
Folhetim, uma história sem fim: dos primeiros jornais de massas à Internet.

Eduardo Cintra Torres¹

Resumo: Compreender a telenovela passa por conhecer os seus antepassados, em especial o folhetim de imprensa, mas também os folhetins radiofónico e cinematográfico. Na primeira metade do século XIX encontramos a influência do primeiro mass media, o jornal, no carácter simultaneamente popular e industrial do folhetim: a literatura adaptou-se ao meio; a crítica não perdoou. Neste artigo, tento analisar a evolução do folhetim do século XIX ao século XXI, relacionando a forma cultural com a sociedade e a indústria mediática.

Palavras-chave: folhetim, telenovela, sociologia histórica dos media.

Abstract: To understand the telenovela it is necessary to know its ancestors, especially the press feuilleton, but also the radio and cinema feuilletons. In the first half of the 19th century, we find how the first mass media, the newspaper, influenced the simultaneously popular and industrial character of the feuilleton: literature adapted to the media; the critic never forgave it. In this article, I try to analyze the evolution of the feuilleton from the 19th to the 21st century, relating the cultural form with society and the media industry.

Keywords: feuilleton, soap opera, historical sociology of the media.

O nascimento da telenovela ficou destinado no dia 19 de Junho de 1842 — cerca de um século antes de aparecer a televisão. Nesse dia começou a publicar-se no *Journal des Débats*, de Paris, o folhetim de Eugène Sue *Os Mistérios de Paris*, o primeiro dos grandes êxitos do género. O furor foi total. A narrativa ia evoluindo consoante as reacções do público, como se o folhetim se escrevesse a si mesmo: “A partir deste momento, como veremos, Sue deixa de escrever *Os Mistérios de Paris*; o romance escreve-se por si só, com a

¹ Professor auxiliar da Universidade Católica Portuguesa e do ISCTE, Lisboa. Email: eduardocintratorres@gmail.com

colaboração do público” (Eco, 1990). Ricos e pobres liam, ou ouviam, os numerosos enredos simultâneos de acordo com os seus sonhos e a sua posição. As audiências aumentaram: o jornal ganhou 20.000 assinaturas. Os gabinetes de leitura pública alugavam um exemplar do *Journal des Débats* a dez soldos por meia hora. Ricos e classe média descobriam o mundo dos pobres pelo folhetim e os pobres pediam a Sue que o protagonista ficcional, Rodolfo, os ajudasse. Rodolfo era um super-homem sem superpoderes, justiceiro rico que não faz caso da lei e ajuda os pobres do *bas-fonds* de Paris, metrópole do mundo. As personagens eram arquétipos de gente, dos muito bons aos muito maus. E, claro, mais tarde ou mais cedo Rodolfo teria de saber que a coitadinha da intriga era sua filha (Eco, 1990; Mollier, 2002).²

O êxito dos 147 episódios — podiam ter sido mais — até ao último dia da publicação, 15 de Outubro de 1843, teve várias consequências. Os *Mistérios* não tiveram construção literária, e inventaram a forma informe do folhetim, que veio a chamar-se popular: “O romance popular (quanto ao próprio assunto) ao tornar-se popular (quanto ao seu sucesso) não tarda em tornar-se popular quanto às suas ideias e à sua forma” (Jean-Louis Bory, *apud*, Eco, 1990). Sue, um reaccionário na juventude, deixou-se convencer pelas próprias ideias de socialismo de consolação a que o folhetim o conduziram, foi eleito deputado socialista com o votos dos operários parisienses e acabou, exilado e perseguido, defendendo a insurreição noutros mistérios, *Os Mistérios do Povo*. Mas os de Paris eram ainda reformistas, falavam de problemas do tempo e respondiam ao desejo duma das personagens pobres — “Ah! Se os ricos soubessem!”. Sue defendia aqui a caridade e a acção individual, sem ter de alterar-se a ordem social: basta que o herói seja um super-herói e os pobres terão consolo. Por isso Marx e Engels, na *Sagrada Família*, sua primeira obra conjunta (1845), desancaram Sue (Mattelart, 1997).

Mas houve mais consequências: o mundo rendeu-se ao novo género do folhetim — melodrama em episódios mutantes — e por todo o lado surgiram mistérios: *Mistérios de Berlim*, *Mistérios de Munique*, *Mistérios de Bruxelas*, *Mistérios de Londres*, *Mistérios de Marselha*, *Mistérios de Nápoles*, até Balzac,

² Este texto adapta e desenvolve uma série de artigos publicados no *Público* em 2008-9.

o Grande, escreveu, para variar, *Mistérios de Província*, e por cá Camilo, porque tinha de ser ele, escreveu uns *Mistérios de Lisboa* (1854), que começam com a promissora frase folhetinesca “Era eu um rapaz de catorze anos, e não sabia quem era.” (Centenas de capítulos depois, Camilo acaba o melodrama com o desenlace apropriado: “O mundo ignora que estas duas sepulturas são o leito nupcial daqueles dois desgraçados”; Branco, s.d.)

A função democrática do folhetim estava inscrita no próprio gênero porque para obter o maior impacto público, e, portanto, de vendas, devia acomodar a existência do popular (e também a existência *literária* do “povo”) e o seu encontro com as classes altas no mundo em convulsão do nascimento do capitalismo industrial. Mesmo o drama romântico já não podia viver de “uma ou duas personagens, tipos abstractos de uma ideia puramente metafísica”, precisava de encher o palco, como anunciava Victor Hugo em 1827: “Em lugar de uma individualidade, como aquela com a qual o drama abstracto da velha escola se contenta, ter-se-á vinte, quarenta, cinquenta — que sei eu? — de todos os relevos e de todas as proporções. Haverá uma multidão no drama” (Hugo, 2002). A literatura tornava-se, assim, a seu modo, mais democrática do que os regimes políticos liberais, que excluía as classes baixas da participação eleitoral, tornava-se lugar de debate político numa sociedade em que ricos e pobres se desconheciam e se ignoravam: era o que afirmava Disraeli, primeiro-ministro britânico, ao escrever sobre os seus romances políticos dos anos de 1840, nomeadamente *Sybil* (1845), no qual escrevia que a jovem rainha Vitória reinava sobre “duas nações” entre as quais “não há nem relação nem simpatia; que são tão ignorantes dos hábitos, pensamentos e sentimentos uma da outra como se habitasse em zonas diferentes ou em planetas diferentes; que resultam de uma diferente criação e são alimentadas por comida diferente, que são ordenadas por diferentes maneiras e não são governadas pelas mesmas leis”: as duas nações eram “os ricos e os pobres” (Disraeli, 1995). Este mesmo desconhecimento das classes elevadas pelos pobres era mencionado por Sue a abrir os *Mistérios de Paris*: “Vou tentar pôr diante dos olhos dos leitores alguns episódios da vida de outros bárbaros, tão alheios à nossa civilização como as populações selvagens descritas por [J. Fenimore] Cooper [...] esses homens

