



JORGE MANUEL PAIXÃO DA COSTA

**“A TRANSFORMAÇÃO DA TELENÓVELA
PORTUGUESA NA TRANSIÇÃO DO SÉCULO XX
PARA O SÉCULO XXI”**

Orientador: Prof. Doutor Manuel José Carvalho de Almeida Damásio

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação**

**Lisboa
2022**

JORGE MANUEL PAIXÃO DA COSTA

**“A TRANSFORMAÇÃO DA TELENÓVELA
PORTUGUESA NA TRANSIÇÃO DO SÉCULO XX
PARA O SÉCULO XXI”**

Tese defendida em provas públicas para obtenção do grau de Doutor no Curso de Doutoramento em Ciências da Comunicação, conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias no dia 29/06/2022, perante o júri, com o Despacho de Nomeação n.º:225/2022, de 2 de junho de 2022, com a seguinte composição:

Presidente: Prof. Doutor Mário Caneva Moutinho - Reitor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias - ULHT;

Vogais: Prof.^a Doutora Catarina do Amaral Dias Duff Burnay - Universidade Católica Portuguesa (UCP);

Prof. Doutor Edmundo José Neves Cordeiro - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT);

Prof.^a Doutora Isabel Maria Ribeiro Ferin Cunha – Universidade Coimbra/ICNOVA;

Prof. Doutor Francisco Rui Nunes Cádima – Universidade Nova;

Prof. Doutor José Augusto Nunes Bragança de Miranda - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, ULHT;

Prof. Doutor Possidónio José Rosado Cachapa - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT).

Orientador: Prof. Doutor Manuel José Carvalho de Almeida Damásio – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, ULHT

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação**

**Lisboa
2022**

Agradecimentos

Não posso iniciar a apresentação desta tese sem agradecer genuinamente a todos os que me acompanharam, contribuíram e estimularam, ao longo de todos estes anos, no sentido de concluir esta tese de doutoramento com dignidade, respeito e humildade.

Em primeiro lugar, quero endereçar o meu agradecimento à instituição de ensino que me proporcionou os meios para desenvolver esta tese: a Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, na pessoa do meu orientador, Professor Doutor Manuel José Damásio.

Em segundo lugar, o meu grato reconhecimento ao Professor Doutor Francisco Rui Cádima, meu primeiro orientador, que nunca me deixou sem um forte apoio e orientação.

Em terceiro lugar um agradecimento muito sentido à Sara Henriques pela enorme disponibilidade e competência com que me auxiliou a partir dos seus múltiplos tratamentos dos dados estatísticos.

Com toda a justiça, deixo um expressivo agradecimento à Andreia Querido, pelo excelente e disponível trabalho que operou nas retificações de texto e formatação.

Os agradecimentos estendem-se igualmente aos que, não tendo influência direta na conclusão desta minha tese de doutoramento, indiretamente contribuíram com a sua solidariedade, encorajamento e informação preciosa, para a realização da mesma. Entre eles, destaco aqueles que contribuíram através de conselhos e material diverso para este trabalho – Professor Doutor José Bragança de Miranda, Luís Avelar, Hugo Correia Pires, José Manuel Oliveira (Marktest) – bem como todos aqueles que aceitaram ser entrevistados para o mesmo e comigo partilhar o seu saber – José Eduardo Moniz, Margarida Carpinteiro, Maria João Luís, Catarina Amaro, Domingos Galamba, Manuel Cavaco, João Pedro Lopes, Eduardo Cintra Torres, Manuel Arouca, Adriano Luz, Maria João Mira, Nuno Santos, Patrícia Sequeira, António Parente, Jorge Queiroga e Pedro Miranda.

E ainda aos meus amigos Mário Augusto e José Maria Lopes Araújo (RTP) pela disponibilidade, genuína, com que apoiaram este meu projeto.

Um agradecimento sentido ao saudoso Engenheiro José Myre Dores pelo seu inefável incentivo que não me permitiu deixar de insistir.

Por último, um agradecimento particular à minha família, onde destaco os meus filhos, Guilherme e Bernardo, a quem dedico este doutoramento, por acreditarem sempre que este momento seria possível e merecido, tendo-me apoiado nos momentos mais complicados da minha vida em geral e deste processo em particular.

Por fim, um agradecimento muito especial à minha mulher, Ana, pois sem o seu amor, apoio, carinho, bondade, resiliência e paciência este momento nunca teria chegado.

