

# Telenovelaen – introduktion til en genre

Af Thomas Tufte

*Telenovelaen er den genre, der betyder mest for tv-seere i Brasilien og som har det største publikum. Genren har eksisteret i tv siden 60'erne og selvom novelaen har gennemgået en udvikling de sidste 30 år, er grundtrækkene stadig de samme. Thomas Tufte beskriver her genrens udvikling i retning af et hverdagsnært melodrama med historier om kærlighed og social opstigning og »almindelige« mennesker som hovedpersoner. Han analyserer telenovelaens dramaturgi og diskuterer de indholdselementer, der rummer en særlig fascination for det latinamerikanske publikum i form af identifikationsmuligheder og genkendelighed. Endelig beskrives genrens særlige kendetegn i forhold til de Nordamerikanske soap operas og Thomas Tufte illustrerer, hvordan kulturelle strenge, der fører ud i den latinamerikanske politiske og sociale virkelighed, slås an i telenovelaerne. Artiklen blev præsenteret som paper ved Nordisk Konference for Massekommunikationsforskning i Trondheim, Norge, august 1993.*

»Novelaerne er folkekunst, som er tilpasset den moderne kommunikation uden at miste sin oprindelige glans.« Alberto Moravia, 1985.

Michel og Armand Mattelart bruger dette citat i bogen »Le Carnaval des Images« (Mattelart 1989) til at argumentere for, hvordan telenovelaerne både er et kulturindustrielt medieprodukt og samtidig ligger i historisk forlængelse af den brasilianske folkekulturs udvikling. Denne artikel fokuserer på telenovelaen, som i de sidste 25 år har eksisteret i en næsten uforandret form og med lige stor succes. Fokus bliver på den brasilianske telenovela, idet der genremæssigt er forskelle på de telenovelas som produceres i Brasilien, Mexico, Peru eller Venezuela.

Som de fleste genrer har telenovelaen fulgt tidens strømninger indenfor sprogbrug, persontyper, plots og settings. Tematisk har de været skåret over samme grundtema, en kærlighedshistorie lagt ind i socialt miljø med klasse modsætninger og med én af hovedpersonernes sociale opstigning som omdrejningspunkt. Novelaerne er melodramatiske historier på 150-250 afsnit. De sendes dagligt, seks dage om ugen. Telenovelaernes dramatiske højdepunkter har lagt gaderne øde hen i Latinamerika – et fantastisk tv-fænomen med en nærmest magisk tiltrækning på mange seere. Ma-

gien er flertydig – den opstår dels i kraft af de dramaturgiske og tekniske kunstgreb, dels i kraft af historiernes temaer. Endelig rummer den politiske og socio-økonomiske kontekst, som telenovela-kiggeriet udfolder sig i, en vigtig del af forklaringen på genrens uomtvistelige seersucces.

Følgende præsentation af telenovelaen beskriver, hvad der konstituerer genren, og antyder afslutningsvis nogle af de sammenhænge imellem telenovelaen, den brasilianske kultur og den aktuelle politiske og sociale situation som gør, at novelaen er den tv-genre i Brasilien, og i Latinamerika som helhed, der har allerstørst betydning for tv-seerne i deres dagligdag.

## Telenovelaens udvikling

Den første daglige telenovela i brasiliansk tv gik i luften i juli 1963 på TV Excelsior. Den hed »25 499 optaget« og var skrevet af den argentinske manuskriptforfatter Dulce Santucci.

De første år med telenovelas i Brasilien var præget af importerede manuskripter fra Argentina, Mexico og Cuba. Mange var også gamle radionovelas, som blev skrevet om til tv. I 50'erne og starten af 60'erne havde tv kun sendt »semi-novelas«, det vil sige serier, som gik to gange om ugen. Det var først efter, at en af lederne af TV Excelsior be-

søgte Argentina og så en rigtig telenovela, at Brasilien forsøgte sig med en telenovela, alle aftener om ugen.

I maj 1964 forsøgte samme tv-station, TV Excelsior, sig med telenovela'en »Pigen der kom langvejs fra« af argentineren Ivani Ribeiro. Den viste, hvilke muligheder novela'en havde for at fange endda meget store seerskarers opmærksomhed. Handlingen udspiller sig omkring et kærlighedsforhold mellem en rigmandssøn og tjenestepigen i huset. »Pigen der kom langvejs fra« blev den første telenovela, som fik primetime sendetid kl. 20.

I december 1964 kom den enestående seersucces »Retten til at fødes«, som oprindeligt var en novela fra Cuba. Den havde kørt som radionovela førhen og blev nu filmatiseret med økonomisk hjælp fra et kosmetikfirma. »Retten til at fødes« seersucces slog telenovela'en fast som en ny genre på den brasilianske tv-programflade (Fernandes 1982). I anden halvdel af 60'erne fik Brasiliens tv-stationer (som alle er privatejede og kommercielt drevne) for alvor øjnene op for, hvilken guldgrube, der lå gemt i disse telenovelas. I løbet af 2-3 år var de alle oppe på at sende 4 novelas dagligt, overvejende i primetime sendetiden. Det gjaldt både TV Excelsior, TV-Tupi, Rede Globo og TV-Record.

