
JOÃO PAULO MOREIRA
Faculdade de Letras
da Universidade de Coimbra
e Centro de Estudos Sociais

Telenovela: Um Desfile de Modelos

Partindo de uma breve caracterização histórica da telenovela, propõe-se uma identificação genérica desta forma televisiva. Para tanto, toma-se como referência contrastiva os modelos da soap opera norte-americana e da telenovela sul-americana de língua castelhana, utilizando como critérios de comparação os aspectos da estrutura, contexto de produção, preocupações temáticas e modelos de comportamento ou "estilos de vida" retratados. Será, finalmente, dada

atenção a alguns modelos de análise que, por privilegiarem formas de recepção activa por parte do espectador, se afiguram especialmente adequados à compreensão do género narrativo em questão, procurando-se, por outro lado, numa certa extrapolação transnacional desta ideia de "abertura" inerente à telenovela uma causa determinante (embora não exclusiva) para a sua enorme penetração no nosso país e nos mercados internacionais em geral.

CONTA Robert Allen, autor de um importante livro sobre a telenovela americana ou *soap opera*, que "Em Março de 1942 um psiquiatra nova-iorquino, Louis Berg, afirmou (...) que ouvir novelas causava 'um estado de ansiedade aguda, taquicardia, arritmias, subida de tensão, transpiração intensa, tremores, instabilidade vasomotora, terrores nocturnos, vertigens e perturbações gastro-intestinais'. (...) O que não ficou muito claro — prossegue Robert Allen —, no meio de todo o tumulto que se seguiu, foi o procedimento seguido pelo Dr. Berg para levar a cabo a sua pesquisa: limitou-se a medir a *sua* tensão e a tomar o *seu próprio* pulso enquanto ouvia as [radio]novelas" (Allen, 1985: 21-22).

Esta história exemplar — segundo a qual, como se vê, já não é só o espírito que padece, como Séneca temia, mas também o corpo! —, fala-nos de *radionovelas*, ao passo que é sobretudo sobre as *telenovelas* que aqui me debruço, e nomeadamente sobre telenovela brasileira: sobre as suas

Nada é tão prejudicial ao bom carácter como perder tempo em espectáculos.

Séneca

Uma civilização democrática só terá salvação se fizer da linguagem das imagens um estímulo para a reflexão crítica, e não um convite à hipnose.

Umberto Eco (1)

(1) *Ibid.*: 274.

origens e desenvolvimento histórico, a sua caracterização genérica em contraposição com o modelo norte-americano, e ainda alguns modelos de análise que se me afiguram particularmente produtivos. Para já, no entanto, gostaria de reter do libelo do Dr. Berg a ideia da proverbial desconfiança — se não mesmo má-vontade — da comunidade científica em relação a este fenómeno, e especificamente em relação à sua suposta (e obviamente pérfida) acção subliminar. A questão é fulcral, e a ela voltarei adiante.

254

Mas a história do psiquiatra taquicárdico serve, além disso, para situar no tempo o início aproximado do processo que pretendo traçar. Por manifesta falta de espaço, não me é possível aqui seguir com o pormenor desejável o percurso da narrativa segmentada desde as suas origens até ao advento e consolidação da telenovela nos Estados Unidos⁽²⁾: o romance folhetinesco dos séculos XVIII e XIX; a etapa de transição do cinema; e finalmente a "invenção", nos anos 30, da radionovela já com todos os seus ingredientes característicos: a periodicidade diária, o horário diurno, os 15 minutos de duração, a música de órgão, a "condução" pela voz familiar do narrador. O público-alvo são, quase em absoluto, as mulheres, obrigadas a ficar em casa durante o dia e a voltar-se para as tarefas domésticas devido à falta de empregos que vem com a Grande Depressão. Por isso, os tempos publicitários são exclusivamente preenchidos por produtos para o lar — e daí o nome *soap opera*: a ópera do sabão, ou dos detergentes, que nos E.U. são, até hoje, os patrocinadores deste tipo de programas.