RESUMO

A *telenovela* é o objeto de estudo desta dissertação. Genericamente, explora-se a génese deste formato em Portugal e, em particular, dá-se relevo ao período produtivo que se sucedeu no fim do milénio. O autor deste trabalho esteve ligado à produção de *telenovelas*, em Portugal, enquanto guionista e realizador - embora não se reduza a isso a sua área de interesse e prática no audiovisual. Esta circunstância influenciou indelevelmente a investigação académica do autor, e esta, por sua vez, está também ligada à actividade enquanto docente universitário, em particular na área da ficção para televisão. Prossegue-se, assim, a investigação lançada anteriormente, no mesmo domínio.

Apresenta-se aqui a mudança no modo de produção da *telenovela* portuguesa, no advento da era digital - o período a considerar vai de 1999 a 2017. Os conceitos decisivos são os de “localização do formato”, “cultura de produção” e “capital social” de ligação. A especificidade do modo de produção português de formatos de ficção serializados de longa duração resultou de uma conjuntura específica de organização da estrutura de produção em que os recursos organizacionais e humanos associados foram decisivos. Entre outros factores, a tese dá destaque à ligação original (portuguesa) entre capital social e modo de produção.

Palavras-chave: *telenovela*, televisão, ficção, capital social, modos de produção

Abstract

Telenovela is the main purpose of study in this work. Throughout, it is explored its origin in Portugal as well as the particular productive period that followed until the end of the millennium. The author was linked to the production of *telenovelas*, in Portugal, as a screenwriter and director. This circumstance indelibly influenced the author's academic research, which, in turn, is also linked to his activity as a university professor, particularly in television fiction field. Thus, the investigation launched previously in this same field is continued.

It is present here the change in the production mode of the Portuguese telenovela, in the advent of the digital age - the period to be considered goes from 1999 to 2017. The decisive concepts are those of "format location", "production culture" and "capital social" link. The specificity of the Portuguese mode of production of long-running serialized fiction formats resulted from a specific conjuncture of organization of the production structure in which the associated organizational and human resources were decisive. Among other factors, the thesis highlights as the main, describing it, the original (Portuguese) link between social capital and the mode of production.

Keywords: telenovela, television, fiction, social capital, modes of production

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
<i>ENQUADRAMENTO</i>	8
<i>PERGUNTAS DE PARTIDA E HIPÓTESES</i>	9
<i>METODOLOGIA DO ESTUDO</i>	11
<i>ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO</i>	14
PRIMEIRA PARTE:	15
UMA APROXIMAÇÃO HISTÓRICA E TEÓRICA À TELEVISÃO E À <i>TELENOVELA</i>	15
A TELEVISÃO COMO FORMA DE REPRESENTAÇÃO SOCIAL	15
A TELEVISÃO: UM MEIO EM TRANSIÇÃO	19
A ORIGEM DA <i>TELENOVELA</i>	33
<i>TELENOVELA</i> : UM PROCESSO COM VÁRIAS CONFIGURAÇÕES	38
DA <i>SOAP OPERA</i> À LOCALIZAÇÃO DA NOVELA BRASILEIRA	50
A EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA <i>TELENOVELA</i> PORTUGUESA	59
SEGUNDA PARTE:	74
O MODO DE PRODUÇÃO PORTUGUÊS DE <i>TELENOVELA</i>	74
MODO DE PRODUÇÃO	74
SURGIMENTO E CONSOLIDAÇÃO DO DOMÍNIO DE UMA <i>TELENOVELA PORTUGUESA</i>	81
UM MODO DE PRODUÇÃO MASSIFICADO	95
ENTREVISTAS A AGENTES DO MEIO: QUADROS E ANÁLISES	99
AUTORREFLEXÃO CRÍTICA	133
DISCUSSÃO E CONCLUSÃO	141
A TELEVISÃO E A <i>TELENOVELA</i>	141
CULTURA DE PRODUÇÃO DA <i>TELENOVELA</i> NACIONAL	145
A ORIGEM E PARTICULARIDADES DO MODO DE PRODUÇÃO PORTUGUÊS DE <i>TELENOVELA</i>	149
DA ERA ANALÓGICA À ERA DIGITAL	152
TRABALHOS FUTUROS	158
BIBLIOGRAFIA	165
ANEXOS	175
ANEXO 1 :	176
TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS A AGENTES DO MEIO DE PRODUÇÃO DA <i>TELENOVELA</i> EM PORTUGAL	176
ENTREVISTADO: MANUEL CAVACO – ACTOR	177
ENTREVISTADO: JOÃO PEDRO LOPES – DIRECTOR GERAL SP TELEVISÃO	189
ENTREVISTADO: EDUARDO CINTRA TORRES – DOCENTE UNIVERSITÁRIO, CRÍTICO	205
ENTREVISTADO: MANUEL AROUCA – AUTOR, GUIONISTA	214
ENTREVISTADO: PEDRO MIRANDA – DIRECTOR DE PRODUÇÃO, PLURAL	225