TV Excelsior præsenterede pompøse novelas om Brasiliens historie. Disse novelas var de mest populære hos seerne. Rede Globo insisterede på at vise novelas, som fandt sted i Marocco, Mexico, Spanien, Japan eller Sovjet. De blev produceret under ledelse af den cubanske instruktør Gloria Magadan. Gloria Magadan havde arbejdet for Colgate i USA, og blev i starten af 60'erne sendt ned til firmaets brasilianske filial. Hun blev midt i 60'erne ansat af Rede Globo. Indtil slutningen af 60'erne var det de nordamerikanske sæbe- og kosmetikkoncerner, som financierede størstedelen af telenovela-produktionerne, men i løbet af 60'erne blev det i stigende grad de brasilianske tv-selskaber selv, som financierede telenovela'erne (Mattelart 1989: kap. 1 og 3). Udgifterne blev dog i stigende grad dækket via reklameindtægter.

I 1968 skabte TV-Tupi et gennembrud for den *realistiske telenovela*. Dette skete med klassikeren i moderne brasilianske telenovelas, »Beto Rockfeller«. Ifølge den brasilianske medieforsker Ismael Fernandes var det primært formen og ikke indholdet, som blev ændret med »Beto Rockfeller«:

Den primære forandring, »Beto Rockfeller« etablerede som model for fremtidens telenovela var historiens frie forløb. De grandiose og stive for-

mulinger, som kendetegnede det hidtidige sprog, blev byttet ud med mere almindelige udtryksmåder, en loyal gengivelse af vores talesprog. Skuespillerinstruktionen, udført af Lima Duarte, bidrog endnu mere til denne udvikling. Skuespillerne blev mere afslappede og spillede langt mere i overensstemmelse med personernes følelser (Fernandes 1982: 13-14).

Denne telenovela introducerede desuden en ny helteskikkelse. Hvor helten i tidligere telenovelas var hentet fra klassisk teater, redningsmanden, den gode, lidenskabens drømmeskikkelse, så var helten i »Beto Rockfeller« en ganske almindelig mand, ja en anti-helt.

Man skabte et handlingsforløb, et persongalleri, et billedsprog og en billedrytme, som lå tæt på det, den almindelige brasilianer kendte fra sit eget hverdagsliv. Muligheden for identifikation var større, der blev arbejdet mere med historien – og dermed var den ikke så fjern fra seernes hverdagsliv, som nogle af de tidligere novelas. De første år, hvor bl.a. TV Excelsior i bogstaveligste forstand forsøgte at overføre teatret til tv-skærmen, var der ikke de store muligheder for at vinde nye målgrupper. Men med »Beto Rockfeller« fik man skabt en historie med en hovedperson, som lignede en almindelig brasilianer, dvs med dagligdags bekymringer. Bredden i classesamfundet afspejlede sig også i den ny, realistiske novela.

## Realistiske og melodramatiske telenovelaer

Den brasilianske tv-kritiker, Helena Silveira, skelner mellem på den ene side de gammeldags *melodramatiske telenovela'er*, som appellerer til drømmen, fantasien og det irrationelle, og på den anden side de telenovelas, som er forankrede i virkeligheden – de *realistiske telenovelas*. Hun siger polemisk: »Virkeligheden giver højere salgstal end fantasien«. Så firkantet kan man ikke skelne imellem melodramaet og den realistiske telenovela, men dikotomien mellem disse forskellige genrer afspejler én af de løbende diskussioner blandt brasilianske novela-producenter om, hvad der er den »bedste« måde at producere tv-fiktion i Brasilien. Den epoke i brasiliansk novela-produktion, som blev indvarslet med »Beto Rockfeller« var kendetegnet af telenovelas, som på forskellig vis gengav sider af den brasilianske virkelighed.

Selvom det var TV Tupi, der producerede »Beto Rockfeller«, blev det Rede Globo, som formåede

at udnytte nybruddene optimalt. TV Excelsior var gået fallit, så Rede Globo kunne, med sin høje satsning på kvalitet, med sin økonomiske opbakning dels i Globo-koncernen selv, dels i Time-Life, og med en god forsknings- og analyseafdeling, tage foringen i den eksplosivt voksende novela-industri i Brasilien<sup>1</sup>. Rede Globo fik skabt en perfekt forbindelse imellem den nye moderne stil, som »Beto Rockfeller« repræsenterede, og den pompøse, teatraliske stil, som det nu fallerede TV Excelsior havde skabt. Det var Rede Globo, der udviklede de specifikke telenovela-stilarter, som siden slutningen af 60'erne har været knyttet til hvert sit sendetidspunkt – stilarter og sendetidspunkter, som har holdt sig frem til idag. Først i 1990 sås der for alvor nye tendenser på grund af øget konkurrence.

### Hver stil til sin tid

I kraft af Globos næsten konstante lederrolle på tv-markedet har telenovela-stilarterne været næsten de samme i 70'erne og 80'erne, omend tilpasset de samfundsmæssige forandringer hvad angår mode, sprogbrug og moralkodeks. Telenovela'erne klokken 19 er lette, komiske og ofte satiriske historier. Telenovela'erne klokken 20 er de mest socialrealistiske. De tager udgangspunkt i »almindelige« brasilaneres hverdagsliv, hvor deres problemer bliver diskuteret (Ortiz et al, 1989: 111 ff). Midt i 70'erne skabte Rede Globo endnu et fast sendetidspunkt, nemlig klokken 18. Det var helliget filmatiseringer af brasiliansk skønlitteratur. Heri lå en nødvendig åbning, et forsøg på at nå det unge publikum, med renhed og romantik. Klokken 22 novela'erne er ofte kortere, har litterære temaer og skal appellere til et »smallere« publikum, først og fremmest fra middelklassen.

