
FICÇÃO TELEVISIVA INSPIRADA EM JORGE AMADO: DE GABRIELA A TIETA

Isabel Ferin Cunha*

Índice

1 Contextos e conceitos	1
2 Gabriela: dar a ver os quotidianos da política e da intimidade	4
3 Alguns apontamentos conclusivos	16
Bibliografia	17

1 Contextos e conceitos

As obras de Jorge Amado inspiraram algumas das telenovelas e séries brasileiras, produzidas pela TV Globo, que tiveram grande visibilidade em Portugal: a telenovela *Gabriela*, emitida entre maio de 1977 e janeiro de 1978 na RTP1; a série *Tenda dos Milagres* com início no dia 21 de outubro de 1990 na RTP2; a telenovela *Tieta* que foi exibida na RTP1 entre outubro de 1990 a maio de 1991 e *Teresa Batista Cansada de Guerra* que inaugurou a programação da SIC em outubro de 1992.

Estas obras de ficção seriada foram emitidas em dois períodos políticos e mediáticos distintos que convém relembrar. O primeiro período tem no centro a exibição de *Gabriela* e foi para o ar em 1977, acompanhando o final do PREC – Processo Revolucionário em Curso, que se seguiu ao 25 de abril de 1974 – e o início do processo de normalização democrática. Nesse período o panorama mediático nacional caracterizava-se pelo monopólio estatal de televisão e pelas nacionalizações dos órgãos de comunicação, acompanhados de lutas internas entre fações partidárias, das quais são exemplos o caso República e Rádio Renas-

çença (Mesquita e Rebelo, 1994; Ribeiro, 2002). O segundo período, corresponde a um cenário de ajustamento à legislação europeia, no qual se insere a reprivatização da economia e a abertura aos privados do mercado dos *media*, após aprovação do Decreto-Lei número 53/91 de 26 de janeiro de 1991. As séries *Tenda dos Milagres* e *Teresa Batista Cansada de Guerra* e a telenovela *Tieta* marcam o período de transição do monopólio estatal de televisão para uma situação de mercado, com o início das atividades dos dois operadores privados de televisão, SIC (Sociedade Independente de Televisão) e TVI (inicialmente Televisão da Igreja e após 1997, Televisão Independente).

Aquando da emissão da *Gabriela*, anos senta, os dados sobre audiências – não havia empresas nem técnicas adequadas a medições de audiências – eram escassos e não foram feitos estudos de receção. No início da década de noventa cerca de 85% das famílias portuguesas possuíam televisão e os dados de audiência eram aferidos regularmente por uma empresa. Nesse período de transição de uma situação de monopólio para uma situação de mercado, a questão da medição das audiências começou a impor-se de forma imperativa. Os valores de audiometria associados a programas, vinham condicionar a capacidade das televisões captar cotas de publicidade, ou seja financiamento, e estabelecer preços para anunciantes em todos os segmentos de horários. Na compreensão atual dos *media* a ideia de audiências está vinculada à aferição do número de indivíduos consumidores de determinado produto de televisão, dependendo da aplicação de tecnologias de audiometria e estatística que permitam calcular os consumos de televi-

de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e do(s) seu(s) autor(es). O artigo, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

*Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras.

são à fração de segundo e em valores universais, como *share*, *rating*, audiências médias e totais. Os índices de audiência permitem avaliar quantitativamente a adesão que os produtos/programas obtêm aquando a sua emissão. As audiências são, nesta perspetiva, aproximações quantitativas aos gostos e validam, quer tendências de consumo, quer a preferência por determinado tipo de programa televisivo, quer ainda a publicidade emitida. Dados desta natureza, para os dois períodos que pretendemos analisar, são ainda indicativos tendo em consideração o monopólio estatal televisivo que vigorou até ao início das emissões da SIC, em outubro de 1992.

A ideia de receção envolve a apreensão pelos indivíduos de sentidos veiculados nas mensagens mediáticas. Há muitas formas de entender esta apreensão, que correspondem a diversas perspetivas teóricas sobre o papel dos *media*, os seus efeitos nos indivíduos e na sociedade, a capacidade de negociação que cada indivíduo e a coletividade tem dos sentidos das mensagens, ou ainda a propensão dos cidadãos e dos consumidores mediáticos satisfazerem necessidades e obter satisfações pessoais a partir do uso dos *media*. Estes estudos não foram, também, realizados aquando da emissão em Portugal, das adaptações dos romances de Jorge Amado à televisão.

Para compreender o impacto da ficção televisiva exibidas em Portugal, a partir da adaptação dos romances do escritor Jorge Amado, teremos que recuar até ao início da revolução de 25 de abril de 1974 e recordar alguns fenómenos anteriores. Primeiramente lembramos que o Movimento das Forças Armadas (MFA), além de ter utilizado os meios de comunicação para concatenar o ataque e derrubar o poder ditatorial, identificou a necessidade de controlar os órgãos de informação ao ocupar, fisicamente, a rádio e a televisão. Em segundo lugar, os mesmos meios serviram de corrente transmissora ideológica de opções partidárias e “deram voz” a movimentos reivindicativos e organizativos de cidadãos, permitindo, em muitos momentos, diversas *manipulações ideológicas da informação e da comunicação* (Maxwell, 1999: 76;137; Reis, 1994: 16-17).

A enunciação deste percurso pressupõe que existia na sociedade uma clara compreensão que o campo dos *media* envolvia audiências, bem como estes determinavam processos de receção e de persuasão dos públicos. Para esta compreensão muito contribuíra as *Conversas em família*, programa político do Estado Novo, em que o presidente do con-

selho, Professor Marcelo Caetano, periodicamente se dirigia aos portugueses pela televisão.

O panorama mediático televisivo em Portugal, nos anos setenta, assentava no monopólio estatal de televisão, em 387 512 aparelhos de televisão registados (Barreto, 1996) e nos dados de audiência da empresa de sondagens Norma que, em 1970, calculava que 78,8% da população portuguesa que, tendo televisão, assistia regularmente às emissões. Independentemente da fiabilidade destes dados – a eletrificação do país, nesse momento, não ultrapassara os 60% do território – começava a desenhar-se um consumo de massas associado à televisão e uma programação vocacionada para este público. Neste contexto a rádio era o meio com maior penetração junto das audiências e mesmo após a revolução de Abril, tendo um papel preponderante em todo o país. Durante o período revolucionário a programação da rádio centra-se na informação, nos debates políticos, no teatro, nos programas de auditório, nos discos pedidos e nas músicas de protesto. Mantém-se no ar, também, programas de humor e rádio novelas, como o folhetim *Simplesmente Maria* emitido na Rádio Renascença até final de 1974 (Teves, 1998). Convém reter que o êxito deste folhetim tem antecedentes nos anos sessenta, nas fotonovelas e nas revistas direcionadas para mulheres. Estas publicações circulavam nos cafés dos bairros, entre amigas e nos cabeleiros, num período em que se acelerou as migrações rurais para os centros urbanos e se assistiu à entrada das mulheres das classes médias e médias baixas no mercado de trabalho, em decorrência da industrialização e das guerras coloniais.

Após a revolução de Abril, o movimento a que se designou PREC procurou criar uma dinâmica de revolução cultural, utilizando quer o exército, quer associações culturais, com o objetivo de *fazer sair do subdesenvolvimento largas camadas da população* (Dionísio, 1994: 452). Neste contexto, começa a tomar forma uma indústria mediática vocacionada para públicos de massa, onde sobressai a indústria cultural brasileira, que tivera nos anos trinta grande penetração em Portugal, nomeadamente através da literatura, da música, do teatro e do cinema.

As primeiras reflexões, críticas, sobre a indústria cultural advêm dos integrantes da Escola de Frankfurt (Benjamin, 1978; Horkheimer e Adorno, 1978; Adorno, 2003) que nos finais do século XIX e inícios do século XX, se debruçaram sobre a mercantilização das formas culturais ocasionadas pelo surgimento das indústrias de entretenimento na Europa e nos Estados Unidos. Em plena

expansão da televisão, Morin (1967: 11) define a cultura de massa como um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas. Segundo este autor a cultura de massas é uma cultura que apresenta contradições entre as exigências produtivas da industrialização, tais como a homogeneização, a standardização e as necessidades inerentes à individualização e inovação próprias de um mercado de consumo.

A televisão surge dentro deste contexto, como o meio privilegiado de comunicação de massa, permitindo alternar os sentidos (ver e ouvir) e as situações de envolvimento e distanciamento, oferecendo simultaneamente formas de entretenimento cultural e participação social (Buonanno, 2008: 41). A televisão reflete, ainda, sobretudo no *prime-time* ou horário nobre, as mudanças políticas, económicas e culturais das sociedades, os ritmos de trabalho e os quotidianos e suas expectativas. É, também na televisão, e principalmente no horário nobre, que empresas, anunciantes e programadores procuram compatibilizar as expectativas das audiências com diretivas políticas e indicadores socioeconómicos, que seguem o princípio *dar ao público aquilo que o público quer ver* (Gitlin, 1994; Newcomb, 2002).

A(s) indústria(s) cultural (ais) brasileira(s) já tinham tradição em Portugal, mas adquiriram novo folgo no início dos anos sessenta, momento em que o Brasil começa a consolidar determinados segmentos da cultura de massa e a exportar os seus produtos, tais como a música popular (MPB), livros e revistas e programas de ficção televisiva (Straubhaar, 1984). Para compreender este fenómeno teremos que relembrar, igualmente, as relações culturais transatlânticas incentivadas pela ditadura na década de sessenta – com o objetivo de manter os emigrantes ligados às suas origens – tais como as tournées de atores, cantores e artistas portugueses no Brasil – por exemplo, Laura Alves, Amália Rodrigues e Raul Solnado – bem como as presenças na rádio e na televisão de artistas brasileiros, como Vinícius de Moraes, Tom Jobim ou Juca Chaves. Recorda-se, também, a presença desde o início do século XX da indústria editorial brasileira em Portugal, nomeadamente a presença de coleções de livros publicados pelas Livraria Martins de São Paulo e da Livraria Editora do Globo, então com sede em Porto Alegre, ou já nos anos sessenta, os fascículos temáticos e os livros de banda desenhada editados no Brasil e vendidos em Portugal. Lembramos, ainda, que esta presença estendia-se às grandes cidades

do “império colonial” como Luanda, Nova Lisboa (Huambo), Lourenço Marques (Maputo) e Beira – locais onde a imprensa “cor-de-rosa” tinha uma vitalidade muito apreciável – ou ainda às cidades de Cabo-Verde, onde a música e a literatura brasileiras tinham angariado um vasto público.