ENTREVISTADO: PATRÍCIA SEQUEIRA – REALIZADORA	241
ENTREVISTADO: MARIA JOÃO LUÍS – ACTRIZ, DIRECÇÃO DE ACTORES	252
ENTREVISTADO: CATARINA AMARO – DIRECTORA DE ARTE	260
ENTREVISTADO: DOMINGOS GALAMBA – DIRECTOR DE ARTE	273
ENTREVISTADO: ADRIANO LUZ – ACTOR, DIRECÇÃO DE ACTORES	284
ENTREVISTADO: MARIA JOÃO MIRA – AUTORA E GUIONISTA	296
ENTREVISTADO: NUNO SANTOS – DIRECTOR DE PROGRAMAÇÃO, RTP E TVI	306
ENTREVISTADO: JOSÉ EDUARDO MONIZ – DIRECTOR DE PROGRAMAÇÃO, RTP E TVI	315
ENTREVISTADO: JORGE QUEIROGA – REALIZADOR	325
ENTREVISTADO: MARGARIDA CARPINTEIRO – ACTRIZ	345
ENTREVISTADO: ANTÓNIO PARENTE – ACCIONISTA	353
 ANEXO 2 - AUDIÊNCIAS DAS TELENÓVELAS	 359
 ANEXO 3 - ANÁLISE DE AUDIÊNCIAS (EXEMPLO)	 410
 ANEXO 4 - IMAGENS PROMOCIONAIS	 442
 ANEXO 5 – ANÁLISE QUANTITATIVA	 464
 ANEXO 6 – “PAZ DOS ANJOS” E “LUSITANA PAIXÃO”	 497

INTRODUÇÃO

Enquadramento

Ao longo da segunda metade do século XX, e do início do século XXI, a televisão não cessou de se assumir como um dos *media* centrais para a construção e disseminação de representações sociais. No caso particular de Portugal, a transformação da televisão enquanto meio de comunicação é indissociável da transformação e evolução do objeto de estudo desta dissertação: a *telenovela*. Esta dissertação aborda o papel essencial da *telenovela* enquanto formato televisivo. Partindo-se do formato brasileiro de novela desenvolvido pela Rede Globo, pretende-se analisar, seguidamente, a evolução do modo de produção da *telenovela* portuguesa. Esta análise centra-se no período de transição entre os séculos XX e XXI, precisamente entre 1999 e 2017, quando o modo de produção português de *telenovelas* adquire um conjunto singular de características que o diferenciam de formas de produção de *telenovela* que podemos encontrar em diferentes países europeus e sul-americanos.

Identificar e descrever as características deste modo de produção português constituiu, pois, o ponto de arranque do presente estudo. À parte isso, sugerimos que a *telenovela* adquiriu, no contexto português, características que lhe permitiram tornar-se um sistema singular de construção de representações estruturantes para a sociedade portuguesa – elemento reflexivo, de certa forma, mas também identitário da sociedade portuguesa.

Perguntas de partida e hipóteses

O enquadramento da dissertação, acima apresentado, declina-se nas seguintes interrogações-guia da nossa busca:

1. Quais os principais traços da localização do formato *telenovela* em Portugal, quanto ao processo e quanto à cultura de produção?
2. Como se explica o surgimento desta cultura?
3. Como é que esta cultura de produção é assumida por parte dos profissionais que trabalham na área a nível local?
4. Como é que questões de escala, estruturas institucionais e modos de produção contribuíram para a ascensão de uma cultura de produção local?

