vício numa pessoa (numa imagem, como a do demónio ou a do santo na iconografia religiosa), e, segundo, na inequívocidade (quem é mau não pode ter nada de bom - nem pode sê-lo portanto -, e a inversa: nada no bom pode ser mau). Por isso, a telenovela tem uma certa analogía com o mundo religioso, com o universo mítico, no qual as figuras representam, cada uma delas, uma forma, a da virtude ou a do pecado"* ¹⁰ . Daí, em termos estruturais, por um lado, a constante recorrência narrativa do género, a sua máxima redundância, e, por outro lado, o constante retorno da mesma história. É *«um mundo de ordem, gratificante, precisamente por ser diferente do complexo e caótico mundo real»* ¹¹ .

Mas, no fundo, a telenovela é, por excelência, uma narrativa "ociosa", onde a representação do trabalho raramente é assumida por forma a não recobrir os ciclos de *prazer* e de *ordem* da "soap way of life". Por outro lado, as suas histórias massificadas, partindo muitas das vezes do conto popular, ou do melodrama, não excedem em geral as expectativas de um público que apenas pretende encontrar na telenovela a reprodução de práticas do quotidiano. Daí, provavelmente, a imediata adesão e o alargado "entendimento" do género, a fidelidade devida, e a sua quase perenidade televisiva - quer pelo factor da

⁹ Entrevistado pelo El País, ("Burdeles fascinantes", 26/10/1991), o dramaturgo venezuelano José Ignacio Cabrujas, autor de 'culebrones', tinha esta curiosa definição de telenovela: *"Las telenovelas son como los partidos de fútbol. Todos los partidos de fútbol son 22 hombres que golpean una pelota, pero los partidos de fútbol no son todos iguales. Un partido difere de otro en peripecias y habilidades. Eso ocurre exactamente con las telenovelas. Hay códigos: ahora viene el embarazo, ahora viene el engaño, ahora viene..."*.

¹⁰ Carlos Castilla del Pino, "Como un cuento", El País, 26 de Octubre de 1991.

¹¹ op cit.

serialidade, quer pela perversa sedução da convivialidade em cada encontro diário, sempre à mesma hora. Artur da Távola, um célebre crítico de TV, brasileiro, não o desmentia: «...*Viver de capítulos de meia hora diária, pouco cansativos, pois, forma homeopática e bastante leve de o público ir acompanhando uma trama, como que tomando as suas doses de emoção diária (...). A telenovela conta, também a seu favor, com a possibilidade de ir se constituindo num hábito. Esse hábito é altamente eficaz como mecanismo de lazer, para passar o tempo e para exercitar vivências e emoções guardadas (...), frustradas, mas reais. (...) Também emoções de saudade ou recordações congeladas na vida matrimonial com seus impasses, frustrações e dificuldades, são projectadas fora, na ficção, aliviando, promovendo catarse e apacando temporariamente os efeitos da frustração inerente a qualquer viver*». ¹²

Por outro lado, a referida serialidade do género, que actualiza e mantém por vezes um diálogo mudo, espécie de ritual de consumo, com o telespectador, ultrapassa o ciclo de fidelização das audiências para ceder ao paradigma publicitário onde menos se esperaria: a pontualidade das histórias pode inclusivamente obedecer a um outro ritual consumista: o especificamente publicitário, através de uma *découpage* que prevê nalguns casos o corte, no final de determinadas sequências, para a inserção dos blocos de anúncios.

Não propriamente por esse apelo mágico de convivialidade com o "electro-doméstico", a Organização das Nações Unidas dinamizou em 1992 um encontro entre produtores e realizadores de telenovelas de alguns dos principais países produtores do género (Brasil, México, Índia, Filipinas, etc.), com vista a debater o conceito, e designadamente a qualidade do conteúdo das novelas. Era intenção das organizações representadas na reunião (relacionadas com a defesa dos direitos da criança e da mulher, e da protecção do ambiente) alertar para fenómenos de dependência ou passividade perante,

¹² Artur da Távola, "A telenovela é um género próprio cujo nome pode ser videoteratura", O Globo, 10/5/1980.

como se dizia, alguma desta "poluição" cultural, e simultâneamente incentivar os argumentistas das telenovelas a utilizarem cada vez mais este género televisivo «*como um instrumento pedagógico e como meio de instrução popular*». A questão é que o dispositivo clássico televisivo é já em si mesmo "pedagógico". A televisão integra assim de forma privilegiada a esfera de reprodução dos consensos sociais. Daí a telenovela ser já esse mesmo "instrumento". Como referiam os Mattelart na obra *Le Carnaval des Images - la fiction brésilienne*, «*a instituição televisiva já não é entendida como o aparelho que gere a reprodução social e ideológica da ordem existente, mas como o espaço contraditório onde se negoceia o sentido, e onde se cria e se recria, no jogo das mediações, a hegemonia cultural*».