Dada a escassez dos dados sobre audiências de televisão, a reconstituição do ambiente, ou melhor a tentativa de aproximação aos contextos que rodearam a receção dessas obras só pode ser feita recorrendo a jornais e a revistas contemporâneas que se dirigiam a públicos diversos. Assim, para enquadrar a receção da telenovela *Gabriela*, recorremos a dois periódicos que atingiam um público vasto e se aproximavam da sensibilidade política dominante da época: o semanário *O Jornal* (1975-1992) e o *Diário de Lisboa* (1921-1990). *O Jornal* foi um semanário direcionado para um público-alvo de classes médias assalariadas ideologicamente próximas do centro-esquerda. Caracteriza-se pelo seu fotojornalismo e por apresentar secções bem delimitadas de Artes, Espectáculos, Cinema, Rádio, Teatro e Televisão. O *Diário de Lisboa*, foi um jornal diário vespertino, próximo da esquerda comunista, que tinha como público-alvo trabalhadores da indústria e dos serviços. Aos fins-de-semana publicava um suplemento cultural designado *Sete-ponto- Sete*.

No final da década de oitenta e início de noventa, após sucessivos planos de reajustamento económico liderados pelo FMI, os indicadores económicos e sociais portugueses aproximavam-se lentamente dos países integrantes da União Europeia (UE). No campo dos *media*, surgem os primeiros grupos privados com projetos na imprensa (por exemplo, *Independente*, 1988, e *Público*, 1990) e na rádio (por exemplo, TSF, 1988), enquanto a televisão estatal consegue uma maior estabilidade e independência dos poderes políticos e governamentais a partir da revisão constitucional de 1989, que abriu caminho à atividade de operadores privados neste sector (Paquete de Oliveira, 1992).

Para contextualizar as obras de ficção televisiva adaptadas das obras de Jorge Amado, emitidas entre 1990 e 1992, consultámos a *Revista Maria*, a *Revista do Semanário Expresso* e o jornal diário *Público*. A *Revista Maria* é uma revista semanal direcionada para mulheres, com cerca de 389 500 exemplares de tiragem nesse período, que teve início em novembro de 1978 e contém rúbricas de aconselhamento de beleza, culinária, moda, sugestões da semana, mas também mantém outras rúbricas como: *Aconteceu na Igreja Universal do*

reino de Deus; Sexo; Conto da semana; Diário de Maria; Horóscopo e Bebê do ano. A revista do *Expresso* integra o semanário com maior tradição em Portugal, direcionado preferencialmente a um público de quadros médios e superiores, profissionais liberais e europeístas, politicamente mais próximos do chamado centro político da governação (PS/PSD). No período em análise tem uma estratégia de discussão de políticas públicas, nomeadamente dos meios de comunicação social, ao que não será estranho o facto do seu proprietário, Francisco Pinto Balsemão, ter concorrido a uma das licenças para televisão. O diário *Público* insere-se na nova dinâmica de mercado criada após a liberalização do campo dos *media* em 1989. Este diário, vocacionado para um público jovem, escolarizado, urbano e europeísta, tem uma estratégia cosmopolita, dando grande relevância à opinião política, aos assuntos internacionais e à cultura.

A consulta destes periódicos, sem esgotar todo o espectro social e político, pretendeu abranger, nos respetivos períodos temporais analisados, diferentes públicos e recolher diferentes sensibilidades da opinião pública, nomeadamente através dos críticos de televisão.

2 Gabriela: dar a ver os quotidianos da política e da intimidade

A telenovela é um género televisivo com origens na *soap opera* norte-americana, que por sua vez foi desenvolvida a partir da radionovela e da fotonovela, com heranças advindas da tradição literária ocidental, tais como folhetins literários seriados nos jornais, revistas e novelas para senhoras e raparigas. Reis e Lopes (2002:401-402) consideram que a *estrutura externa de uma telenovela obedece aos condicionamentos socioculturais e às solicitações económicas (publicidade, etc.) que a envolvem.* A telenovela caracteriza-se principalmente por três características: a hora e a frequência da emissão, a economia da sua construção e o tipo de audiência que atrai. Trata-se de um programa diário semanal, com custos de produção relativamente baratos que atrai sobretudo audiências adultas femininas. Os enredos das telenovelas são fundamentalmente povoadas por pessoas da classe média e média alta. É constante o recurso a enredos sociais e familiares complexos e a relações emocionais e interpessoais intrincadas, onde o poder e a expectativa de sucesso e fracasso, quer emocio-

nal quer económico, criam uma constante tensão e expectativa. O estatuto social das audiências é, na generalidade, muito mais modesto que o conjunto das personagens apresenta, sendo que os problemas que enfrentam são comuns (sucesso económico, sexo, poder e competição social, quotidianos familiares e sociais conflituosos, problemas de saúde, drogas, álcool, etc.), mas apresentados de forma mais concentrada e intensiva do que realmente vivenciam no quotidiano. Uma das outras características deste género ficcional é a especulação sobre o desenvolvimento da trama, sendo que em cada episódio há uma promessa de resolução das questões pendentes. Esta estratégia narrativa proporciona prazer às audiências, pois suscita uma interatividade próxima dos jogos de adivinhação, permitindo aos espectadores confrontar as suas competências narrativas com o desenvolvimento do enredo e comportamento das personagens.

Quando em 17 de Maio de 1977 se inicia a exibição da telenovela *Gabriela*, adaptação do romance de Jorge Amado, produzida pela TV Globo, havia já um público que era frequente consumidor de diversos produtos da indústria cultural brasileira, nomeadamente da obra literária de Jorge Amado. A chegada a Portugal de um contingente de intelectuais brasileiros exilados da ditadura, após o 25 de abril veio, também, dinamizar esta aproximação, sobretudo se tivermos em conta a presença de encenadores como Boal e José Celso e a intervenção, bem como parcerias, que mantiveram no teatro português.

Nos jornais da época as secções com notícias referentes à cultural brasileira eram frequentes e com grande visibilidade. Por exemplo, na secção Artes/Letras/Espectáculos de *O Jornal*, do dia 6 de maio de 1977, que antecede o início da chegada da telenovela *Gabriela* pode-se ler na página 24, escrito por José Vaz Pereira:

“Lisboa teve oportunidade, na última semana, de apreciar três filmes brasileiros. Para um cinema que nunca nos visita é um pequeno acontecimento, quase uma lança em África. Pode ser que a promoção seja feita, daqui para o futuro, por via indirecta, isto é, quando a TV vier a exhibir anunciada série «Gabriela, Cravo e Canela», romance da Baía baseado na

² Pereira, José Vaz, “Hora do Brasil”, *O Jornal*, 06/05/1977, p. 24.

*obra do mesmo nome do grande Jorge Amado...*²

Na mesma página e na mesma matéria é anunciado o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, inspirado no livro do mesmo escritor e realizado pelo cineasta Bruno Barreto, com música de Chico Buarque. Uma página à frente lê-se:

“Salas cheias de um público entusiasmado, tem marcado a ainda curta carreira de «Barraca contra Tiradentes», espectáculo apresentado pelo grupo de teatro independente «A Barraca» e com encenação do dramaturgo brasileiro Augusto Boal”.³

A chegada da Gabriela à RTP1 insere-se num processo maior da expansão da indústria cultural brasileira, a que não é estranha a “moda Portugal” no Brasil, que decorre da contraposição entre a revolução dos cravos, cantada por Chico Buarque no *Fado Tropical*, e o regime de ditadura vivido nesse país. A este contexto acresce mais uma reestruturação interna da RTP, uma das muitas que se sucederam no pós PREC, e que foi conduzida por Carlos Cruz e em seguida por José Niza,⁴ com o objetivo de despolitizar e despartidarizar a sua programação. A chegada de *Gabriela* inclui-se, ainda, no lançamento de uma nova grelha de programação, considerada pelo novo diretor *adaptada às necessidades deste país, neste momento*.⁵ A integração desta telenovela neste novo mapa de programação deve-se, também, no nosso entender, à presença em Portugal, no pós 25 de abril de muitos intelectuais brasileiros ligados ao teatro, cinema e artes.

Em 1977 a situação política encontrava-se em acelerada mudança com vista à estabilização democrática. O público estava saturado de programas políticos e a derrocada do império colonial, bem como a chegada dos *retornados*, envolvia nostalgias identitárias que encontravam ecos nos conteúdos e nas formas da indústria cultural brasileira. Assim, um novo género televisivo, a telenovela, e um autor conhecido, Jorge Amado, davam a *Gabriela* um sucesso garantido.

O primeiro anúncio no *O Jornal* desta telenovela surge numa notícia breve na rubrica

³ Feio, Lurdes, “Barraca contra Tiradentes: o êxito de uma companhia tem um reflexo positivo sobre o teatro em geral”, *O Jornal*, 06/05/1977, p. 25

⁴ José Niza “Garantiu que, embora socialista, não está na RTP para fazer a política do Governo nem do Partido e ‘sim para me guiar por aquilo que define a Constituição” In: *O Jornal: Artes/Letras/Espectáculos/ Televisão* “Maio e Outubro próximos –

Artes/Letras/Espectáculos/Televisão, do dia 1 de Abril de 1977, na página 26, com o título, “*«Gabriela, cravo e canela»: seis meses de folhetins diários*”. Nesta notícia salienta-se que o *folhetim* era uma adaptação realizada pela TV Globo do Rio de Janeiro, do romance com o mesmo título de Jorge Amado, escrito em 1952, publicado em Portugal dois anos depois, e que contara com a colaboração de James Amado, irmão de Jorge Amado, para supervisor da adaptação. Ainda não conseguindo identificar o género televisivo telenovela, a mesma notícia refere que *a série televisiva com um total de 131 capítulos de 30 minutos cada, será apresentada entre nós na versão original e prolongar-se-á durante seis meses*. Mais à frente salienta que a crítica brasileira que normalmente *não perdoa a mediocridade das novelas* a considerou como *uma das realizações mais equilibradas da Globo* por espelhar uma *experiência de grande importância na pesquisa da autêntica cultura brasileira*.