A radionovela explodiu com uma pujança nunca antes vista (ou ouvida, mais propriamente), dominando completamente o panorama mediático até cerca de 1960. Prova disso foi a sua exportação massiva e o êxito avassalador conquistado na América do Sul, bem como — sempre pela mão de grandes potentados económicos norte-americanos como a Procter and Gamble e a Colgate-Palmolive — em países como Portugal. A partir da década de 60 o suporte mudou — em vez da rádio, a televisão —, mas o género prosseguiu, com apenas pequenas alterações. Agora em episódios de 30 minutos, a *soap opera* afirma-se incontestavelmente como o produto simultaneamente mais popular

⁽²⁾ Para um tratamento aprofundado do assunto v. esse estudo essencial de Raymond Stedman que é *The Serials: Suspense and Drama by Installment* (1971).

e mais lucrativo da televisão comercial americana. No sub-continente a história repete-se: dada a necessidade de rentabilizar os tempos de antena (cada vez mais amplos) e dados, por outro lado, os baixos custos de produção da telenovela, esta cedo passa a dominar as televisões de países como Cuba, Argentina, México, Peru, Colômbia, Panamá, etc. (Green, 1972).

Com o tempo o Brasil tornar-se-ia, como é sabido, um caso verdadeiramente à parte no que toca à produção de telenovelas. Mas enunciemos, antes de mais, as características básicas deste género — aquilo, digamos, que um pouco por toda a parte o torna reconhecível enquanto policódigo narrativo, estilístico, ideológico. Entre essas características, considero primordiais (embora nem sempre haja consenso quanto a este ponto) o carácter sequencial da narrativa, a acção múltipla, e a periodicidade diária. Como características acessórias, podemos apontar ainda a aposta num público eminentemente feminino e a preferência quase exclusiva pelos horários diurnos. Também aqui não se pode afirmar uma absoluta constância destes elementos: podem, de facto, indicar-se excepções várias, como são os casos de uma periodicidade mais espaçada e da transmissão em horário nocturno. Veja-se, a título de exemplo, uma série como *Dallas*, frequentemente apodada pelos estudiosos (a meu ver erradamente) como uma "soap opera típica" (3). Mas precisamente, a passagem em "horário nobre" (*prime time*) e a gestão dos tempos de transmissão constituem dos traços mais salientes da singularidade da telenovela brasileira, juntamente com os aspectos que se prendem com a duração, estrutura, preocupações temáticas e tom.

As diferenças ressaltam mais gritantes quando o confronto é estabelecido com a matriz original da novela norte-americana. Assim, a uma narrativa literalmente infindável — há *soap operas* que se mantêm ininterruptamente no ar há três e quatro dezenas de anos... —, a telenovela brasileira contrapõe uma história de, em média, 6 a 9 meses. E, mais importante ainda, enquanto o modelo norte-americano se configura como uma cadeia interminável, e por isso "neurótica", de permanentes conflitos e compli-

(3) Outro exemplo de desvio às convenções enunciadas pode ser visto numa produção como *Hill Street*. Jogando experimentalmente num certo hibridismo genérico, este programa constitui, a meu ver, um dos desenvolvimentos mais ricos do formato original.

cações, de clímaxes e resoluções sempre adiados — “peripécia sem anagnorisis”, na sagaz expressão de Dennis Porter (Porter, 1977) —, a novela do Brasil tem para oferecer o velho traçado aristotélico do “princípio-meio-fim”, ou seja, uma curva dramática perceptível e levada até um clímax gratificante. As diferenças de *tom* merecem igualmente menção, uma vez que é abismal a distância que separa o pendor grave e melodramático da novela americana (e, poderíamos acrescentar, também dos países sul-americanos de língua espanhola) do ar coloquial, ligeiro e até humorístico que de um modo geral atravessa a telenovela feita no Brasil. Não se trata, neste caso, de um cómico ostensivo, embora este também seja cultivado amiúde. Trata-se, isso sim — e para tanto se exige um apuramento técnico inexcelsível — de uma postura, uma vivacidade, um ritmo e toda uma indefinível alegria que, constituindo por um lado uma nítida opção estética de pendor realístico, surge por outro lado como a expressão viva daquilo que costuma passar por uma certa “alma” brasileira.