Importa enunciar as hipóteses com que iremos lidar, considerando não só as complexidades, mas igualmente as indefinições que o caso português da *telenovela* encerra.

hipótese 1 - a *telenovela*, na configuração específica que assumiu em Portugal na sequência da emergência de um modo local de produção que se desenvolveu e consolidou na transição do século XX para o século XXI, constitui um exemplo da tensão entre local e global, da emergência de uma televisão que a nível nacional constrói e consolida identidades e representações entre os agentes (capital social);

hipótese 2 - a consolidação do modo de produção nacional no início do século XXI ocorreu em paralelo com um crescente sucesso junto das audiências, o que fez aumentar o número dos agentes qualificados específicos, como por exemplo atores, produtores, distribuidores e exibidores;

hipótese 3 - a evolução da tecnologia de produção e distribuição de televisão, que está associada ao digital, facilitou a massificação da produção, nomeadamente por via da redução de custos e simplificação da cadeia de valor, o que teve assinalável relevância para a emergência e consolidação de um modo de produção português;

hipótese 4 - a ancoragem da *telenovela* a um contexto nacional, colocando a mesma em sérios riscos (por exemplo, risco do formato se esgotar em si mesmo ou risco de perder audiências), poderá ser superada pela produção de ficção de curta duração.

Devemos também dizer que este estudo se insere (temos modestamente essa pretensão) numa tradição concentrada no surgimento, desenvolvimento e importância política ou social da televisão em contextos estritamente nacionais¹. Concentramo-nos, assim, no desenvolvimento institucional da televisão em Portugal, procurando perceber como é que a *telenovela* definiu esse contexto institucional, em particular quanto à forma como este formato deu origem a um modo específico de produção que sustentou as indústrias culturais e criativas de base audiovisual em Portugal nas últimas décadas.

¹ Veja-se Michele Hilmes (Hilmes, 2003) quanto a uma perspectiva histórica do meio; e Isabel Ferin Cunha e Catarina Burnay, no que respeita à consideração, seja do formato aqui em apreço, seja no âmbito mais alargado da ficção televisiva (nomeadamente Cunha, 2011; e Burnay, 2014). Vejam-se também outros autores (e textos) importantes para o nosso propósito - por exemplo, sobre a noção de “interface mediador” (Hagedoorn, 2016); sobre a ideia de catálogo temático e o transmedia (Keinonen, 2016; Keinonen, 2018).

Metodologia do estudo

Estudar a evolução e consolidação de um modo de produção nacional de um género audiovisual é também estudar como é que a televisão nacional hoje se adapta e continua a evoluir num contexto transnacional marcado por tecnologias de distribuição digital cada vez mais globais. Uma autora como Heidi Keinonen (2016), por exemplo, discute e elabora sobre esta indústria dos formatos e sobre como a mesma reflete formatos de adaptação a contextos nacionais e processos de mesclagem cultural². Por seu lado, a abordagem de Hugh O'Donnell (O'Donnell, 1999) considera que a ficção televisiva é uma criação ideológica e que qualquer análise das narrativas subjacentes deve centrar-se na relação entre estas narrativas e a sociedade que está a ser representada. Este ponto de vista foi particularmente produtivo numa das dimensões do nosso trabalho, a dos processos. Consideramos, assim, quatro dimensões que abarcam os eixos que dizem respeito aos operadores de televisão, à produção, ao conteúdo e ao público – eixos essenciais para o estudo das representações televisivas. Estas quatro dimensões de análise são as seguintes:

1. dimensão institucional, com foco em fatores socioculturais, económicos e políticos, evidenciando fatores extratextuais (aquém do conteúdo *marcado* no texto do guião), discutindo o período e evidenciando os aspetos institucionais e organizacionais que marcaram a emergência do formato de *telenovela*. Neste contexto, consideraremos como unidades de análise os operadores públicos e privados de televisão e as produtoras responsáveis pelo desenvolvimento deste formato em Portugal no período em análise (1999-2017). O objetivo é compreender um modo de produção local, sendo o conceito

² O conflito entre o conceito de formato, como fórmula (Keinonen, 2016), e género como base discursiva (Highsmith & Cavell, 1972), aponta para um modelo teórico algo simplista (Stauff, 2019) onde o formato determina a estrutura e o género determina o conteúdo. No nosso trabalho entendemos esta distinção como fluida, e procuramos antes olhar para a *telenovela* como um género que é simultaneamente um formato, quando olhada da perspetiva da sua apropriação por um modo de produção especificamente português.

aqui entendido na sua formulação mais ampla enquanto o conjunto de processos, meios e recursos empregues num determinado contexto para assegurar a produção de um objeto audiovisual (Davies, 2006);

