

# Cultura *light* televisiva: o fenómeno da telenovela

MÁRIO JORGE TORRES \*

Este artigo começou por ser idealizado como entrevista (quase duas horas de conversa, tida a 21 de Outubro de 2008). O entrevistador (Rogério Santos) adoptou uma posição quase passiva de ouvinte, com introdução de escassas perguntas. Do que ficou registado em imagem e som, foi feito um borrão em texto, que o autor corrigiu. Por isso, o trabalho final apresenta-se em estilo coloquial e não com estrutura académica clássica, com total diluição do papel do entrevistador e o mérito científico conferido a um tema habitualmente considerado de relevo menor.

A questão primeira é o sucesso da telenovela portuguesa. Do ponto de vista histórico, a telenovela invadiu o quotidiano dos portugueses nos anos 70 com produtos importados do Brasil, nomeadamente da TV Globo. A tentativa de fazer telenovelas portuguesas foi empreendida pela RTP. Aliás, há o fenómeno curioso de a primeira telenovela portuguesa, *Vila Faia*, estar a ser reposta numa versão actualizada também pela RTP. Houve tentativas, tanto pela RTP como pela SIC, para operar um produto de ficção nacional, um termo que se usa muito para evitar o império da designação telenovela. No entanto, o formato da telenovela é dominante hoje.

O que acho mais importante é o fenómeno TVI. Por diversas razões. Uma delas, porque a TVI consegue, a partir de uma certa altura, dominar o mercado, apagar um pouco a importância da Globo e da telenovela brasileira. O fenómeno telenovela é global, não apenas brasileiro, mas a Globo atingiu importantes sectores de produção e criou no Brasil um verdadeiro *star system*. Há outros formatos

---

\* Professor associado da Faculdade de Letras de Lisboa.

de telenovelas, importantes em termos de público na América Central e do Sul, nomeadamente no México, na Venezuela, na Argentina. A telenovela aparece como a adaptação pobre do cruzamento entre melodrama cinematográfico e folhetim radiofónico. O melodrama, desde que surge a telenovela e desde que a televisão aparece como *medium*, tem um pico de importância nos Estados Unidos, nos anos 50 – o grande melodrama de Douglas Sirk –, conhecendo depois uma quebra. O folhetim radiofónico começa com grande importância nos dias da rádio, nos Estados Unidos, patrocinado por sabões e detergentes – daí o nome *soap opera*, a ópera do sabão, que é um nome esplêndido. O primeiro grande melodrama radiofónico português é, aliás, patrocinado por um detergente. Já ninguém se lembra muito bem do título (*A Força do Destino*, se não estou em erro), a história da Coxinha e da madrastra, uma espécie de Gata Borracheira, adaptada e actualizada. No entanto, toda a gente ficou a conhecê-la por «teatro Tide», o primeiro grande detergente industrial lançado em Portugal. Mesmo quando não era o Tide o patrocinador, o nome ficou. Há marcas que deixam ficar rastros: os franceses continuam a chamar *frigidaire* ao frigorífico. O melodrama radiofónico atingiu um pico de audiência (como se diria hoje) com *Simplemente Maria*, também originário da América Latina e com fortes ligações a outros produtos da cultura popular e da cultura *light*, como os livros de Corín Tellado, romances de consumo rápido, sentimental, *best-sellers* em todo o mundo de língua espanhola e em Portugal também.

O que o Brasil fez, e daí a importância e o perigo do processo, foi elevar o produto e colocá-lo no mercado internacional. Embora Jorge Amado seja um escritor altamente sobrevalorizado, o facto de a primeira telenovela apresentada em Portugal ter sido adaptada de *Gabriela Cravo e Canela* (1977) criou uma caução cultural, que permitiu abrir um vasto leque de espectadores a sectores que não estariam, à partida, predispostos a receber o produto e, muito menos, a admitir a sua convivência. A adaptação de um romance com uma certa credibilidade literária permitiu, pois, que um sector culturalmente mais elevado aderisse à telenovela como objecto de consumo quase prioritário. Está na memória das pessoas que os cinemas e os teatros chegaram a alterar os horários, instalando televisores nos *foyers*, para que as pessoas vissem antes do espectáculo a telenovela, assegurando, assim, o acesso aos dois *media* em simultâneo e em curiosa complementaridade.