possuem costumes próprios, as suas próprias mulheres e uma linguagem própria: linguagem misteriosa, repleta de imagens funestas, de metáforas sanguinolentas. Como os selvagens, essas pessoas designam-se umas às outras por nomes decorrentes da sua crueldade, energia, de certas superioridades ou de certas deformidades físicas” (Sue, 1845). Para Disraeli, a ficção, “na índole dos tempos, oferecia a melhor hipótese de influenciar a opinião” (Briggs, 1975). Além de Sue, outros autores espelharam em folhetim ideais de reforma e melhoramento da vida das classes baixas, para não dizer que defenderam ideias socialistas. O folhetim literário e os seus sucessores e sucessoras até à actualidade assumem e legitimam as “exigências e necessidades” dos seus leitores, ouvintes e espectadores, mas não os legitimam sem os “redefinirem de acordo com o que é aceitável no âmbito dos discursos socialmente hegemónicos” (Lopez, 1995). O melodrama em folhetim não poderia ser revolucionário porque, de outro modo, “também o modelo narrativo em que o público se reconhece e que lhe proporciona consolações agradáveis iria pelos ares” (Eco, 1990). Esta atracção pelo *folhetim não revolucionário* fascinava os marxistas, tendo a primeira reflexão importante nesta matéria partido de Antonio Gramsci, que afirmava que “os leitores da novela de folhetim se interessam e se apaixonam pelos seus autores com muito mais sinceridade e um mais vivo interesse humano do que os assíduos frequentadores das tertúlias cultas o fazem com as novelas e romances de d’Annunzio ou com as obras de Pirandello” (Gramsci, 1972). Na sequência de reflexões de revistas francesas e italianas dos anos 30, Gramsci tenta compreender como é que a actividade cada vez mais taylorizada e disciplinada da existência quotidiana criava a necessidade da fantasia e do sonho, a necessidade da “ilusão”, de “sonhar de olhos abertos”. É necessário, escreveu, “analisar que *ilusão particular* (em relação ao romance, por exemplo), dá ao povo a literatura de folhetim e como esta ilusão muda segundo os períodos histórico-políticos”. Porque, acrescenta, esta literatura para o povo contém também “um fundo de aspirações democráticas” (*apud*, Mattelart, 1997). Em suma, o êxito do folhetim parecia estar escrito nas estrelas: em 1832, um socialista saint-simoniano escrevia no jornal *Le Globe*: “O mais hábil, será aquele que [...] abraçar na sua solicitude os interesses do senhor e os

interesses dos operários, os do rico e os do pobre, os do ocioso e os do trabalhador, e adoptar como missão a tarefa de conciliar e de fundir todos esses interesses, de dissipar os medos de uns e de temperar o ímpeto de outros. Quem for assim animado pelo sentimento de Associação Universal dos povos, das classes, dos partidos e dos indivíduos, terá a capacidade de manter a sua linguagem ao alcance do maior número, e assentará as suas pretensões na simplicidade e na popularidade do seu discurso; uma pessoa assim terá um êxito prodigioso” (*apud*, Mattelart, 1996).

O formato literário do folhetim — parcelas diárias seguindo determinado ritmo narrativo — mostrou desde o início alguma porosidade quanto ao media, não perdendo a capacidade mobilizadora de leitores quando editado em livro. A maioria dos leitores de Dickens em sua vida, por exemplo, “leu as suas obras mais como seriados de revista do que como livros publicados” (Allen, 1995). Victor Hugo experimentou o género ao escrever *Os Miseráveis* com a técnica literária do folhetim.³ O romance foi escrito integralmente antes da publicação em 1862, o que o não tornou permeável à influência da recepção. O mesmo fará anos depois Émile Zola, que publicou amplamente em folhetim os seus romances antes da saída em livro. O processo industrial do fluxo folhetinesco favorecia o romance pela sua divulgação em massa. De facto, ao serem publicados imediatamente em volume, os romances de Zola já vinham acompanhados do escândalo e do prestígio que propulsionavam as vendas. Deste modo, autores como Hugo ou Zola mantinham a autonomia do escritor quando apenas usavam o media do folhetim para publicar romances. Mas, escrito diariamente para o consumo de massa, como “processo para difundir o jornal entre as massas populares” (Gramsci, 1972), obedecendo aos gostos e exigências da audiência, o folhetim pressupunha a perda de autonomia do autor. Vergava às regras da indústria da imprensa. Era o primeiro exemplo flagrante das indústrias culturais. Edgar Poe não gostou que o “único objectivo” de Sue tivesse sido “fazer um livro excitante e, conseqüentemente, vendível.” Até hoje, este dilema não abandonou as indústrias culturais, desde a literatura à TV. A actualidade social do folhetim de Sue contribuiu para o seu impacto. Depois, o

³ <http://www.answers.com/topic/les-mis-rables-novel-7>, visto em 13.04.2009.

mito em torno dos *Mistérios de Paris* avantajou-os; chegou-se a escrever que, ao consciencializarem o povo de Paris da sua miséria, tinham contribuído para a Revolução de 1848. Na verdade, o poder político esteve atento e arranjou maneira de condicionar autores e editores: fez sair em 1851 uma forma de censura indirecta, a lei Riancey, criando uma taxa de cinco cêntimos por cada jornal que incluísse um folhetim (Eco, 1990; Mollet, 2002). *Os Mistérios de Paris* prolongaram-se noutras formas de cultura de massas, com cinco adaptações francesas ao cinema entre 1911 e 1962, uma italiana (1957) e uma série de TV franco-alemã (1980). Depois da obra pioneira de Sue, cuja leitura integral é hoje tão aborrecida como seria ver ou ler os diálogos de telenovelas como *Vila Faia* (RTP1, 1982) ou *Todo o Tempo do Mundo* (TVI, 1999), surgiram diversos folhetins, alguns perenes, como *Os Três Mosqueteiros* (1844) ou *O Conde de Monte Cristo* (1846-7), de Alexandre Dumas, pai. Num outro *Mistério*, o *da Estrada de Sintra*, publicado no *Diário de Notícias* (1870), Eça de Queirós e Ramalho Ortigão subverteram o género do folhetim, usando-o para fazer do romantismo uma divertida mas criminosa estupidez.

Convém aqui um *flash-back*: em Inglaterra e em França já havia romances retalhados para divulgação parcial ou integral na imprensa, mas não eram folhetins como os *Mistérios*. O volte-face começa em 1836, com *La Presse* e *Le Siècle*, os primeiros jornais franceses destinados à massa e, pormenor nada desprezível, pioneiros no uso da melhor forma de introduzir a publicidade na imprensa: baixando o preço do exemplar. O fundador de *La Presse* dizia que o jornal se destinava a atrair o “fundo comum” do maior número de pessoas (*apud*, Macherey, 1988), aquilo a que hoje se chama pejorativamente, a respeito da TV, o “mais baixo denominador comum”, espécie de invenção matemática elitista para rebaixar o media de mais alta audiência. Essas primeiras ficções na imprensa eram ainda romances divididos em parcelas diárias (como depois os de Zola, por exemplo), enquanto *Os Mistérios de Paris* foi escrito enquanto folhetim, ao serviço do leitor e da actualidade para obter a máxima audiência, com as suas lágrimas de sangue, ganchos criando suspense para o dia seguinte, cenas longas, repetição de narrativas e *flash-backs*, reconhecimento de filhos extraviados e de pais perdidos, com pobres e ricos cruzando-se num amor talvez

não impossível ou num ódio talvez abatível. Nada que um espectador de hoje não conheça dos desencontros de gêmeos, um rico, outro pobre, separados da nascença até quase ao último episódio.

Esta literatura, sendo popular, tinha de ser perigosa... para o povo. Da mesma forma que durante décadas se escreveu sobre os males da TV popular (e ainda hoje autores de esquerda e direita clamam na imprensa por censura, mesmo que branda e ex-denominada), em meados do século XIX considerava-se que a leitura não tinha perigo para a burguesia e a aristocracia, mas era perniciosa para o povo. A protagonista de *Bovary*, de Flaubert (1857), teve um triste destino porque já na parvónia, antes de vir para a vila, se fartava de ler doidamente romances e folhetins. Hoje veria telenovelas ou “maléficos” pseudoconcursos como o *Momento da Verdade* (SIC, 2008). Mas isso era Flaubert a ficcionar o seu tempo. Certo é que a leitura era perigosa para as “classes perigosas”: num jornal português de 1900 fazia-se referência a um industrial que, quando descobria um operário que soubesse ler, o despedia.