Na segunda-feira 16 de maio de 1977, dia que antecede o início da exibição da telenovela *Gabriela, O Diário de Lisboa* (DL), apresenta na página cinco, dividindo o espaço com uma notícia sobre “Ainda a ‘guerra’ da RDP: comunicado da Secção PS” uma publicidade (mais de metade da página) a Jorge Amado, onde o escritor aparece no lado esquerdo numa fotografia a meio corpo, tendo no canto superior direito um *close* da atriz Sónia Braga (Gabriela) e desenhos representando as principais personagens e atores de *Gabriela*. Na mesma publicidade, numa tarjeta de fundo preto lê-se: *após esgotar 10 edições em livro, Portugal recebe Gabriela pela televisão. Com o mesmo cheiro de cravo, o sotaque baiano e a cor de canela*. Em baixo encontram-se os logotipos da RTP e da Rede Globo. Na mesma publicidade há referências biográficas e à obra do autor, bem como à sua adaptação à televisão *uma recriação para-cinematográfica da rede Globo do livro de Jorge Amado*. Na sexta-feira, dia 20 de abril, o DL faz uma reportagem sobre a 47^a Feira do Livro de Lisboa⁶ e escreve que:

“A Europa-América apontou as baterias para Gabriela, cravo e canela. A sensual Sónia da versão televisiva

as duas fases mais importantes na remodelação da programação” , 22/4/1977, p. 26.

⁵ In: *O Jornal: Artes/Letras/Espectáculos/ Televisão* “Maio e Outubro próximos – as duas fases mais importantes na remodelação da programação” , 22/4/1977, p. 26.

⁶ “Entre surpresas e bancas de artesanato: Gabriela manda na feira (do Livro)”, *Diário de Lisboa*, Nacional, sexta-feira, 20 de maio de 1977, p.4.

ocupa, sugestiva, a capa. A edição (que é a décima) tem uma tiragem de 10 mil. Só numa hora venderam-se cem. A Lorge (sic.) arrasta Amado. Assim estão-se a vender bem Dona Flor e seus dois maridos, Os subterrâneos da Liberdade e o Cavaleiro da Esperança... No Centro do Livro Brasileiro... Gabriela, cravo e canela, em edição brasileira, a 208 escudos, também vende.”

Na capa de *O Jornal* de 20 a 26 de abril, semana em que se iniciou a emissão da referida telenovela, concorrendo com títulos como “Quem está em crise: a Universidade ou o ministro? Inquérito em Coimbra, Porto e Lisboa (págs. 2/5) (fotografia do ministro Sottomayor Cardia)” lê-se numa das outras chamadas *Cá está ela Gabriela! Álvaro Salema: o romance; Francisco Mata: o folhetim (págs. 28/29)*. Nestas duas matérias que têm desenvolvimento nas páginas de Artes/ Letras/ Espectáculos/ Televisão, Francisco Mata comenta os primeiros episódios, refletindo sobre a capacidade dos portugueses entenderem o *sotaque brasileiro e traduzir* as falas enriquecidas do português falado no Brasil. Demonstra, também, preocupação sobre os horários de exibição dos episódios, que oscilam de dia para dia e não parecem estar adequados aos ritmos de uma grande audiência. Estas duas temáticas acompanharão todos os episódios da *Gabriela*, sendo que a questão da língua e do sotaque extravasará para a questão cultural e a RTP irá, a partir de então, fixar os horários da telenovela após o telejornal, delimitando deste modo o horário nobre. A matéria de Álvaro Salema “Gabriela, cravo e canela – verdade humana, brasileira e universal” discorre sobre a obra literária de Jorge Amado, ressaltando os diversos momentos da sua obra, o compromisso com os oprimidos e os humildes, o período de maior engajamento político e o exílio que sofreu. O crítico enquadra *Gabriela*, no período de brasilianismo, mais especificamente de *bahianismo visceral* e, citando o prefaciador da primeira edição deste romance em Portugal Ferreira de Castro, sublinha que o romance é uma das grandes criações de Jorge Amado que demonstra *o forte poder de comunicabilidade, uma perene comunhão com os seus humildes heróis*.

Mário Castrim, pseudónimo de Manuel Nunes da Fonseca, crítico de televisão do DL, foi um espectador atento das telenovelas e deve-se a ele,

num estilo humorístico e de crítica social, algumas das observações mais interessantes sobre este género televisivo, tanto na perspetiva da produção como da receção. Ainda *Gabriela* não tinha um mês de exibição e ele desmontava as técnicas que permitem a este género criar grandes audiências,⁷ iluminando os subtemas e enredos que têm mais poder para as captar:

“...no lançamento de qualquer telenovela, o criador avança logo com quatro ou cinco temas e fica à espera dos «ibopes», das consultas à opinião pública. O tema que mais interessou, é o que passa a ser explorado com mais intensidade...”

Neste contexto, o crítico refere como o bordel Bataclã e a sensualidade das suas meninas tomaram conta da telenovela, por serem uma novidade e suscitarem interesse do público, mas ao mesmo tempo traduzirem a sensibilidade do autor do romance:

“«Gabriela» brasileira faquianda ma não anda. A ação arrasta-se, a mina das «meninas» do Bataclã não pode acabar de um momento para o outro. Dado o interesse que suscita nos povos tementes a Deus, o assunto é um achado miraculoso. Mas se o próprio Jorge Amado considera que o espírito da obra não sai diminuído nem deformado, quem sou eu para desmentir?”

Na mesma peça o crítico dá conta da opinião pública, ou de uma certa opinião pública conservadora e pertencente às classes altas que além de não parecer apreciar o género lhe atribui traços pornográficos:

“...uma certa camada da população parece não estar a apreciar muito a telenovela, pouco simpática como é para os caciques e para as senhoras burguesas, desumanizadas...Até já acusaram a pobrezinha de pornográfica!”

Ao aproximar-se do final da exibição de *Gabriela*, Mário Castrim considera que *é o maior êxito nos 20 anos de TV* e penitenciar-se-á por ter vaticinado, no início da sua transmissão, a falência do género em Portugal:

⁷ Castrim, Mário “Canal da Crítica: Gabriela – pró e contra

ela”, *Diário de Lisboa, Televisão*, terça-feira, 31 de maio de 1977, p. 15.

“ Errei na previsão feita há seis meses. Meus cálculos fundavam-se no obstáculo da pronúncia, dos particularismos e idiotismos brasileiros; fundavam-se numa incorrecta apreciação das capacidades telenovelescas; fundavam-se ainda num conhecimento imperfeito do telenovellismo brasileiro”.⁸

A telenovela tal como as suas congéneres americanas, as *soap operas*, foram prioritariamente desenvolvidas como um género ficcional televisivo direccionado para audiências femininas (Kilborn, 1992). Contudo, em Portugal, a percepção que temos, a parir dos indicadores recolhidos em periódicos, é que *Gabriela* foi lida preferencialmente como um romance de Jorge Amado ficcionado para televisão.

“Realização de qualidade e interpretações de alto nível, transformaram o romance de Jorge Amado. E se a adaptação não foi fiel, a obra ganhou em popularidade. O próprio Jorge Amado referindo-se à interpretação de Fúlvio Stefanini, enviou-lhe um bilhete onde dizia: «o seu Tónico é melhor que o meu».”⁹

Muitos portugueses conheciam Jorge Amado e as suas convicções políticas. Por essa razão *Gabriela* não teve apenas um público feminino, mas obteve uma recepção extremamente politizada, abrangendo mais de três milhões de espectadores, homens e mulheres, que em Ilhéus não viram uma terra estranha mas sim semelhanças com a situação portuguesa de luta *pela queda da ordem estabelecida, a dos coronéis, com todo o caciquismo, repressão, machismo, etc.*¹⁰

Com base nestes argumentos poderemos explicar a visível politização da recepção da telenovela, como ilustra a capa da agenda da semana do DL, *Sete-Ponto-Sete* de 23 a 29 de Julho de 1977, intitulado “As cenas proibidas de Gabriela” onde nas páginas 4 e 5, se glosam diálogos das personagens do romance. Nesta matéria, que não se encontra assinada, estão elencados as personalidades políticas, nacionais e internacionais, com maior proeminência, sendo-lhes atribuídas nomes e características de personagens do romance *Gabriela*, a par de

⁸ Castrim, Mário, “Canal da crítica: Gabriela, Gabriela, e as razões de gostar dela”, *Diário de Lisboa*, quarta-feira, 17 de novembro de 1977, p. 13.

⁹ Mata, Francisco, “Jorge Amado a Stefanini: ‘O seu Tónico é

elementos advindos das suas intervenções políticas. Na chamada, ao cimo da página 4, lê-se:

“Aquilo que o leitor vê no seu televisor e pensa que é a série completa da Gabriela não tem paralelo com esta história de sangue, suor e briga que *Sete-Ponto-sete* revela em primeira tiragem. Aqui se conta como coronéis de cacau, jagunços, fazendeiros, senhoras piedosas e outras personagens conspiraram para derrubar o que poderia ter sido um belo romance de amor. Mas Gabriel, a autêntica, sobrevive a estas e outras intrigas. Já agora, revelamos um segredo: a flor que ela traz nos cabelos é um cravo encarnado”

Em seguida, na mesma página, estão as fotografias de 16 figuras públicas conotadas com diversos quadrantes políticos e identificados com personagens da *Gabriela*. Por exemplo, o embaixador americano Franco Carlucci, que teve uma intervenção política saliente no período do PREC, é identificado como *Coronel Ramiro Bastos*. *Dono de cacau e representante em Ilhéus dos interesses do seu Governo. Dita ordens em toda a região e controla os coronéis do cacau e jagunços altamente especializados*. Ao então primeiro-ministro Mário Soares é atribuída a personagem de Nacib: *Ele é o dono do bar. Um tanto despistado. Nacib quer dar-se bem com toda a gente, e depois lixase, como na última quinta-feira. Mas, tal como no folhetim, só dá por ela quando é tarde demais*. Freitas do Amaral, então dirigente do CDS, surge como *Coronel Coroliano, Compadre do coronel Ramiro, aparentemente bonacheirão, sabe que os jagunços aparecem quando ele quiser. Faz parrelha com o coronel Melk* (identificado como Sá Carneiro, PPD/PSD) *e não desdenha uma partidinha de cartas com o coronel Amâncio* (identificado como tenente-coronel Galvão de Melo, um dos militares de direita mais ativos do MFA).