A questão em que vale a pena concentrarmo-nos é no longo caminho que leva a passar desse consumo da telenovela brasileira, quase dominante durante muito tempo, com pequenas excepções, à criação do produto nacional, semelhante e diferente. A estrutura de uma telenovela tem vantagens e desvantagens. Um dos seus avatares é o facto de se tratar de uma estrutura repetitiva de estereótipos reconhecíveis, que vem do melodrama – a família rica, a família pobre, uma adaptação um

pouco prosaica dos conflitos de classe, e todas as questões morais, mais apelativas para um público menos exigente do ponto de vista cultural. A telenovela, enquanto género específico, dirige-se a um público pouco exigente e fica sem lastro, embora haja a possibilidade de revisão em canais memória e de reposições. Alguns desses estereótipos têm a ver com questões morais directas: a diferença de idades entre o par amoroso, nomeadamente a transgressão da mulher mais velha com o homem mais novo, que foi um dos temas que a telenovela brasileira desenvolveu à exaustão e que a telenovela portuguesa já adoptou, adaptando-o aos conteúdos nacionais e acompanhando a realidade candente. Se um tema é importante e aparece nos jornais e nas notícias, a telenovela, de modo transversal, procura dar-lhe resposta. Isso é muito interessante do ponto de vista cultural, em sentido lato: embora tratando-se de um produto menor, a novela acaba por tornar-se reflectora de temas fracturantes, das ideologias e dos confrontos sociais dominantes.

Dou apenas dois exemplos recentes: uma das telenovelas que a TVI transmite neste momento, e que é campeã de audiências, *A Outra* – os títulos são relativamente neutros e às vezes opacos, ao contrário das telenovelas brasileiras, em que existe uma maior noção explicativa –, pode ser lida de várias maneiras. Levantam-se duas questões do foro quase jornalístico: uma adaptação do famoso caso Esmeralda, a filha adoptada pelos pais do coração, trazendo, no caso vertente, para a ficção o conflito, não com o pai biológico, mas com a mãe biológica e, como em todo o melodrama que se preza, configura-se um contexto de tribunal. Há até um famoso melodrama de grande incidência cinematográfica e radiofónica, adaptado a inúmeras *soap operas*, que é *Madame X*, centrado num tribunal, de origem francesa. O melodrama remonta, aliás, tal como o reconhecemos hoje, à França do século XIX, transportado depois para os melodramas rurais americanos. Tudo isto é mais complicado do que parece. O facto de se transformar o pai, de um caso jornalístico, numa mãe é absolutamente típico do melodrama, centrado no sentimento que se associa, de forma paradigmática, ao feminino. Veja-se que a novela se intitula *A Outra*, assim, no feminino, o que não quer dizer, todavia, que o público-alvo se restrinja ao feminino, visando, em última análise, uma faixa de audiência que se pretende muito mais alargada.

A segunda questão que a telenovela *A Outra* foca é a recomposição (e decomposição) do núcleo familiar tradicional, para além de todos os rodriquinhos típicos de alternância de poder, de lutas várias, de crimes que se descobrem – a intriga policial entra progressivamente na telenovela, enquanto a *soap opera* original não passava pela exploração de conteúdos policiais. No Brasil, foi muito explorada essa questão pelo enorme sucesso que foi alcançando a estrutura «quem matou quem». Em Portugal, culminou numa telenovela que ficou mesmo popularmente conheci-

da pela fórmula «Quem matou António», desdobrando o suspense sobre a morte do vilão e construindo diversos finais alternativos, mantidos em segredo até ao último episódio.

A citada problemática familiar – a mãe e o pai e as relações diferentes dentro do contexto familiar, a substituição da mulher legítima pela amante, a morte da mulher legítima, que, aparentemente, não morreu, mas fez uma operação plástica, transformando-se numa outra pessoa, constituem importantes meios de recolocar a visão da família, as famílias monoparentais, as famílias divididas, os divórcios, tudo questões morais candentes, que a telenovela reconhece e reflecte de forma explícita.

Numa outra telenovela, também em programação, neste momento, visando, como todos os produtos ficcionais da TVI, o topo das audiências, *Olhos nos Olhos*, recupera-se mais um elemento importante da realidade extratelevisiva: o casamento entre homossexuais. Numa novela anterior do mesmo autor, Rui Vilhena, que é brasileiro, embora ao serviço da estação, já se verificava a reformulação de uma personagem homossexual dentro do contexto da novela, tentando escapar aos estereótipos: tratava-se de um jovem na puberdade, que servia para abordar a problemática, fora de qualquer simplificação anedótica ou caricatural do efeminado. Agora, porque o casamento homossexual está na ordem do dia, o que se coloca é a morte de um dos *cônjuges*, de um dos dois homens que vivem juntos, em união de facto, como se diria no jargão político corrente. Por um lado, a caução cultural é a sua ligação à música clássica, uma vez que ambos faziam parte de uma orquestra sinfónica (aliás, uma das personagens centrais é um maestro); por outro lado, a família do morto, que o havia rejeitado, reclama todos os bens que estavam em nome dele: a casa, o carro, os objectos de decoração. O que se perfila é uma luta judicial pelos direitos do cônjuge sobrevivente, por aquilo que, ao fim e ao cabo, é seu moralmente, não o sendo judicialmente, uma vez que não existe paridade de direitos com num casamento heterossexual. Por muito que consideremos que se trata de um produto facilmente descartável e olvidável, possui um cariz *influenciador*, podendo inclusive contribuir para uma relativa mudança de mentalidades, não apenas de feição nacional, mas globalizante.