Em resumo, o folhetim apareceu como género cerca de 1830-40 ao afirmar-se a imprensa de massas com publicidade. Submetido às regras da indústria na forma, no estilo e também nos conteúdos para conquistar o maior número de leitores, o folhetim encontrava nos primeiros media de massas as três condições para se realizar: uma economia de mercado, uma tecnologia de comunicação e o reconhecimento de que a própria narrativa era uma mercadoria: a fidelidade do leitor à narrativa significava fidelidade ao produto. Além de se organizar em episódios, “traço crucial do seriado e da série”, criando a necessidade de regresso ao texto — isto é, à compra — no dia seguinte, o folhetim distinguia-se do romance pela multiplicação de tudo o que é possível multiplicar para complicar o enredo: o tempo alongando-se “em tempo real” e voltando atrás em *flashbacks*; o espaço disperso por múltiplos cenários; personagens para todos os gostos; e momentos de suspense por resolver até ao próximo capítulo, até mais à frente ou até ao desenlace final. Barthes chama a este milagre da multiplicação o “instinto de preservação” da narrativa (*apud*, Hagedorn, 1995).

Alguns observadores da época criticaram o carácter industrial do novo género. Sainte-Beuve, o mais influente crítico francês, lançou o anátema sobre o folhetim. Em 1839, escreveu na *Revue des Deux Mondes* uma crítica à “literatura industrial”. Afirmava que o nivelamento do discurso literário coincidia inevitavelmente com “a vontade de o fazer aceitar pelo maior número ao preço do apagamento dos seus caracteres originais.” Sainte-Beuve apelava ao cerrar de fileiras dos que considerava os verdadeiros criadores literários: “É para todos os que ainda amam profundamente as letras o momento de alerta. Nos nossos dias o *bas-fond* sobe sem cessar e torna-se rapidamente o nível comum, o resto ruindo ou descendo...” E concluía: “coexistem duas literaturas numa proporção bem igual e coexistirão ainda mais, misturadas entre si como o bem e o mal neste mundo, confundidas até ao dia do juízo: encarreguem-nos de avançar e de amadurecer este juízo separando a boa e limitando a outra com firmeza” (*apud*, Macherey, 1988). Esta crítica foi sendo aplicada às mil vidas mediáticas do folhetim.

Em pleno auge dos folhetins, Eugène de Mirecourt escreveu um panfleto chamado “Fábrica de Romances: Casa Alexandre Dumas e Ca” (1845), onde, além de piadas racistas sobre o mestiço Dumas, que lhe valeram 15 dias de prisão, denunciava-o como um industrial explorador capaz de fazer escrever por autores necessitados os livros que assinava. E, na verdade, Dumas tinha autores que escreviam, se não por ele, pelo menos com ele. De início, não os queria: “Os colaboradores não empurram para a frente, puxam para trás” — frase que indicia o seu extraordinário instinto narrativo e folhetinesco. Depois, cedeu. Trabalhando sobre uma ideia inicial, os colaboradores elaboravam numa sessão de trabalho um plano de que um deles escrevia uma primeira versão. Dumas triplicava ou quadruplicava. O processo de multiplicação fazia parte da essência folhetinesca: um dia Dumas leu um episódio de três páginas num relato policial e fez dele um romance em oito volumes: o *Conde de Monte-Cristo*. Todavia, o próprio Mirecourt era bem pior do que o “industrial” Dumas. Ele assinava umas biografias, a que hoje chamaríamos não autorizadas, dos “conhecidos” da época, baseadas em má-língua e escândalos públicos ou privados... recolhidos por uma série de assistentes da “fábrica” do próprio Mirecourt. A ideia da “fábrica de

romances” que ele atribuía a Dumas inspirou no mesmo ano de 1845 um texto mais interessante para a sociologia da literatura. Em *César Falempin, ou Os Ídolos de Argila*, Louis Reybaud criou uma personagem antecipando a indústria do divertimento, Granpré, o primeiro industrial das letras a conceber e concretizar uma fábrica de romances trabalhando dia e noite, como as outras indústrias de então. Tinha 30 cubículos alinhados num escritório (hoje seria em *open space*), contendo outros tantos homens de letras, cada um deles ultra-especializado num género ou tema único, mas conhecendo perfeitamente todos os segredos da profissão literária. Com ironia, Reybaud aplicava a esta indústria cultural as leis da economia: “Cada um trata do que sabe fazer melhor, e, como diz Adam Smith, o folhetim chega assim ao mais alto grau de aperfeiçoamento”. Desta forma, Reybaud fazia-se eco de uma época que diabolizava o processo industrial pelo qual o jeito substituía o génio, os escritores tornavam-se intermutáveis e o seu trabalho assalariado não era seu, mas do editor ou produtor, que podia fazer dele o que quisesse (Mollier, 2002).

O folhetim desenvolvia-se assim contra os intelectuais do sistema por ser literatura de má qualidade e para as massas; e contra a esquerda política, como Marx e Engels, receosa do seu carácter conciliador das classes. Mais tarde, a esquerda mudou: não tardou muito que jornais operários e socialistas, como *L’Humanité*, fundado em 1904 em França, ou em Portugal, publicassem folhetins. Um exemplo português: entre 1909 e 1910, *O Fiandeiro*, “Órgão da Classe dos Operários Fiandeiros do Porto em particular e do Operariado em geral”, publicou oito partes do folhetim, que ficou incompleto, *Episódios da Greve de 1903*, de Manuel da Silva Guimarães, dirigente socialista da classe, autor de um anterior folhetim, *Como Acabam os Operários*. Os *Episódios da Greve de 1903* não têm valor literário, mas valem para a sociologia da literatura e para a sociologia retrospectiva, nomeadamente por se referirem à maior greve realizada em Portugal (no Porto e arredores) até tempos recentes. Pode dizer-se que foi o mundo da crítica literária aquele que mais tempo desprezou ou apenas ignorou o folhetim.

O folhetim tinha um parente com imagem e acção: o melodrama teatral. Também o teatro se transformou numa indústria cultural. Os principais autores

tinham colaboradores que manufacturavam as peças que eles depois ajeitavam e assinavam. O melodrama consagrou-se no século XIX nas salas de teatro com peças maniqueístas com meninas ameaçadas por homens terríveis em tramas cheias de suspense. Não faltava o sangue, como na peça *Sweeney Todd, Barbeiro Demoníaco de Fleet Street* (1842). A ficção teatral tornou-se excessiva na sua excitação superficial. Os grandes crimes originavam melodramas populares da mesma forma que originavam novelas e folhetins. O folheto *Maria, Não Me Mates que Sou Tua Mãe!*, publicado por Camilo em 1848, baseou-se num caso real de uma filha que matou a mãe para a roubar. Deve realçar-se como a ficção popular seguia a realidade, ficando a seu cargo a criação dos mitos em episódios, como sucedeu com a *Iliada* e a *Odisseia*. O mesmo se verificou com a literatura de cordel, de que são exemplo as histórias de naufrágios, e, depois, até às artes populares actuais como o cinema. O melodrama era desde o seu início menos um género do que um modo de expressão artística — um “modo de excesso” — e um conjunto de convenções dramáticas que se aplicavam tanto ao teatro como ao folhetim, ao romance (mesmo o sancionado pela crítica), mais tarde ao cinema e à televisão (Brooks, 1995). O melodrama serve a todos. O pai de todos os folhetins, os *Mistérios de Paris*, muito adaptado ao cinema como referido antes, foi antes disso um dos mais adaptado aos palcos. Nas artes cénicas e fílmicas nunca faltou ao drama excessivo a sua companheira onomástica, a música, que forma a palavra grega melodrama, ou melodia-drama. A ópera oitocentista não fica de fora do império do melodrama: virtuosas ou pecadoras, as tuberculosas cantantes morrem sempre no último acto.

