

Atracção fatal: sobre a telenovela como ilusão e verdade

1. Num momento crucial da telenovela brasileira *Roque Santeiro*, Marilda, casada com Roberto Matias e em vias de se divorciar dele, saca de uma pistola e atinge com um tiro certo o quase ex-marido. O episódio não seria mais do que um incidente passional pouco interessante (no quadro de valores que caracteriza o universo das telenovelas, como é óbvio), se não se desse a seguinte particularidade: é que, no momento em que é atingida, a personagem Roberto Matias está a representar, num filme em que participa **como actor** e que se realiza **no interior da telenovela**, a cena em que Roque Santeiro é morto a tiro por um bandido. Temos, então, não um, mas dois tiros: o que é disparado **no interior da acção em rodagem** (e que é evidentemente um tiro de pólvora seca) e o que é disparado **na acção da telenovela**, tiro «a sério», simultâneo àquele e destinado a atingir não a personagem-de-filme (Roque Santeiro), mas a personagem-de-telenovela (Roberto Matias). De tal modo que, passados instantes, depois de o realizador do filme proferir o clássico «corta», não se entende por que razão Roque Santeiro-Roberto Matias não se levanta do chão: é que estava mesmo «ferido», como desejava, na acção da telenovela, a violenta esposa.

O episódio é muito significativo e evoca várias coisas: um *western* de John Ford (*The Man Who Shot Liberty Valance*) em que só no final se percebe, por um *flashback* que apresenta de um outro ponto de vista a cena crucial do duelo, que também ali houve dois tiros simultâneos; que só um deles matou Liberty Valance; mas que quem o disparou não foi a personagem interpretada por Jimmy Stewart, mas sim a representada por John Wayne. Lembra também o modo como, em *The Purple Rose of Cairo* de Woody Allen, duas

personagens facilmente passam de um para outro mundo ficcional: Cecília assiste fascinada a um filme intitulado *The Purple Rose of Cairo* e «estimula» Tom Baxter, protagonista desse filme, a passar **fisicamente** para o seu mundo, para depois também ela **saltar para dentro** do écran e, consequentemente, do filme que tanto a seduz.

Voltando ao exemplo inicial, diremos que os dois tiros de *Roque Santeiro* permitem pensar o seguinte: que, sendo ambos **tiros de ficção**, um deles (o que atinge «de facto» Roberto Matias e que é o da acção da telenovela) é, de certa forma, menos ficcional do que o outro. O que induz também a pensar que, aqui como na telenovela em geral, às vezes não se sabe bem *por donde van los tiros*. Ou então, noutros termos: que as personagens e acções das telenovelas, sendo em princípio imaginárias, possuem um vigor (digamos assim, provisoriamente) que, mais do que em qualquer outro tipo de narrativa ficcional, as autoriza a penetrarem noutros mundos – por exemplo: no nosso mundo –, não se limitando àquele a que congenitamente pertencem.

É dessa capacidade que a telenovela possui de penetrar **no nosso mundo**, que pode queixar-se uma conhecida actriz brasileira, Joana Fomm. Um dia, entrando num restaurante no Rio de Janeiro, confrontou-se com uma situação embaraçosa: o criado do restaurante recusava-se a servi-la, porque repudiava os comportamentos da personagem que Joana Fomm (especializada em papéis de mulher perversa) estava, por essa época, a representar. Para aquele criado, não existiam fronteiras entre real e ficção e, sendo assim, a actriz, como tal, não existia, mas apenas a figura (já não **personagem**, na acepção ontológico-ficcional do termo) que ele via quotidianamente na televisão e de quem não gostava.

2. Este breve estudo sobre a telenovela e sobre certos aspectos dos protocolos narrativos que adopta, não se propõe ser um estudo sistemático nem exaustivo. Ele refere-se apenas à telenovela tal como, desde há cerca de trinta anos, ela existe no Brasil; conforme geralmente se sabe, neste país a produção e realização de telenovelas atingiu um índice considerável de sofistica-

ção técnica e, ao mesmo tempo, de esmagadora aceitação pública, particularmente no que se refere à produção da Rede Globo¹.

Por outro lado, convém desde já observar o seguinte: a situação da televisão no Brasil favorece, em vários aspectos que dizem respeito às características socioculturais do país, essa considerável aceitação, bem como a utilização da telenovela com intuítos pedagógico-ideológicos que ainda aqui serão comentados. De facto, em certos momentos, a recepção de determinadas **novelas**, como no Brasil se lhes chama, chega a atingir níveis de audiência superiores a 70% (o que pode significar cerca de 60 milhões de telespectadores), considerando-se o número de televisores sintonizados na recepção de uma determinada telenovela².