Neste contexto, o fenómeno TVI é particular, porque se trata de uma produtora que apostou na criação de um *star system*, na continuidade e no bombardeio sistemático com produtos simultâneos. A TVI tem quase sempre quatro telenovelas ao mesmo tempo, três de horário nocturno e uma antes do jantar, *Morangos com Açúcar*, que constitui, aliás, um caso particular. A estação criou, mais do que a SIC, um modelo englobante, um pouco à semelhança do grande império da Globo, que exporta para o mundo inteiro. O seu maior sucesso não foi a *Gabriela*

ou outros produtos culturais mais *refinados*, mas objectos como *Escrava Isaura*, projectada com enorme sucesso na Rússia ou na China, originando mesmo uma versão recente, a cores. A Globo desenvolveu um sistema de estrelas, à semelhança dos estúdios hollywoodianos dos tempos áureos, que acabou, precisamente, por causa da televisão, a partir dos finais da década de 50: as grandes produtoras foram compradas por multinacionais, perderam exclusividade sobre o grupo de actores que controlavam, pagando salários fixos. Havia actores, realizadores e técnicos exclusivos da MGM, da Paramount ou da Warner.

A Globo criou semelhante dependência e inventou, mesmo, uma espécie de língua, o *globês*, não apenas do ponto de vista audiovisual, mas também, para atingir um tipo de globalização, dirigida a públicos diversificados, simplificando a linguagem e anulando sotaques, que é um problema que não se pôs ainda em Portugal. A Globo está centrada no Rio de Janeiro, e os cariocas pronunciam o *s* final como *nós* (chiam); enquanto em São Paulo, e em muitas outras regiões do Brasil, se usa o *s* sibilante (ss). A tendência do *globês* é alternar o *x* e o *s* quase indiscriminadamente, para criar uma maior *universalidade*. Em Portugal, nunca houve, nem no teatro, a tradição que prevalece nos Estados Unidos ou no Reino Unido, de fazer corresponder uma caracterização regional à imitação de sotaques. É impensável, por exemplo, que um filme passado no Sul dos Estados Unidos não tenha personagens a imitar os sotaques sulistas. Lembro-me de Elizabeth Taylor, que é inglesa importada por Hollywood, ainda muito jovem, a interpretar a Maggie de *Gata em Telhado de Zinco Quente*, entrando, por via do sotaque, no universo do Tennessee Williams; ou de reparar em como Vivien Leigh em *E Tudo o Vento Levou* caracterizava a sua Scarlett O'Hara, dando-lhe a musicalidade sulista. Não há em Portugal esse hábito, o que faz com que uma das novelas de maior sucesso da TVI, a *Ilha dos Amores*, passada em São Miguel, não tenha praticamente nenhuma tentativa de sotaque micalense, excepto em poucos actores açorianos e, mesmo assim, de modo muito mitigado.

Voltando a uma questão anteriormente esboçada, a TVI cria, um pouco à semelhança da Globo, uma versão particular do *star system*, que não existia em Portugal: elenco formado por estrelas da casa, de tal maneira que a imprensa regista, amiúde, a mudança de um actor da TVI para a SIC ou para a RTP. Há actores que mantêm a sua independência, mas há outros, em número considerável, que são *pertença* da estação. A criação e aprofundamento desse *star system* constitui, como dizia, uma novidade entre nós. Isto não quer dizer que o cinema português dos anos 30 e 40 não tivesse criado estrelas – Milú, António Vilar, Virgílio Teixeira, Isabel de Castro, Maria Dulce (agora também presença assídua das novelas, bastante mais velha que a Maria do *Frei Luís de Sousa*, em que se estreou). De qualquer

forma, como nunca houve uma indústria portuguesa de cinema, de produção contínua, e como os anos 50, a década da grande eclosão de vedetas europeias (Brigitte Bardot, Gina Lollobrigida, Sophia Loren ou Sara Montiel), foi entre nós de absoluta penúria (em 1955 não se produziu nenhuma longa-metragem portuguesa), a hipótese do *star system*, ou se perde ou *emigra* para Espanha, onde os nossos actores mais carismáticos fazem carreira mais ou menos promissora.