A “imaginação melodramática” motivou a popularização do teatro. Cronistas do final do século XIX como Eça ou Ramalho evidenciam o desprezo social pelo público excitável que acorria aos dramalhões. O bilhete de teatro era caro para as classes baixas. O melodrama era uma ferramenta da indústria cultural talhada para o “grande público”, mas este ainda não podia entrar nas salas de teatro e, em boa medida, não podia ler folhetins porque... muitos pobres não sabiam ler. Parte acedia aos folhetins através de leitura colectiva do capítulo do dia em voz alta para pequenos grupos. Em Cuba, a leitura em voz

altas de folhetins nas fábricas de tabaco só terminou com o aparecimento do folhetim radiofónico em 1936 (Martín-Barbero, 1995).

A dificuldade de acesso dos analfabetos resolveu-se de vez com a rádio: o folhetim radiofónico surgiu nos Estados Unidos em 1930. Antes de o sobrevoarmos, voltemos de novo atrás, como os folhetins, para recordar que o cinema, como meio de massas, também teve a propensão para as séries. E o cinema foi, desde o início, um divertimento mais barato do que o teatro. As classes populares iam ao cinema e era uma festa, falavam alto, circulavam pela sala. Nos Estados Unidos já se estudou este público que era, então, comparado às temíveis multidões (Butsch, 2008). Em Portugal, o povo do passado permanece emudecido pela historiografia.

Logo em 1912 o cinema inventou de novo a grande novidade do nosso tempo... os “produtos multimedia”, com a produção duma série de 12 episódios em filme, estreados mês a mês em simultâneo com a publicação da mesma narrativa na revista feminina *Ladies World*. Chamava-se *O Que Aconteceu a Maria?* e o êxito motivou uma das primeiras sequelas, seis episódios estreados no ano seguinte com o excitante título *Quem Casará com Maria?* Esta Maria, ao contrário da camiliana que matou a mãe, tinha bom fundo, mas eram afinal primas genéricas, partilhando mais do que o nome. O melodrama flutuava-lhes nas mesmas costelas. A concorrência respondeu a estas séries marianas com as igualmente fílmicas e literárias *Aventuras de Catarina*, que renderam mais 50.000 leitores ao *Chicago Tribune* em 1913. O famoso magnata da imprensa Hearst, do *Chicago Evening*, esteve à altura do desafio: filmou *A Vida Activa de Dolly dos Diários* ao mesmo tempo que serializava a série no jornal e produziu de imediato *Lucília Amor*, *Rapariga Misteriosa* e *Os Perigos de Paulina*. Esta última, em 20 episódios semanais, originou o primeiro seriado a gerar grandes lucros nos EUA. Mas a resposta do *Tribune* foi taco a taco: *O Mistério do Milhão de Dólares* fez jus ao título garantindo um retorno de 700% aos accionistas. Antes de terminar 1914 havia 20 séries filmadas nos cinemas americanos. No ano seguinte fizeram-se 50, quase sempre para apoiar as vendas do jornal com o folhetim, porque o melodrama, como voltava a provar-se, não olha a media para justificar o fim. O êxito levou a indústria do cinema a libertar-

se da ligação aos folhetins na imprensa. Estas séries cinematográficas são também antecessoras da actual telenovela. Os títulos acima mostram que o público-alvo era em primeiro lugar o feminino, mas nos anos 30 começaram as séries filmadas para crianças e adolescentes. Só acabaram quando chegou a TV (Hagedorn, 1995). O folhetim visual teve outras versões além do cinema e da televisão: a banda desenhada, ou *comics*, com continuação diária ou semanal, e a fotonovela, com grande êxito na América e na Europa latinas antes das telenovelas. Num primeiro grande filme, *Lo Sceicco Bianco* (1952), o realizador italiano Federico Fellini criou uma comédia em torno de uma jovem ingénua que, vindo da província a Roma com o marido em lua-de-mel, para visitar família e ver o Papa em audiência, é levada pelo fascínio da fotonovela a procurar o “xeque branco”, um herói do género, e seguindo ao seu encontro até uma sessão fotográfica na praia.

Mas regressemos à rádio. O primeiro grande êxito da rádio americana foi, logo no seu primeiro ano de expansão comercial (1926), *Amos ‘n’ Andy*, um programa cómico; não era um folhetim, mas o carácter serial e a graça garantiam-lhe 40 milhões de ouvintes todas as noites. A ele seguiram-se outros programas do género, até que no princípio de 1930 o director de uma rádio propôs a uma agência de publicidade a ideia de desenvolver um seriado diurno, para atrair as mulheres, principal audiência antes do jantar, e os anunciantes de produtos para o lar. Assim nasceu, em Outubro de 1930, *Sonhos Pintados*, um folhetim radiofónico de 15 minutos diários. Com o seu patrocínio comercial, a história de uma mãe dedicada e das suas crianças durou apenas um ano, o suficiente para estabelecer o género na rádio americana. Foi a primeira *soap opera*, ópera de sabão: ópera por ser uma forma irónica de se denominar as narrativas melodramáticas dos novos folhetins radiofónicos, de sabão porque os patrocinadores, que tinham uma intervenção directa interna nos programas de rádio, eram, entre outros, a Colgate, a Lever Brother e a Procter & Gamble, que anunciavam os seus produtos de higiene e beleza. O primeiro folhetim radiofónico que recebeu o nome genérico de *soap opera* chamava-se *The Puddy Family*, de 1932, tendo sido patrocinado pela Procter & Gamble. Em 1933 já

havia mais oito folhetins à tarde na rádio e em 1941 os seriados representavam quase 90% da programação patrocinada durante o dia (Hagedorn, 1995).

As principais características da *soap opera* mantiveram-se até hoje: “um elenco permanente de actores, uma continuidade da intriga, ênfase no diálogo em vez da acção, um ritmo mais lento do que a vida e um tratamento marcadamente sentimental ou melodramático”. Nas duas primeiras décadas, o argumento andava invariavelmente em torno de uma família branca da classe media de uma cidade pequena: “o pecado e a violência, sempre fora de cena, afectavam amiúde as vidas quotidianas dos membros da família, mas o bem inevitavelmente triunfava, ou pelo menos todas as más acções eram justamente punidas”.⁴ A base da novela no diálogo associava-se à inserção da narrativa numa comunidade, em locais onde habitualmente a interacção é dialógica, como os lares, hospitais e locais de trabalho (From, 2006).