2. dimensão da produção, considerando os sistemas de produção, tomadas de decisão e estratégias de programação associadas à *telenovela* (Mayer, Banks & Caldwell, 2009). Neste contexto, vamos considerar uma amostra intencional de conteúdo do formato *telenovela* produzido e distribuído em Portugal no período em análise – 1999-2017;

3. dimensão de conteúdo e narrativa, incidindo nos fatores textuais e trabalhando os aspetos ideológicos de representação e referencialidade nos textos televisivos do formato *telenovela*, em particular desde o momento em que este emerge em Portugal com a produção de “Vila Faia”, em 1982, mas com maior atenção ao período de consolidação da versão portuguesa do formato, que se inicia em 2001;

4. dimensão da receção, através da consideração das audiências. O nosso objetivo é perceber como é que as evoluções nos volumes quantitativos de adesão ao formato adaptado ao contexto português se alinham com a progressiva transformação das narrativas que lhes estão subjacentes, com o objetivo de incorporar um volume sempre crescente de representações que codificam a sociedade portuguesa em cada período.

Hugh O'Donnell descreve a ficção televisiva enquanto criação ideológica com enquadramentos de produção e de programação específicos, os quais, juntamente com dimensões extratextuais políticas, económicas e históricas, enquadram uma cultura de produção. É o que será feito aqui com a discussão do período de consolidação da *telenovela* portuguesa e com a descrição de aspetos institucionais e organizacionais desse período, identificando momentos-chave da consolidação.

Apresentamos também uma escolha de 16 de 32 entrevistas a atores diferentes, distribuídos pela cadeia de valor de produção e distribuição da televisão. Foram abordadas

em entrevista, em particular, pessoas mais ligadas à gestão, como produtores e diretores gerais ligados às duas principais empresas de produção, editores de programas e executivos das três estações emissoras de acesso livre do país (RTP, TVI e SIC) e profissionais independentes. Na vertente artística, falámos com atores, diretores de arte, guionistas e realizadores. Para além disso, foram entrevistados fornecedores de serviços de *media* técnicos e artísticos, e outros especialistas da indústria, tal como críticos. Estas entrevistas permitem uma aproximação ao modo como a cultura de produção é assumida e criticada por parte de profissionais, com diferentes funções, envolvidos na *telenovela*.

Por fim, apresento o meu próprio envolvimento em duas produções de *telenovela* distintas, procurando avaliá-lo criticamente – procurando, talvez, dar conta do modo como o sujeito, bem como esta dissertação, estão de certo modo ligados ao seu objecto.

Organização da dissertação

Ao longo do trabalho procuramos apresentar e examinar as diferentes preocupações, esclarecimentos e pesquisas que lhe deram origem, com a preocupação de dar conta e discutir a *telenovela* que se consagrou no início do século XXI. É, assim, exposto o modo de produção da *telenovela* portuguesa concernente a esse período.

Na primeira parte desta dissertação, procuramos contextualizar historicamente o nosso objeto de estudo situando-o na confluência entre a evolução do folhetim radiofónico e a emergência dos formatos de *soap opera* nos Estados Unidos. Traçamos a genealogia do formato com um enfoque particular nas suas variações latino-americanas, que estão intimamente relacionadas com o surgimento da versão brasileira, que veio a ter uma influência determinante em Portugal. Procuramos descrever sucintamente a história da introdução do formato em Portugal e detemo-nos com maior atenção no processo de emergência de um modo de produção local de *telenovelas* que associa a consolidação de estruturas de produção com a progressiva fidelização de audiências locais já antes educadas nos cânones do formato por via da novela brasileira.

Na segunda parte deste trabalho apresentamos o modo como a produção de *telenovelas* se consolidou em Portugal: quais os elementos que este encerra que contribuem para a sua singularidade. É nesta parte que se incluem, enquanto elementos até certo ponto excêntricos – que evidentemente julgamos *centrais* – quer a nossa auto-reflexão, quer a remissão para as entrevistas a agentes do meio.

PRIMEIRA PARTE:

UMA APROXIMAÇÃO HISTÓRICA E TEÓRICA À TELEVISÃO E À *TELENOVELA*

A Televisão como Forma de Representação Social

Olhar para a televisão como lugar de construção de representações sociais e memórias coletivas implica olhar para as formatações nacionais que em cada caso específico configuram esse processo, tal como Alexander Doest o fez, considerado o caso da televisão flamenga (Dhoest, 2007). O nosso argumento é o de que o formato da *telenovela* – e o modo específico de produção que lhe está associado – tem vindo a desempenhar, no caso de Portugal, esse papel ao longo dos últimos 30 anos.