Ora, a ficção televisiva permite essa relação de continuidade e, embora os três canais trabalhem sobre ficção, incluindo o formato de telenovela, nenhum deles apostou tanto na imagem como a TVI. E regresso ao problema da simultaneidade: no Brasil, as telenovelas estão arrumadas por sectores de público e correspondem a horários fixos: a telenovela das 7, a das 8, ou a das 10, permitindo uma abordagem de temas mais quentes, complexos, do ponto de vista moral, etc. As outras destinam-se a públicos juvenis, ou adquirem uma feição mais generalista; em Portugal, a TVI quase aboliu este tipo de escalonamento, se exceptuarmos o fenómeno *Morangos com Açúcar*, dirigido aos *teens* e aos *pré-teens*, jovens de 12 anos para baixo, por vezes atingindo a faixa etária dos 6-7. Esta novela é transmitida antes do jantar, embora haja dias em que, por razões de mercado, pela guerra de audiências, um episódio importante passa para o chamado horário nobre, de modo a tentar fidelizar outras camadas etárias. Um outro subterfúgio consiste em intercalar, de forma muito curiosa, a novela mais recente, que se pretende impor, relegando os produtos mais antigos, com público já *fidelizado*, cada vez para mais tarde. Este fenómeno de captação passa até pelo *ensanduichamento* do novo produto entre objectos populares: quando acabou a telenovela *Fascinios*, entretanto estava relegada para o final, acabando depois da meia-noite, o novo produto passou a abrir, relegando a novela do meio para o fim.

Por outro lado, não se torna fundamental ser um espectador compulsivo do produto, uma vez que a estrutura típica da telenovela permite que um consumo algo episódico nos mantenha a par das peripécias fundamentais, com *revisões da matéria dada* e estratégicos *flashbacks*. Este sistema de captação de públicos e de organização do tempo torna-se extremamente viciante e perigoso, porque constitui quase um produto único, sem interrupção, com a agravante de que o sistema se estende a outros formatos ficcionais (telefilmes ou séries, por exemplo, tratados de forma telenovelesca).

*Morangos com Açúcar* não é propriamente uma telenovela tradicional, herdeira, em última análise, de um produto brasileiro, *Malhação*, sobre o qual existem até estudos sérios, descontinuada aqui, mas que se estendeu no Brasil por vários anos (nem sei se ainda continua), em permanente transformação: a uma série sucede-se outra, algumas personagens desaparecem, outras são herdadas da

série anterior, com uma rotatividade calculada de actores e de personagens, o que aliás acontecia já em muitas das *soap operas* americanas (como *General Hospital*) ou nas variantes britânicas, como *EastEnders* ou *Coronation Street*, com duração de muitos anos – há personagens (ou até actores) que vão morrendo, alteração de focos, embora mantendo um reconhecimento mínimo.

O interessante em *Morangos com Açúcar*, mostrando a adaptação do sistema à mudança, é que não é apenas destinado a um grupo etário, mas acompanha as aulas ou as férias desse grupo etário, basicamente em idade escolar: todos os anos se sucedem um bloco mais longo, dedicado ao ano lectivo, e um de Verão, consagrado às férias. No início, a acção centrava-se num colégio privado, em Cascais, para transitar para uma escola pública de Lisboa, a ficcional D. Sebastião, que por acaso tem a *cara* do liceu Maria Amália. A passagem do ensino privado ao público não sei se tem algum intuito particular, mas não deixa de ser curiosa: o produto insiste um pouco, como *Malhação*, nos problemas dos adolescentes, problemas morais, problemas da família (ainda as famílias monoparentais, os divórcios, as separações), as primeiras experiências sexuais. Para as personagens adultas, com papéis relativamente acessórios, são escolhidos actores do *meio da tabela*, conhecidos de outras telenovelas, de filmes, da publicidade, com enorme variedade. No entanto, raramente encontramos, como acontece nas telenovelas de horário nobre, a utilização de actores de topo. Não me estou a referir à qualidade, mas à importância mítica, digamos. Veja-se, por exemplo, a relevância que a TVI dá a Eunice Muñoz ou a Ruy de Carvalho, presenças constantes, embora quase sempre em papéis secundários ou de coadjuvantes, no que se designa como *participação especial*.