Em Portugal, o teatro radiofónico surgiu nos anos '30 na Emissora Nacional, do Estado, mas o primeiro folhetim só se fez depois da Segunda Guerra Mundial. Nem por acaso foi *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis. Convém aqui um novo *flashback* porque as *Pupilas* merecem uma referência à parte. Não apenas são uma ficção de perfeita construção dramática e de elegantíssima tensão na relação entre as personagens, principais e secundárias, como Júlio Dinis atingiu aí o auge da sua produção folhetinesca. *As Pupilas* saíram como folhetim no *Jornal do Porto* em 1866. Os capítulos, cheios de diálogos desprendidos do narrador, terminam com suspense e interrogações. Que mais irá acontecer, perguntava a leitora. A resposta obtinha-se comprando o jornal no dia seguinte. O autor começara a escrever folhetins para aquele diário em 1862. Logo o primeiro, *As Apreensões de uma Mãe*, apresentou-o como um “daguerreótipo”, uma fotografia dos costumes do Minho: criar *d’après nature*, segundo a natureza, era essencial para o êxito do novo género literário. O naturalismo fotográfico dos ambientes e das personagens (não necessariamente das narrativas) era o destino do folhetim. O romance-folhetim “pretende confundir-se com a vida”, escreveu Maria Ema Tarracha Ferreira. Júlio Dinis, que escreveu diversos folhetins na sua curta vida, defendia que “é

⁴ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/550765/soap-opera> , visto em 13.04.2009.

deste género de literatura que o povo precisa”, por fornecer-lhe “subsistência intelectual” (Ferreira, 1987). Antes de chegar à rádio, as *Pupilas* tiveram uma versão no teatro logo em 1868: a transposição de um media para outro, hoje corrente entre a literatura e o cinema, era habitual com a chegada dos êxitos literários ao teatro. Um outro exemplo: *L’Assommoir (A Taberna)*, o sétimo romance da série naturalista dos *Rougon-Macquart*, foi publicado como folhetim em 1876, em volume no ano seguinte e, depois do êxito e do escândalo, estava numa sala parisiense em 1879 (Dubois, 1996). *As Pupilas*, além da versão teatral, conheceram dezenas de edições em livro (32^a em 1943) e duas versões no cinema. Já no século XXI voltaram a originar um seriado num media diferente, desta vez a televisão (*João Semana*, RTP1, 2005).

Depois das *Pupilas* fizeram-se folhetins na rádio a partir de 1954 e até 1974. A maior parte baseou-se em argumentos originais de Alice Ogando, Odete Saint Maurice e outros, mas as adaptações indicam a relação forte que já encontrámos com o folhetim jornalístico: Camilo, Dumas, Walter Scott, Dickens e Júlio Dinis. Alice Ogando, viúva do comediógrafo André Brun, da *Vizinha do Lado* e da *Maluquinha de Arroios*, começara a escrever para sobreviver. Foi a Barbara Cartland portuguesa, tendo criado literatura cor-de-rosa sob o apropriado e extraordinário pseudónimo de Mary Love. Adaptou os *Três Mosqueteiros*, de Dumas, em 1955, e no ano seguinte, Saint Maurice adaptou a continuação do folhetim, *Vinte Anos Depois*. Ogando regressou com a adaptação da terceira parte da saga folhetinesca de Dumas, *O Visconde de Bragelonne*. A RDP apresentou 10 a 13 folhetins por ano entre 1958 e 1974 (Street, 2006).

Além destes folhetins, surgiu depois a rádio novela, que era a adaptação portuguesa das versões latino-americanas da *soap opera*. Também já existia na BBC desde o pós-guerra: *The Archers*, uma radionovela de 1950, começou como série dramática numa emissora regional da BBC, em torno de uma família rural; pretendia passar mensagens aos agricultores e à população britânica numa época em que ainda havia racionamento alimentar; o folhetim passou à BBC nacional em 1 de Janeiro de 1951, continuando a sua emissão ao fim de 58 anos

e de mais de 15.700 episódios.⁵ A primeira rádio novela portuguesa de grande êxito popular teve um título melodramático apropriado, roubado ao título da ópera de Verdi: *A Força do Destino* (iniciada em 1955). Passou na Rádio Graça e teve 300 episódios, durando cerca de um ano. O argumento centrava-se na personagem do médico Dr. Humberto Figueirola (Ricardo Isidro), casado com uma mulher má, Raquel (Lurdes Santos), e apaixonado por Margarida (Lily Santos), que era coxa (como a protagonista de *L'Assomoir*). Ficou conhecida como “A Coxinha do Tide”, pseudónimo popular que condensava as duas características essenciais do género: o melodrama e o patrocínio dum detergente.⁶ Anos depois, uma rádio novela teve um título semelhante ao duma recente telenovela da TVI: *A Sombra da Outra*. Nos anos '70, as mulheres de Portugal renderam-se à novela radiofónica *Simplesmente Maria*, vinda do além-mar latino-americano e adaptada ao rincão português. Recordo-me bem de ver, ao princípio da tarde, mulheres sós ou em magotes agarradas aos transístores rua fora, fábricas a dentro. Era o 25 de Abril a chamar por elas aos gritos e elas absorvidas apenas pela estória de Maria.

Voltando atrás. Nos EUA, em 1931 os folhetins já não visavam apenas as mulheres, como vimos: do seriado em banda desenhada saltou para a rádio *A Pequena Órfã Annie*. Em pouco tempo apareceram folhetins para crianças e adolescentes ao final da tarde, quando regressavam das escolas, como hoje fazem, em televisão, a SIC e a TVI. Mas o grande êxito dos folhetins para o mercado radiofónico decaiu rapidamente: em 1952 já só houve cinco e em 1956 não havia nenhum. Entretanto, surgira a televisão e a transição do folhetim para a versão audiovisual. As primeiras experiências ocorreram no final dos anos 40 nos EUA. A transposição das primeiras novelas da rádio para a TV falhou, sendo uma das razões apontadas o facto de os ouvintes terem concepções sobre as personagens que viam depois no televisor concretizadas de forma diferente. Por isso, o fabricante Procter & Gamble “decidiu criar *soaps* feitas para a TV”. A primeira tentativa, em 1950, *The First Hundred Years*, durou um ano. Mas as

⁵ <http://www.bbc.co.uk/radio4/archers/info/#1>, visto em 13.04.2009.

⁶ Agradeço a informação a Rogério Santos, da UCP, complementada por <http://cempalavras.blogs.sapo.pt/95069.html>, visto em 13.04.2009, em que se retoma o texto de Matos Maia, *Telefonia*, 1995, sobre o furor que esta novela causou em Lisboa.

seguintes novelas patrocinadas pela Procter & Gamble, *Search for Tomorrow* e *Love of Life*, estiveram ambas no ar cerca de 35 anos (Hagedorn, 1995). Nos anos 50, a televisão dos EUA estreou 35 *soap operas*. A duração dos episódios foi aumentando: do quarto de hora radiofónico (a duração actual de cada capítulo *The Archers* é de 13 minutos) passaram a meia hora e nos anos '70 algumas novelas americanas aumentaram os episódios para uma hora, como sucede actualmente com alguns folhetins portugueses na SIC e na TVI.