Um tal fenómeno – verdadeiramente esmagador pelos números que envolve – obriga a que se atente nos seguintes factores de condicionamento: no vastíssimo país que é o Brasil, com uma população estimada em cerca de 130 milhões de habitantes, o número de emissoras de televisão com alcance nacional ou próximo disso é relativamente baixo (apenas quatro, descontando-se a televisão educativa e, obviamente, as pequenas emissoras locais, normalmente integradas em rede nacional e dependendo daquelas quatro), o que favorece uma recepção concentrada; ao mesmo tempo, ofertas mais diversificadas (como a TV por cabo ou a difusão



¹ Note-se que a apreciável qualidade das telenovelas produzidas pela Rede Globo fez delas produtos de exportação com sucesso em mais de setenta países: *Escrava Isaura* (de Gilberto Braga, a partir de um romance de Bernardo Guimarães), por exemplo, contou com cerca de 130 milhões de telespectadores na China. Por outro lado, esse domínio da Globo é um fenómeno relativamente recente (dos anos 70 em diante), tendo beneficiado não só de favoráveis circunstâncias políticas, mas também, naquilo que à produção de telenovelas diz respeito, de um longo e árduo trabalho de aprendizagem técnico-industrial, levado a cabo por outras emissoras, desde que, em 1951, foi emitida a telenovela *A vida me pertence*, pela TV Tupi de São Paulo (Ortiz *et alii*, 1988: 25 ss.).

² Grandes sucessos da Globo (*Pai herói*, *Fogo sobre terra*, *Dancing Days*, etc.) atingiram, no Rio de Janeiro, médias de audiências superiores a 70%. E *Roque Santeiro* de Dias Gomes (certamente o maior êxito de sempre e uma das telenovelas mais elaboradas tecnicamente) chegou, também no Rio, aos 78%, em 1985-86 (Ortiz *et alii*, 1989: 187).

por satélite de emissões de proveniência estrangeira) têm ainda uma limitada ou nula dimensão no Brasil; por outro lado, o parque de televisores brasileiros é relativamente antiquado, sendo o comando a distância um equipamento ainda longe de estar generalizado, o que retarda a difusão do fenómeno do *zapping* e a inerente dispersão receptiva; por último, devido a uma elevada taxa de analfabetismo e também por força de constrangimentos económicos que afectam uma parte considerável da população brasileira, a televisão constitui o meio por excelência de diversão e de aquisição cultural³.

3. Lembremos rapidamente que o fenómeno de que aqui se trata – a constituição e configuração da telenovela como narrativa de massas –, sendo um fenómeno recente, não é, em certos aspectos, inteiramente original. Constituindo, tanto pelo fundamental da sua lógica narrativa, como pelo tipo de recepção que suscita, um sucedâneo, por um lado, do chamado **romance-folhetim**⁴ e, por outro lado, do **folhetim radiofónico**⁵ a telenovela pode considerar-se baseada no modelo norte-americano da *soap opera*: nos anos 50, a *soap opera*, tão popular nos Estados Unidos sobretudo junto de um público feminino e doméstico, construiu-se, como se sabe, sobre intrigas recheadas de incidentes, associando «elementos como heroínas fortes e virtuosas, varões fracos e confusos, estranhas doenças, crises repetidas» (Stedman, 1977: 489). Em resumo: muito daquilo que era satirizado no filme *Tootsie* de

³ Acrescente-se a isto o seguinte: que a aquisição de video-gravadores é ainda inviável, para uma parcela muito vasta da população brasileira, o que impede a alternativa do cinema em vídeo ou o visionamento diferido de emissões; ao mesmo tempo, é considerável a importância assumida no Brasil pela televisão educativa não só na TV Educativa (que funciona como entidade oficial, em canal independente dos restantes), mas mesmo nas redes comerciais, o que estimula a consagração da televisão como veículo de difusão cultural.

⁴ Antepassado remoto da telenovela, o romance-folhetim assenta na difusão e massificação da imprensa, a partir de inícios do século XIX, acabando por constituir um subgénero do romance com características externas e internas relativamente definidas: adopção do princípio da serialidade, fragmentação narrativa, gestão calculada do relato, composição de intrigas recheadas de incidentes excitantes, etc., etc.

⁵ O cinema de Woody Allen é de novo aqui um auxiliar precioso: recorde-se como em *The Radio Days* é sugestivamente ilustrada a importância do folhetim-radiofónico no imaginário feminino.

Sydney Pollack, protagonizado por Dustin Hoffman, incluindo-se nessa sátira uma inteligente incursão por diversos problemas psicoculturais e socioculturais levantados pela *soap opera* (identificação actor-personagem, oscilações de personalidade daí decorrentes, impacto da personagem junto do público, influência deste no desenvolvimento da acção, etc.).