Mas como se referia atrás, a telenovela é muitas vezes comparada ao folhetim do século XIX, «*seu irmão maior*», como disse Mario Vargas Llosa ¹³ . Victor Hugo, Charles Dickens, seriam, na sua opinião, «*os melhores autores do seu tempo*» e também eles tinham utilizado o género "popular". Poder-se-ia inclusivamente recuar um pouco mais na história e referir Daniel Defoe, o fundador do género, com o *Robinson Crusoe*, editado em folhetim no Tatler, jornal de opinião inglês, do século XVIII (1707). Mas a verdade é que, à partida, a diferença parece ser abissal. Estes nomes em nada se confundem com Gilberto Braga, Janete Clair, Manoel Carlos, ou Lauro César Muniz, por muito que se pretenda ver na telenovela um novo e nobre género televisivo e "literário". Artur da Távola chamava-lhe a "videoteratura", o cantor Chico Buarque de Holanda chamava-lhe «*o verdadeiro teatro popular brasileiro*», e mesmo um universitário baiano, Afrânio Coutinho, para quem «*a telenovela está a criar um novo género literário - a telenovela*», ¹⁴ considerava que a literatura se iria tornar mais "televisiva", do mesmo modo que havia sido

¹³ Cf. "Vargas Llosa confiesa su simpatía por el culebrón", *El País*, Madrid, 28/7/1992. No mesmo texto o escritor peruano considerava «**recuperar essa conexão com o grande público**», esclarecendo que não se tratava de vulgarizar a criação mas sim de utilizar certos mecanismos que se abrissem ao grande público.

¹⁴ "Telenovela: a segunda paixão dos brasileiros", Maria João Duarte, *Sete*, 22/4/81.

influenciada pela narrativa cinematográfica. Coutinho defende que não se pode subestimar um fenómeno cultural que atinge, só no Brasil, 70 a 80 milhões de telespectadores, mas a verdade é que daí se não pode inferir da "qualidade literária do produto" ¹⁵ , muito embora se reconheça, por vezes, a qualidade genérica de certas novelas brasileiras.

Críticas directas eram expressas, ainda em clima censório (início dos anos 80) por Bráulio Pedroso, ele próprio autor de novelas (designadamente de *Beto Rockfeller*, da TV Tupi, de 1968, a primeira novela a "naturalizar" o género e a dar-lhe um conteúdo urbano e político): «*Eu não levo mais a novela a sério. O povo brasileiro perdeu o hábito de discutir e autodiscutir. Daí os altos índices de audiência. Eu não escrevo mais novelas (...). Estou descrente, o novelão saíu vencedor*» ¹⁶ . E acrescentava: «*Os memorandos da empresa se sucedem e os personagens acabam não tendo problemas de sexo, religião, raça, dinheiro, política, etc. Se denunciarmos quaisquer deles, lá vem um memorando ou carta da censura falando em deflagração da luta de classes*» ¹⁷ . Mesmo as adaptações literárias têm sido problemáticas. Renata Palotini e Queirós Teles, responsáveis pela adaptação de *Os Irmãos Karamazov*, para a Tupi, em 1977, viram o seu guião de 80 episódios passar rapidamente a ter 160. «*Não sobrou nada de Dostoievski*», comentavam então.

Os mais críticos do género terão no entanto que reconhecer que nem sempre a telenovela se alheia da realidade, como à primeira vista parece. Essa é mesmo a convicção de alguns, sobretudo depois de *Beto Rockfeller*. Mas uma das críticas feitas por Artur da Távola no início dos anos 80, era de facto que a telenovela não retratava o real: «*raramente os autores de novelas focam os problemas sociais do Brasil, o problema do totalitarismo, os conflitos entre*

¹⁵ Citado por Duda Guennes, "Telenovela é arte de enrolar", *Sete*, 26/5/82. Refira-se que actualmente, em 1993, as telenovelas estão a passar, na Globo, quase ao mesmo ritmo de há dez anos atrás, seis dias por semana, com 60 a 95 por cento de share de audiência. As novelas são ainda reconhecidas pelos seus horários (a das seis, das sete e das oito, respectivamente às 6h10, 6h55, e 8h25), consoante se destinam mais ao 'interior' ou ao 'urbano'.

¹⁶ Duda Guennes, *idem*.

¹⁷ *Ibidem*.

*grupos ou classes (...). Em relação à mulher, predominou a visão da mulher dependente, submissa, incondicional, como padrão de comportamento»*¹⁸ .

E, por exemplo, investigadores como Samira Yusef, autora de uma dissertação de mestrado sobre telenovelas, na área de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP), não tinha dúvida em afirmar que dificilmente os textos escolhidos para telenovelas *«deixarão de conter os ingredientes básicos do pior folhetim. O Brasil ainda não saiu do século XIX. E a telenovela vive o mais piegas do romantismo (...). O que se vê ainda é o triunfo do melodramático. Foi Pai Herói, Água Viva, é Baila Comigo»*¹⁹ . E concluía: *"Seria violentar o género conferir-lhe densidade e verticalismo, porque originalmente é um género mistificador e um modo ilusório de conhecimento da realidade»*. Para Dulcília Buitoni - professora da Escola de Comunicação e Artes, da USP -, por exemplo, as relações sociais entre os personagens ficam diluídas na telenovela: *«A patroa não explora a empregada doméstica porque existe uma situação social favorável a isso, mas porque ela, individualmente, é uma pessoa má»*²⁰ .

Um outro conhecido investigador brasileiro, Muniz Sodré²¹ considerava que o "folhetim audiovisual" dá prova de uma *«vitalidade que obriga o crítico de cultura a abordar com cautela o fenómeno. As sentenças de "subliteratura", às vezes proferidas pelos guardiões da Estética, são inadequadas»*. Para Sodré, *«algumas televisões nacionais obtêm uma dose razoável de originalidade na produção dos seus teledramas, por chegarem a um certo equilíbrio entre a universalidade da estrutura folhetinesca e a peculiaridade cultural dos conteúdos locais»*.