Na Grã-Bretanha, a primeira telenovela é também a mais antiga do continente, prosseguindo desde o seu arranque em 9 de Dezembro de 1960 na ITV: *Coronation Street*. Tal como as congéneres americanas, centrou-se no início num bairro de subúrbios acompanhando a vida quotidiana dos habitantes de uma rua da classe trabalhadora, incluindo nascimentos, casamentos e mortes. O nome original desta *soap* esteve para ser “Florizel Street”, mas a semelhança de “Florizel” com nomes de detergentes levou à mudança para *Coronation*. No início, o folhetim não era gravado, antes apresentado ao vivo. O carácter instável da narrativa do folhetim permitia alterações a qualquer altura por interesse da produção. Em 1964, um novo produtor de *Coronation Street* decidiu “casar” fora da terra personagens menos queridas dos espectadores para as afastar, mas agitou a audiência decidindo matar uma das personagens mais amadas: num lance melodramático, enquanto parte do elenco celebrava no pub da rua, a personagem morria de ataque de coração frente às câmaras, a primeira vez que tal sucedia. A reacção de muitos espectadores mostrou que a sua relação “de verdade” com as personagens não diferia muito da que rodeou Rodolfo 130 anos antes: muitos reagiram como se a actriz tivesse realmente morrido, houve gente de luto e flores enviadas para o estúdio em homenagem à falecida personagem.⁷

O êxito deste folhetim na televisão privada levou a operadora do Estado a lançar a sua primeira telenovela, *Eastenders*, na BBC 1, em 19 de Fevereiro de 1985. Tal como *Coronation Street*, o argumento roda em torno de um bairro de subúrbio, neste caso de Londres, em especial de uma pequena praça vitoriana e

⁷ <http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A759639>, visto em 13.04.2009. O mesmo tipo de reacções sucedera com a “coxinha do Tide” em Lisboa.

das ruas circundantes. Os quatro episódios semanais são transmitidos à tarde e retransmitidos às 22h na BBC 3. Esta novela introduziu novos temas e personagens “diferentes” dos da já então envelhecida *Coronation Street*, como britânicos negros, o que lhe garantiu a preferência do público desde então e quase sempre até à actualidade. As primeiras personagens negras chegaram logo de seguida à *soap* da ITV.

Se as novelas anteriores se centravam nas famílias brancas da classe média ou classe trabalhadora, parecendo iludir o resto da sociedade, devia-se à centralidade desses grupos no poder simbólico e mediático e, também, ao carácter da própria audiência, que lhes seria próximo. A partir dos anos 70 e 80, a *soap* alargou a temática, por vezes “indo à frente” da audiência. Em 1967, *Love Is a Many Spondored Thing* estreou na CBS americana recuperando o argumento interracial do filme do mesmo nome de 1955. Mas a própria emissora, temendo reacções negativas da audiência e dos patrocinadores, obrigou à alteração do argumento, deixando de lado a relação amorosa entre uma euroasiática e um médico branco.⁸

A indústria cultural norte-americana desenvolveu um novo tipo de *soap opera* nos anos '80, com valores de produção mais altos e destinado ao *prime time* televisivo: *Dallas*, *Dynasty* e *Falcon Crest* são os principais exemplos destas telenovelas “disfarçadas” de séries semanais, com acção dividida por diversos locais e não apenas em torno dos lares. A *soap* já tinha conseguido, desde os anos '60, mudar-se com êxito para hospitais, o que permitia a interacção entre linhas de intriga pessoais e profissionais, a entrada em cena de novas personagens, nomeadamente ocasionais, trazendo consigo casos mais facilmente da realidade social. A série *E.R.*, ou *Serviço de Urgência* é herdeira desta linha genérica originada com *General Hospital* e *The Doctors*, lançadas ambas em Abril de 1963 pela ABC e NBC, respectivamente.

O folhetim televisivo latino-americano inspirou-se não só nos modelos do Norte mas também no folhetim da imprensa, no melodrama teatral popular e principalmente nas novelas radiofónicas (Martín-Barbero, 1995). Tal como a

⁸ <http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/soapopera/soapopera.htm>, visto em 13.04.2009.

soap americana, as novelas radiofônicas latino-americanas eram patrocinadas pelas mesmas companhias de produtos de limpeza e higiene, prosseguindo esse apoio a partir dos anos 50 nas novelas televisivas em países como Cuba, Venezuela, México e Brasil. O modelo narrativo, porém, diferenciou-se desde o início: “as telenovelas sempre tiveram histórias claramente definidas com fins definitivos permitindo o encerramento da narrativa” (Lopez, 1995). Neste aspecto, a telenovela está mais próxima do folhetim do que a *soap opera*; ao ter um final, proporciona-se uma expectativa diferente ao espectador (Allen, 1995). Enquanto o da *soap* sabe que o episódio é uma parte do cotidiano das personagens, o da telenovela vive esse cotidiano inscrito num devir.

A telenovela latino-americana mantém o carácter melodramático dos antecessores:

é uma apropriação específica do “modo melodramático”, organizador dum mundo concebido “na base de um conflito terminal entre forças morais polarizadas que percorrem o tecido social e se exprimem em termos pessoais e familiares, estendendo-se para lá da família biológica em todas as áreas da vida social” (Gledhill, 1992). A telenovela, como a *soap*, como o melodrama em geral, fornece às audiências dramas de reconhecimento em narrativas que, pela sua configuração pessoal e familiar, permitem “fazer sentido” de um mundo complexo, e, ainda, dar uma solução feliz à “luta pelo *reconhecimento pelos outros*” (Martín-Barbero, 1995).

Na América Latina, a telenovela sofreu importantes alterações adicionais ao modelo anglo-americano. Ao contrário dos EUA, na América Latina o telefolhetim começou como material de primeira, com mais orçamento. Sem o cinema para originar “star system”, coube às telenovelas latino-americanas fazer dos seus protagonistas estrelas nacionais. Outra diferença importante foi a da indiferenciação horária do género, tanto ocupando o prime time como os horários de menor audiência. A maioria das estações de televisão latino-americanas transmitem desde os anos 80 um fluxo constante de telenovelas nacionais e importadas, programando cerca de meia dúzia diariamente. Além disso, acentuou o carácter de indústria em “linha de montagem” do género. O

processo de fabrico em série acentuou-se com o aumento de horas de TV, que implica uma maior necessidade de produção e compra de mais e mais programas, o que levou à indiferenciação das narrativas e personagens, já em si mesmo estereotipadas. Por outro lado, “naturalizou-se”. Este fenómeno nasceu no Brasil, quando a TV-Tupi, então concorrente da TV Globo, criou um modelo alternativo às novelas históricas e em locais exóticos ou de arquétipo melodramático em tempo e espaço indefinidos, “resolutamente não-brasileiras”. A TV-Tupi lançou em 1969 *Beto Rockefeller*, telenovela totalmente “brasileira”, com personagens não-maniqueístas, como o carioca malandro. O português coloquial e o muito humor acompanhando a vida quotidiana eram outros sinais inovadores e distintivos, que a TV Globo de imediato incorporou nas suas telenovelas (Lopez, 1995). O êxito avassalador do género e de algumas telenovelas em especial — em 1991 uma telenovela foi vista por 70 por cento da população do México com acesso à televisão — tem sido associado ao nível de (sub)desenvolvimento dos países latino-americanos. Recentemente, o facto de ter diminuído a audiência de televisão da TV Globo no Brasil foi saudado com um sinal de abertura e de desenvolvimento social.

Em Portugal, a telenovela seguiu o modelo latino-americano na sua versão brasileira. A produção da primeira telenovela, em 1982, *Vila Faia*, foi e continua sendo persistentemente apresentada como um sinal de “independência nacional”, de “feito nacional”. Durante duas décadas, a operadora pública prosseguiu com a produção esparsa de novelas, mas não criou um processo industrial. O arranque dos canais privados teve como consequência o atraso ou mesmo o congelamento da produção de telenovelas portuguesas, dado que, por paradoxo, um dos canais, a SIC, veio a obter o monopólio das telenovelas da Globo, então já ao nível das melhores e mais inovadoras do mundo. Só no início do século XXI o canal privado concorrente, TVI, lançou a produção sequencial de telenovelas portuguesas, criando uma indústria e ocupando o seu fluxo com inúmeros folhetins. Esta evolução corrobora a essência do folhetim como produto industrial, sendo esse carácter fundamental para o seu êxito, e, só na aparência paradoxalmente, também para a sua qualidade técnica, narrativa e de elenco. De facto, a “uniformização dos conteúdos e formatos parece ser a regra

sine qua non para construir o pátio industrial nacional da ficção televisiva” (Vilches, 2008). No Brasil, uma telenovela como *Roque Santeiro* (1985-6) usou o trabalho de 800 pessoas. Em Outubro de 2008 a telenovela portuguesa *Fascínios* (TVI), apresentava na ficha técnica 209 nomes, a que se juntavam ainda duas empresas exteriores à produção directa (de meios técnicos e execução cenográfica) e seis empresas patrocinadoras.