Por fim, os temas e o seu tratamento. Como assinala Porter a propósito do caso americano, a prioridade absoluta vai para “a busca da realização afectiva pessoal”. E de facto, num modelo como no outro, é sobre as relações humanas que recai toda a luz dos projectores: sobre as relações humanas, sobre os conflitos de sentimentos e emoções expressos através de palavras — muitas palavras. Daí a tendência, tantas vezes denunciada pelas vozes mais críticas, para uma dimensão abstracta e a-histórica, em que o pessoal e o privado se sobrepõem ao social e ao público, em que o político se dilui no psicológico e afectivo. O exemplo brasileiro não foge a este padrão: como motivação central temos, invariavelmente, a busca (profana) da felicidade; esta busca pode configurar-se em duas vertentes — a do amor, e a do progresso material (o mito da Cinderella); e porque geralmente implicam uma usurpação, ambas as vertentes são causadoras de uma desestabilização e de uma ansiedade que por sua vez o desenlace se encarregará de contrariar através da administração de um vago sentimento geral de ordem e pertença.

Contudo as semelhanças ficam por aqui, porquanto me parece indiscutível um certo atrevimento, por parte da telenovela brasileira, ao suscitar (às vezes de modo

bastante controverso) o questionamento de valores e padrões de comportamento estabelecidos, ao invadir zonas problemáticas do tempo e do lugar histórico concretos, — enfim, ao insistir na interpenetração, tensa mas verdadeiramente incontornável, das duas esferas: a do público, e a do privado. É justo notar, a este respeito, que há quem vislumbre na *soap opera* a mesma presença simultânea de ambas as esferas, salvaguardando embora a subordinação e “colonização” da esfera pública pela privada (Ang, 1985: 60). Mesmo admitindo a validade de tal argumento, porém, parece-me claro que o tipo de articulação dos dois planos tal como nos surge na sua congénere do Brasil configura uma diferença que não é apenas de grau. Assim, já autores como o consagrado Dias Gomes chamaram a atenção para as qualidades que levaram a telenovela brasileira a demarcar-se da norte-americana, vendo nela um “produto novo de expressão muito mais sofisticada” e apostado em “tratar seriamente temas sociais e políticos”. E Ruth Rosen, autora de um estudo recente sobre a novela do seu país, os Estados Unidos, afirma:

257

“A ênfase exclusiva nos problemas pessoais, mais do que um traço inerente à “soap” (...), é um reflexo muito nítido da cultura peculiarmente apolítica que é a dos E.U. No Brasil (...), os temas políticos e sociais da actualidade costumam ser entretecidos na trama das histórias. Trata-se de dramas localizados em cidades modernas, que exploram problemas sociais contemporâneos (...). São produtos criados por alguns dos maiores talentos da televisão brasileira, que apelam a um público mais diversificado [do que nos E.U.A.].” (Rosen, 1986: 61-62)

Chegados a este ponto, impõe-se perguntar quais as razões da implantação decisiva e do êxito esmagador deste género que não conhece fronteiras. É que as explicações “históricas” mais correntes — que vêm nas origens da radionovela americana o retorno aos domínios do doméstico provocado pela crise económica dos anos 30 (Allen, 1985), e que apontam como causa do advento fulgurante da telenovela brasileira a política seguida para os *media* pelo governo da ditadura militar no Brasil (*) — não me parecem

(*) Cf. Michèle e Armand Mattelart, *O Carnaval das imagens: a ficção na TV*. Segundo estes autores, o governo terá então usado de uma política mediática dupla, tolerando uma certa criação cultural alternativa nos meios de comunicação (mais elitistas) a que a esquerda estava tradicionalmente

de todo satisfatórias. Assim, julgo não ser menos produtivo ir buscar os motivos deste êxito em factores como a ancestral necessidade humana de inventar e consumir ficções; como a também humana necessidade de evasão — igualmente presente, sem sombra de dúvida, na América da Depressão como no Brasil da repressão; em factores extrínsecos como são os cínicos imperativos comerciais dos produtores, e intrínsecos como (mormente no caso brasileiro) a não infrequente excelência dos padrões técnicos e estéticos.