Na página seguinte, em forma de banda de desenhada, e com a frase *advertência: contém cenas eventualmente alarmantes*, o tema da reforma agrária, que dominou os primeiros anos da revolução do 25 de abril, é glosada com recurso a fotografias da época e legendas alusivas ao enredo

melhor que o meu...”, *Diário de Lisboa*, sexta-feira, 4 de novembro de 1977, p. 4.

¹⁰ Mata, Francisco, “Jorge Amado a Stefanini: ‘O seu Tónico é melhor que o meu...’”, *Diário de Lisboa*, sexta-feira, 4 de novembro de 1977, p. 4.

da telenovela. Assim, na primeira fotografia que ocupa a largura da folha e mostra um conjunto de trabalhadores rurais segurando uma faixa que ocupa o centro da imagem lê-se *reforma agrária covardemente assassinada!* Na mesma fotografia vê-se ao longe a guarda republicana a cavalo e a legenda *Sob a mira das armas dos jagunços, os manifestantes não se amedrontaram e ali mesmo abriram a grande faixa, para que o crime ficasse na memória das gentes.*

Um outro número do *Sete-Ponto-Sete*, de 22 a 28 de Outubro de 1977, páginas 10 e 11, volta a dedicar-se a *Gabriela*, ilustrando as páginas com personagens da telenovela lendo jornais portugueses da época, em função das sensibilidades políticas. Assim, por exemplo, vê-se o coronel Ramires, com o jornal *Retornado* (dirigido aos portugueses regressados das colónias) aberto e com a seguinte legenda *Este jornal é muito bom...e depois tem cada pretinha!* ou Mundinho com o *Diário de Lisboa* e os dizeres *Sete-ponto-sete só ao sábado...falta de papel chegou aí, né mesmo? e ainda Gabriela, sem jornal, e a legenda "sei ler não"*. No canto esquerdo, em jeito de despedida e de balanço da emissão da telenovela:

"Não adianta chorar. A Gabriela condiciona a vida da gente meia hora por dia. Nesta meia hora, o merceiro fecha a porta do cavalo, a Dolores não está nem para os amigos, e um reaccionário nosso conhecido manda o CDS às urtigas para ver a Bié de corpo inteiro e o doutor Ezequiel a meio copo. Quando amanhã um coca-bichinhos fizer a História de Portugal entre as 20.35 e as 21.15, há-de (sic.) saber-se que ninguém fez puto...Manda a verdade que se diga, as personagens do folhetim também se preocupam com o destino dos portugueses.."

No dia 28 de outubro, o crítico de televisão do DL, Mário Castrim, na crónica intitulada "Canal da crítica: Gabriela, mas...aviso ao público: a crónica de hoje fala de política"¹¹ começa por tecer comparações entre o romance de Jorge Amado e

¹¹ Castrim, Mário, "Canal da crítica: Gabriela, mas...aviso ao público: a crónica de hoje fala de política", *Diário de Lisboa*, Televisão, sexta-feira, 28 de outubro de 1977, p. 13.

¹² Personagem que interpreta o papel de uma mulher mantida pelo coronel Jesuíno. Este mandara matar a mulher o amante por ciúmes, sendo que Glorinha ao saber deste facto recusou entregar-

a telenovela, enfatizando a exigência do público para que o romance de Jerusa e Mundinho tenha como desfecho o casamento. Uma situação que não vem no romance, mas é *exigência do público e elemento essencial* para angariar audiências no *grande mercado do telenovélismo brasileiro*. Em seguida chama a atenção para como a *política utiliza como instrumentos factores que parecem nada ter com a política*, dando como exemplos as artimanhas do coronel Ramiro antes das eleições e reflete sobre o impacto da emissão da *Gabriela* que não diz isto, mas *dá a ver isto*. Comentando em seguida sobre a receção destas imagens pelos espectadores e cidadãos portugueses, chama a atenção para a *força do audiovisualismo num país com cerca de 40 por cento de analfabetos e uma grande percentagem de indivíduos durante anos e anos afastados da prática política*. Compara ainda as estratégias eleitorais vividas na Ilhéus da telenovela com a situação política portuguesa, nomeadamente para a recuperação das forças políticas mais ao centro e à direita e aos interesses que representam: *Não vamos agora falar do Sá Carneiro, do Freitas do Amaral, etc., etc. Vamos só perguntar quais são as forças que os apoiam, e só então poderemos avaliar das suas políticas. Há que ver o rosto das pessoas, como se ele fosse a máscara das forças sociais"*. E termina não só reafirmando que a *Gabriela* é uma fonte de ensinamentos, mas apelando para que os espectadores não se esqueçam de ler dois romances, politicamente mais contextualizados, como *Terras do Sem-Fim* e *S. Jorge de Ilhéus*.

Mas este crítico compara também as peripécias de Ilhéus ao ambiente de ditadura brasileira e assim escreve a propósito do episódio de Glorinha¹² que *A telenovela, essa alarga o âmbito da crónica: ela não se limita a retratar Ilhéus, ela refere e acusa e denuncia inúmeros aspectos da actualidade brasileira, em particular, e do capitalismo, em geral*¹³. No mesmo sentido vai uma outra crónica, onde faz trocadilho entre a personagem do então ditador brasileiro, general Geisel, acusado de prender e matar membros da oposição política, e a personagem do coronel Jesuíno *Assassino chamou Glória a Geisel, perdão! a Jesuíno*.¹⁴ Ou ainda falando sobre a prisão da personagem do

se aos seus desejos. Em represália o coronel proibiu-lhe não só sair como abrir a janela da casa onde estava instalada pelo mesmo.

¹³ Castrim, Mário, "Canal da Crítica: a janela de Glorinha", *Diário de Lisboa*, quinta-feira, 27 de outubro de 1977, p. 13.

¹⁴ Castrim, Mário, "Canal da Crítica: por quanto tempo Glorinha, terás tua janela fechada?", *Diário de Lisboa*, sábado, 29 de outubro de 1977, p. 15.

doutor Ezequiel pelos coronéis Amâncio e Melk, refere que o *povo brasileiro compreendeu certamente a alegoria* e que este caminho prognostica o *avanço das massas populares do Brasil*.¹⁵

A politização da receção da *Gabriela* atinge aspetos de teoria da conspiração, quando no final da sua transmissão o público compreende que serão emitidos menos episódios em Portugal daqueles que foram anunciados no início (160 episódios) e transmitidos no Brasil. Assim, o DL, surge com uma chamada a toda a largura da primeira página na sua edição de quarta-feira, dia 16 de novembro “Tiraram 30 episódios à Gabriela”. Mesmo que no desdobramento da matéria se refira que se trata de uma estratégia de comercialização da TV Globo para o estrangeiro, acrescenta-se, logo em seguida, que *De qualquer modo é muito estranho que a Gabriela fosse exibida na íntegra num Brasil com um regime ditatorial e seja exibida truncada no democrático Portugal. É muito estranho!*¹⁶

No dia seguinte, de novo na primeira página, reiterando a teoria da conspiração, o mesmo diário escreve que foram retirados aspetos importantes nomeadamente os comentados pelo ator Paulo Gracindo (coronel Ramiro) num outro programa de televisão: “*O actor Paulo Gracindo, intérprete do coronel Ramiro afirmou, na «Cornélia»¹⁷, perante milhões de espectadores que havia uma cena de um tiro no seu funeral, muito curiosa. Não a vimos cá! e mais à frente continua nas “...cenas dos próximos capítulos, toda a gente viu Nacib a fugir (e deixar cair o chapéu) ao ser alvejado por um dos coronéis. No episódio seguinte a cena não apareceu. Porquê?*”¹⁸

Mantendo determinadas leituras políticas, mas fazendo ressoar a sensibilidade dos espectadores e das espectadoras, o escritor Luís Sttau Monteiro, aliás o crítico que assina *Guidinha*, de *O Jornal*,¹⁹ faz uma crónica na secção *Tempo Livre*, que a partir de uma reconstituição do ambiente social do popular Bairro da Graça em Lisboa, nos permite apreender o clima da receção daquela telenovela:

“Esta semana foi uma porcaria aqui na Graça porque não aconteceu nada mas é que mesmo nada sim porque não houve um discurso na Televisão para a gente dormir porque não se levantou um inquérito a nin-

guém para a gente rir porque ninguém fez uma promessazita política para a gente sorrir...felizmente há a Gabriela e o Nacib aos beijitos na cama para entreter a gente mas lá que aquilo entretém disso é que não há dúvida e a prova é que o meu pai já tirou outra vez a Televisão do prego e chega a casa todos os dias mais ou menos direito para não perder uma coronelada do Ramiro e do Amâncio ou uma intriguita do Mundinho agora de quem ele gosta do fundo do coração é do Tónico Bastos que anda na safra das viúvas e das órfãs e que mexe as sobranceiras de uma maneira que deixa a minha mãe derretida por dentro e a suspirar por fora a minha vizinha. Adélia até já tem o retrato dele à cabeceira ao lado do retrato do Clark Gable que era um Tónico americano que já morreu...”