O modelo da *soap opera* difundiu-se depois em países da América Latina (México, Cuba, Brasil), onde recolheu alguma coisa da experiência técnica e da projecção sociocultural do folhetim radiofónico⁶. Assim, a intensidade melodramática das histórias relatadas foi dando lugar a uma certa apropriação de temas de actualidade social (libertação da mulher, divórcio, caciquismo, enfrentamento de gerações, etc.); os cenários exóticos e as acções históricas foram substituídos pelo quotidiano das grandes e pequenas cidades modernas e pelos conflitos que as atravessam. E naturalmente que a esta evolução não foi indiferente a crescente importância sociocultural da televisão (depois de um crescimento rápido, a Rede Globo cobria 98% dos municípios brasileiros em 1986 e atingia virtualmente 80 milhões de telespectadores; Ortiz *et alii*, 1989: 84), a par do seu aperfeiçoamento técnico; porque, convém lembrar, se nos anos 60 o *videotape* permitiu dinamizar e acelerar o processo de produção, antes disso, na pré-história da telenovela, a emissão dos episódios processava-se em directo!

Do ponto de vista técnico-narrativo, a telenovela estabeleceu-se, então, como estrutura estável: externamente ela apresenta uma sintagmática narrativa consideravelmente dilatada que se fracciona em episódios de extensão regular, com uma certa coesão interna; esses episódios totalizam quase sempre mais de uma centena de unidades, exibidas quotidianamente ao longo de vários meses e situadas em locais calculados de macro-discurso televisivo (González Requena, 1992: 31 ss.)⁷. Internamente e no que à história diz

⁶ Reconhecendo essa relação matricial da *soap opera* com as telenovelas, López-Pumarejo (1987: 81) notou que algumas das características da primeira (e antes de mais o facto de a *soap opera* poder ser um relato interminável) foram ultrapassadas e reajustadas pelas segundas.

⁷ Note-se que o facto de algumas emissoras de televisão por vezes apresentarem, numa tarde ou numa noite, compactos de dois (ou até mais) episódios, como por vezes acontece em

respeito (ou até às **histórias** uma vez que usualmente nela se desenrolam várias acções simultâneas, mas relacionadas entre si), a telenovela obriga a uma gestão cuidadosa dos eventos; deste modo, no final de cada episódio fica em aberto determinado acontecimento (o **gancho**, na designação corrente da realização das telenovelas) capaz de reter a curiosidade do espectador até ao episódio seguinte; este é, por sua vez, introduzido com as «cenas do próximo capítulo», que o apresentam, estimulando a expectativa suscitada, sem, contudo, prejudicarem essa expectativa (por exemplo: essas «cenas» não revelam se fulano de facto casa com cicrano, ou se o rapaz virtuoso aceitou ou não um suborno). O que implica que, conforme notou López-Pumarejo (1987: 101-107) fundado em considerações teóricas de Iser, a telenovela deva contar também (ou seja: tal como acontece na leitura de relatos extensos como os romances) com uma certa **memória narrativa**, por parte do espectador.

Obviamente que se não reduz a isto a peculiaridade cultural e técnico-narrativa da telenovela. A outros níveis mais específicos (o tratamento das personagens, a selecção dos espaços, a elaboração do tempo, a sintaxe narrativa, os mecanismos da narração televisiva, os efeitos de montagem, etc.), é possível recolher elementos de análise muito interessantes, capazes de explicarem a capacidade de sedução que as telenovelas exercem sobre os espectadores e também alguma coisa do seu impacto ideológico. Nesse sentido, o que aqui procuramos fazer é analisar dois aspectos relevantes do complexo funcionamento das telenovelas: o reajustamento da relação **autor/narrador** e os modos de existência e de representação das **personagens**.

4. Qualquer reflexão acerca do conceito de **autor** (e dos que dele dependem: o de **autoria** e o de **autoridade**) encontra-se forçosamente condicionada pela moderna axiologia estética, eventualmente sujeita a revisão, em tempos

Portugal, distorce a lógica serial e diária da telenovela. Por outro lado, convém sublinhar que o ritmo diário de emissão de telenovelas não ocorre, no Brasil, desde os primórdios do género; por razões que têm que ver com a aceitação por parte do público e também com o aperfeiçoamento técnico da produção e realização, só em 1963 foi apresentada, na TV Excelsior de São Paulo, a primeira telenovela diária: 2-5499 *Ocupado*, de Dulce Santucci.

pós-modernos, pelo tipo de narrativas que estamos a analisar. Assim, como resultado conjugado de transformações ideológico-culturais provindas do tempo da Revolução Industrial, da Revolução Francesa e do Romantismo, ser **autor** significou, desde então, concomitantemente, afirmar uma **individualidade** (e ser individual implicava também ser **original**) e, ao mesmo tempo, deter a **propriedade** dos produtos intelectuais e artísticos derivados do exercício da autoria. No domínio da escrita, da produção e da realização das telenovelas, esta axiologia encontra-se profundamente subvertida.