Uma outra razão igualmente forte reside no facto de, como sugeri, serem estes géneros narrativos modernas caixas de ressonância da esfera do privado — de serem, por outras palavras, os herdeiros mais assumidos daquela reivindicação radical de individualidade que foi a erupção do romance burguês no século XVIII (Watt, 1964). Aí assenta, antes de mais, o seu imenso poder mobilizador — no sentido que Hans Magnus Enzensberger, falando a propósito dos *media* em geral, confere ao termo *mobilizar*:

"Quando digo *mobilizar* quero mesmo dizer *mobilizar*. Num país que teve a experiência directa do fascismo (e do Estalinismo), é talvez ainda preciso explicar, ou voltar a explicar, o que isso significa — concretamente, tornar os homens mais móveis do que aquilo que são. Torná-los livres como bailarinos, vivos e ágeis como jogadores de futebol, e surpreendentes como guerrilheiros. Quem conceber as massas unicamente como objecto da política jamais será capaz de as mobilizar. O mais que conseguirá é empurrá-las de um lado para o outro. Um embrulho não goza de mobilidade; limita-se a ser empurrado daqui para ali." (Enzensberger, 1970:)

Assim, dizer que a novela televisiva fala primordialmente a linguagem da individualidade e dos afectos equivale já, de algum modo, a afirmar que ela nos *mobiliza*, uma vez que toca aquilo que em nós existe de mais profundo e imediatamente experiencial. Não me parece, por isso, real o perigo de entorpecimento e de manipulação ideológica grosseira das nossas vidas por parte destas ficções. Pelo contrário, creio no postulado de um espectador (e nomeadamente de um espectador de telenovela) não passivo, e

mais ligada, mas canalizando para a televisão — e para uma sedutora "estética do espectáculo" — as grandes massas da classe popular e média. Ou seja, deixando os intelectuais a falar sozinhos...

preocupa-me a questão de encontrar um modelo teórico abrangente para essa relação "activa" do indivíduo com o dispositivo televisivo. Mas não deixa de ser verdade que, se aquelas teses estão hoje ultrapassadas (refiro-me às teses do homem-embrulho, como diz Enzensberger no passo citado, ou da "agulha hipodérmica", como são conhecidas na gíria mais recente dos estudos sobre os *media*), a verdade é que há que reconhecer, por outro lado, que os modelos de abordagem demasiadamente centrados nos imperativos individuais e psicológicos comportam riscos não menos sérios. É o caso da chamada perspectiva funcionalista ou "uses and gratifications", a qual, devido à ênfase excessiva na utilização interesseira e imediatista do texto televisivo, se arrisca a uma visão inconsequente e dispersa do fenómeno da recepção e às vicissitudes do que alguém apelidou de uma hermenêutica de "laissez faire".

Pelos motivos que aduzi atrás, e que se prendem com uma vocação que chamarei de índole simultaneamente estética e cívica, a telenovela brasileira afigura-se-me, quando comparada com modelos afins, especialmente capaz de exercer aquele poder mobilizador não só do interesse e do prazer, como também de uma certa *participação empenhada* por parte do tele-espectador — e o que é mais, de um tele-espectador entendido como o sujeito multifacetado de que por exemplo fala Boaventura de Sousa Santos: um sujeito que é ao mesmo tempo um trabalhador, um membro de uma família, um cidadão, e também um indivíduo (Santos, 1989). Mas esta tese (da predisposição da telenovela para uma apropriação activa por parte do espectador), pode — enquanto esperamos por uma prova empírica mais substancial —, escorar-se por via lateral, através de alguns modelos de análise que, precisamente, já avançaram para conclusões análogas no que concerne ao âmbito da *soap opera*, da televisão, e dos *media* em geral.