Neste trecho além de se contextualizar uma sociedade que vive no limiar da pobreza – um pai de família em dificuldades e com hábitos de consumo de álcool – e apresentar duas mulheres, uma casada e uma solteira, vivendo de amor romântico, identificam-se os elementos que tornam *Gabriela*, o único programa de entretenimento que vale a pena ser seguido. Aprofundando os quotidianos e ligando-os à situação política que se vivia em Portugal, o crítico continua:

“...mas como eu ia dizendo se não fosse a Gabriela a vida aqui na Graça era uma estopada de todo o tamanho olá se era uma razão da Gabriela ser tão popular é que entre a Graça e Ilhéus há poucas diferenças mesmo muito poucas também cá temos os nossos Ramiros os nossos Amâncios e as nossas Marias Machadões dessas então temos uma data delas em todas as casas e em todas as ruas olá se temos e Ramiros temo-los de todas as idades e feitios temos Ramirões Ramiritos e Ramiricos gordos e magros

¹⁵ Castrim, Mário, “Canal da crítica: da Gabriela à vilanagem. *Diário de Lisboa*, sexta-feira, 11 de novembro de 1977, p. 16.

¹⁶ “Tiraram 30 episódios à Gabriela”. *Diário de Lisboa*, quarta-feira, 16 de novembro de 1977, primeira página.

¹⁷ «Cornélia» foi um programa de auditório exibido na mesma época.

¹⁸ “Quem tirou episódios à Gabriela?” *Diário de Lisboa*, quinta-feira, 17 de novembro, 1977, primeira página.

¹⁹ Sttau Monteiro, Luís, “Os Tónicos e os Ramiros da Graça”, *O Jornal: Tempo Livre*, 29 de Julho de 1977, p. 39.

barbudos e rapados fardados e à paisana...

Abrangendo um outro público, Mário Dionísio, na rubrica Ideias e Opiniões de *O Jornal* de 26 de agosto²⁰, escreve sobre a sua estadia de férias no Hotel Palace do Buçaco, um dos hotéis mais conceituados e glamorosos de Portugal na altura, onde uma burguesia conservadora e expectante sobre os destinos da revolução se alvoroçava para assistir à Gabriela:

“...Toda aquela gente de ar solene e distante se dirigia apressadamente, ma non troppo, é evidente, para algures, em todo o caso com uma vivacidade pouco própria da sua alta compostura que me aguçou a curiosidade. O seu destino era um salão cheio de cadeiras, antecipadamente marcadas com revistas, com lenços, com malas de senhora, dispostas em plateia frente a um grande aparelho de televisão, ao lado do qual havia outro, mais pequeno, para quem não lograsse arranjar lugar conveniente para ver bem o primeiro. Divertido e espantado descobri: era a Gabriela!”

Após esta surpresa vivida por Mário Dionísio, ele comenta que *toda aquela gente*, hóspedes de um hotel de luxo, *manifestamente hostil ao 25 de abril e certamente contrária à teoria da luta de classes*, seguia com afincos as peripécias da obra adaptada de Jorge Amado. Um autor cujos livros foram muitos anos proibidos ou se vendiam à socapa, fugindo à ordem política apoiada por aqueles hóspedes que *detestavam o coronel Melk e o Jesuíno, troçavam do Tónico Bastos, se mantinham reservados perante o coronel Ramiro, se condoíam com a Glorinha e a Pretinha, torciam por Mari-alva e por Jerusa*.

Para reconstruir a receção, na perspetiva do género, é importante a matéria de Isabel da Nóbrega, intitulada Gabriela (II) publicada no *Diário de Lisboa*.²¹ Neste artigo de opinião a autora centra-se nas lutas de emancipação da mulher, afirmando que as personagens de Jorge Amado devem ser um convite à reflexão, ultrapassando a situação de *se falar muito de Gabriela e não se discutir Gabriela*. Para além de comparar a sociedade de Ilhéus

²⁰ Dionísio, Mário, “Crónica de Verão”, *O Jornal*: Ideias e opiniões, 26 a 31 de agosto de 1977, p. 18.

²¹ Nóbrega, Isabel, “Gabriela (II)”, *Diário de Lisboa*, terça-feira, 6 de setembro de 1977, p. 3.

dos anos vinte do século XX, *a qualquer cidade de província de qualquer país latino*, conclama as mulheres (“belas adormecidas” e “princesas”) *a abrir por dentro os seus castelos fortes, sabiamente ferrolhados*. Convida também as jovens a lutar pelos seus direitos e convicções com sinceridade, mesmo que tenham de se opor aos seus progenitores e ao sistema estabelecido. Isto para que *terminada a série da Gabriela, que você não se limite a excluir: «que pena ter acabado! Era tão bonito!» – mas se tenha tornado, de certo modo, noutra pessoa. Mais inteligente. Mais esclarecida. Melhor*.

Aprofundando o mesmo tema, Mário Castrim, numa outra crónica²² enfatiza a *ação educativa da Gabriela* ao comentar a sua insubmissão perante ao coronel Jesuíno denunciando o assassinato da sua mulher acusada de adultério: *Estamos num país onde muitos maridos «enganados» supõem que podem dispor da vida da mulher para lavarem a sua honra. A condenação, a denúncia dessa mentalidade, decerto não vai mudar já a realidade social mas é imprescindível para uma transformação*. Em seguida comenta que esta mulher, apesar de não ter saída aparente para a sua condição e ter sido proibida de abrir a janela para a rua – o único entretenimento e uma metáfora da sua vida – mantém a luta pelas suas convicções. Cotejando a telenovela com o romance escreve:

“o episódio da luta por manter a sua janela não existe no romance escrito, embora aqui, como em tantas outras ocasiões, a telenovela não ofenda o espírito da obra original...Jorge Amado diz que a janela de Glória constituía um escândalo. A telenovela, portanto, não fez mais que televisualizar o escândalo, mostrá-lo em acção. Por estas e outras é que a Telenovela é mais romance do que o próprio romance...”

A receção desta obra de ficção pode, ainda, ser aferida através de um Inquérito publicado em *O Jornal* de 21 de outubro de 1977 que tendo uma chamada na primeira página intitulada “Gabriela: apenas folhetim? É não” (com fotografias dos atores Sónia Braga, Gabriela, e Fúlvio Stefanini, Tónico Bastos), continua nas páginas 13 a 16, com o título sugestivo “‘Gabrielomania’ instala-se em

²² Castrim, Mário, “Canal da Crítica: a janela de Glorinha”, *Diário de Lisboa*, quinta-feira, 27 de outubro de 1977, p. 13.

Portugal: as mil ‘leituras’ de um folhetim” e o seguinte sub-título:

“... o que veem as pessoas na «Gabriela»? O gostoso celofane em que a história de Jorge Amado foi embrulhada? O acessório, portanto, em detrimento do que ainda possa restar de importância? As respostas fomos encontrá-las junto das pessoas. Pessoas que, afinal, revelaram certas pre-ocupações...”

Neste inquérito, que recolheu depoimentos de populares nos transportes e outros espaços públicos, acrescentou-se, igualmente, as opiniões de profissionais dos *media* e políticos de todos os quadrantes. Os autores, não identificados desta matéria, que ocupa as páginas 13 a 16 e é ilustrada por fotografias da telenovela e dos políticos, têm consciência que a receção é um processo complexo, escrevendo que *a perspectiva e a argúcia de cada telespectador varia consoante as possibilidades que a vida lhes deu...*” mas também com a “cultura” e a “idade”, salientando que isso os levou a auscultar opiniões de “diversas camadas”. Esta observação, embora espontânea, corrobora a ideia de receção como um conjunto de interações e negociações realizadas pelos sujeitos sociais (Hall, 1980). Ao mesmo tempo, chama a atenção para as possíveis identidades mediadoras (idade, género, educação) e consequentes atividades cognoscíveis que permitem conferir sentido a esta telenovela (Martim-Barbero, 1997).

Estes inquéritos populares sobre a telenovela *Gabriela*, que ocupam três páginas, têm em comum quatro aspetos fundamentais: a politização da receção e colagem à realidade política portuguesa; o enquadramento na vida quotidiana e nos comportamentos dos inqueridos; a emancipação da mulher e as questões de género; a descoberta da telenovela como género televisivo e suas potencialidades.

Chegamos deste modo ao fim da emissão televisiva, que é anunciada em chamadas como “Luto nacional: acabou ‘Gabriela’”²³ e a “A terrível e derradeira imagem de Gabriela”²⁴. Neste último artigo, Francisco Mata em *O Jornal*, faz um balanço cáustico ao escrever que achou *lamentável, infelicíssima e degradante a última imagem da bela e longa série: o dr. Mundinho consentir*

²³ Mata, Francisco, “Luto nacional: acabou ‘Gabriela’”, *O Jornal*, Artes/Letras/Espectáculos/ Televisão, 18 de outubro de 1977, p. 28.

²⁴ Mata, Francisco, “A terrível e derradeira imagem de ‘Ga-

que duas humildes negras de Ilhéus ajoelhassem a seus pés e lhe beijassem as mãos. Enfatizando em seguida que esta cena, apenas pode prognosticar a *ascensão de um novo Ramiro Bastos, talvez mais liberal*. Acrescenta ainda que isto poderá ser atribuído à *censura da ditadura brasileira*, mas que na verdade estas imagens anularam a *luta que demorou tantos meses contra os coronéis facínoras*.

A tentativa de reconstrução da receção desta obra de ficção televisiva inspirada no romance de Jorge Amado envolve ainda, no nosso entender, duas questões de natureza diferente. A primeira destas questões, que merecia um estudo aprofundado, relaciona-se com as ilustrações que acompanham as matérias quer sejam fotografias, desenhos, caricaturas, cartuns ou frames retirados da emissão televisiva. Neste trabalho, seria importante ter como categoria de análise a sensualidade e erotização das imagens femininas, nomeadamente das personagens principais (Gabriela, Malvina, Jerusa, Glorinha, Maria Machado e meninas do Bataclã), bem como as representações do masculino nas personagens dos coronéis e dos galãs Nacib, Mundinho e Tónico Bastos. Há primeira vista parece existir uma contradição entre a politização de grande parte das matérias presentes nos jornais e as ilustrações que as acompanham, principalmente face às fotografias e frames, muitas delas portadoras de uma carga de sensualidade a que os portugueses não estavam habituados.

Em segundo aspeto prende-se com consolidação da presença da indústria cultural brasileira em Portugal, logo mais pela exploração de uma agenda televisão/Jorge Amado, que envolveu o lançamento do filme de Bruno Barreto “Dona Flor e os seus dois maridos”²⁵:

Puxa/ Gabriela e Mundinho, os da série da TV que faz os portugueses esquecer...ou antecipar...a hora do jantar, juntos num filme! Êxito garantido, bichas à porta. Ainda para mais adaptado de um romance de Jorge Amado, «Dona Flor e os seus Dois Maridos». O filme é bom, é mau? Não interessa muito. «Eles» estão lá.