Assim, ser **autor**, neste caso, é participar num trabalho de equipa, sobretudo naquilo que à **escrita** diz respeito. Por outras palavras: a **instância criativa** (para recorrermos a uma noção ainda de matriz romântica) pode ser, até certo momento, individual, se considerarmos como tal a concepção geral da acção, normalmente sem um desenlace rígido, a configuração genérica das personagens, as grandes opções temáticas, etc. Até, pois, este ponto (e ainda assim com algumas reservas possíveis)⁸, pode dizer-se que o autor assegura, *tant bien que mal*, as suas prerrogativas criativas e salvaguarda a notoriedade (também ela obviamente individual) que daí advém; por isso, não se estranha que, num país como o Brasil, um dramaturgo que é também famoso autor de telenovelas (Dias Gomes) tenha sido consagrado com a entrada para a Academia Brasileira de Letras. O que, por outro lado, é explicável, ao mesmo tempo, por força de uma concepção dos fenómenos culturais mais aberta do que aquela que na Europa domina os meios académicos⁹.

A partir daqui, entretanto, pode dizer-se que, de certa forma, o autor **perde direito** ao produto desse seu trabalho criativo, situação que, em determinados casos, pode originar mesmo uma espécie de **transferência de pro-**

⁸ Seguindo, também aqui, o exemplo fundador da *soap opera*, a história que um autor de telenovela **vende** necessita da aprovação da produtora e há-de subordinar-se às conveniências publicitárias dos patrocinadores que apoiam a produção. Não é estranho, assim, que ocorra aqui um fenómeno difícil ainda de aceitar na criação literária propriamente dita: que o autor aceite introduzir alterações na história, por influência desses factores externos ao acto criativo propriamente dito.

⁹ Parece, de facto, difícil de conceber que um autor de telenovelas fosse acolhido na Real Academia de la Lengua em Espanha ou na Académie Française.

priedade: quando, durante a realização da telenovela *Sol de Verão*, morreu um dos actores do elenco (Jardel Filho), a necessidade de alterar substancialmente a acção, ainda em desenvolvimento e em processo de escrita, levou o autor Manoel Carlos a prescindir, por assim dizer, da autoria, a abandonar a equipa e a transferir a responsabilidade da **reformulação** da acção para outro autor (cf. Leal, 1986: 15, 74-75). Por outro lado, um autor **literário** e prestigiado como Jorge Amado, aceitando que alguns dos seus romances fossem adaptados a telenovelas (*Gabriela, Cravo e Canela, Tenda dos Milagres, Tieta do Agreste*), aceitou também ser de certa forma «desprovido» de alguma coisa desse seu estatuto de autor **literário**: porque permitiu importantes mudanças nas acções dos romances, porque, num caso, o título da obra foi reduzido (para *Gabriela*) e também porque (consagração ou despromoção?) frequentes vezes foi identificado pelo público como autor de telenovelas e não de romances, conforme revela no volume de memórias *Navegação de Cabotagem*.

Voltando ao assunto: a **escrita** da telenovela (entenda-se: a escrita dos diálogos) pode e deve ser uma tarefa colectiva, não raro até com a participação do autor primeiro. **Deve** ser, porque o ritmo de escrita dos episódios é muito exigente, do ponto de vista quantitativo, o que dificilmente pode ser correspondido por uma única pessoa; e **pode** ser tarefa colectiva porque a escrita da telenovela obedece a padrões estilísticos e técnico-narrativos suficientemente estereotipados para poderem ser adoptados por um colectivo disso a que, de acordo com Barthes, poderíamos chamar **escreventes** e já não **escritores**. Recorde-se o famoso trecho barthesiano:

O escritor é aquele que *trabalha* a palavra (mesmo se inspirado) e que se absorve funcionalmente nesse trabalho. [...] Os escreventes, esses, são homens 'transitivos'; postulam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) em relação ao qual a palavra é apenas um meio (Barthes, 1964: 150).¹⁰

¹⁰ De novo aqui, a escrita colectiva introduz procedimentos muito inovadores, em relação à criação literária; nesta são muito raros (por exemplo, os irmãos Goncourt ou a dupla Boileau-Narcejac) os casos de escrita colectiva e mesmo assim, quando muito, reduzindo-se a dois autores. Muito raros e, talvez seja necessário acrescentar, não correspondendo a resultados de alto nível estético.