Refira-se, como exemplo extremo, o caso de um estudo de Peter Dahlgren sobre os noticiários da TV, onde se demonstra como também estes, apesar do seu carácter aparentemente acabado e do estatuto de objectividade, são sujeitos a leituras diferenciadas (Dahlgren, 1988). John Fiske e John Hartley, numa importante obra já do fim dos anos 70 exactamente intitulada *Reading Television*, alinham vários argumentos convincentes sobre a maneira como o *medium* televisão se presta, por natureza, a uma recepção complexa

e não passiva (Fiske e Hartley, 1978⁽⁵⁾). E David Morley, num dos mais influentes estudos já realizados sobre a recepção de programas específicos, verificou positivamente a existência de descodificações diferenciadas de acordo com factores como a proveniência sócio-demográfica, o envolvimento em determinadas estruturas e quadros culturais e sub-culturais, e ainda o grau de proximidade ou abstracção em relação às temáticas versadas (Morley, 1980).

Já quanto ao estudo de obras de ficção em televisão, os modelos privilegiados têm vindo das áreas da crítica feminista e da teoria da literatura, com saliência para os contributos da teoria da recepção. Assim, a novela norte-americana tem sido objecto especial desta atenção crítica, sendo dignos de menção o trabalho de Tania Modleski sobre a estrutura e o tom "femininos" do género (Modleski, 1984), as propostas de Ellen Seiter e Jane Feuer, para quem a sua abertura estrutural anda a par de uma certa indefinição ideológica de sinal positivo (Seiter, 1981; Feuer, 1984), e ainda os conceitos de "complexidade paradigmática" e de "indeterminação sintagmática" propostos pela análise semiótica que Robert C. Allen faz da *soap opera* (Allen, 1985; 1987).

A exploração dos lugares de "abertura" e "indeterminação", e sobretudo dos pontos de des-encontro dinâmico do espectador com o texto televisivo parece-me ser uma promissora via de investigação, já plenamente testada no campo dos estudos literários. Não deixa, por isso, de ser interessante notar a adopção de categorias analíticas próprias ou próximas do contexto literário e da crítica textual por parte de um número significativo de autores quando se lançam à tarefa de estudar posicionamentos reactivos e de escolha ou a pluralidade de "leituras" adoptadas pelo público de TV. Uma dessas categorias é a noção de "leitura preferida", única saída para a difícil questão dos limites da polissemia. Outra, de maior alcance ainda, diz respeito à resposta ideológica ao discurso dominante inscrito no texto televisivo e consiste na aplicação do modelo dos "sistemas de significação" de F. Parkin, em conformidade com o qual o acto de leitura se configura nos moldes de um paradigma "dominante", "negociado", ou "radical" em relação àquele discurso.

(5) Para uma explanação mais elaborada das suas teses sobre a importância da recepção e a produção de sentido por parte do público espectador, vide também John Fiske, *Television Culture*.

Como diz uma estudiosa da questão,

"o poder relativo que o texto tem para se impor ou para controlar o espectador e o poder que o espectador tem para interpretar, seleccionar ou transcender o texto, eis uma questão importante para a qual não existe resposta simples. Precisamos ainda de achar maneiras de estudar os sentidos "preferidos" ou escondidos do texto e as estratégias interpretativas do espectador. Por outras palavras, precisamos de estudar os maneiras pelas quais tanto o texto como os espectadores tentam exercer o seu poder, antes de podermos ver qual deles é que vai 'vencer'." (Livingstone, 1988: 106)