O debate na sociedade civil acerca do carácter comercial da telenovela tem inibido a operadora pública de apresentar telenovelas em *prime time*. Uma nova versão de *Vila Faia*, apresentada em 2008-9, motivou polémica por ter sido programada para os finais de tarde de fim de semana (RTP1); alguns actores desejavam que a novela fosse apresentada, como as da concorrência, depois do noticiário das 20h00. Todavia, a operadora pública não se inibe de programar diversas telenovelas noutros horários. No Quadro 1 apresentamos a colocação de telenovelas no fluxo dos três principais canais portugueses num dia de semana, num sábado e num domingo. O tempo referido inclui o tempo entre o início de cada telenovela e o início do programa seguinte. O quadro mostra como num dia de semana o principal canal do Estado (RTP1) ocupou mais tempo com a telenovela (231m) do que o canal mais habitualmente identificado com o género, a TVI (222m). Num dia apenas, o espectador da televisão generalista portuguesa dispõe de *quinze* telenovelas durante toda a tarde, noite e também de madrugada. Há telenovela das 02h00 às 03h49; das 14h10 até às 20h00 e das 21h32 à 01h09. Dito de outra forma, seria possível seguir folhetins durante 15 horas a partir da hora de almoço até de madrugada, com apenas dois intervalos de uma hora. Ao fim de semana, período em que noutros países não se apresentam telenovelas, o espectador português não fica desguarnecido. No fim de semana em análise, o canal do Estado apresentou um episódio da sua nova produção; a SIC apresentou 1,5 horas de uma novela da TV Globo; a TVI manteve no sábado o mesmo padrão dos dias de semana e reservou para domingo apenas um episódio da sua telenovela de luxo, semanal, baseada no romance *Equador*, um êxito de vendas de Miguel Sousa Tavares que consideramos inscrever-se naquele que poderá ser o mais popular género literário das últimas décadas, o retardo-naturalismo. Numa semana, foram

apresentados cerca de 90 episódios de telenovelas, totalizado mais de 82 horas de emissão. Em 2007, os canais portugueses emitiram 1642 episódios de telenovelas nacionais (representando 87,3% do total da ficção nacional) e 1245 de origem íbero-americana (97,8% desta origem), sendo a duração média sem intervalos comerciais de 30 a 60 minutos (Ferin, 2008). O fluxo folhetinesco, com *cliffhangers* ou momentos de suspense sucessivos em pequenos segmentos sem especial dramatismo, permite aos produtores e emissores segmentar os episódios ao tempo necessário num certo horário. Daí que qualquer um dos três canais apresente episódios de durações variáveis para ocupar períodos horários igualmente variáveis. A mesma novela pode assim acomodar-se a qualquer espaço horário de conveniência do programador, seja de 15 minutos ou de três horas. A telenovela é, desta forma, um modelo de grande eficácia para as práticas de *fluxo* (Williams, 1992) e de *segmento* (Ellis, 1992) da televisão generalista. Esta profusão de telenovelas mostra o género no que poderá ser o seu apogeu, correspondendo ao êxito do folhetim no último quartel do século XIX: em meados da década de 1880, os grandes diários franceses publicavam dois ou três folhetins em simultâneos, lançando-os com grandes campanhas de promoção (Mattelart, 1997).

Quadro 1. Telenovelas na RTP1, SIC e TVI em 04, 05 e 07.04.2009

RTP	Novela (origem)	SIC	Novela (origem)	TVI	Novela (origem)
Terça-feira 07.04		Terça-feira 07.04		Terça-feira 07.04	
14h10, 60m	Chamas da Vida (Br.)	14h15, 90m	O Cravo e a Rosa (Br.)	18h00, 35m	Morangos com Açúcar VI (P.)
15h10, 62m	Paixões Proibidas (P./BR)	15h45, 150m	3? x Rebelde Way (P.)	19h30, 30m	Feitiço de Amor (P)
02h00, 109m	2 x Prova de Amor (Br.)	18h15, 55m	Três Irmãs (Br.)	21h32, 49m	Flor do Mar (P.)
		23h25, 45m	Caminho das Índias (Br.)	22h21, 47m	Feitiço de Amor (P)

<i>RTP</i>	<i>Novela (origem)</i>	<i>SIC</i>	<i>Novela (origem)</i>	<i>TVI</i>	<i>Novela (origem)</i>
		00h10, 50m	Podia Acabar o Mundo (P.)	23h08, 61m	Olhos nos Olhos (P.)
		04.40, 55m	Sete Vidas (P)*		
Sábado 04.04		Sábado 04.04		Sábado 04.04	
19h26, 34m	Vila Faia			17h45, 15m	Morangos com Açúcar VI (P.)
				18h00, 60m	Morangos com Açúcar VI (P.)
				21h30, 45m	Flor do Mar (P.)
				22h15, 65m	Feitiço de Amor (P)
				23h20, 65m	Olhos nos Olhos (P.)
Domingo 05.04		Domingo 05.04		Domingo 05.04	
				21h14, 54m	Equador (P.)

* Série de situação de comédia usada como fluxo folhetinesco diário em repetição.

Como na América Latina, a telenovela portuguesa forneceu conteúdo para indústrias parasitas, como a das revistas cor-de-rosa e de temas televisivos; criou outro tipo de folhetins, o das vidas aparentemente “reais” dos actores e modelos-actores protagonistas das telenovelas. Revistas da especialidade televisiva, como a *TV 7 Dias*, incluem duas partes distintas que nos temas parecem, porém, indistintas: por um lado, as sinopses dos episódios das novelas; por outro, “notícias” sobre as vidas privadas e públicas dos protagonistas das mesmas, sendo os títulos de umas intermutáveis com as das outras.

As telenovelas portuguesas, tal como as dos outros países, necessitam de integrar temas da realidade social, como o desemprego, a violência doméstica, a

homossexualidade feminina e masculina, os filhos de pais divorciados, etc. A ligação do folhetim à actualidade chega a ponto de incorporar-se assuntos da véspera nos diálogos das telenovelas. Esta experiência, comum nas *soap* britânicas, foi introduzida em Portugal em 2008 em duas ou três ocasiões com o folhetim *Podia Acabar o Mundo* (SIC). A promoção do episódio de 16.10 era bastante clara sobre esta possibilidade oferecida pelo facto de se tratar de uma “novela aberta”: numa cena em casa, “enquanto os homens jogam às cartas”, falam dos jogos mais recentes da Selecção Portuguesa de Futebol “tal e qual terá sido em muitos lares portugueses, conferindo à história uma proximidade às notícias do momento nunca antes registada na história das telenovelas em Portugal”. Uma mulher da família, “cansada de tanto futebol, decide analisar o chumbo da Lei do casamento gay” que ocorrera dias antes no parlamento português. A novela pretendia assim retratar “de forma o mais fiel possível” aspectos da realidade nacional, no que se filiou genuinamente na tradição folhetinesca. O mesmo sucede em muitas telenovelas de outros países, no modelo criado pelo folhetim oitocentista. Nas tramas de telenovelas brasileiras “é possível palpar as notícias deixadas pelo *Jornal Nacional* [noticiário da Rede Globo]. No México, com a Televisa lançando mão do marketing social, são tratadas causas ecológicas, ou como sobreviver ao câncer, ou as crianças abandonadas. Nos Estados Unidos, a Telefutura recebe um prémio do governo por sua preocupação com desenvolver na ficção a temática da saúde” (Vilches, 2008). Novelas portuguesas tratam de problemas relacionados com a emigração e a síndrome do império ou temas mais actuais como o desemprego, a violência doméstica, etc. Todavia, ao contrário da oposição do poder político do tempo da lei Riancey, hoje as autoridades têm interesse na telenovela, não só por “desencravarem” bloqueios sociais quanto a determinados temas, como por servirem às autarquias e regiões mostrarem as suas belezas naturais, pelo que apoiam financeiramente a produção (Ferin, 2008).