Mas se acontece assim, é também porque a escrita da telenovela é entendida como tarefa «aberta», não no sentido semântico-interpretativo em que Umberto Eco se referiu ao conceito de **abertura**, mas no sentido diegético-estrutural. Por outras palavras: a escrita decorre quando a emissão está já em curso, sendo cada episódio redigido pouco antes de ser realizado e emitido, para que esse processo de escrita possa ir contando com as reacções do público, questionado através de sondagens regulares¹¹: assim se explica que, mesmo aquela fluida autoria inicial de que falávamos antes, não possa ser encarada de forma definitiva.

Mas o trabalho de **autoria** não termina aqui, nem se cinge a esse grupo de escreventes¹². De facto, a escrita colectiva (que podemos entender como desempenhando a primeira fase de uma **função de narrador**) completa-se depois por um novo trabalho de equipa: o da realização e subsequente montagem, etapas em que o acto de narrar e a referida **função de narrador** definitivamente se consumam.

Novamente aqui os processos são relativamente estereotipados. Isso permite, por um lado, que a realização colectiva seja racionalmente distribuída, de modo, por exemplo, a que um realizador trabalhe de manhã e outro de tarde; ou que um realizador filme as cenas do consultório e outro as cenas do restaurante, até porque os espaços em que decorre a acção da telenovela variam pouco. Por outro lado, a padronização da realização elimina dife-

¹¹ No Brasil, a instituição que disso se encarrega é o IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) e os actores de telenovela vivem constantemente preocupados com os resultados dos inquéritos. Este fenómeno traduz uma prática de **interactividade** ainda incipiente mas já efectiva, até porque praticada também noutros domínios do universo de produções da Globo: numa série de episódios semanais, genericamente intitulada *Você decide*, os espectadores são convidados a manifestar, por telefone (em chamadas de valor acrescentado...), a sua opção relativamente a um de dois desenlaces possíveis, previamente gravados. É emitido aquele que colhe a maioria de votos, o que, para além do mais, contribui para incutir ao espectador a doce ilusão de participar (democraticamente...) na construção de um relato que assim, de certa forma, também lhe pertence.

¹² Para dar um exemplo: no final da telenovela *O Dono do Mundo*, a indicação da autoria mencionava primeiro «Novela de Gilberto Braga»; e depois: «Escrita por Leonor Bassères, Ricardo Linhares, Sérgio Marques, Ângela Carneiro, Gilberto Braga». Isto significa também que, na telenovela, a dimensão colectiva da autoria não implica o anonimato autoral a que Robert C. Allen se refere a propósito da *soap opera* (Allen, 1985: 15).

renças estilísticas visíveis entre os diversos elementos desta equipa de realizadores.

De forma sintética (mas não excessivamente redutora), pode dizer-se que a realização recorre, em princípio, a um conjunto restrito e redundante de movimentos e signos: utilização insistente do grande plano (esse mesmo que transporta o espectador à tensa intimidade da personagem), alternância muito frequente do campo-contracampo, constante mobilidade da câmara (que segue os movimentos do rosto da personagem), grande vivacidade narrativa, incutida por uma montagem que privilegia planos muito breves. Deste modo, a leitura do texto televisivo é relativamente fácil e o espectador dificilmente liberta o olhar de uma sintagmática narrativa tão tensamente articulada¹³; junte-se a isto um alto nível de interpretação (os actores brasileiros de telenovela evitam toda a retórica teatral e encontram-se muito acima das deprimentes interpretações que vemos no *culebrón* mexicano ou venezuelano) e perceber-se-á a razão de ser do *slogan* com que a Globo apresenta os seus produtos: «Um campeão de audiências».

5. Ingrediente fundamental que propicia a criação de um «campeão de audiências» é a **personagem**. De novo aqui, encontramos um elemento (desta vez integrando a estrutura compositiva do universo diegético) de proveniência literária, lembrando o figurino do romance folhetinesco do século XIX. Componente fundamental da configuração semântica do relato, a personagem manifesta-se «sob a espécie de um conjunto descontínuo de marcas», de modo a funcionar como «unidade difusa de significação, *construída* progressivamente pela narrativa [...]. Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela

¹³ Sintomaticamente, quando são introduzidas transformações significativas nos modos de enunciar o discurso narrativo da telenovela, os espectadores sentem alguma dificuldade em acompanhar o desenrolar do relato; aconteceu assim com *O Casarão* de Lauro César Muniz, telenovela em que alternavam, ao longo de várias épocas, diferentes gerações e personagens de uma mesma família, congaçada na relação com a casa construída em 1900 (Fernandes, 1987: 199-200).

soma das informações facultadas sobre o que ela *é* e sobre o que ela *faz*» (Hamon, 1983: 20).

Pensadas e enunciadas em função da narrativa literária, estas palavras de Ph. Hamon traduzem uma concepção dinâmica da personagem, que aqui pode ser entendida como remissão involuntária ao universo actancial da telenovela. Entidade «*construída* progressivamente pela narrativa», diz Hamon; de facto, talvez nenhuma outra narrativa, como aquela que obedece ao princípio da **serialidade** (seja ela o romance-folhetim, a *soap opera* ou a telenovela) se adequa com mais propriedade a esse propósito de construção progressiva, determinado pela lógica de um relato *in fieri*.