De tre sendetider, kl. 18, 19 og 20, er sidenhen blevet integreret i de fleste brasilaneres hverdagsliv. Det er blevet en social rutine at se telenovelas på et bestemt tidspunkt, og de omtales også sjældent ved navn, men ved »klokken 8-novela'en« eller »klokken 6-novela'en« til trods for, at sendetiderne gennem årene har forskudt sig lidt, således at novela'en klokken 18 starter lidt over 18, den klokken 19 starter klokken ca. 19.15 og den klokken 20 starter ca. 20.30, lige efter nyhederne.

Novelaproducenten Manuel de Barreto, som jeg interviewede i februar 1991, påpegede, at novela'ernes succes i slutningen af 60'erne skal ses i sammenhæng med den politiske virkelighed på det tidspunkt. Telenovela'en »Beto Rockfeller« slog

igennem i 1968, et af de 4-5 mørkeste år i Brasiliens politiske historie. Militærkuppet var i 1964, og i 1968 blev de sidste grundlovsfæstede menneskerettigheder sat ud af kraft i Brasilien, hvorefter landet suverænt blev regeret ved dekretter frem til ca. 1973-74. Således var der også udgangsforbud, hvilket begrænsede brasilianernes handlefrihed. Den indarbejdede sociale rutine med at se novelas hver aften har således historisk forankring i den politiske virkelighed under militærdiktaturet. Telenovela'en slår sig derfor i løbet af 60'erne solidt fast som den mest sete tv-genre i Brasilien og mange andre latinamerikanske lande iøvrigt.

### Det brasilianske melodrama: Identifikation og genkendelse

Hvad handler telenovela'erne så om? En typisk primetime »klokken 8-novela« er »Klunserdronningen« (»A Rainha do Sucata«), lanceret som jubilæumsnovela af Rede Globo, da mediekoncernen i april 1990 fyldte 25 år. Til lejligheden havde Rede Globo bedt en af landets bedste manuskriptforfattere om at skrive manuskript og samlede en stribe af Brasiliens førende skuespillere. »Klunserdronningen« blev en succes, den gik i syv måneder og opnåede meget høje seertal. Novela'ens handling udspiller sig i Sao Paulo omkring kvinderne Laurinha og Maria do Carmo, samt deres familier, venner og kollegaer. Cast'et udgør ialt 26 personer med Maria do Carmo, Laurinha og Edu, Laurinhas svigersøn, som historiens hovedpersoner. Derudover er der en lang række af bihandlinger. Laurinha og Maria do Carmo har i Edu et fælles omdrejningspunkt. Foruden at være Laurinhas stedsøn er Edu Maria do Carmos gamle gymnasiekammerat, og de to kvinder kæmper begge om hans gunst, og kærlighed...

Der er to hovedtemaer i handlingsforløbet. Det ene er kærlighedsdramaet med rivaliseringen imellem Laurinha og Maria do Carmo. Det andet er den konstante magtkamp mellem de to sociale klasser: på den ene side den truede São Paulo elite, de gamle kaffebaroner og agrarborgerskab, som lever i deres egen verden, hæger om deres europæiske aner og vaner, klæder sig europæisk og dyrker dyre hobbies; på den anden side er der »les nouveau riches« – de nyrige som har tjent og ikke arvet deres penge. Det er familier af fattige kår, som har klaret sig – og klaret sig godt. Det er folk som Maria do Carmo, som ikke fornægter deres rødder.

*Close-ups bruges ofte i telenovela'er til at anslå stærke følelser hos seeren. Her »den onde svigermor« fra telenovela'en »Vildkatten«, der blev vist på TV2 i 1992.*



Identifikation og genkendelighed er generelt nøgleord i opskriften på, hvordan enhver succesfuld brasiliansk telenovela produceres. En række hovedingredienser bidrager til skabelsen af identifikationen og genkendeligheden i brasilianske telenovelas:

#### *1. Følelser og almenmenneskelige problemer*

Telenovelas vedrører altid almenmenneskelige problemer såsom kønsaspektet, kærligheden, familien og ægteskabet. Alle er de med til at skabe det følelsesunivers, hvori handlingen udspiller sig.

#### *2. Klassedeling og social opstigning*

Den brasilianske telenovela adskiller sig fra de nordamerikanske soap operas i kraft af klasseaspektet – det vil sige den sociale mobilitet, som i hvert tilfælde én af hovedpersonerne, ofte en kvinde, oplever. Samfundets klassedeling er altid tydeligt tilstede i telenovelas. Referencerne til personernes klassetilhørsforhold udtrykkes som regel i folks livsstile.

#### *3. Aktualitet og hverdagsprog*

Telenovelaerne søger at skabe et realistisk og naturligt skuespil, hvor rollerne ikke er stereotype

eller urealistiske, og hvor sproget er hverdagsagtigt og helst ligner det, seerne selv taler. Telenovelaerne præsenterer temaer, steder og situationer hentet fra det aktuelle nutidige Brasilien. De søger at gøre fiktionen så lig virkeligheden som muligt, og samtidig gerne smukkere end virkeligheden.