Há que notar que a televisão é a forma de *media* mais consumida na sociedade europeia para efeitos de acesso a informação, a representações e a arquétipos sociais (EBU Eurodata, 2019; Eurobarometer, 2019). A televisão ecoa diferentes modos e valores sociais e constitui-se como uma instituição que sintetiza dimensões estéticas, comunicacionais e expressivas (Newcomb & Hirsch, 1983; Kevin, 2003) com o objetivo de apoiar construções sociais e culturais da realidade (Anderson & Curtin, 2002). As representações dos suportes televisivos são uma parte essencial do património cultural europeu e um elemento crítico que fornece informação sobre a nossa identidade cultural (De Vreese, 2004; Anderson, 2013).

Desde a década de 50 que os estudiosos dos *media* descrevem amplamente o papel da televisão como meio de massas central para refletir e influenciar a cultura e a sociedade (Hagedoorn, 2016). A maioria dos estudos olhou para a televisão como um dispositivo tecnológico e cultural, incorporado em condições sociais específicas, das quais o contexto nacional é provavelmente a mais relevante (Bignell, J. & Fickers, 2008). Esta tradição é particularmente notória para o caso das investigações conduzidas no âmbito das

denominadas teorias dos efeitos (Littlejohn, & Foss, 2009), bem como no caso de investigações que analisem especificamente as formas através das quais as audiências de televisão constroem ativamente as suas identidades sociais através do uso e consumo de conteúdo televisivo. Desde a sua criação, a televisão tem sido um meio em mudança, com a introdução de inovações tecnológicas que marcam um crescimento nas taxas de adoção do meio. Nas últimas décadas, os processos de digitalização, que abrangem toda a cadeia de valor da televisão, provocaram alterações fundamentais, não apenas na infraestrutura existente, mas também nas outras dimensões múltiplas que a televisão abrange, desde a experiência até às dimensões estéticas, tecnológicas e sociais.

A estrutura tecnológica e institucional da televisão, que serviu de base para os sistemas de *media* de nível nacional, foi afetada pelo surgimento de novas tecnologias de produção, distribuição e comunicação digital e modelos de negócios a estes associados³. As consequências vão muito além dos aspetos tecnológicos. Elas não apenas empoderaram o público com diferentes oportunidades de criar e distribuir o seu próprio conteúdo (Evans, 2011), mas também evocam géneros e formatos cada vez mais híbridos que desafiam os profissionais e os reguladores políticos (Keinonen, 2016).

A televisão, como todos os *media*, tem um papel duplo, seja enquanto objeto de transformação, seja como agente das forças disruptivas que a moldam. Esses processos têm consequências para o meio individual e para a estrutura geral dos *media* e das suas interfaces com a sociedade em geral. Dão-se, assim, alterações significativas, que contribuem para um crescente consenso de que a televisão, tal como a conhecíamos, está a mudar irrevogavelmente. Aquilo em que ela se está a tornar é que já é menos consensual. Alguns autores centram-se nos meios de transmissão (Gripsrud, 2004; Doyle, 2016) ou nos

³ Vejam-se os trabalhos de Jostein Gripsrud (Gripsrud, 2004), de William Uricchio (Uricchio, 2012) e de Gregory Gimpel (Gimpel, 2013) sobre as mudanças na era digital.

processos de transformação digital (Gimpel, 2013), enquanto outros olham para a nova natureza globalizada e transnacional do meio (Curtin 2004; Keinonen, 2016) e para o poder que o consumidor hoje tem como elemento central na definição do meio (Roca-Sales, 2009). Os relatórios liderados pela indústria enfatizam os paradigmas tecnológicos em mudança e as preferências do consumidor (EY future of television report, 2018; Relatório de Consumer and Industry Insight da Ericsson sobre TV e Media, 2020), que confirmam que o meio de massas do passado está a dar lugar a algo diferente.