Em Portugal, a telenovela segue caminhos idênticos aos de outros países, tentando captar público na internet e na telefonia móvel, cortando os episódios de forma a terem uma duração suportável para o espectador desses novos media. Por outro lado, os operadores procuram criar plataformas na Internet —

com notícias sobre as novelas e os actores, resumos, merchandising, cenas ou episódios, etc. — que atraíam espectadores para este género simultaneamente atraente e exigente em tempo numa época de grande oferta e diversidade de alternativas. A presença massiva da telenovela na TV generalista portuguesa e noutras plataformas e media mostra o quanto é um dos géneros preferidos da indústria televisiva e da audiência. Tal como na América Latina essa “terceira janela” depois da TV em aberto e da TV por assinatura demonstra que “assistir à ficção televisiva não só não rouba espectadores das estreias na tela tradicional, como serve de caixa de ressonância para aumentar a audiência e criar massa crítica em discussões em fóruns e blogs sobre seus personagens e suas histórias”. A Internet revela-se assim “um campo de provas de novas formas de marketing, como o *product placement*, mais dirigido a usuários preferenciais (Vilches, 2008).

Todavia, países onde o desenvolvimento sócio-cultural e a segmentação da audiência televisiva por mais canais ocorreu mais cedo, como os Estados Unidos, revelam fissuras no modelo industrial-cultural das *soaps*. Por um lado, desenvolvem-se modelos de seriados folhetinescos dum género novo, de enredos complexos, de acções diversas, como *E.R.* ou *Lost*, e até de fino recorte “literário” e intensa intertextualidade, como *The Sopranos* — seriados (*serials*, em inglês) que podemos chamar folhetins pós-modernos. Os novos folhetins podem ver-se na televisão generalista ou por cabo, pela Internet ou em DVD, e originam uma interacção com e entre os espectadores em *sites* e blogues. Tal como sucedia com as primeiras novelas na imprensa de massa, os autores dialogam com os espectadores pela Internet e incorporam algumas das suas ideias e sugestões. Por outro lado, o modelo original acusa algum cansaço e perde audiência. Em Abril de 2009, foi anunciado para Setembro o fim do programa de rádio e TV mais antigo de sempre. *Guiding Light* começou há 72 anos, em 1937, como folhetim radiofónico na CBS e transferiu-se para a rede de TV CBS em 1952, há mais de meio século. Era patrocinado desde o início pelo gigante dos sabões, detergentes e dentífricos, a Procter & Gamble.⁹ *Guiding Light* acaba por perda de audiência. Apesar de mudanças técnicas que

⁹ http://www.nytimes.com/2009/04/02/arts/television/02ligh.html?_r=1, visto em 02.04.2009.

reduziram custos, o desinteresse das telespectadoras foi fatal. Outras *soap operas* americanas também têm perdido espectadores, mas ainda atraem uma audiência com poder de compra que interessa aos anunciantes. Será o adeus de *Guiding Light* mais um sinal do fim do paradigma da TV generalista, baseado, entre outros pilares, no folhetim? Saberá a indústria desenvolver o uso da alta definição para renovar a telenovela? Quais serão as novas vidas do folhetim? Sem uma luz a guiar-nos, como saber? Respostas só nos próximos episódios.

Referências

- ALLEN, Robert C., ed. (1995), *To Be Continued... Soap Operas Around the World*, Londres, Routledge
- BRANCO, Camilo Castelo (s.d.), *Mistérios de Lisboa*, Mem Martins, PEA, 3 vols.
- BRIGGS, Asa (1975), *Victorian Cities*, Londres, Penguin
- BROOKS, Peter (1995), *The Melodramatic Imagination*, New Haven e Londres, Yale University Press
- BUTSCH, Richard (2008), *The Citizen Audience. Crowds, Publics and Individuals*, Nova York, Routledge
- DISRAELI, Benjamin (1995), *Sybil, or the Two Nations*, Hertfordshire, Wordsworth Ed.
- DUBOIS, Jacques (1996), "Introduction", in Zola, Émile, *L'assomoir*, Paris, Livre de Poche
- ELLIS, John (1997), *Visible Fictions*, Londres e Nova York, Routledge
- FERIN, Isabel (2008), Portugal - Ficção em busca de Identidade, in Lopes e Vilches, orgs.:293-316
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha (1987), "Introdução", Dinis, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, s.l., Ulisseia: 7-56
- FROM, Unni (2006), "Everyday Talk and the Conversational Patterns of Soap Opera", *Nordicom Review*, 27, 2: 229-244
- GLEDHILL, Christine (1992), "Speculations on the Relationship between Soap Opera and Melodrama", *Quarterly Review of Film and Video*, 14, (1-2): 103-124
- GRAMSCI, Antonio (1972), *A Formação dos Intelectuais*, Lisboa, M. Rodrigues Xavier
- HAGEDORN, Roger (1995), "Doubtless to Be Continued. A Brief History of Serial Narrative", in Allen, Robert C., ed.: 27-48
- HUGO, Victor (2002), *Do Grotesco e do Sublime. Tradução do Prefácio de Cromwell*, São Paulo, Perspectiva

-
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de, e VILCHES, Lorenzo (2008), *Mercados Globais, Histórias Nacionais*, Rio de Janeiro, Editora Globo
- LOPEZ, Ana M. (1995) “Our Welcome Guests - Telenovelas in Latin America”, in Allen, Robert C., ed: 256-275
- MACHEREY, Pierre (1988), “Figures de l’homme d’en bas”, in *Hermes 2, Masses et politique*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique: 67-69.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1995), “Memory and Form in the Latin American soap opera”, in ALLEN, Robert C., ed.: 276-284
- MATTELART, Armand (1996), *A Invenção da Comunicação*, Lisboa, Piaget
- MATTELART, Armand (1997), *A Comunicação-Mundo. História das Ideias e das Estratégias*, Lisboa, Piaget
- MOLLIER, Jean-Yves (2002), “Le Parfum de la Belle Époque”, in RIOUX, Jean-Pierre, e SIRINELLI, Jean-François, *La Culture de Masse en France. De la Belle Époque à Aujourd’hui*, Paris, Fayard: 72-115
- SIRINELLI, Jean-François (2002), “Introduction. L’Avènement de la Culture-Monde”, in RIOUX, Jean-Pierre, e SIRINELLI, Jean-François, *La Culture de Masse en France. De la Belle Époque à Aujourd’hui*, Paris, Fayard: 7-25
- STREET, Eduardo (2006), *O Teatro Invisível: A História do Teatro Radiofônico*, Lisboa, Página 4
- SUE, Eugène (1845), *Les Mystères de Paris*, Bruxelas, Meline, Cans et Cie
- VILCHES, Lorenzo (2008), Síntese Comparada dos Países Obitel, in LOPES e VILCHES, orgs.: 23-51
- WILLIAMS, Raymond (1992), *Television. Technology and Cultural Form* Hanover e Londres, Wesleyan University Press