Há agora, dez anos depois, exemplos claros de que se está a operar uma lenta apropriação do género pela própria história, ou por acontecimentos

¹⁸ Maria João Duarte, *idem*.

¹⁹ "Telenovela, o pior folhetim do século XIX", O Estado de S. Paulo, 26/4/1981.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Muniz Sodré, "O folhetim electrónico", Expresso, 18 de Fevereiro de 1984

de relevância histórica e/ou jornalística. Ainda que, de acordo com Leonel Brizola, governador do Rio de Janeiro, «*as telenovelas da Globo continuem a não mostrar a realidade do país*».

A questão estará, no fundo, em saber se, pelo facto de haver referências ao "real" mais ou menos próximo (o político, a sida, a ecologia, etc.), o subgénero se materializa em ficção não estereotipada, autónoma da lógica televisiva e dos seus dispositivos instrumentais e discursivos clássicos. E aí, a resposta, do nosso ponto de vista, é negativa.

A partir de meados da década de 80, com a chamada Nova República, segundo alguns autores, como Lauro César Muniz entre outros, notou-se uma aproximação das temáticas das novelas à nova situação política democrática. Foi o caso de *Prova de Fogo*, uma história com um senador e muitas alcovas. Mas Muniz ressaltava: «*Não pretendemos ensinar o eleitor a votar (...). O lado romântico da telenovela continuará a prevalecer e o senador não será mais do que um dos muitos apaixonados da história*». Falso alarme, portanto.

É no entanto frequente falar-se em títulos como *A Guerra dos Sexos* ou em *Vereda Tropical* (uma das novelas que resultou pelo efeito de distanciamento criado em relação aos estereótipos comuns) como se tratando de novelas que desenvolvem na sua "intriga" e através dos seus processos narrativos, a crítica e a caricatura da própria telenovela. A pergunta que fica ²² é, de facto, se essas «*geniais experiências de caricatura à própria telenovela, em que o riso e o burlesco subvertem a tradicional formulação narrativa que visava a verdade como efeito (...)*», não são o limite, o esgotamento, do modelo narrativo tradicional.

Mas outros exemplos dessa proximidade com a realidade política surgem mais tarde, e quase sempre associando a Rede Globo a interesses políticos específicos. Uma das estreias da Rede Globo no Verão de 1992 foi o seriado de Gilberto Braga *Anos Rebeldes* que decorre no período de grande

²² Florindo Manuel Margarido, "Telenovelas com política", Semanário, 11 de Outubro de 1986.

agitação política dos anos 60 em plena ditadura militar no pós-1964. O personagem principal é um estudante que se envolve na luta clandestina e ainda que seja referido que «*qualquer semelhança com personagens reais é mera coincidência*», os telespectadores mais informados recordam, através dessa narrativa, Alfredo Sirkis, antigo guerrilheiro do grupo Vanguarda Popular Revolucionária, posteriormente dirigente do partido dos Verdes. Mas quem viveu a luta pelo *impeachment* do presidente Collor de Mello, notou que o tema central desta série - a luta dos jovens contra a ditadura militar - veio funcionar como catalizador do movimento para a destituição do presidente que, curiosamente, a Globo havia ajudado a levar ao poder.

Com *Sassá Mutema*, aconteceu o mesmo, mas inversamente. A novela foi para o ar quando Collor afrontava o seu grande opositor, o sindicalista Lula. Sassá era o camponês voluntarista, regenerador das políticas e das consciências, mas que, no final, acabava um perfeito corrupto. Era essa, na altura, a estratégia da Globo - levar Collor ao poder - por cima de Sassá.

Também as telenovelas venezuelanas, por exemplo, tradicionalmente consideradas de baixo nível, introduziram elementos relacionados com a crise económica que atravessou o país no início dos anos 90. E há ainda a opção ecológica, ou 'sexoecológica', que tem dado origem a algumas novelas de grande êxito no Brasil, como aconteceu com *Pantanal* (mais de 200 episódios, e um final com castrações e violações), por exemplo, uma novela da Rede Manchete, rodada no paraíso de Mato Grosso, que pela primeira vez superou as audiências da Globo no *prime-time*. A Globo iria responder então dentro do mesmo género, com *Riacho Doce* (40 episódios). *Pantanal* passava todos os dias, com excepção do domingo, às 21h30. De acordo com os índices de audiência do Ibope ²³, em Abril de 1990, analisadas as audiências de quatro dias consecutivos (25-28/4), nenhum dos programas da Globo, então de outro género, batia a novela da Manchete.

²³ Cf. "Tiroteio no video", *Veja*, 9 de Maio de 1990

Aparentemente, pretende-se que a novela seja um género higienizado, designadamente através da industrialização de arquétipos e de falsos mitos, ditos da "cultura popular". A emergência da realidade do jargão, ou da nudez do corpo, é, tradicionalmente, castigada. Exactamente na sequência do lançamento de *Pantanal*, que originou, no inícios dos anos 90, uma autêntica guerra de audiências entre a Globo e a Manchete, os responsáveis pela quarta *network* do mundo, decidiram "*devolver o pudor ao pequeno écran*"²⁴, tendo proibido a utilização, nos diálogos das novelas, de palavrões como "merda", "puta", etc. A televisão brasileira tornava-se então um pouco mais puritana, e inclusivamente, em Fevereiro de 1991, surgia um Código de Ética, anteriormente proposto pelo Governo e aprovado pela ABERT (Associação brasileira de estações de rádio e televisão) que visava limitar as imagens eróticas na TV: era o fim dos beijos lascivos, dos desvios sexuais e dos nus frontais nas novelas. Voltava-se de certa maneira à prática de início dos anos 80, quando a censura brasileira não permitia a abordagem de temas como a homossexualidade, o aborto, o adultério, a droga²⁵. Mas, aparentemente, tudo não passava da letra de lei. «*A prostituição, o homossexualismo, o 'striptease' masculino são servidos a quente; o preservativo, o aborto, o incesto, a droga, os casamentos brancos, a inseminação artificial, o branqueamento de dinheiro, tudo o que é diferente, bizarro, transgressor, passa hoje pendularmente sob as câmaras da telenovela*». ²⁶