#### *4. Tekniske virkemidler*

Det filmisk/tekniske sprog, tv-mediet benytter sig af, er en blanding af tre typer af koder: billederne, lyden og dialogen. Den måde, disse udtryk sammensættes på, skaber en særlig effekt, en forestilling om noget virkeligt, en medleven, et engagement. Eksempelvis brugen af »close-ups«. De bruges meget i novelas, oftest i dialoger, og mellem familie og venner. En undersøgelse viste, at af samtlige close-ups i en telenovela blev de 93% brugt i sammenhænge, hvor familie eller venner talte sammen. Close-ups suppleret med en særlig type musik kan anslå en stærk følelse hos seeren. Det brasilianske melodrama er således tematisk meget genkendeligt. Det samme gælder genreens dramaturgi, selvom den udspiller sig på flere niveauer samtidigt. Det redegør jeg for i det følgende.

## Det sammensatte drama

Dramaturgien i en telenovela udspiller sig på tre indbyrdes sammenhængende niveauer; hovedhandlingens dramaturgi; det enkelte afsnits dramaturgi; den enkelte scenes dramaturgi.

Hvert niveau har sin specifikke dramaturgi, som tjener et formål i forhold til at fastholde og fange forskellige seergrupperes opmærksomhed.

### Hovedhandlingen

Den brasilianske medieforsker og -kritiker Decio Pignatari strukturerer telenovelaens narrative forløb i tre hovedfaser: I den første fase på 30-40 afsnit bliver alle muligheder lagt åbne, 2-3 temaer bliver slået kraftigt an, og personkarakteristikkerne er temmelig flydende. I den centrale fase, på i hvert fald 100 afsnit, udvikler historierne sig. Personerne træder tydeligere frem og hoved- og bihandlingerne hierarkiseres og tydeliggøres. Handlingen skrider kun langsomt fremad og ændres i en vis udstrækning på baggrund af den seerrespons, som registreres løbende, dels hos analyseinstitutterne dels i seernes direkte respons i form af breve og telefonopkald til tv-stationerne og især til skuespillerne<sup>2</sup>. I tredje og sidste fase, som er på ca. 30 afsnit, planlægges telenovelaens afslutning. Nogle personer ændres pludseligt, nogle forsvinder og nye dukker op som led i at få puslespillet med de mange handlinger til at gå op (Pignatari 1984: 60-85).

Afhængigt af telenovelaens popularitet forlænges eller forkortes den. Hvis en person er populær, kan hans eller hendes rolle opprioriteres, der kan skrives flere afsnit, hvor vedkommende får en mere central placering. Pointen er, at manuskriptforfatteren aldrig er mere end ca. 10-15 afsnit forud for selve handlingen. Dette muliggør en historie tilpasset dagsaktualiteter og seerrespons.

### Det enkelte afsnit

Ser vi på det enkelte afsnits dramaturgiske forløb, er der mange paralleller til den franske *feuilleton*. I »The Role of the Reader« (1979) beskriver den italienske semiotiker og filosof Umberto Eco nogle af de semiotiske kendetegn ved avisfeuilletonerne i Frankrig i midten af slutningen af 1800-tallet, med eksempel i Eugène Sue's føljeton »Les Mystères de Paris« fra 1848. For at fastholde publikums opmærksomhed over flere afsnit er det ifølge Eco

vigtigt, at hvert afsnit slutter med en række uløste konflikter, de såkaldte *cliff-hangers*. Samtidig er det også vigtigt for fastholdelsen, at publikums behov for spændingsudløsning tilfredsstilles.

Denne suspense-teknik sætter læseren/seeren igang med at overveje, hvad der nu vil ske, og begynde at forestille sig mulige løsninger. Dette kalder Eco for læserens søgen efter *ny information* (1979:133). For at få svaret på de nye konflikter, bliver læseren således »nødt« til at se det næste afsnit af telenovela'en. Nye personer indsættes og nye handlingsforløb etableres, læseren søger videre i næste afsnit, finder svarene, men nye konflikter dukker op, og således fortsætter kravet om ny information i én uendelighed. Da identifikationen først er mulig i det genkendelige, må der dvæles et stykke tid efter, at der er sket noget overraskende i historien for at herved at genoprette stabiliteten – det kaldes en *redundans-margen*. Denne bestandige vekslen imellem spændingsopbygning og -udløsning beskriver Eco ved en forløbsmæssig bølgebevægelse (1979:132). Det er med andre ord hele tiden en bølgebevægelse imellem uro og stabilitet.

For at kunne fastholde seerens opmærksomhed i denne konstante bølgebevægelse må dramaerne nødvendigvis spredes på mere end hovedhandlingen. Eco opererer med det, han kalder for en *centrifugal-roman*, som »Paris' Mysteries« er et eksempel på (1979:133). Der er en hovedhandling, som er romanens træstamme. Derudfra vokser en masse grene, bihandlingerne, spillet af et stort galleri af personer, som alle har en eller anden relation til hovedpersonerne. Et langt stykke henad vejen er det således bihandlingerne, som skaber bevægelserne. Centrifugal-modellen kombinerer den konstante bølgebevægelse i de enkelte afsnit med hovedhandlingens narrative forløb. Bølgebevægelsen er gennemgående i hvert afsnit i en telenovela, samtidig med, at den skriver sig ind i det overordnede dramaturgiske forløb. De dramatiske højdepunkter efterfølges enten af en redundansmargin eller brydes umiddelbart inden højdepunkt – de såkaldte *cliff-hangers* – og erstattes af en reklameblok, eller af afsnittets afslutning.