No caso dos *Morangos com Açúcar*, tudo radica num olhar do adolescente, embora haja matrizes morais sub-repticiamente conduzidas: um professor moralizador, um pai vigilante. Todos os deslizes com droga, com excesso de faltas às aulas, se encontram cuidadosamente vigiados pela ficção, por via das figuras adultas, reproduzindo o sistema que os adolescentes reconhecem de casa. É discutível dizer que se trata de uma telenovela, no sentido sul-americano da designação, por via desta duração continuada. Por outro lado, e regressamos à tal questão do *star system*, a TVI usa *Morangos com Açúcar* como uma espécie de estúdio preparatório para as outras ficções. Sempre se disse que em Portugal os actores diziam mal. Ora, o que acontece neste momento é que aparecem jovens sem qualquer experiência prévia de representação, muitas vezes (ainda a reprodução da experiência brasileira) modelos fotográficos ou modelos de moda, treinados por actores profissionais – Nicolau Breyner, Virgílio Castelo, Maria Emília Correia – e *ensinados* a falar diante da câmara, adoptando um sistema que a televisão brasileira impôs, que é aquilo a que chamamos *naturalidade*, a imitação de diálogos verosímeis.

Esses jovens, tornados actores à pressa, não têm qualquer preparação técnica e fazem aquilo que existia no sistema hollywoodiano, talvez com excepção do início do sonoro, em que se foram buscar actores ao teatro da Broadway, moldando-os do princípio, do zero. É um fenómeno com resultados interessantes: uma série de jovens iniciados em *Morangos com Açúcar* constitui a nova geração que alimenta as telenovelas de maior fôlego, passando inclusive para a concorrência e, às vezes, para o cinema.

A TVI criou, pois, uma habituação, uma indústria, um *star system*, enquanto a SIC, parceira da Globo, preenche grande parte do seu horário nobre com telenovelas importadas, fazendo a este nível um investimento ligeiro: o resultado final não atinge dimensão pública, e o nível não é particularmente alto, com tendência a baixar a fasquia. A SIC está, neste momento, a tentar criar produtos concorrentes dos *Morangos*, o caso de *Rebelde Way*, como tentara com *Chiquititas*, produto absolutamente inane e de má qualidade, dirigido como *Floribella*, tudo formatos importados da América do Sul e adaptados a Portugal, sobretudo a públicos infantis. Também um dos grandes sucessos da TVI foi uma telenovela, *Anjo Selvagem*, a que mais tempo esteve em cartaz, cerca de dois anos, produto de origem argentina adaptado ao contexto português. A RTP, talvez porque tem uma espécie de complexo de serviço público, tem apostado em formatos um pouco diferentes e com uma certa elevação ficcional, como no caso de *Conta-me como Foi*, também uma importação de um formato espanhol, que custou a pegar, mas que recolocou, ao nível das gerações mais novas, problemas que as telenovelas jamais pensam em abordar: o passado histórico salazarista, com claras incidências políticas. Muito diferente dos intuítos que presidiam à *globalização* de outros produtos internacionais importados e adaptados: *Floribella*, *Anjo Selvagem*, *Ana e os Sete Irmãos* ou *Médico de Família*.

Voltando à TVI e à problemática do *star system*, não é a primeira vez que um canal televisivo se autopromove com uma festa anual; a SIC tem os seus Globos de Ouro e confere os prémios por votação pública, em revista cor-de-rosa. As revistas cor-de-rosa funcionam, aliás, como uma espécie de acompanhamento do sistema, pondo em evidência os escândalos das estrelas. Contudo, a SIC atribui também Globos de Ouro a produtos da RTP ou da TVI. No caso desta última, a recente gala dos actores destina-se, exclusivamente, a elogiar a produção interna, homenageando a *prata da casa*, com a presença obrigatória dos jovens actores de *Morangos com Açúcar* (um deles figurou, mesmo, no concurso televisivo dos 100 maiores portugueses votados, embora tenha praticamente desaparecido das telenovelas mais recentes), alguns deles protagonistas absolutos, como no caso de Rita Pereira – depois de *A Fugitiva*, assume a personagem central de *Feitiço de Amor*.

A gala incluiu, assim, as estrelas reveladas pela casa, e outras que são vedetas do cinema, como Alexandra Lencastre ou Rogério Samora, e, depois, grandes actores de teatro, para além dos já referidos Eunice Muñoz e Ruy de Carvalho, também como reconhecimento da longevidade, o caso da recuperação recente de João Perry, cuja prestigiosa carreira começa no Teatro Nacional a fazer de Romeu, passando pela Cornucópia, inclusive com trabalho importante de encenador – depois do Óscar, personagem morta a meio de uma novela (*Fascínios*), assume uma das tais *participações especiais*, em *A Outra*.

Além destas vedetas, assistimos ao aproveitamento sistemático (embora o mesmo já tivesse ocorrido de forma episódica no cinema português) de actores de revista para figuras cómicas ou *características*. Por exemplo, Delfina Cruz entre a personagem popular de bairro, que faz *castings* para programas de televisão (presume-se que para a TVI), e a dona da taberna. O caso mais recente, de uma comicidade extraordinária, dando a uma personagem anódina (uma mulher rica que vem de baixo) uma enorme força, é o de Carla Andrino, que inventa termos que já entraram no anedotário quotidiano, como *depré* (deprimido) ou *tchanam* (eufórico, na maior).