O fenómeno das telenovelas brasileiras em Portugal veio a dar origem à produção própria portuguesa nesta área. Se foi em 1977 (16 de Maio) que a

²⁴ José Comas, "16 palabras, prohibidas", El País, 24 de Novembro de 1990.

²⁵ Refira-se, no entanto, que mesmo em período democrático (ao tempo de José Sarney, em Maio de 1988) a censura vinha ciclicamente à superfície. Por exemplo a série *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, foi censurada por decisão do próprio presidente da Rede Globo, Roberto Marinho, por conter alusões às lutas nos campos, entre assalariados e latifundiários, e por colocar a Igreja dividida entre o reaccionarismo de uns e as reivindicações de outros. Em comunicado divulgado na altura a Globo justificava dizendo que "*O presidente Roberto Marinho achou que havia na narrativa algumas impropriedades que entravam em conflito com as suas posições pessoais*". E assim, de 12 episódios, ficaram 8.

²⁶ Fernando Dacosta, "A galinha dos ovos de ouro", Público, Magazine, 22 de Novembro de 1992.

RTP iniciou a transmissão pela primeira vez de uma telenovela brasileira na televisão portuguesa (*Gabriela*, segundo o romance *Gabriela Cravo e Canela*, de Jorge Amado), em 1982 ia para o ar a primeira telenovela portuguesa - *Vila Faia*. A diferença estava em mais de vinte anos de prática. Os portugueses, sem tradição de ficção televisiva, apresentavam um produto mais modesto, e sem a popularidade das novelas da Rede Globo. Para mais, o texto era pobre. Assinavam-no um actor de revista e cómico (Nicolau Breyner) e um produtor televisivo (Thilo Krassman). A realização era de Nuno Teixeira, um realizador da RTP, e a produtora era a Edipim. A segunda experiência veio logo de seguida, com *Origens* (1983); praticamente a mesma autoria, os mesmos actores, mas agora com realização de Nicolau Breyner. Dois anos depois vinha *Chuva na Areia* (1985). Aqui regressava Nuno Teixeira à realização e o argumento partia de um texto de um dramaturgo português, Luís de Sttau Monteiro. Nova experiência com *Palavras Cruzadas* (1987) agora da produtora Atlântida, o texto era de Isabel Alçada e Ana Magalhães. Nuno Teixeira voltava depois para realizar *Passerelle* (1988), com texto de Ana Zanatti e Rosa Lobato Faria, uma novela de novo da produtora Edipim.

A qualidade dos textos e/ou do script, as incongruências e a inverosimelhança no plano narrativo, a qualidade do texto, a pouca experiência dos actores e realizadores neste tipo de produção, a contínua colagem de actores de revista, do teatro ligeiro, e de realizadores de televisão sem experiência na ficção, rapidamente conduziu a um impasse, não só em termos da qualidade global da produção portuguesa no género, como também no plano das audiências.

Isso não impedia, no entanto, que por ocasião do final de emissão da primeira telenovela portuguesa, *Vila Faia*, no telejornal de 28/9/82, o primeiro-ministro e o presidente da RTP viessem elogiar publicamente esse primeiro trabalho português no género. No semanário Expresso, entretanto, dizia-se:

«Continuaremos a arranjar alibis cíclicos - como tão obviamente é o caso de Vila Faia - para iludir ou camuflar evidências»²⁷ .

Por outro lado, a sua receptividade nos meios intelectuais não era a melhor. A escritora e poetisa Natália Correia considerava pouco mais tarde, que «as telenovelas de produção nacional, pese a sua melhor ou pior qualidade, são a ocupação fútil do espaço televisivo pelo anedótico deste presente tão desmaiado e incharacterístico da vida portuguesa. Conta-se o que não há para contar, recheando o vazio com historietas tecidas pela vulgaridade»²⁸ .

Outro comentário então surgido na imprensa portuguesa era de Miguel Esteves Cardoso sobre *Origens*, mais exactamente: «Não é bem a sociedade portuguesa, e não é bem Portugal. Mas é um olhar que bem se vê na sociedade portuguesa. Mal se olha, lá está. O mau-olhado: o 'olhar pequeno burguês'»²⁹ .

Estruturas narrativas de repetidos maniqueísmos são recorrentemente encontradas pela crítica televisiva. Outro crítico, Jorge Leitão Ramos, num dos seus primeiros comentários sobre as novelas brasileiras, dizia: «Sendo destinada a um público que tem na pequena-burguesia o seu estrato numericamente maioritário, a telenovela centra-se sempre naquela que é a sua motivação de classe: a ascensão. Se isso era já nítido nas outras produções da Globo que nos chegaram, agora, em D. Xepa, tal facto constitui o cerne de todas as questões»³⁰ .