### Den enkelte scene

Et afsnits helhed skabes i den serielle struktur, hvor der krydsklippes fra en bihandling til en anden, dvs. hvor der opereres med flere narrative forløb indenfor samme afsnit. Hver af disse scener er en lille episode, med sin egen lille dramatiske hand-



ling, som er nem at komme ind i. I modsætning til hovedhandlingens føljetonstruktur, som ytrer sig i det lange hovedforløb, giver de små biforløb eller *episoder* muligheden for, at *den sjældne seer* kan koble sig på novela-kiggeriet. De mange episodiske biforløb tjener til at fastholde nysgerrigheden hos seerne — også dem, som ellers ikke er meget inde i handlingen. Biforløbene er relateret til, men uden konsekvenser for, hovedhandlingen.

Kofoed og Rasmussen (1986) påpeger, at Dallas-serien er den tv-serie, som har udviklet en af de mest præcise styringer af konfliktudfoldelsen ved at sikre spændingsopbygning og -udløsning i hvert eneste afsnit. Dette sikres ved en opsplittning af hvert afsnit i 4 moduler (Kofoed og Rasmussen 1986:48-49). Ved dels at have *serielle*, føljetonspecifikke elementer i modul 1 besvares indledningsvis nogle af de forrige afsnits ubesvarede spørgsmål, mens det samtidig etablerer nye uløste konflikter. Modul 2 og 3 benytter episodiske elementer og fastholder seeren med dramatiske »akut-fascinatoriske« scener<sup>3</sup>.

Telenovelaen indeholder samme grundstruktur. Første og sidste modul er som oftest meget korte og dramatiske. Derimellem ligger ofte flere end to moduler. Hvert modul består af de scener, som ligger imellem to reklameblokke. I dansk tv, hvor vi endnu ikke har reklameblokke midt i tv-programmer, kan vi se modulopsplittningen i de transmitterede telenovelas enten der, hvor historien ved sceneskift går i sort eller der hvor scenerne indeholder en tilnærmelsesvis gentagelse (hhv. dét, som skulle være kommet lige før og lige efter reklameblokken).

I forhold til Ecos bølgebevægelses-forløb rummer den første bihandling i en bølge *opfølgningen* på den episode, som blev brudt af reklamer. Herefter følger en række handlinger på hver én scene, og tilsidst kommer en scene igen med et dramaforløb, som brydes af en *cliff-hanger*, der bliver hængende til næste modul toner frem — efter reklameindslaget, eller næste dag hvis det var afsnittets sidste modul. Dramaforløbet i de enkelte episoder er som en klassisk dramaturgisk model. Hver enkelt scene varer fra nogle få sekunder til et par minutter. Hovedhandlingens dramatiske forløb afspejler sig i klippehastigheden.

## Telenovelas og soaps

Det sker ofte, at telenovelas omtales som soap operas — og historisk er det da også de samme firmaer,

som har udviklet (eller i hvert fald finansieret) både soap operas i USA og telenovelas i Latinamerika. Og der er da en del genremæssige fælles træk. Ikke desto mindre er forskellene åbenbare:

1. Telenovelas er udpræget et primetime produkt, i modsætning til soap operas, som traditionelt har været et daytime produkt, men som med fremkomsten af »Dallas« og »Dynasty« fik erobret primetime markedet. Nogle medieforskere henregner slet ikke »Dallas« til soap opera-genren af denne grund (se bl.a. Cantor og Pingree (1983)).

2. Telenovelaernes målgruppe er mere differentieret end soap operaernes. Som tidligere nævnt findes der forskellige telenovela-stilarter, som sendes på forskellige tidspunkter og med forskellige målgrupper. Kl. 18-novelaen henvender sig overvejende til et yngre publikum. Kl. 22-novelaen kun til et voksent publikum, mens kl. 19 og 20-novelaerne henvender sig til hele familien. Soaps er overvejende for 18-49-årige kvinder (Cantor og Pingree 1983). Primetime soaps som »Dallas« og »Dynasty« henvender sig til hele familien.

3. I modsætning til soap operas har telenovelaerne en afslutning på det narrative forløb. Telenovelaerne slutter altid, som oftest efter 5-7 måneder, dvs efter ca 150-180 afsnit. Tematisk er det både i telenovelaerne og soap operas intimsfæren, der står i handlingernes centrum. Det er kvindelige hovedpersoner, og det er kærlighed, der er den væsentligste tematiske omdrejningsakse — det er kvindeligt så det basker! Og dog. Som det fremgår af min undersøgelse (Tuft 1992a og 1992b), var der forbløffende mange mænd, som var godt inde i handlingerne. Derved »afslørede« de, at de så mange telenovelas, selvom de givetvis brugte telenovelaerne anderledes i deres hverdagsliv end kvinderne.

## Telenovelaernes persongalleri

Telenovelaerne har et omfattende persongalleri, ofte 25-30 personer, som løbende optræder i handlingen. Personerne er altid organiseret i et statushierarki. Der er 2-4 hovedpersoner, som bærer hovedhandlingen hele vejen igennem. Imidlertid kan bihandling i perioder indtage den centrale plads i handlingsforløbet, fordi en bestemt skuespiller bliver meget populær.