E contudo, nem por isso pode dizer-se que a personagem de telenovela constitui um elemento susceptível de substanciais rasgos inovadores, no que toca às suas dominantes psicológicas e sociais. De certa forma, a personagem de telenovela «vive» na dependência de duas forças diversas e mesmo, de certa forma, antagónicas: uma força (predominantemente) **estabilizadora**, que é a que faz da personagem um componente diegético facilmente identificável; uma força (potencialmente) **transformadora** que é a que coloca a personagem na dependência da **abertura** de que antes falávamos, em articulação directa com as reacções do público ao seu trajecto diegético: assim se explica que uma personagem possa ser realçada e mesmo, até certo ponto, lenta e cuidadosamente modificada com o decorrer das emissões, e outra venha a desaparecer ou a ser subalternizada. O que é favorecido também por essa que é uma característica praticamente congénita da telenovela: a sua longa duração (por exemplo: os 250 capítulos de *Selva de Pedra* de Janete Clair), permitindo que da memória narrativa do espectador se vão desvanecendo traços identificadores inicialmente esboçados. Só que **inicialmente** pode significar até seis ou oito meses antes...

As características que tendem a fazer da personagem um elemento virtualmente estável prendem-se, não raro, à capacidade de representação psicológica e social que a telenovela adquiriu, com a sua maturidade. Essa representação, fixando-se em **tipos** bem definidos (o playboy, a perversa, o coronel, o empresário, a criada, o banqueiro, etc.), colhe o essencial de uma

lição estética que provém da literatura oitocentista mais estereotipada, abrangendo manifestações diversificadas que vão da novela e do drama românticos ao romance naturalista. Curiosamente, também neste caso e tal como acontecia no teatro do século XIX, certos actores identificam-se com e especializam-se em certos papéis, reiteradamente interpretados: assim, Joana Fomm é a perversa, Betty Faria é a sedutora, Tony Ramos é o bom rapaz, Reginaldo Faria é o plaboy, António Fagundes é o galã, Lima Duarte é o coronel, etc., etc.¹⁴.

Directamente ligada a um determinado estatuto social, a personagem de telenovela protagoniza acções evocadoras, em princípio, de tensões e conflitos vários. Trata-se, contudo, de uma propensão algo falaciosa, conduzindo-nos directamente a um aspecto fundamental deste tipo de relato: as suas consideráveis potencialidades ideológicas.

De facto, usualmente o cenário social da telenovela apresenta-se estratificado, em níveis de existência bem delimitados: o estrato do poder, que tanto pode ser o da grande burguesia urbana (os «grã-finos» que vivem na zona sul do Rio de Janeiro; Ramos, 1987: 59 ss.), como o dos coronéis latifundiários do Nordeste; o estrato socialmente intermédio, da pequena burguesia urbana (funcionários, donas de casa, pequenos comerciantes, etc.); o estrato economicamente precário, dos motoristas, dos mordomos, das criadas e dos assalariados rurais, cuja subalterna situação é, contudo, amenizada de forma hábil: é a este nível que se encontram as personagens cómicas, por assim dizer compensando e disfarçando com esse cómico uma pobreza que, desse modo, deixa de ser notória. Porque a pobreza a sério (a das favelas e a das crianças abandonadas) em princípio não aparece nas telenovelas, o que

¹⁴ Evidentemente que os processos caracterizadores da personagem de telenovela revestem-se de especificidade própria. Refira-se, dentre esses processos, a utilização recorrente da banda sonora, através da ilustração musical. É frequente introduzir o aparecimento de uma personagem (e também das situações, muitas vezes amorosas, que ela vive), por meio de uma certa melodia, sempre associada a essa personagem. Assim se gera junto do espectador uma espécie de «efeito Pavlov», que assumiu uma dimensão extrema na telenovela *Dono do Mundo*: a personagem Beija-Flor surgia frequentemente acompanhada pela canção homónima interpretada por Simone. Neste caso, não custa mesmo admitir que o nome da personagem foi pensado já a contar com a canção.

ideologicamente é muito significativo, se tivermos em conta a efectiva realidade social de um país como o Brasil.

Seja como for, as relações entre estes diversos estratos sociais normalmente são estáveis, num universo donde está ausente a luta de classes: os conflitos desenrolam-se quase sempre **horizontalmente** e a situação, do ponto de vista da sua orgânica global, não sofre alterações profundas. A não ser, note-se, em certas circunstâncias particulares e carregadas de sentido «pedagógico»: quando, pelo seu trabalho ou pelo seu talento (como escritor, músico, fotógrafo ou publicitário, isto é, identificando-se com profissões «modernas» e apelativas), o jovem ou a jovem do estrato intermédio têm acesso à esfera do poder. Quanto aos motoristas e às criadas: normalmente, esses ficam motoristas e criadas...