E a verdade é que as telenovelas portuguesas, quando colocadas em prime-time, no horário habitualmente preenchido pelas telenovelas brasileiras, não conseguiam liderar as audiências em Portugal, tal como sempre o fizeram as brasileiras.

²⁷ Cf. Vicente Jorge Silva, "Telenovela e brio nacional", Expresso, 2 de Outubro de 1982.

²⁸ Natália Correia em resposta a inquérito do Diário de Notícias, 4 de Setembro de 1983

²⁹ Miguel Esteves Cardoso, "As origens da espécie", Expresso, 2/7/83

³⁰ Jorge Leitão Ramos, "D. Xepa ou a ascensão de classe", Expresso, 18 de Outubro de 1980.

No regresso das telenovelas portuguesas, pouco antes do arranque dos canais privados, é um realizador brasileiro, Régis Cardoso, com longa experiência na ficção televisiva brasileira, que é o responsável pela direcção de *Cinzas* (1992), com produção da NBP - Nicolau Breyner Produções. A Atlântida é de novo convidada, agora pela estação privada TVI/Quatro para produzir *Telhados de Vidro* (1993); e na RTP o arranque dos privados coincide também com uma nova encomenda com realização de um dos pioneiros das novelas brasileiras: *A Banqueira do Povo* (prod. da Máquina de Sonhos e realização de Walter Avancini); e, depois, de novo uma novela portuguesa, *Verão Quente* (prod. NBP e realização de Régis Cardoso).

Em Portugal, as telenovelas brasileiras chegaram portanto em 1977, com *Gabriela* (130 episódios, Maio-Novembro RTP-1), de Jorge Amado, e realização de Walter Avancini, com produção de 1974. Duda Guennes dizia então que «*através de Gabriela e das novelas que se seguiram, Portugal virtualmente 'descobriu' o Brasil. Estava aberta a porta para uma suave invasão*»³¹. Seria, no entanto, a imagem de um Brasil depurado por "roteiros" e dramaturgias que em geral já haviam passado pelo crivo da censura. Seguir-se-ia *O Casarão*, de Lauro César Muniz (160 episódios, RTP-1, 1978), *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, com adaptação de Gilberto Braga (100 episódios, RTP-1 e RTP-2, Fev.-Julho 1978), *O Astro*, de Janete Clair (186 episódios, Out 78-Julho 79) e *Dancing Days*, de Gilberto Braga, (174 episódios, RTP-1, Out 79-Junho 80).

De então para cá já passaram na televisão portuguesa, incluindo nas TV's privadas, mais de uma centena de telenovelas, entre brasileiras e portuguesas a quase totalidade das quais com origem na *factory* da Rede Globo³².

³¹ Duda Guennes, "A suave invasão", Diário Popular, 5 de Maio de 1986.

³² A Rede Globo foi criada em 1965. Hoje produz telenovelas para mais de 130 países. Gaba-se de ter chegado a atingir os 100% de audiência (caso do final de *Vale Tudo*). Contava nos finais de 1993 com cerca de 16 mil funcionários. Na produção de telenovelas estão envolvidos cerca de 500 actores, à volta de 100 autores, dialoguistas e 'roteiristas', e cerca de 2 mil técnicos.

Desde cedo que a telenovela despertou em Portugal críticas acesas. Logo de início surgia o problema dos "efeitos públicos" do horário de transmissão. A 29 de Outubro de 1979 o Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculos dirigia uma carta ao secretário de Estado da Cultura, onde era pedida a intervenção junto da RTP para ser fixada para a emissão da telenovela brasileira «*um horário que não coincida com as horas em que normalmente decorrem os espectáculos de teatro, circo e cinema*»³³. Mais tarde uma crítica no mesmo sentido vinha da própria Associação Portuguesa das Empresas Cinematográficas (APEC), que no Verão de 1981³⁴ publicava na imprensa diária uma carta aberta dirigida ao primeiro-ministro, ao SEC, à RTP e ao público. Depois de considerar que «*a telenovela adquiriu um público de 2 ou 3 milhões de espectadores diários que constituem simultaneamente o público frequentador do Cinema e do Teatro*», a APEC opunha-se à passagem da telenovela na RTP para o horário das 22 horas, com o argumento de que os cinemas e teatros iriam ficar sem público. «*Avançar com o projecto unilateral da RTP é acima de tudo um acto de lesa-cinema, um acto de lesa-teatro, um acto de lesa-cultura, um acto de lesa-economia e um acto de lesa-emprego*», concluía a carta aberta.

Por acção também da telenovela, assistiu-se a um decréscimo rápido das entradas de cinema. A verdade é que em 1975 iam ao cinema 42 milhões de portugueses; 39 milhões em 1977; 34 em 1978; 32 em 1979; 30 em 1980³⁵. Nesta altura a taxa de ocupação média das salas de cinema era de 30% e os empresários temiam o pior após a RTP ter passado a novela *Água Viva* para as 22h15 (Julho de 1981). Medida considerada "uma catástrofe" pelo presidente da APEC, Castelo Lopes, e uma "medida insensata", pelo então secretário de

³³ "Telenovelas ameaçam deixar salas de espectáculos às moscas", Sete, 14 de Novembro de 1979.

³⁴ Vide, por exemplo, Portugal Hoje, de 29 de Junho de 1981.