Uma das razões para o enorme sucesso das novelas (não existem, em Portugal, como acontece no Brasil, muitos estudos sistemáticos de produção teórica ou problematizante, com proliferações de teses, livros e artigos) passa por uma forma curiosa de globalização nacional. Como é que as telenovelas da TVI se impõem? Como é que a TVI salta para o primeiro lugar, onde não estava quando apareceram as televisões privadas? O campeão de bilheteira era a SIC. Porquê? Porque continuava com as telenovelas da Globo, um produto seguro, e porque apostava numa simplificação e vulgarização de conteúdos, como *Na Cama com...* A TVI começou a experimentar com uma telenovela chamada *Todo o Tempo do Mundo* (1999-2000), que conheceu um êxito muito reduzido, não competindo de todo com as novelas da Globo. O fenómeno só arranca com *Jardins Proibidos* (2000-2001), apresentada em tandem com o primeiro *Big Brother*, uma telenovela virtual de formato importado e sucesso retumbante. *Jardins Proibidos* lança também uma questão pouco estudada e muito interessante, que é o modo como a TVI procura captar públicos diferentes pela localização em diversificados lugares do país. Começam a delimitar-se espaços, para além do triângulo Lisboa, Estoril, Cascais. Aparecem telenovelas situadas alternadamente no Porto e em Lisboa, aproveitando as rivalidades clubísticas entre Benfica e F. C. Porto, outras ambientadas no Minho, nomeadamente na região de Guimarães, no Algarve; uma das mais importantes, *A Filha do Mar* (2001), passa-se no Ribatejo, depois de iniciada nos Açores. Há, portanto, uma deslocalização progressiva e a procura de uma pluralidade.

Na mencionada gala de homenagem aos actores da TVI, embora os prémios concedidos fossem de presença mais ou menos assídua, existiu a votação pública para a telenovela mais popular, que deu a vitória a *A Ilha dos Amores*, rodada na ilha de São Miguel, nos Açores. Neste momento, já se apresenta uma novela centrada na Madeira, *Flor do Mar*. E esta noção de que Portugal não é só Lisboa, Porto, Cascais, Estoril é importante para agregar públicos. Há um fenómeno curioso numa das telenovelas recentes, *A Outra* (2008), que é o acréscimo turístico imenso que a região de Trás-os-Montes teve, porque uma boa parte da novela se passa em Vila Flor, Mirandela, Macedo de Cavaleiros, Alfândega da Fé, todo um sector do Nordeste Transmontano, apresentado em imagens captadoras do interesse turístico.

Todavia, as imagens sobre o Douro, Lisboa, Porto ou as ilhas são imagens muitas vezes repetidas, estereótipos monumentais ou paisagísticos, estrategicamente repetidos em vários episódios, uma vez que o essencial da trama passa pelos interiores. *Morangos com Açúcar*, pelo contrário, aposta nos exteriores, em especial nas séries de Verão, procurando diversificar locais do Oeste à Costa Vicentina, a fronteira entre o Algarve e o Alentejo escolhida para os episódios de 2008.

Isto leva-nos a uma questão final: a simultaneidade dos vários formatos de ficção. Para além da telenovela típica ou de *Morangos com Açúcar*, aparecem as séries (os *seriados*, se quisermos usar a terminologia brasileira) e os telefilmes. A telenovela é o produto mais vendável, mais simples de colocação, por exemplo, em termos de horários. Progressivamente, no entanto, a TVI foi apostando na rentabilização dos mesmos actores e técnicos, alargando o âmbito ficcional. Quando falava da expansão dos espaços aos Açores ou à Madeira, deveria talvez ter mencionado também as ex-colónias: em *A Outra*, há importantes sequências filmadas em Moçambique, porque há um médico que esteve lá a trabalhar e que quer regressar ao trabalho voluntário. Em *Fascínios* (2007-2008), o princípio e uma boa parte do fim remetem para Goa e para a relação com a Índia, numa espécie de nostalgia do Império perdido, funcionando como vontade de criar uma zona de exotismo, que apela ao imaginário do espectador. Há ainda uma das novelas, *Tempo de Viver*, que começa com a queda das Twin Towers, a inscrição de cenas filmadas em Nova Iorque, aproveitando o contexto global e internacional, ainda que com uma gravação limitada, porventura devido a problemas de orçamento.