*Helt og anti-helte*

Heltefiguren i telenovela'en har gennemgået en udvikling. Som tidligere omtalt skete der med »Beto Rockefeller« et opbrud i heltefiguren. Her blev det tilladt at lade helten være en anti-helt, en person som ikke var idealskikkelsen, men som i højere grad var i overensstemmelse med den almindelige brasilianer i menneskelige evner og grænser og som udsprang af mere almindelige (læs dårligere) sociale kår (Fernandes 1982). Opdelingen imellem det gode og det onde er også blevet opblødt. Personer som den grusomme slaveejer i »Slavepigen Isaura« fra 1977 (som gik i DR i 1987), blev sjældnere i 80'ernes novelas (Vink 1988: Kapitel 4). Men hvorfor skete disse opblødninger i helterollen, fra helt til anti-helt, og i opdelingen af det gode overfor det onde?

Kulturforskeren DaMatta undersøgte i 1979 de populære personskikkelser i brasiliansk folkelitteratur. Her fremanalyserer han tre typer helteskikkelser, som udspringer af tre forskellige sociale miljøer indenfor den brasilianske kultur (DaMatta 1979:174). De typiske miljøer er hhv. de mili-

tærcivile (military-civic) parader, karnevallet og de religiøse optog. De helteskikkelser, han finder frem til, er hhv. patrioten, den marginale type, kaldet *malandro'en* og endelig den religiøse helt. Den officielle patriotiske helteskikkelse findes ikke som hovedperson i telenovelas. Det er for hverdagsfjern en skikkelse til at seerne vil kunne identificere sig med ham/hende. Den religiøse helt, forsageren, er ligeledes sjælden i telenovelas, men den tredje type, *malandro'en* er hyppigt forekommende som den populære anti-helt fra et slumkvarter. *Malandro'en* er som persontype blevet et kendt begreb i den brasilianske folkekaraktistik. Musikeren Chico Buarque knyttede an hertil, da han midt i 70'erne udgav en dobbelt-LP, »*Malandro's Opera*«, som var en hyldest til denne folkekarakter. Nico Vink har en meget præcis beskrivelse af *malandro'en*:

...he is smooth talking and uses his charm on women to get their money (the typical *malandro* is male). He is constantly able to invent new tricks and ways to cheat the suckers. He is convinced that, in the society he lives in, work is only for



*Hovedpersonen, Claudia, fra telenovela'en »Vildkatten« er et eksempel på en stærk og handlekraftig kvinde. Her er hun i retten, anklaget for drabet på sin svigermor.*

suckers, honest work never makes you a rich man. The malandro is neither a rebel nor a revolutionary, who wants to change society and its structures. No, he is a specialist in finding his way (»jeito«) to escape the law and all its official regulations. (Vink 1988)

Ikke alle helte blev præsenteret som *malandros*. Det væsentlige i telenovelaen var, at brasilianere fra alle sociale lag så heltefigurer, som på mange måder både var menneskelige og genkendelige som typer.

### Kønsroller

Den stereotype opfattelse af kønsroller i Brasilien og Latinamerika som helhed er, at det er meget traditionelle samfund med en udbredt »machismo« og »marianismo«. Macho'en, prototypen på mandetypen i Latinamerika, er den uafhængige, initiativrige, rationelle, aktive, udadvendte og dominerende mand. Mariana'en, prototypen på kvinden i Latinamerika med rødder i Jomfru Maria-skikkelsen, er afhængig, usikker, passiv, afventende, sentimental, intuitiv og behager manden. Disse kønsroller er stadig meget udbredte i Brasilien, men især i 80'erne er der skete en udvikling, ikke mindst på grund af kvindebevægelsen.

Som del af den udbredte sociale og politiske mobilisering fra slutningen af 70'erne og frem skød kvindegrupper op i mange lokalsamfund, og kvinderne blev aktive i beboergrupper og i kristne basismenigheder. Samtidig skete der en ændring i kønsrollerne i telenovelaerne. Det begyndte at vise sig i telenovelas fra ca. 1984 (»Vereda Tropical«) og 1985 (»Roque Santeiro«). De traditionelle kønsroller blev mere sjældne, og de stærke kvinder i novelas blev flere og flere, eksempelvis i »Klunserdronningen«. Her er det to kvinder, som er hovedpersoner. De kæmper om den samme mands gunst, men de har også mange andre gøremål: især klunserdronningen, som er en dynamisk forretningskvinde, viser kvinden i en ny position på arbejdsmarkedet – som leder. »Vildkatten« som blev vist på TV2 i Danmark i 1991, er et andet eksempel på en stærk, uafhængig og handlekraftig kvinde. En væsentlig pointe er, at trods kvindefigurernes nye kendetegn som handlekraft, initiativ, aktivitet, planlægning, osv., er kærligheden og følelserne stadig det helt centrale tema i telenovelaerne – også i disse »nye« kvinders univers.

### Settings og livsstil

De tider er definitivt forbi, hvor alle novela-scenerne blev optaget indendørs. Rede Globo, som har hovedkontor i Rio, var i mange år tilbøjelig til at filme de fleste scener to steder: Enten i deres studier i stueetagen i hovedkontorerne, eller i deres umiddelbare nærhed, dvs. byscener fra Rio de Janeiro. Med årene har dette ændret sig, hvilket Rede Globo bl.a. har klaret ved at bygge en filmby i Rio de Janeiro, hvor de opbygger gademiljøer, huse, og nødvendige udendørs settings, som de ellers måtte rejse langt for at filme.