A partir daqui abre-se o espaço para uma presença continuada das telenovelas da TV Globo nos mapas-tipo de programação dos dois canais do serviço público em Portugal.

briela”, *O Jornal*, Artes/Letras/Espectáculos/ Televisão, 25 de novembro de 1977, p. 28.

²⁵ Pereira, José Vaz, “Dona Flor e o resto”, *O Jornal*, Artes/Letras/Espectáculos/ Cinema, 30 de setembro de 1977, p. 28.

Jorge Amado como fator audiências no mercado televisivo

No final da década de oitenta e início dos anos noventa, o país encontrava-se quase totalmente coberto pela televisão e as obrigações políticas assumidas pelo governo português, com a entrada na União Europeia, obrigaram à abertura do campo dos *media* à iniciativa privada. Nessa mesma década, e já com a televisão a cores, surgem as sondagens e as medições de audiências e, simultaneamente, as administrações da televisão pública incorporam o princípio que *é o público quem manda* dando origem a grelhas *com menos programas políticos, mais programas de entretenimento e muita programação estrangeira* (Agee e Traquina, s.d.: 118-122). Simultaneamente observa-se a *um reforço do acesso dos portugueses a tecnologias que possibilitam a privatização do uso dos meios de comunicação e os seus conteúdos* (Monteiro e Policarpo, 2011: 330). Esta situação permite que no início da década, cerca de 76% da população possa ver televisão todos os dias numa média de quatro horas diárias.

A estação pública oscilou, ao longo destes anos, entre potenciais modelos de gestão e de programação, no entanto, especializou e vocacionou para públicos diferentes os dois canais: o canal 1 (RTP1) foi direcionado para oferecer um serviço generalista, enquanto no canal 2 (RTP2) a grelha procurou atender os gostos de um público potencialmente *mais cultivado*. Este direcionamento para públicos potencialmente diferentes não impediu que a ficção seriada televisiva (telenovelas e séries) constituísse um aspeto estruturante da oferta dos dois canais. De 1980 a 1989,²⁶ a RTP1 emitiu 37 telenovelas e séries, a *soap-opera* americana *Dallas* e as séries *Balada de Hill Street* e *Fame*, além de séries inglesas e italianas. As telenovelas brasileiras, cerca de 37 de 1980 a 1989²⁷, mantinham os níveis de audiência e criaram, com o telejornal, a receita de sucesso do *prime-time* português: telenovela brasileira-telejornal-telenovela brasileira.²⁸ Após a emissão da primeira telenovela portuguesa,

²⁶ Costa, J.P. da (2002). *Telenovela: um modo de produção*. Lisboa: Edições Universitária Lusófonas.

²⁷ Costa, J.P. da (2002). *Telenovela: um modo de produção*. Lisboa: Edições Universitária Lusófonas.

²⁸ Uma sondagem efetuada em 1998 apurou as telenovelas que os portugueses consideraram mais marcantes na década de oitenta: *Escrava Isaura* (1978), *Guerra dos Sexos* (1984) e *Roque Santeiro* (1987). Cfr.: *Sondagem Telenovelas/SIC: as 20 novelas preferidas dos portugueses*. Universo: Eleitores residentes em Portugal Continental e Regiões Autónomas. Amostra: Aleatória e representante do universo, com 848 entrevistas telefónicas. Re-

Vila Faia, em 1982, que se anunciou como uma alternativa *para quem não gosta de brasileiras*²⁹, foram produzidas pela RTP e produtoras privadas, cinco telenovelas³⁰ portuguesas que correspondem a uma fase de pioneirismo,³¹ em que produtores, guionistas e atores buscam o caminho da portugalidade.

Com os sucessivos planos de reajustamento económico, tendentes a aproximar a economia portuguesa das economias europeias, alastram os potenciais públicos dos *media*, situação que se deve ao aumento de escolarização, da urbanização e de relativo bem-estar social (Almeida, 1994:57-70). No campo dos *media* a legislação sobre Comunicações, prevista na *Lei de Bases de 88/89*, tornaram possível a reorganização do setor, com vista a permitir a abertura à iniciativa privada, embora mantendo o setor Estado. Assim, em 1993, foi criada a holding *Comunicações Nacionais* que reuniu as empresas públicas de Correios, Telefones, Rádio e Televisão e a Marconi, sob a liderança da Portugal Telecom, a qual virá mais tarde a ser parcialmente privatizada (Sousa, 2000: 31-51). O crescimento da publicidade tornou viáveis novos projetos profissionais na área da informação na imprensa e na rádio. A aprovação da Lei de Televisão n.º 58/90 veio viabilizar e tornar economicamente atraentes os projetos da SIC (que iniciou as atividades a 6 de Outubro de 1992) e da TVI (Televisão da Igreja, depois Televisão Independente que iniciou atividades a 20 de Fevereiro de 1993). A entrada em funcionamento das estações privadas deu origem a um novo mercado televisivo concorrencial, onde a ficção seriada teve um papel fulcral.

Neste contexto é preciso, ainda, ter em conta o papel da TV Globo como fornecedora de ficção seriada. Por um lado, esta emissora tinha já uma década e meia de relações comerciais com o grupo do Estado, RTP, por outro apoiou, desde o início, a criação da SIC da qual foi acionista (Sousa, 1997). Em dois anos, de 1993 a 1995, a publicidade migrou em quase 50% dos canais públicos para a SIC, acompanhando a transferência das audiências para este canal privado.³² A partir do verão de 1994,

alização: 14 a 17 de Abril de 1998, pelo Centro de Sondagens da SIC.

²⁹ “E a Telenovela Portuguesa?” *Diário de Notícias*, 28 de fevereiro de 1981.

³⁰ *Vila Faia* (1982), *Origens* (1983), *Chuva na Areia* (1985), *Palavras Cruzadas* (1987) e *Passerelle* (1988).

³¹ Costa, J.P. da (2002) *Telenovela: um modo de produção*. Lisboa: Edições Universitária Lusófonas.

³² Gonçalves, M. A. , “Um ano de televisão a quatro” *Público*, 1994, pp. 24-25.

as telenovelas brasileiras exibidas na SIC, chegam a captar 80% a 85% do total das audiências. O grupo Imprensa, a que pertence a SIC, e o semanário *Expresso*, bem como *revistas de coração* e de televisão, concertam uma agenda periódica sobre as telenovelas exibidas, o que permitiu dar uma grande visibilidade às produções e aos temas tratados.³³

A luta pelas audiências no arranque deste mercado constitui o enquadramento para a reflexão da receção das séries *Tenda dos Milagres* (RTP2, 1990) e *Teresa Cansada de Guerra* (1992, SIC) bem como a telenovela *Tieta* (1990-1991, RTP1) de Jorge Amado: produtos que tinham provado ter audiências. No estalar da concorrência ambas as estações, RTP e SIC, não hesitaram e recorreram a produtos que reuniam ingredientes de sucesso comprovado, como as adaptações brasileiras para a televisão das obras de Jorge Amado.

Teoricamente poderemos enquadrar este momento na passagem da paleotelevisão para a neotelevisão (Eco, 1983; Casseti e Odin, 1990), um momento em que os operadores de televisão, incluindo os públicos, pressionados pela concorrência e pela necessidade de lucro das empresas, começam a alterar os contratos de comunicação e a reestruturar o fluxo da oferta com vista a otimizar produtos e audiências. A ilustrar esta mudança encontramos uma matéria publicada no *Expresso Revista*, aquando do início das emissões da SIC em outubro de 1992, onde se coteja “A programação da RTP e a contraprogramação da SIC analisadas hora a hora” e se dá conta das estratégias utilizadas pela SIC para manter a audiência e assim desviá-las da RTP.³⁴

“...A SIC elaborou a sua grelha segundo o princípio tradicional de enchimento. Abre com um programa, em concreto o MTV, que atrai uma faixa muito limitada audiência, em concreto os mais jovens. Daí para a frente vão-se sempre acrescentando faixas de público... O objectivo é conseguir que pouco depois das seis e meia, quando arrancar a primeira telenovela, a família inteira queira ver a SIC. Idealmente é suposto manter-

se essa intenção até ao fim do horário nobre, algures entre as dez e as onze. A partir daí há um «desenchimento»... A par do enchimento funciona o princípio da horizontalidade. Ao longo da semana, o MTV, a série juvenil, o concurso, as notícias, as telenovelas e as séries (ou filmes, à terça e à quinta) começam sempre à mesma hora.Os dois princípios referidos têm sido explicitamente enunciados pelos responsáveis da SIC, em especial Emídio Rangel. Quando ele diz que a programação foi feita a pensar no Canal 1 da RTP, diz algo que é manifesto...”³⁵

Mais uma vez, também, é reconhecido o papel da Globo no mercado televisivo português, desta vez como conselheiro da SIC, ao referir que a *conselho da TV Globo, decidiu-se agarrar pelos cornos o touro RTP-1 às telenovelas da RTP contrapõem-se agora telenovelas; às notícias, notícias; e por aí adiante. A sanduiche duas-telenovelas-com-um-telejornal-pelo-meio é comum aos dois canais...”³⁶*

Neste contexto a exibição nas televisões das obras de ficção inspiradas em Jorge Amado adquirem, na perspectiva da receção, dimensões muito distintas em comparação com o que observámos na *Gabriela*. Antes de mais, o início da década de noventa é pautado pela preparação da televisão pública para enfrentar a concorrência dos operadores privados e o fim do monopólio estatal. Deste facto dá conta uma entrevista do *Expresso Revista*³⁷ ao então diretor, José Eduardo Moniz, sobre as alterações no mapa-tipo de programação dos dois canais de televisão pública. Neste cenário os entrevistadores interrogam *um dos mais influentes cidadãos em Portugal* sobre a capacidade da RTP fazer face, no futuro, à concorrência dos operadores privados. A resposta do diretor remete para os hábitos de consumo instalados, pela televisão pública no mercado, bem como para as vantagens que a proteção do Estado e do erário público traz a uma empresa de televisão pública.