³⁵ Refira-se ainda que na década de 80 a queda de frequência de salas de cinema agravou-se radicalmente. Em 1980 foram ao cinema 30 milhões de portugueses; mas em 1985 esse valor foi de 19 milhões, e em 1990 era já de 10 milhões - exactamente um quarto do total registado 15 anos antes. É importante ainda referir que o parque de salas diminuiu de 535 em 1975 para 276 em 1990, de acordo com os dados do INE (Instituto Nacional de Estatística).

Estado da Cultura, Brás Teixeira, que acrescentava: «*As crianças vão passar a deitar-se ainda mais tarde, ao mesmo tempo que, parece, se pretende aumentar ainda mais a já elevada audiência da telenovela*»³⁶.

Outro tipo de críticas vinham dos *opinion makers* da imprensa portuguesa. Um editorial do Diário de Notícias, de 21 de Junho de 1980, quando terminou *Dancing Days* e começava *Sinhazinha Flô*, dizia: «*O que se passou desta feita foi a injeção diária, a três milhões de telespectadores, do calão mais brejeiro, da gíria mais barata de uma certa burguesia brasileira que não é (não deverá ser) representativa de uma cultura que se sabe rica e conseqüente*». Um dos grandes escritores portugueses contemporâneos referia-se também à questão linguística: «*Quanto à contrapartida de gosto de ouvir brasileiro, não vale a pena falar. Em todo o caso é perturbante ouvir em diálogos correntes - sobretudo quando na província - expressões que escorreram das telenovelas como o 'tá legal' ou o 'é um barato'*»³⁷. Como que respondendo à pergunta de um jornalista, Vergílio Ferreira dizia neste mesmo texto: «*Não, não vejo telenovelas (...), ou seja, se eu não as vejo, vêm-me elas a mim (...) apanham-me diante do aparelho e lá me forçam a ir sabendo o que se passa*».

Outro tipo de resposta pode encontrar-se em Eduardo Prado Coelho³⁸: «*Há um prazer em ver telenovelas que seria desonesto dissimular (...). A telenovela é outra coisa - um pequeno oásis na vida de todos nós*». E citava Mattelart (Penser les médias, La Découverte, Paris, 1986) para dizer que «*toda a análise crítica que os intelectuais fizeram até agora dos media se baseou nessa verdadeira aberração que é a ocultação do prazer*».

³⁶ Cf. "Água Viva na maior", Expresso, 27 de Junho de 1981.

³⁷ Vergílio Ferreira, "Telenovela", Expresso, 17 de Abril de 1981. A questão linguística tem sido polémica, mas há especialistas desta área, como Maria Helena Mira Mateus, que consideram não haver uma influência perniciosa do 'brasileiro' das novelas no português (vide "As telenovelas brasileiras não afectam o português", Diário de Lisboa, 5 de Fevereiro de 1990).

³⁸ Eduardo Prado Coelho, "E no calor dessa magia", Expresso, 22 de Novembro de 1986.

A tese hedónica pode também encontrar-se num trabalho de João Paulo Moreira, onde considera a possibilidade de "apropriação activa" da telenovela por parte das audiências: *«A telenovela brasileira afigura-se-me especialmente capaz de exercer aquele poder mobilizador não só do interesse e do prazer por parte do telespectador - e o que é mais, de um telespectador entendido como sujeito multifacetado»*³⁹ .

Mas, provavelmente, o maior elogio da novela feito na imprensa portuguesa foi o de um jornalista e escritor - Fernando Dacosta, no início da era da concorrência televisiva: *«Há oito anos, numa aldeia da Beira Alta, o povo descobria, com a electrificação da zona, a telenovela brasileira. No pequeno ecrã, jovens de Copacabana ostentavam então, e defendiam, o 'topless', convencendo com os seus argumentos as fascinadas mulheres do campo. Pela primeira vez, as invectivas morais do padre ficaram sem ouvidos, a Igreja era derrotada pela televisão - talvez por isso ela quis, o que acaba de conseguir, ter uma só para si. Que vai dar telenovelas brasileiras»*⁴⁰ .

Lídia Jorge, escritora portuguesa, defendia que a habituação do público aos episódios diários da telenovela *«vai criar uma dependência psicológica, não deixando um tempo de efabulação, de desejo, de contemplação, de participação (...), a RTP deve ter uma missão polémica, para abrir as inteligências e não dar só anestésiantes»*. Quanto ao conteúdo narrativo, Lídia Jorge considerava que um dos aspectos negativos *«é a frivolidade dos personagens, ou seja, as pessoas não são apresentadas na acção do trabalho, do esforço. Os quotidianos são apenas de lazer, de riqueza, de nada fazer»*⁴¹ .

³⁹ João Paulo Moreira, "Telenovela: um desfile de modelos", **Revista Crítica de Ciências Sociais**, nº33, Coimbra, Outubro de 1991, pp.253-263.

⁴⁰ Fernando Dacosta, op. cit., é taxativo: *"A telenovela entrou em Portugal com a liberdade trazida pela democracia e logo fez por elas, liberdade e democracia, o que poucas formações políticas ou agrupamentos culturais fizeram. Gabriela Cravo e Canela e O Bem Amado, abriram, por exemplo, e por antecipação, os olhos a muito povo sobre as intrigas, a demagogia, a corrupção, o cinismo, o compadrio, a hipocrisia dos poderes, governo e oposição, que o esperava"*.

⁴¹ "Telenovelas - Das origens brasileiras às 'Origens' portuguesas", Ana Barroso e Cristina Cavalheiro, O Jornal, 1/7/83.