Der er sket en forøgelse af *on location* filmoptagelser, hvilket for alvor slog igennem med telenovelaen »Pantanal« (1990) fra TV Manchete. Denne novela var på mange områder en ny trend-sætter. Der var levende kameraføring (håndholdt, optagelser inde i biler, osv), optagelser midt i landsbyer og på markeder. Der var desuden mange naturscener, skildringer af Brasiliens og et af Latinamerikas mest eksotiske og dyrerige naturområde, det såkaldte Pantanal-område, som er et lavtliggende sumpområde på grænsen mellem Bolivia og Brasilien.

I forhold til andre latinamerikanske telenovelas fra Venezuela og Mexico gør Brasiliens telenovelas brug af mange flere udendørsoptagelser og optagesteder, foruden et langt mere differentieret og varieret billedsprog. Billedrytmen er hurtigere end i de andre latinamerikanske telenovelas og der er ofte lagt stemningsgivende sekvenser ind, kun med musik og billeder, hvor der flyves hen over en by, hvor man følger et racerløb, eller følger en bil og en hovedperson igennem bytrafikken. Udendørs optagelser anvendes ligeledes som overgangsrum, f.eks. fra en stue hjemme til et kontor på en arbejdsplads.

Optagestederne konnoterer som sagt også socialt lag. Ved at filme racerløb, villakvarterer, hestevæddeløb, swimmingpools eller lækre restauranter, angives det, at der er tale om et højt socialt niveau. Omvendt søges lavere sociale lag antydnet ved optagelser af mindre huse, mange mennesker på lidt plads indendørs, en tæt møblering af et lille værelse. Det er imidlertid karakteristisk, at der næsten aldrig laves *on-location* optagelser fra fattigkvarterer, endsige slumkvarterer. Især Rede Globo er kendt for at sminke enhver optagelse, som skal indikere et lavere socialt lag. Det er altid pænere end i virkeligheden.

Middelklassen er den tredje sociale kategori,



som vises. Her bor personerne som oftest i lækre lejlighedskomplekser, i store rummelige lejligheder, med tjenestefolk, hvor der i lejligheden er en stor stue, spisesstue og et antal soveværelser. Personerne har en god uddannelse (læger, advokater, universitetslærere). Udendørs-scenerne er svære at skelne fra overklassens »rum« som restauranter og swimmingpools. Imidlertid er fritidssystemerne overklassens primære sociale indikator, mens middelklassen også bliver set på arbejde. Overklassen behøver ikke at arbejde, antydes det.

## Kulturens strenge slæes an i telenovelas

Telenovela'en er som sagt en genre, der – som andre melodramatiske genrer – har rødder tilbage til feuilletonerne i sidste århundredes Frankrig. Men telenovela'en har også sin egen historie og tradition. Den er et produkt af det latinamerikanske samfund. Telenovela'en har eksisteret igennem næsten 3 årtier med uformindsket succes. Gennem årene har genren fulgt med tiden hvad angår sprogbrug, persontyper, plot og settings, selvom formen meget har været den samme. Siden ca. 1990 har der dog været nogle grundlæggende nybrud at spore. Såvel den karakteristiske længde af de 150-250 afsnit i en telenovela som formsproget har været til debat, og flere varianter har været prøvet (meget kortere novelas, en meget langsommere fortællerytme og sprog, nye settings). Dette skyldes bl.a. den voksende konkurrence, hvor to tv-selskaber, Rede Manchete og SBT, har forsøgt at bryde Rede Globos tilnærmelsesvis monopol på markedet.

Jeg har påvist, hvordan klasseaspektet, modsat de nordamerikanske soap operas, er et fast element i telenovela'erne. Personerne (heltene og anti-heltene, kønsrollerne og personernes livsstil) er ligeledes klare produkter – eller spejl – af samfundet omkring. Tilbage står Alberto Moravias postulat om at novela'erne er en folkekunst tilpasset den moderne kommunikation uden at miste sin oprindelig glans. Han har ikke uret, men kalde det folkekunst ville jeg nok ikke (se også Canclinis artikel om det folkelige og det populære i dette nummer). Novela-producenterne slår utvivlsomt nogle kulturelle strenge an, som forklarer en hel del af den succes, telenovela'erne har. Kulturpessimisterne ville sige, at Rede Globo evner at misbruge kulturen i kommercielt øjemed. Hele det kommercielle aspekt af telenovela'erne har jeg kun berørt

overfladisk i dette paper, men der tjenes *mange* penge på dem.

Omvendt vil optimisterne sige, at telenovela'erne giver de latinamerikanske tv-seere nogle fantastiske oplevelser, som beriger hverdagslivet med spændende og genkendelige historier, som giver stof til massevis af snak med nabokonen, som inspirerer til leg og sproglige vendinger, og som måske også genererer nogle drømme og fantasier, som fra tid til anden udmønter sig i aktiv handling. At det brasilianske melodrama kan bidrage til grænseoverskridende handlinger viser bedst eksemplet med miniserien »Rebelske År« (»Anos Rebeldes«), som blev vist på Rede Globo i 1992, tiden lige op til at Collor-skandalen brød ud<sup>4</sup>. »Rebelske År« var en historie om de unges engagement og modstandskamp i slutningen af 60'erne og starten af 70'erne, da militærregimet var allerværst i Brasilien. Sort/hvide dokumentarklip fra den tid blev vist for første gang i tv, og »Rebelske År« blev en enorm succes. Få uger efter sås hundrede tusinder af unge på gaderne i Brasilien. De krævede præsident Collors afgang, hvilket reelt skete få måneder efter. Det var første gang i 25 år, at de unge reelt forholdt sig aktivt politisk. Ikke siden militærregimets barske år, hvor ungdomsbævælgelserne var blevet knust, havde de været i synderlig bevægelse.