“...talvez seja mais fácil perguntar às

³³ “A televisão já não é o que era”, *Dossier Revista Expresso*, 24/05/97.

³⁴ “Televisão dois mais um”, *Revista Expresso*, sábado, 25 de setembro de 1992, p. 14-R a 23-R.

³⁵ “Televisão dois mais um”, *Revista Expresso*, sábado, 25 de setembro de 1992, p. 16-R.

³⁶ “Televisão dois mais um”, *Revista Expresso*, sábado, 25 de setembro de 1992, p. 17-R.

³⁷ Viera, Joaquim e Costa, António, “Entrevista a José Eduardo Moniz: o Sr. RTP”, *Expresso Revista*, sábado 4 de agosto de 1990, p. 4-R a 9-R.

privadas o que vão fazer para combater a RTP. ..Não vejo a TV privada como um mal para a RTP. Chamo a atenção para o facto da conciliação da qualidade dos programas com os interesses comerciais nem sempre ser possível, o que será um problema dos privados. Toda a gente sabe que as formulas para atrair grandes audiências deixam na maioria dos casos muito a desejar em qualidade. ... Procurámos delinear uma grelha de qualidade, mas que interessasse a grandes faixas da população”³⁸ (p. 8-R)

Segundo o então diretor, a preparação da RTP para enfrentar a concorrência pressupunha alterações que envolvessem novas experiências de programação tais como distanciar as ofertas do canal1 (RTP1) daquelas apresentadas no canal2 (RTP2). Mas o resultado desta tentativa não parece convencer. João Lopes, crítico de cinema e televisão, escreve aquando do lançamento do novo mapa de programação, em outubro de 1990,³⁹ que a nova grelha de programas refletiu uma vontade de reformulação da estratégia da RTP mas acrescenta: *será que a vocação do Canal 2 é fingir parecer-se com o Canal 1?* Em seguida discute a importância do *prime-time*, afirmando que este conceito não deve estar, numa televisão pública, associado exclusivamente à captação de grandes audiências, pois isto leva a que a *renovação da RTP seja puramente ilusória dado que grandes audiências fazem com que para a RTP, a única ideia de «prime-time» continue a chamar-se telenovela.*

Esta crítica à telenovela vai ser constante nos dois periódicos de referência analisados, *Expresso* e *Público*, sendo que o argumento dominante centra-se no facto deste género se manter há mais de dez anos no *prime-time* português, sem alternativas. Mas como observa João Lopes *Provavelmente, essa é uma expressão directa do «país real»*.⁴⁰ Assim, o contexto de receção dos críticos, entre 1990 e 1992 das séries e da telenovela inspiradas em Jorge Amado, é diverso daquele que descrevemos anteriormente em *Gabriela*. Carlos Câmara Leme, crítico do *Público* num texto intitulado “RTP-Globo!”, regista que as telenovelas

abrangem, naquele momento, 16 horas de programação semanal na RTP e que o produto *ocupa uma parte de leão em todas as grelhas ou mapas-tipo de televisão portuguesa*, continuando treze anos depois de *Gabriela* a entusiasmar as audiências portuguesas que *não dão sinais de querer outra coisa*.⁴¹

“No princípio, quando a primeira telenovela chegou aos ecrãs de lado de cá do mar, ninguém ligou muita importância a “Gabriela”. Não se poderia imaginar que o fenómeno viesse a ter repercussões tão grandes e durante tanto tempo...Corria o ano de 1977 e a TV Globo comemorava, com o livro de Jorge Amado adaptado por Walter Durst, os dez anos da sua existência. Mas, passada a estranheza inicial, o país parava”

O mesmo crítico descreve o mapa-tipo da RTP em novembro de 1990 como contendo sete produções brasileiras, todas exibidas nos horários de maior audiência. Na RTP1, *Kananga do Japão*, ao domingo à noite; *Tieta* todos os dias após o *Telejornal* da noite; *Top Model*, há hora do almoço e *Ti-Ti-Ti*, ao fim da tarde. Na RTP2, em princípio destinada a públicos mais específicos, são emitidas as séries *Vida Nova*, aos sábados, *Tenda dos Milagres* às sextas e *Xingú*.

No mesmo sentido vai a apresentação de *Tieta*, onde na secção *Televisão* a matéria “Do novo mundo à velha novela”⁴² é acentuada a continuidade do género – *depois, telenovela vai, telenovela vem* – ressaltando o escritor que *Tieta do Agreste começa com a vantagem de partir de um romance de Jorge Amado.*

Uma perspetiva diferente apresenta a *Revista Maria* direccionada para o público feminino e com uma secção dedicada à programação da televisão. Nesta secção, e apresentando o mapa-tipo da RTP, a revista nota que *as séries brasileiras invadem a RTP, fazendo a distinção entre as telenovelas dos horários habituais e as quatro propostas de qualidade que irão ser emitidas.* Entre estas insere-se a série *Tenda dos Milagres*, inspirada em Jorge Amado e adaptada por Aguinaldo Silva e Regina

RTP”, *Revista Expresso*, sexta-feira 5 de outubro de 1990, p. 93-R.

⁴¹ Leme, Carlos Câmara, “RTP-Globo !”, *Público*, Fim-de-semana, sexta-feira, 2 de Novembro 1990, p. 10.

⁴² Gonçalves, M. A. “Do novo mundo à velha novela”, *Público*, Local, Televisão, 29 de outubro de 1990, p. 43.

³⁸ Viera, Joaquim e Costa, António, “Entrevista a José Eduardo Moniz: o Sr. RTP”, *Expresso Revista*, sábado 4 de agosto de 1990, p. 8-R.

³⁹ Lopes, João, “Cultura: Televisão: dramas e programas da RTP”, *Revista Expresso*, sexta-feira 5 de outubro de 1990, p. 93-R e 94-R.

⁴⁰ Lopes, João, “Cultura: Televisão: dramas e programas da

Braga, com 29 episódios. Assinala que a sua realização vem comemorar o vigésimo aniversário da TV Globo e descreve os temas focados na série como *exóticos*, caracterizando a cultura da Bahia como um o *vulcão*, bem conhecida por Jorge Amado. A matéria termina com a seguinte síntese direcionada ao leitor: *No fundo trata-se do confronto do telespectador com uma realidade que muitos gostariam de não ter de enfrentar: a questão do preconceito racial, que no Brasil é muito subtil.*⁴³

Este texto reflete o tom que domina todas as outras apresentações de telenovelas, seguindo o mesmo padrão de cobertura realizado para todas estas matérias, as quais envolvem a identificação dos temas dominantes, capazes de suscitar interesse do público, assim como entrevistas a atores destacados. O distanciamento perante a cultura afro-brasileira – nomeando os terreiros, mães-de-santos e o *candomblé*, *uma seita religiosa* – é o aspeto mais saliente desta abordagem, seguindo-se a preocupação pelo racismo, que dá origem a uma longa entrevista com a atriz negra Chica Xavier, intérprete da mãe-de-santo Magê Bassã. Nesta entrevista, a atriz fala da gratificação que tem no desempenho desta personagem, da esperança que os humildes no Brasil depositaram nela e no desejo de igualdade que acalenta:

*“Meu grande desejo é de um dia deixar de ser uma atriz negra para ser apenas uma atriz. Essa classificação de atriz negra não existe, como também não existe uma atriz branca ou uma atriz amarela. O actor negro só é chamado para papéis de empregados ou pessoas de classe baixa. Até aí, tudo bem. É o reflexo da situação do negro no nosso país. Mas ser indicada apenas como uma atriz negra, não faz sentido.”*⁴⁴

Um outro tema constante neste período é a discussão da sexualidade na televisão, que não estando exclusivamente associada à ficção seriada brasileira tem, *Tieta* e as séries *Tenda dos Milagres* e *Teresa Cansada da Guerra*, como pano de

⁴³ Caderno TV: “Séries brasileiras invadem a RTP: Quatro propostas de qualidade”, *Revista Maria*, nº 619, semana de 19 a 15 de setembro, pp. 36 a 37.

⁴⁴ Caderno TV: “Magê Bassã de Tenda dos Milagres, Chica Xavier ‘Meu maior prazer é fazer amigos’”, *Revista Maria*, nº 623, semana de 17 a 23 de Outubro de 1990 p. 31 e 32.

⁴⁵ “Até onde pode ir a TV?,” *Revista Expresso*, sábado, 2 de março de 1991, pp. 16 R- a 20-R.

fundo. Este tema está muito vinculado à luta pelas audiências entre a RTP1 e a SIC, no arranque das emissões desta televisão privada, tal como referimos anteriormente. Assim em março de 1991, ainda sem estar a SIC no ar, a *Revista Expresso* faz uma matéria intitulada “Até onde pode ir a TV” onde se discute o *sexo na televisão*⁴⁵ a propósito da emissão dos filmes de Oshima, *Império dos Sentidos*, e de Pedro Almodovar, *a Lei do Desejo*. Na discussão sobre o tema aflora-se o horário de transmissão de *Tieta*, às 20h e 30m, considerado impróprio para crianças, pela Associação Portuguesa de Espectadores de Televisão:

*“... embora a Lei de Televisão considere que a partir das 22horas se entre em pleno horário adulto , os papás portugueses não vão em severidades europeias; às dez, ainda os petizes se riem gostosamente das últimas aventuras de Tieta. Desde há algumas semanas, a RTP trata de mandar os meninos para a cama antes da telenovela, que os oito mil sócios da Associação Portuguesa de Espectadores de Televisão... consideram «lesiva» para a personalidade dos infantes. José Eduardo Moniz afirma que a antecipação da deita dos catraios não se deve aos alegados calores de Tieta, mas apenas a «estudos pedagógicos»...”*⁴⁶

A mesma revista apresenta uma sondagem realizada pelo EXPRESSO/Euroexpansão sobre quem assiste e concorda com a emissão de cinco programas considerados sexualmente ousados: *Tieta*, *Strip-Tease*, *A Lei do Desejo* e *Império dos Sentidos*. Entre estes programas *Tieta* recolhe 90% de audiências, sendo que 85% concorda com o horário da emissão.⁴⁷

Em 1992, já estando a operar a SIC, o *Expresso Revista* volta a publicar uma nova matéria “Televisão e Moral” onde as imagens sobre sexo, sobretudo nas telenovelas exibidas em horário-nobre, são amplamente evocadas como nocivas à sociedade.⁴⁸ Numa entrevista o então secretário de es-

⁴⁶ “Até onde pode ir a TV?,” *Revista Expresso*, sábado, 2 de março de 1991, p. 16 R.