Uma outra opinião procurava compreender o regime de serialidade das telenovelas. Adriano Duarte Rodrigues ⁴² defendia então que através do efeito de série e do regime de convivalidade as expectativas do público eram constantemente relançadas «*socializando-o de maneira particularmente eficaz, inscrevendo ou gravando de maneira indolor as normas da convivência social com a cumplicidade do próprio espectador*».

Uma cumplicidade que aparentemente se tem vindo a agravar, designadamente após ser iniciada a concorrência televisiva em Portugal, com o lançamento da SIC a 6 de Outubro de 1992. A estratégia de programação do novo canal privado radicava numa opção de fundo: o confronto directo com o Canal 1 da RTP, nomeadamente a concorrência dentro do mesmo género no *prime-time*. Assim, as primeiras semanas de concorrência televisiva em Portugal ficaram célebres pelas grandes campanhas de publicidade ⁴³ da RTP e da SIC na promoção das respectivas novelas *Pedra Sobre Pedra* e *De Corpo e Alma*, ambas brasileiras, ambas da Rede Globo, embora a primeira, pela primeira vez, em co-produção com a RTP. A 16 de Novembro de 1992, quando ninguém esperava, ambas as redes anunciavam nos telejornais das 20 horas o começo das novas telenovelas. Mas a estratégia da SIC saíria gorada - a audiência média na primeira semana da novela da SIC situava-se nos 5 pontos, enquanto *Pedra Sobre Pedra* obtinha médias de 40 pontos, o que não se havia verificado no Brasil, onde ambas obtiveram audiências idênticas. Pouco depois a SIC anunciava o abandono da sua estratégia de concorrência directa, para passar a concorrer com o Canal 1 da RTP com géneros contrários no mesmo segmento horário. E foi assim que conseguiu alcançar shares médios superiores a 20% no final do primeiro ano de emissões, voltando pouco depois à estratégia inicial, tendo conseguido chegar aos 40 por cento em Janeiro de 1995.

⁴² Adriano Duarte Rodrigues, **O Campo dos Média**, Vega, Lisboa, s/d, pp.87-90.

⁴³ Cf. Telma Miguel, "Telenovelas corpo-a-corpo", *Expresso*, 21 de Novembro de 1992. A RTP oferecia carros e viagens ao Brasil enquanto a SIC dava dinheiro, relógios e vales de compras em supermercados.

A 20 de Fevereiro de 1993 começavam as emissões do quarto canal, a TVI/Quatro. E a partir dessa altura a média de telenovelas emitidas pelos quatro canais foi, em regra, de 11 por dia, número que se verifica no final de 1993 ⁴⁴ . A diferença, na TVI/Quatro, esteve exactamente no horário de transmissão das suas primeiras novelas - *Telhados de Vidro* e *Lágrimas* -, ambas remetidas para um discreto horário da tarde, após a primeira ter estado cerca de um mês no horário das 20h00 (até 29 de Março), com audiências insignificantes.

A concorrência trouxe inclusivamente novas estratégias de lançamento das novas novelas. A RTP, para não perder audiências, e após grandes campanhas de promoção nos seus dois canais, aproveitava o final de uma novela para "colar" o lançamento da seguinte, em continuidade de horário (assim aconteceu com o lançamento de *Pedra Sobre Pedra*, e, depois, no final desta, com a estreia da seguinte, *O Dono do Mundo*, em 19 de Julho de 1993). A televisão pública aproveitava ainda o seu segundo canal - a TV2 -, para cruzar a programação do género telenovela, oferecendo, nos dois canais, em pleno horário nobre, 3 telenovelas seguidas ⁴⁵ .

A teia telenovelística, estava assim para durar na televisão portuguesa. O fenómeno, aliás, não pode ser apenas visto de um ponto de vista de estruturas narrativas, deve ser analisado também do ponto de vista das estratégias de programação e da sua inserção no fluxo contínuo da emissão.

⁴⁴ Concretamente no mês de Novembro de 1993, estavam 11 telenovelas no ar, assim distribuídas; Canal 1, quatro telenovelas - *O Dono do Mundo* (33.2), *Despedida de Solteiro* (23.2), *Verão Quente* (16.2) e *Bebé a Bordo* (9.6); TV2, duas telenovelas - *Deus Nos Acuda* (6.5) e *Vamp* (5.7); SIC, duas telenovelas - *Renascer* (6.9) e *Roque Santeiro* (2.9); e TVI, três telenovelas - *Lágrimas* (3.5), *Topázio* (1.8) e *Rosa Baiana* (1.8). Entre parêntesis as respectivas audiências a nível nacional, relativas à semana entre 11 e 17 de outubro de 1993 (Fonte: AGB Portugal). A telenovela *O Dono do Mundo*, do Canal 1, é líder de audiência absoluto.

⁴⁵ Cf. Maria Augusta Gonçalves, "A nossa TV Globo", Público, Telepúblico, 18 de Julho de 1993: "Os horários chegam mesmo a ajustar-se - Deus Nos Acuda, a telenovela que irá substituir O Sorriso do Lagarto (na TV2 a passagem de uma telenovela para a outra ainda se processa de modo tradicional: nun dia o último episódio de uma; no dia a seguir, o primeiro da outra) será transmitida mais tarde, depois do TV2 Jornal (por uns meses, Barriga de Aluguer e O Sorriso do Lagarto foram transmitidas antes dos noticiários, a coincidir com o fim de Pedra Sobre Pedra), o que permitirá cumprir a sequência telenovela-telenovela-telenovela (Pedra Sobre Pedra-O Dono do Mundo-Deus Nos Acuda)".