Há duas áreas onde estas transformações são particularmente relevantes para o tópico em apreço:

1. as dinâmicas sociais, que estão a ser profundamente afetadas por uma experiência de uso e consumo dos *media* que é cada vez mais uma atividade social de natureza transnacional. Esses componentes sociais estão a tornar-se parte essencial da experiência televisiva e estão relacionados com o surgimento de relações sociais originais que precisam de ser examinadas;

2. as estruturas narrativas e os modelos de narração de histórias, que se estão a tornar cada vez mais sofisticadas, exigindo maior envolvimento emocional por parte dos indivíduos, mas também novas estratégias criativas. A capacidade da televisão de agir como uma entidade discursiva também está em transformação, à medida que os seus modos de transmissão mudam de modelos *broadcast* para modelos *unicast* e *multicast*, e novos formatos e géneros emergem.

Trata-se, pois, aqui do formato específico de *telenovela* produzida em Portugal, enquanto paradigma do modelo de produção e disseminação de representações no contexto de um sistema televisivo marcadamente nacional. Recorremos ao termo *formato*, neste contexto, na medida em que estamos a lidar com um fenómeno de localização de

um género – a *telenovela* – que encontrou em Portugal uma estrutura específica de adaptação e produção, que é exemplificativa dos processos de localização cultural que caracterizam a indústria de “formatos” (Keinonen, 2016). E pretendemos evidenciar não só esse contexto particular do formato da *telenovela*, mas também o facto de que a sua ancoragem a um contexto nacional coloca o mesmo em sérios riscos de desaparecer perante as transformações do *medium* televisão, que vemos hoje acontecer.

A Televisão: Um Meio em Transição

Assumimos que estudar a televisão enquanto ator proeminente na construção de identidades culturais e agente na circulação de formas estéticas e marcadores culturais exige a abordagem do meio enquanto um interface mediador (Hagedoorn, 2016). É este meio que promove o surgimento de formas socioculturais, institucionais, textuais e experienciais originais. A *telenovela* é uma delas. Para a compreensão do processo de localização da *telenovela* em Portugal, é essencial olhar para o formato que lhe está na origem – o da novela brasileira.

A ficção televisiva está intrinsecamente ligada à construção de identidades culturais a nível nacional (Peter & De Vreese, 2004; Dhoest, 2007; Castelló, 2007; Slavtcheva-Petkova), 2013. A avaliação do papel das formas televisivas contemporâneas (em que se inclui a *telenovela*) na promoção de representações da identidade nacional tem sido o objeto de muitos estudos que se concentram maioritariamente na visão tradicional da televisão como meio de comunicação de massas (Deidre, 2003; Peter & De Vreese, 2004). Na atual era multiplataforma, o drama televisivo como uma estratégia de programação, um modo de produção, uma forma narrativa e uma experiência de visualização, é um dos principais portadores de representações que atingem grandes porções das sociedades europeias (vejam-se os relatórios EBU Eurodata, 2019; Eurobarometer, 2019). Estas representações são um meio de codificação da realidade que, evidentemente, carrega traços e ecos de histórias individuais e coletivas. Ao promover a construção e circulação de representações profundamente ancoradas num contexto nacional, a *telenovela* constitui-se como um lugar de memória e um espaço de construção de identidades.

A televisão é hoje, em primeiro lugar, um meio em transição. Ao longo das últimas décadas a televisão nunca cessou de evoluir e de se transformar de múltiplas maneiras. Para a compreensão do papel multifacetado da televisão, muito contribuiu a introdução

do conceito da “televisão como fórum cultural” cunhado na década de 80 do século XX por Newcomb & Hirsch (1983). É a partir desse conceito central que a televisão passa a ser compreendida simultaneamente como um meio de comunicação e um lugar de expressão artística. Em 2004, num volume coletivo significativamente intitulado *Television after TV* (Olsson & Spiegel, 2004), diferentes autores abordam as transições pelas quais a televisão estava a passar nesse início de século. Temas como a convergência entre plataformas, as novas fronteiras textuais da televisão ou as transformações nos processos sociais de receção da televisão em diferentes geografias ocupam as páginas desse volume. A emergência do digital surge com naturalidade como um dos eixos estruturantes de muitos dos textos incluídos nesse volume. Em 2018, Lev Manovich publica um artigo (Manovich, 2018) onde postula que vivemos hoje na idade da analítica dos *media* – um estágio na evolução das tecnologias dos *media* que se caracteriza pela automação dos processos de análise de conteúdo em todos os *media* digitais, nomeadamente na televisão.