Se nos ativermos às séries, teremos de considerar *A Jóia de África* (2002), uma ficção limitada no tempo e com um número reduzido de episódios, demonstrando algum investimento, mas estranhamente sem grande sucesso, ligada à herança africana, aliada a uma visão histórica, que informa também a anunciada adaptação

de *Equador*, o *best-seller* – ou, para parafrasear Alexandre O'Neill, uma «besta célebre» – de Miguel Sousa Tavares, provando que a TVI integra os seus comentadores políticos no sistema de estrelas. *Equador*, ainda não estreado, apresenta-se como produto de grande prestígio, uma série histórica, «a mais cara ficção da televisão portuguesa», filmada em São Tomé e Príncipe e no Brasil, em que os exteriores assumem sempre maior importância do que na novela.

Um quarto formato possível é o telefilme, lançado com estrondoso êxito pela SIC, com o inenarrável *Amo-te Teresa*, explorando o amor entre uma mulher mais velha e um menor. Neste momento preciso, a TVI aposta sistematicamente no formato telefilme, aos domingos à noite, englobando-os na rubrica *Casos da Vida*, de cerca de uma hora e meia.

Ainda que o meu contacto com as telenovelas seja relativamente esparsa, parece-me que a telenovela portuguesa se torna mais interessante, precisamente por se revelar como radicalmente reflector do nosso quotidiano. Tenho a certeza de que a crise monetária e financeira virá a ser aproveitada, em breve. E se os *reality shows*, neste caso o *Big Brother*, serviram de alavanca para que a TVI atingisse os *tops* de audiência e para catapultar a primeira novela de sucesso, *Jardins Proibidos*, agora estamos perante a instauração de um sistema quase infalível. Muitos dos títulos são adaptados de canções, facilitando o reconhecimento: *Jardins Proibidos* baseia-se em Paulo Gonzo; *A Outra* recupera uma velha canção da Adelaide Ferreira.

Telenovela entra no cruzamento de várias culturas *light*. Não gosto muito do termo «cultura popular» neste contexto, porque é um bocado opaco, continua a remeter para o Pedro Homem de Mello e para o folclore. Prefiro cultura de massas. A cultura *light* é a parte de baixo dessa cultura, uma coisa muito simplificada e muito estereotipada, que pressupõe um trabalho de redução linear.

No contexto anglo-saxónico existe, muito mais do que entre nós ou nos países românicos, europeus não-ingleses, sobretudo na Europa do Sul, marcada oposição entre *high culture* e *low culture*. Esse é um conceito fundador, apesar de ultrapassado, e acaba de aparecer reproduzido nas oposições entre cultura popular e erudita, e cultura de massas e cultura dirigida a outros sectores. Sendo um conceito que foi pulverizado, continua a fazer algum sentido pelas descendências. A partir dos anos 50-60, no cinema e na música, o que consideramos *alta cultura* não o era quando foi produzida. Aliás, basta ver a música de Cole Porter, que hoje é quase Beethoven. Basta ver as letras. Quando escrevia letras arrojadas como «Anything Goes», vale tudo. O conceito de cultura de massas varia de contexto para contexto. Mas neste momento de globalização, a cultura de massas apossou-se da cultura erudita e aproveita a cultura erudita. Nesta telenovela *Olhos nos Olhos*, que está no

início, um dos centros é, como já vimos, um maestro de música clássica, de uma orquestra sinfónica ou de câmara.

Houve uma progressão. Os *Morangos com Açúcar*, às vezes, até têm técnica a mais, com efeitos de caleidoscópio, que vão buscar à banda desenhada. Muitos dos *raccords* entre imagens são feitos como se estivéssemos a ler banda desenhada com legendas, até aparecem quadradinhos. Tanto na RTP, como na SIC e na TVI, alguns dos realizadores e responsáveis técnicos mais importantes foram importados do Brasil, no início. Walter Avancini foi uma figura importante. Agora, há toda uma equipa técnica autónoma em Portugal, e eu poderia dizer que a qualidade técnica não é inferior à da Globo e é perfeitamente adaptável ao que se pretende: produto descartável, olvidável e não uma obra de arte. Essa é a questão fundamental em toda a cultura de massas. O objectivo não é fazer um objecto perdurável e artisticamente caucionado, senão parcelarmente. É um objecto de consumo rápido e de conquista fácil de públicos.

A qualidade é bastante esbarrada e o mesmo se pode dizer dos conteúdos, como se diz agora – ou do argumento, no sentido mais cinematográfico. Muitas vezes, é assinada por uma equipa. Aliás, um dos principais criadores de ficção para a TVI não tem nome. Chama-se Casa da Criação, que é um nome colectivo, constituído por várias figuras. Uma das figuras importantes, do lado mais melodramático, é a que aparece no programa *Visita da Cornélia*, Tozé Martinho. Uma outra autora é Maria João Mira, autora da *Ilha dos Amores*, que ganhou um prémio recente; Rui Vilhena, por sua vez, é brasileiro e tem, sobretudo, produção para Portugal.