Jeg siger ikke med dette eksempel, at det var »Rebelske År«s fortjeneste, at Collor faldt, men den almindelige holdning i Brasilien er, at dét, at den blev vist netop på det tidspunkt – med det indhold -, har spillet en rolle i de unges bevidsthed og handling. Telenovelas er først og fremmest et kulturindustrielt produkt, men de kulturelle strenge, som slås an i genren, vibrerer nogle gange så stærkt, at det får overraskende stærk resonans blandt de mange tv-seere.

## Litteratur

- Cantor, M. og Pingree, S. (1983) *The Soap Opera*, Beverly Hills: Sage.
- DaMatta, Roberto (1979) *Carnavais, malandros e herois: Para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio: Zahar.
- Eco, Umberto (1979) *The Role of the Reader, Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana University Press.
- Fernandes, Ismael (1982) *Memoria da telenovela brasileira*, São Paulo: Brasiliense.
- Kofoed, Peter og Rasmussen, Tove Arendt (1986) *Dallas. Skabelon og struktur i den moderne TV-serie*. Aalborg Universitetsforlag 1986.

- Lins da Silva (1985) *Muito Alem do Jardim Botânico*, São Paulo: Summus Editorial.
- Mattelart, Michele og Armand (1989) *O Carnaval das Imagens – a ficção na TV*, São Paulo: Editora Brasiliense.
- Ortiz, Renato (1985) *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*, São Paulo: Brasiliense.
- Ortiz, Renato (1988) *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, São Paulo: Brasiliense.
- Ortiz, Renato et al. (1989) *Telenovela – história e produção*, São Paulo: Brasiliense.
- Pignatari, Décio (1984) *Signagem da Televisão*, São Paulo: Brasiliense.
- Rasmussen, Finn og Tufte, Thomas (1991) »Giganten Globo« in *Kontakt*, no. 4, København: Mellempfolkeligt Samvirke.
- Tufte, Thomas (1992a) »Brasilianske tv-drømme« in *Information*, 7-8/7.
- Tufte, Thomas (1992b) »Everyday life, women and telenovela in Brazil« in Anamaria Fadul (ed.) *Serial Fiction in TV: The Latin American Telenovelas with an Annotated Bibliography of Brazilian Telenovelas*, São Paulo: ECA-USP.
- Tufte, Thomas (1993) »Hverdagsliv og telenovelas« i *MedieKultur*, no.21, pp 45-57.
- Van Tilburg, Luiz (1975) *A telenovela – instrumento de educação permanente*, Rio De Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Van Tilburg, Luiz (1991) »A Estrutura da Televisão Brasileira, fator de integração«, upubliceret artikel.
- Vink, Nico (1988) *The Telenovela and Emancipation – a study on TV and social Change in Brazil*, Amsterdam: Royal Tropical Institute.

## Noter

1. I 1962 havde Globo påbegyndt forhandlinger med Time-Life Incorporated, men da udenlandske selskaber ifølge forfatningen ikke måtte være medejere af og deltage i driften af brasilianske virksomheder med tv-sendetilladelser, afslog Globo Time-Life's tilbud. Globo var imidlertid interesseret, men først efter militærkuppet i 1964 og med præsident Brancos direkte intervention kom aftalen på plads imellem Time-Life og Globo. I perioden 1962-1969 overførte Time-Life over 6 mio US-dollars til Globo. I 1969 købte Rede Globo de 49% af Globo-aktierne, som Time-Life ejede. Gennem samarbejdet med Time-Life opnåede Globo en betydelig know-how omkring tv-produktion, en know-how som indtil da var ukendt i Brasilien. Hele skandalen omkring kontakten imellem Globo og Time-Life Incorporated er udførligt beskrevet i Daniel Herz: »A história secreta da Rede GLOBO«, forlaget Ortiz, Porto Alegre, 1989. Se også Rasmussen og Tufte, 1991.
2. Skuespillerinden Regina Duarte fik i forbindelse med sin hovedrolle i »Klunserdronningen« over 2000 breve fra seere, jvf. Van Tilburg, 1991.
3. David Jacobs, instruktøren bag Dallas, frabeder sig Dallas karakteriseret som soap opera. Han påpeger to grundlæggende forskelle på soap opera og Dallas. Den ene er, at Dallas slutter – den er på et afsluttet antal afsnit, modsat soap operas, som bliver ved i en uendelighed. Den anden er, at hvert afsnit af Dallas er en afsluttet episode.
4. Præsident Collor blev i juni 1992 angivet af sin bror, som fortalte om korrupte og lyssky transaktioner, præsidenten havde været involveret i. Det afstedkom en kæmpe skandale, som i december 1992 førte til præsidentens afgang. Det er første gang i Latinamerikas historie, at en præsident er blevet væltet på demokratisk vis.

Thomas Tufte er kultursociolog og Ph.D.-studerende ved Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Fra april 1994 ansat ved UNDP i Paraguay.