O género telenovela e a sua distribuição nas grelhas dos diferentes canais permite não só identificar o efeito de contaminação no *continuum* televisivo, como ainda problematizar o efeito-série que lhe é inerente, na medida em que a *série* não diz apenas respeito a um determinado tipo de programa, mas é sobretudo um modo de funcionamento do dispositivo técnico e instrumental do *medium*⁴⁶. Este é sem dúvida um dos parâmetros essenciais para uma caracterização da estética televisiva generalista. Repare-se que *série*, seriado, serialidade (origem no latim *series* - ideia de entrelaçamento), tem em televisão sobretudo um significado de repetição, e na telenovela o seu modelo mais acabado.

A telenovela surge com uma estrutura narrativa recorrente, com pequenas variações topológicas, com uma estratégia de dispersão e recomposição das situações, mas em que a continuidade da narrativa não excede a capacidade e habilidade de "prever" do telespectador enquanto menor denominador comum da audiência.

Particularmente nas telenovelas, a narrativa restitui em primeiro lugar um regime de ocorrências e situações cuja temporalidade se não confunde tanto com a história ou o real, mas sobretudo com um presente-futuro⁴⁷, enquanto impressão de algo que *está* a acontecer, como se de um "directo" se tratasse.

Deste modo, o *tempo* perde a homogeneidade do seu próprio devir, para se tornar sequencial, contaminado pelo acumular indiscriminado de segmentos narrativos, ambientes e acções, suspensos quer da vulgaridade do seu desenlace, quer de um "final" cuja lógica é permanecer equidistante de cada um dos segmentos com o antecedem e/ou sucedem, por forma a elidir a prosa do *eterno presente* que transcorre ao longo, muitas vezes, de centenas de episódios.

⁴⁶ Francisco Rui Cádima, **O Telejornal e o Sistema Político ao Tempo de Salazar e Caetano (1957-1974)**, tese de doutoramento policopiada (DCS/UNL, 1993). Ver designadamente o capítulo "O dispositivo televisivo", pp. 27-68).

⁴⁷ Jean Mottet, "L'espace-temps de la télévision: le cas du soap-opera", **Quaderni**, nº 9, Hiver, 1989/1990, Paris, pp. 65-78.

Por sua vez, o espaço da série evolui através da sucessão de tópicos estereotipados, onde a representação se confunde com o jogo de caracterização de rostos e personagens, e o tempo de representação e o espectáculo da serialidade com o tempo vivido. Os enquadramentos são inclusive determinados pelo jogo de convenções da lógica dialogal não ficcional, sem fora-de-campo nem perspectiva. Trata-se de um *contacto* através de visibilidades padronizadas, mas ainda de um *contrato*. Deste modo a telenovela comporta na sua estrutura regular e na sua *découpage*, a apropriação da superfície do écran como palimpsesto, campo único, frontal, onde se esbatem os poderes da imagem e da poética audiovisual, uma posse que se dá como contrato de espectáculo, como 'mise en scène' da suspensão do tempo, do saber e da memória.

Trata-se, no fundo, da instauração de um regime de visibilidades perfeitamente formal, tautológico, feito de proximidades, contactos, cuja recorrência intrínseca denuncia um conjunto de práticas de autocelebração, como máquina discursiva fechada que apenas remete para modelos testados, ciclos politópicos e rituais de contacto com o écran-superfície.

Um regime de "tactilidades" do olhar sobre planos fechados, que tal como na visão das sociedades de cultura oral, radicavam na ordem audiotáctil da percepção, uma ordem pré-alfabética que determinava a leitura e a focagem das imagens apenas e exclusivamente onde elas comportavam "índices" já conhecidos.

Tactilidades do olhar que cedem inclusivamente ao primado do áudio, da banda sonora e dos diálogos. A grande elipse da novela reenvia assim, em primeiro lugar, para a radionovela, o que retrata o carácter residual da utilização e/ou do trabalho das imagens, e, depois, para a suspensão do(s) sentido(s) na simulação do tempo linear.

É, portanto, neste regime de visibilidades, opacidades, e contratualidades, no espaço-tempo telenovelístico, em que as imagens se

reproduzem em séries ⁴⁸ , e em que a banalização dos efeitos surge como estratégia pavloviana de fidelização, que os jogos formais tendem de facto a substituir-se aos jogos de sentido.

As imagens televisivas entram então no universo de insignificâncias, esvaziadas de sentido, por vezes censuradas, numa espiral de *esquecimento*, em que cada imagem apenas remete para si própria. Repetição e esquecimento completam-se então, não iludindo a evidência da telerealidade, a domesticação mediática: a máquina televisiva torna-se dispositivo contra o tempo e o correr do tempo, o destinatário emerge passivamente como corpo-receptáculo, sem sentido nem memória, e o dispositivo televisivo reencontra-se de novo na sua lógica instrumental, onde a cena ficcional se concretiza em espectáculo do real, cena remitificadora, criando o seu mega-efeito de veridicção, o seu regime de telerealidade, de relação contratual, diária, com o espectador.

⁴⁸ Michel Kokoreff, "Sérialité et répétition: l'esthétique télévisuelle en question", **Quaderni**, n° 9, Hiver, 1989/1990, p.28.