Na criação de ficções conteudísticas, a telenovela assume-se como um produto – mais uma vez aqui a lição do cinema hollywoodiano – mutável. Quando os estúdios faziam um filme, realizavam pré-projecções e operavam alterações conforme a recepção do público. Na novela, os finais são alterados, existem vários epílogos opcionais que o autor, o produtor e a direcção da TVI escolhem. Isso já existia na Globo.

Comecei a ver mais telenovelas por causa da telenovela portuguesa. O que me interessa é a sua reflexividade cultural e a sua influência possível aqui, bem como a formação de actores e a sua evolução, com prováveis transportes para outras ficções, nomeadamente o teatro e o cinema. A ficção televisiva articula-se, quer queiramos quer não, com o teatro e o cinema.

Depois, há casos arrepiantes, como o de uma estrela de cinema (e telenovela), Fernanda Serrano, que regressou nesta gala dos actores, depois de um cancro na mama. Creio que já entra em *Equador*. Fernanda Serrano fizera numa novela uma figura em que a ficção precedeu a realidade: ela cortava o cabelo, aparecia careca.

Essa influência da ficção no real e do real na ficção é muito interessante: um cruzamento, um labirinto, uma espécie de extensão. Mais uma vez, foi o cinema que criou essa ilusão do real, como referia Yuri Lotman em *Semiótica do Cinema*: a grande força do cinema e das ficções, como a televisiva, é o de fazer parecer real aquilo que não o é e de o aproximar do nosso dia-a-dia.

E do modo como determinados actores no sistema gerem, ou não gerem, aquilo que se sabe da sua vida privada, o que depois se estende a outras estrelas do desporto ou da televisão, como é o caso de Cristiano Ronaldo com Merché Romero. Mas há um caso recente e curioso, que é o de uma das actrizes de telenovela, com formação de conservatório, Margarida Vila-Nova, que não perde uma oportunidade para lançar alfinetadas às suas colegas-modelo. Sabendo que não podia evitar que o seu casamento fosse noticiado pelas revistas cor-de-rosa, controlou – ou seja, abriu até, fechou a partir de, deu o que queria dar e ocultou o resto. Ainda por cima, porque o marido é também do meio, é realizador de cinema e actor. As revistas cor-de-rosa deturpam e ampliam. Há mesmo uma revista que se chama *Telenovelas*.

Um caso curioso de um escritor estimável, que fez uma das primeiras novelas na RTP, Luís de Sttau Monteiro, *Chuva na Areia*, um regresso aos anos 60, com o princípio do turismo, ambientado em Tróia, revelando a mudança dos paradigmas corporais e mostrando o advento do *topless* e dos biquínis, cujo original foi publicado em fascículos que acompanhavam a novela. Neste momento, o que se faz é o resumo semanal das telenovelas.

Existe ainda a aparição de uma ficção relativa, e uma ficcionalização do quotidiano: *Big Brother* dos famosos ou a Quinta das Celebidades não são telenovelas, nem séries, e esgotaram-se. A TVI prossegue na ficção e praticamente abandonou o modelo das realidades virtuais. Não sei se hoje o formato BB teria impacte, mesmo com famosos. Acho que alguns deles se deslocaram para outros espaços, que são as «tertúlias cor-de-rosa», sobretudo na SIC. Há tertúlias cor-de-rosa no programa da Fátima Lopes e no programa *Contactos*, em que há comentadores que se debruçam sobre os beijos, os escândalos, os namorados, e que incluem José Castelo Branco, Maya, a astróloga, e uma das figuras do primeiro BB, Marta, que casou dentro do BB, ou logo a seguir.

A telenovela, a série e o telefilme, como ficção assumida, resultam, apesar de tudo, como mais interessantes. A maior parte de nós só consome as capas; eu tenho pouca curiosidade, chega-me o título ou estes programas de discussão da vida dos famosos. Isto tem a ver com o lado mais negro do *star system*. Há um livro importantíssimo, hoje esquecido, o que é pena, *Hollywood Babylon*, de Kenneth Anger, que teve várias «sequelas», constituindo o levantamento dos escândalos

em Hollywood: os actores cocainómanos, as atrizes ninfomaniacas, etc. É uma coisa bastante mais séria, apesar de tudo, do que as revistas de escândalos e os *fan magazines*. Aliás, o cinema é sempre a matriz – como o Edgar Morin diz em *Les Stars*, é a descoberta de semideuses contemporâneos. Este lado do voyeurismo que aparece em relação às estrelas é uma reprodução pobre do cinema, e em Portugal resulta paupérrimo, porque o nosso sistema é pobrezinho e se encontra apenas num canal popular de televisão.