⁴⁷ “Até onde pode ir a TV?,” *Revista Expresso*, sábado, 2 de março de 1991, p. 20- R.

⁴⁸ “Televisão e Moral”, *Revista Expresso*, sábado 21 e novembro de 1992, pp. 12-R a 19-R.

tado da Cultura Santana Lopes afirma que o preocupa mais as telenovelas do que o *Império dos Sentidos*,⁴⁹ dado que envolve uma exposição continuada a um produto advindo de uma cultura exógena. João Lopes escreve na mesma revista que a sexualidade é a questão fulcral na discussão sobre televisão e moral e que valeria a pena perguntar, visto que *as telenovelas são a verdadeira forma dominante da ficção na sociedade portuguesa... se a telenovela é um caso modelar de abordagem das relações que têm a ver com o amor, a entrega, o carinho, a ternura e o radicalismo que tudo isso pode envolver?*⁵⁰ No entanto, na sondagem realizada pelo EXPRESSO/Euroexpansão, os resultados revelam que *os portugueses aceitam sem dramatismo as cenas mais «ousadas» (em tempos dizia-se eventualmente chocantes) da TV. O que eles – os portugueses médios, com telefone e com televisão – parecem rejeitar é a exibição de homossexualidade.*⁵¹

Estas polémicas não cabem na *Revista Maria*, onde a rotina da apresentação e *follow-up* da ficção televisiva mantém um contínuo ao longo destes anos. Deste modo, no início das atividades do primeiro operador privado a revista escreve que uma das *grandes apostas da SIC é a história de uma baiana corajosa, Teresa Batista*. Evocando a autoria de Jorge Amado, refere que a série de 28 episódios mantem a continuidade de outras histórias de mulheres que deram origem aos seus romances e foram ficcionadas na televisão:

“Teresa Batista Cansada de guerra é mais uma obra de Jorge Amado adaptada para televisão. À semelhança do que acontecia com Gabriela Cravo e Canela e Tieta do Agreste, a heroína é uma jovem cabocla, singela e sensual, com uma personalidade muito forte, que vive num ambiente de muita luta e miséria. A sua história é densa, trágica e envolvente. Ao escrever o romance, Jorge Amado teve a preocupação de transmitir factos reais do dia-a-dia. Na verdade, o auto sempre denunciou, através da sua obra, os excessos dos poderosos, ainda que esse imenso poder de que alguns se jul-

⁴⁹ “Televisão e Moral”, *Revista Expresso*, sábado 21 e novembro de 1992, pp. 14-R e 15-R.

⁵⁰ “Televisão e Moral”, *Revista Expresso*, sábado 21 e novembro de 1992, pp. 19-R.

*gam detentores possa circunscrever-se a uma pequena região”.*⁵²

Em síntese, a receção das obras de Jorge Amado, adaptadas para a ficção televisiva, neste período, só pode ser compreendida à luz do fluxo de conteúdos televisivos, pautado pelo contínuo da programação e dos horários. A este requisito acrescem as estratégias dos operadores com o objetivo de não deixarem escapar espectadores, nestas salientamos a capacidade de encadear produtos, apelando a interesses que fazem o denominador comum, como sejam histórias com sexo e alguma dose de violência.

3 Alguns apontamentos conclusivos

Ao longo deste texto pretendemos demonstrar que a receção das obras de Jorge Amado, na perspetiva da ficção televisiva, pontua dois períodos distintos da história política e mediática em Portugal. Em 1977, vivia-se o fim do PREC e iniciava-se o processo de normalização democrática. A sociedade, por conseguinte os espectadores, encontravam-se politicamente motivados, após o fim de uma ditadura de quarenta anos e uma revolução democrática.

Recordamos, também, que a paleotelevisão (Eco, 1983) era, fundamentalmente, um aparelho de televisão, colocado numa sala, onde toda a família se reunia para assistir a um determinado programa e comentar. Ao mesmo tempo, o fim do PREC teve como consequências retirar, progressivamente, os cidadãos das ruas, do espaço público, levando-os a retornar ao espaço privado. Foi assim, pela mão da *Gabriela* que a televisão, um dispositivo domesticado (Silverstone, 1995; Buonanno, 2008), amparou a transição (*democrática*) e consolidou a paleotelevisão em democracia. Quando *Gabriela* foi transmitida os *media* e a televisão encontravam-se na quase totalidade nas mãos do Estado e, o princípio de informar, educar e entreter ainda era perceptível. Com esta telenovela adaptada a partir de um grande escritor brasileiro, mas sobretudo de um grande escritor de língua portuguesa, os requisitos de uma televisão pública pareciam ser atendidos. Havia, ainda, muitos portugueses, pelo menos duas gerações, que tinham vivido nas colónias africanas e tinham expe-

⁵¹ Belard, Francisco, “Televisão e Moral”, *Revista Expresso*, sábado 21 e novembro de 1992, pp. 20 e 21-R.

⁵² Caderno TV: “ Surgem as telenovelas portuguesas e Teresa Batista”, *Revista Maria*, nº 726, semana de 7 a 13 de Outubro de 1992, pp. 38 e 39.

riências atlânticas e tropicais, o que garantia empatias com a temática.

No início dos anos noventa, a situação política e mediática era radicalmente diferente. A entrada na União Europeia em 1986 obrigou a alterações estruturais no país e teve como consequência a abertura dos mercados, incluindo mediático, e o nascimento de uma sociedade de consumo. Esta alteração do panorama mediático, associada ao consumo – multiplicam-se os aparelhos de televisão em casa – e a novas tecnologias, como a parabólica e o *zapping*, levará ao fim da televisão para a família e ao nascimento da televisão da intimidade individual. A paleotelevisão dá origem a uma neotelevisão, caracterizada pelas lutas pela audiência, num mercado de publicidade ainda exíguo. Os riscos do empreendimento levaram a que, no início das operações dos privados, tanto a televisão pública como a privada não arriscassem “novas receitas”. Para além do mais, ambas estavam dependentes da TV Globo para obter grandes audiências... A aposta foi no que já tinha demonstrado ter sucesso garantido: as telenovelas. E entre estas, as adaptações de Jorge Amado.

Bibliografia

- AAVV (1972). *A indústria da cultura*. Lisboa: Editora Meridiano.
- Adorno, T. W. (2003). *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus.
- Agee, W. K. & Traquina, N. (s.d.). *O quarto poder frustrado*. Lisboa: Vega.
- Almeida, J. F. de (1994). Evoluções recentes e valores na sociedade. *Portugal Hoje*. Oeiras: INA.
- Barreto, A. (1996). *A situação social em Portugal: 1960-1995*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Benjamim, W. (1978). A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In L. C. Lima, *Teoria da cultura de massa* (pp. 209-240), 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Buonanno, M. (2008). *The age of television: experiences and theories*. Bristol: Intellect.
- Cassetti, F & Odin, R. (1990). De la paleo a la neotélévision. *Rev. Communications*, 51. Paris.
- Costa, J. P. da (2002). *Telenovela um modo de produção*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Dionísio, E. (1994). As práticas culturais. *Portugal 25 anos de Democracia*. Lisboa: Círculo dos Leitores.
- Eco, U. (1983). *Viagem na irrealidade cotidiana*. São Paulo: Nova Fronteira.
- Ferin Cunha, I. (2011). *Memórias da telenovela: programas e receção*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Gitlin, T. (1994). *Inside prime-time*. New York: Pantheon Books.
- Hall, S. (1980). Encoding/decoding in television discourse. In Hall *et al.* (eds.), *Culture, media, language*. London: Routledge.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1978). A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In L. C. Lima, *Teoria da Cultura de Massa* (pp. 159- 208), 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Kilborn, R. (1992). *Television Soaps*. London: B.T. Batsford Ltd.
- Martim-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Maxwell, K. (1999). *A construção da democracia em Portugal*. Lisboa: Ed. Presença.
- Mesquita, M. & Rebelo, J. (1994). *O 25 de abril nos media internacionais*. Porto: Afrontamento.
- Monteiro, T. L. & Policarpo, V. (2011). Media e entretenimento. In J. Mattoso & A. N. Almeida, *História da vida privada em Portugal: os nossos dias* (pp. 308-339). Lisboa: Círculo dos Leitores.
- Morin, E. (1967). *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. Forense.
- Newcomb, H. (2002). One hour of prime time. Television negotiations in the 50-Channel world. In B. Bachmair, A. Cavicchia & G. Kress (eds.), *Media, culture and social worlds* (pp. 139-155). Liguari: Sansoni.
- Paquete de Oliveira, J. M. (1992). A integração europeia e os meios de comunicação social. *Análise Social*, 27: 118-119, 995-1024.

- Reis, A. (1994). *A revolução do 25 de Abril. Portugal 25 anos de Democracia*. Lisboa: Círculo dos Leitores.
- Reis, A. & Lopes, A. C. (2002). *Dicionário de Narratologia*, 7^a ed. Coimbra: Almedina.
- Ribeiro, N. (2002). *A Rádio Renascença e o 25 de Abril: da revolução à consolidação da democracia*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Silverstone, R. (1995). *Televisión y vida cotidiana*. Barcelona: Paidós.
- Sousa, H. (1997). *Crossing the Atlantic: Globo's Wager in Portugal*. *Conference of the International Association for Mass Communication Research* (www.booc.pt).
- Sousa, H. (2000). Políticas de comunicação: reformas e continuidades. In M. Pinto (coord.), *A comunicação e os media em Portugal: 1995-1999*. Braga: Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.
- Straubhaar, J. (1984). Brazilian television: the decline of American influence. *Communication Research*, 11 (2): 221-240.
- Teves, V. H. (1998). *História da televisão em Portugal: 1955-1979*. Lisboa: TV Guia Editora.