6. Concluindo provisoriamente: movimentando-se num cenário social ideologicamente armadilhado de modo muito hábil, a personagem de telenovela parece ser um elemento elaborado de forma essencialmente **conservadora**; mas essa elaboração faz sentido (um certo sentido, que é o de um universo social **que se mantém** muito desequilibrado) e torna-se eficiente de um ponto de vista pragmático, porque, em termos globais e considerado como estratégia narrativa, o **discurso** da telenovela soube afirmar-se como discurso **inovador**, muito bem adaptado à realidade psicocultural em que é dominante. Mas inovador em termos relativos, se considerarmos que os protocolos narrativos importados do romance-folhetim oitocentista foram reajustados em função de um específico suporte expressivo (a imagem video), de uma narratividade **electronicamente** reinventada (a que beneficia das potencialidades da realização em video e dos efeitos de montagem) e também, como é óbvio, em função de particulares solicitações e atitudes receptivas: à porta do século XXI, em momento de crise da leitura (e da literatura) e quando vão perdendo vigor as seduções do cinema, a «fábrica de sonhos» que é a televisão faculta a provisão conveniente de **ilusão narrativa** que parece necessária ainda em fim-de-século pós-moderno.

No Brasil que consome telenovelas, estas curiosamente parecem até prescindir do título, elemento de marcação semântica neste caso um tanto

subalternizado. O espectador fala correntemente na «novela das seis», na «das sete», na «das oito» e na «das dez». Assim mesmo: **quatro** telenovelas por dia, a que se junta a «das duas» da tarde (total: **cinco!**, só na Globo), «reprise» de uma telenovela de sucesso.

Mas aquelas designações não são esvaziadas de sentido, já que remetem para temáticas e para públicos próprios. Designadamente: para temas históricos e/ou de discreta orientação pedagógico-cultural (a das seis da tarde); para temas cómicos e burlescos (a das sete), quando o cidadão chega a casa, depois de um dia de trabalho e das aflições da *rush hour*; para **grandes temas** sérios (amorosos, económicos, sociais, etc.), na **hora nobre** da telenovela das oito, temas (e público) eventualmente retomados na telenovela das dez, que pode ser também a serialização de um romance consagrado¹⁵.

Seja como for, uma tal profusão narrativa é mais do que suficiente para cumprir, pelo menos, duas importantes funções: em primeiro lugar, para continuar a incutir ao quotidiano do espectador de televisão a dose de **narratividade** que lhe é ainda necessária para se reencontrar com os seus sonhos, com os seus mitos e com os seus conflitos íntimos; como observa González Requena, «he aquí, pues, la mejor virtud de la narratividad y, a la vez, la causa de que ésta nos sea tan íntimamente y esencialmente necesaria: relajadas las exigencias inmediatas del ser social, el sujeto, a través de la metáfora narrativa, retorna a sí mismo, se aproxima a su inconsciente y encuentra – porque se concede – la ocasión de elaborar sus conflictos» (González Requena, 1992: 116-117)¹⁶. Em segundo lugar, cabe à telenovela realizar essa

¹⁵ Não se exclui que todas (ou várias) destas telenovelas sejam acompanhadas pelos mesmos espectadores (idosos, donas de casa, etc.); para tal, conta-se com uma memória narrativa prodigiosa e também com o apoio das revistas «da especialidade», que tratam de fornecer resumos dos episódios emitidos e a emitir.

¹⁶ Não se confirma, entretanto, no caso da telenovela, a suposição de que o *culebrón* constitui um relato propenso à anulação da narratividade, através da tendência para a infinitude (González Requena, 1992: 121-125). De facto, a telenovela aponta para um **desenlace**: todas terminam e não são retomadas noutras que se lhe seguem; e esse desenlace, muitas vezes retardado, acaba, de facto, por ocorrer, num capítulo que normalmente se reveste de uma dimensão apoteótica, até porque nele se restabelecem o bem perdido, a bondade esquecida e a felicidade adiada. Tudo normalmente de acordo com as expectativas e desejos do espectador.

satisfação substitutiva a que o espectador pacato e familiarmente enquadrado tem direito: afinal, o que na telenovela se mostra é que os remediados podem enriquecer pelo seu trabalho e talento combinados, e que a perversidade vem a ser castigada. Circula, assim, na telenovela uma reconfortante ideologia do **bom senso final** e da **crença na resolução das crises**; enquadrando (e de certa forma confirmando) essa difusa ideologia, insinuam-se na telenovela mensagens de útil pedagogia cívica, sanitária e até política, inseridas com «naturalidade» nas falas de personagens credíveis. Tudo resumido e simbolicamente representado num comentário de uma das personagens da telenovela *O Dono do Mundo*: «Todo o mundo diz que o povo tem que parar de esperar que o governo faça tudo». Depois disto, nem mesmo um sofisticado genérico, com imagens animadas por computador, será suficiente para desfazer a ilusão de que aquele quotidiano (o do mundo da telenovela) não é o quotidiano do espectador que o vive.