261

Mas esta tarefa só ficará completa se o momento da leitura ou recepção do texto televisivo for observado em todo o seu envolvimento contextual. E por "envolvimento contextual" quero dizer também o investimento afectivo, cognitivo e ideológico que o indivíduo — ser singular e colectivo, familiar e profissional, nacional e transnacional — faz nesse acto. Sem isso, e (como escreve Patrick Brantlinger) "Uma vez que se não pode isolar a televisão dos seus usos e contextos institucionais, é ilógico argumentar que enquanto meio de comunicação e em si mesma ela nos está a conduzir, quer pela via radiosa da aldeia global utópica, quer pelo caminho pedregoso de uma videocracia totalitária." (Brantlinger, 1983: 273)

Ocupo-me presentemente de um projecto de investigação que visa, precisamente, perscrutar os níveis mais profundos da relação dos portugueses com a sua televisão em geral, e com a telenovela brasileira em particular. Dadas, por um lado as características intrínsecas desta forma narrativa tal como eu a vejo, e por outro lado as condições específicas da sua transposição para o contexto português (o desenquadramento/reenquadramento cultural e institucional, o distanciamento estético, descoincidências diversas nos capítulos da programação, da oportunidade histórica, etc.), é com estimulante expectativa que antevejo a detecção de um acréscimo de complexificação no fenómeno em causa. E quanto aos resultados, não me assusta — pelo contrário — a perspectiva de poderem ser perturbadores: ao invés do médico citado em epígrafe, penso que se calhar até há tremores, ansiedades, taquicardias, e outros males que vêm por bem. ■

Referências Bibliográficas

262

- Allen, Robert C. 1985 *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press.
[1988]
- Allen, Robert C. 1987 *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*. Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press.
(ed.)
- Ang, Ien 1985 *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London and New York, Methuen.
- Brantlinger, Patrick 1983 *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay*. Cornell, Cornell University Press.
- Dahlgren, Peter 1988 "What's the Meaning of This? Viewers' Plural Sense-Making of TV News", *Media, Culture and Society*, 10: 3.
- Enzensberger, Hans Magnus 1970 "Constituents of a Theory of the Media", *New Left Review*, 64.
- Feuer, Jane 1984 "Melodrama, Serial Form and Television Today", *Screen*, 25:1.
- Fiske, John 1987 *Television Culture*. London and New York, Routledge.
[1989]
- Fiske, John; John Hartley 1978 *Reading Television*. Bungay, Suffolk, Richard Clay Ltd.
[1989]
- Green, Timothy 1972 "Latin America *Tele-novela* Land", in *The Universal Eye*. New York, Stein and Day.
- Livingstone, Sonia M. 1988 "Viewers' Interpretations of Soap Opera: The Role of Gender, Power and Morality", in Drummond and Paterson (orgs.), *Television and its Audience*. London, British Film Institute.
- Mattelart, Michèle e Armand 1987 *O Carnaval das Imagens: A Ficção na TV*. São Paulo, Editora Brasiliense.
- Modleski, Tania 1984 *Loving with a Vengeance*. London, Methuen.
- Morley, David 1980 *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. London, British Film Institute.
- Parkin, F. 1972 *Class Inequality and Political Order*. London, Paladin.
- Porter, Dennis 1977 "Soap Time: Thoughts on a Commodity Art Form", *College English*, April.
- Rosen, Ruth 1986 "Soap Operas: Search for Yesterday", in Todd Gitlin (org.), *Watching Television: A Pantheon Guide to Popular Culture*. New York, Pantheon Books.
- Santos, B. S 1989 *Introdução a Uma Ciência Pós-moderna*. Porto, Edições Afrontamento.

- Seiter, Ellen 1981 "The Role of the Woman Reader: Eco's Narrative Theory and Soap Operas", *Tabloid*, 6.
- Stedman, Raymond 1971 *The Serials: Suspense and Drama by Installment*.
[1977] Norman, University of Oklahoma Press.
- Watt, Ian 1964 *The Rise of the Novel*. Berkeley.