7. Se, como se disse no início, as fronteiras entre o mundo ficcional da telenovela e o nosso próprio mundo real tendem a desvanecer-se (aquele tiro «de verdade» em Roberto Matias é disso uma representação simbólica; a aversão do criado em relação a Joana Fomm confirma-o), então é possível encontrar uma explicação para esse fenómeno, tendo que ver também com a própria **quotidianidade** da televisão: «El ‘espectáculo cotidiano’ de la televisión anula simbólicamente al espectador. Al contrario de lo que generalmente se dice, no es la realidad, la política y el mundo los que se espectacularizan en la televisión sino que es el espectáculo el que se anula acercándose a la vida, tornándose en espectáculo de la vida, es decir, en no-espectáculo» (Bechelloni, 1990: 60). O que obviamente não acontece com o cinema convencional: é preciso ir ao cinema e (pelo menos) o escuro da sala assegura o efeito-espectáculo.

Há alguns meses, ocorreu no Brasil um crime que apaixonou a opinião pública, até ao limite da histeria colectiva: o actor Guilherme de Pádua assassinou a actriz Daniela Pérez, em circunstâncias e por motivos nunca completamente esclarecidos (e se o fossem, o episódio perderia muito do seu

interesse...). Mas o que realmente provocou a comoção colectiva, foi o facto de não ter sido exactamente (ou apenas) um **actor** quem cometeu o crime, mas sim uma **personagem**; de facto, quando o assassinato ocorreu, estava **ainda** a ser produzida e emitida a telenovela *Corpo e Alma*, em que Guilherme de Pádua era Bira e Daniela Pérez era Yasmin, envolvidos numa relação amorosa algo complicada. Daí a ira popular, traduzida em perseguição espontânea e em seriíssimas ameaças ao assassino; daí o pranto colectivo num funeral multitudinário, com competente e alargada cobertura noticiosa da Globo.

Por outras palavras (e terminando): o crime foi **mais crime** por ter atingido alguém tão querido do espectador como uma personagem (ou, afinal, amigo íntimo?) com quem convivia, no quotidiano de uma **ficção dissolvida**; o funeral foi concorrido e o choro abundante porque o espectador pôde participar nessa **história dentro da história** e ser, por uma vez e de corpo inteiro, personagem activa de uma (não) ficção. Tudo consumado e consagrado sob o **olhar omnipresente** da televisão e da **função bárdica** que continua a exercer, «remitiendo a aquella necesidad permanente que las sociedades humanas han expresado siempre ya desde las comunidades más antiguas: la de narrar y escuchar historias, más o menos fantásticas, más o menos verosímiles» (Bechelloni, 1990: 63).

Carlos Reis é professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra onde lecciona Literatura Portuguesa e Teoria da Literatura. É Pró-Reitor da Universidade Aberta para a Difusão e Promoção da Língua e Cultura Portuguesa.

Referências bibliográficas

- ALLEN, R. C. (1985) – *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill/London, Univ. of North Carolina Press.
- BARTHES, R. (1964) – *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BECELLONI, G. (1990) – «¿Televisión-Espectáculo o Televisión-Narración?», in A. Piromallo; A. Abruzzese (eds.) – *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra.
- FERNANDES, I. (1987) – *Memória da telenovela brasileira*, São Paulo, Ed. Brasiliense.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1992) – *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra.
- HAMON, P. (1983) – *Le personnel du roman. Le système des personnages dans «Rougon-Macquart» d'Émile Zola*, Genève, Droz.
- LEAL, O. F. (1986) – *A leitura social da novela das oito*, Petrópolis, Vozes.
- LÓPEZ-PUMAREJO, T. (1987) – *Aproximación a la telenovela*, Madrid, Cátedra.
- ORTIZ, R.; BORELLI, Silvia H. S.; RAMOS, José M. O. (1989) – *Telenovela: história e produção*, São Paulo, Editora Brasiliense.
- RAMOS, R. (1987) – *Grã-finos na Globo. Cultura e merchandising nas novelas*, 2.ª ed., Petrópolis, Vozes.
- STEDMAN, R. W. (1977) – *The Serials. Suspense and Drama by Installment*, 2.ª ed., Norman, Univ. of Oklahoma Press.