Entre o final do século XX e as primeiras décadas do século XXI, vimos a transmissão analógica de televisão terminar e o digital a tomar controlo de toda a cadeia de valor da televisão, desde a produção até à distribuição e exibição. Foi também nesse período que assistimos à emergência da tecnologia *over-the-top* (OTT) como um novo paradigma de produção, processamento, transporte, armazenamento e distribuição de informação, produtos e serviços de entretenimento. Mas também foi nesse período que testemunhámos muitas promessas não cumpridas, como por exemplo a televisão 3D. A curto e médio prazo sabemos que a inteligência artificial e novas tecnologias de *Extended Reality* (XR) irão continuar a transformar o formato da televisão tal como o conhecemos. E, no entanto, continuaremos a ter televisão. Continuamos a consumir as suas mensagens e a utilizar este *medium* em busca de múltiplas formas de gratificação individual e coletiva.

Hoje, múltiplas dimensões convergem tornando a televisão um objeto estético, uma tecnologia, uma instituição, uma indústria e uma forma de cultura, mas também um meio de comunicação e expressão, constantemente em mutação.

A relação entre identidades e representação não cessa, assim, de se complexificar, e a televisão é parte desse processo. Representações concorrentes da nossa identidade estão presentes na esfera pública, e a discussão em torno destes conflitos continua a ser conduzida maioritariamente no contexto tradicional do estado-nação (Risse, 2011). A televisão tem, no contexto da cultura, dos costumes e dos hábitos, um papel essencial como mecanismo de representação da nossa sociedade, através das suas formas narrativas. Este papel central da televisão tem sido profundamente estudado (Dhoest, 2007; Peter & De Vreese, 2004; Castelló, 2007), nomeadamente no que concerne à relação entre a construção de identidades culturais e a promoção dessas mesmas representações por diferentes formas televisivas contemporâneas, incluindo as que resultam de ambientes multiplataforma. A televisão encerra estas representações nas suas estratégias de programação, gera representações através dos seus diferentes modos de produção e distribui as mesmas enquanto forma de narrativa e experiência de receção. As mais relevantes destas representações são aquelas que dizem respeito à construção de identidades culturais. O que torna a questão da representação tão central e importante para a compreensão da televisão é a capacidade que esta tem de produzir e disseminar representações que serão as construções futuras de identidade e cultura.

A capacidade que a televisão tem de produzir e replicar representações que codificam a realidade e a tornam acessível através de histórias individuais e coletivas representa uma das facetas essenciais para a construção e disseminação de textos dramáticos que o meio televisivo promove. É aqui que a *telenovela* surge como uma das manifestações desses textos.

As representações que a televisão encerra têm dimensões simbólicas e semânticas que são muito relevantes. Habituíamo-nos a olhar para a televisão como um meio de comunicação com uma programação que era, digamos assim, empurrada para as audiências, ou seja, onde os conteúdos eram programados em função das audiências e empurrados para essas mesmas audiências em função das suas características (sexo, idade, localização geográfica, por exemplo). Essa é a dimensão *push* do funcionamento da televisão. Por oposição a este modelo, diferentes análises realçam a dimensão “pull” (Ludányi & Pál, 2011; Lotz, 2019) que as tecnologias de distribuição em ambientes digitais, nomeadamente na internet, possibilitam. Nesta dimensão *pull* o conteúdo é colocado numa plataforma digital e a audiência recolhe o conteúdo à hora que melhor lhe serve. É o próprio conteúdo que puxa as audiências. Estes modelos *pull* representam a possibilidade de emergência de modelos transnacionais de distribuição que acarretarão inevitavelmente a circulação de representações já não limitadas ao espaço do estado-nação. As dinâmicas *pull* têm ainda uma outra consequência do ponto de vista das representações, que é a de abrirem múltiplas possibilidades para a produção e circulação de representações produzidas fora do contexto tradicional institucional da televisão. De entre essas destacam-se, sem dúvida, as representações produzidas por indivíduos que hoje constituem o que se denomina de “User produced content” (Paulussen, 2019). É neste contexto que a *telenovela* evolui no período em estudo para uma espécie de reduto da narrativa de base local. A pressão que a tecnologia colocou sobre o meio televisivo tem influência na própria evolução da *telenovela* no futuro.

Seja enquanto meio de comunicação ou como forma de expressão, a televisão é uma tecnologia e, como tal, as suas diferentes configurações variam em função da forma como a tecnologia evolui. A estrutura tecnológica e institucional da televisão que serviu como enquadramento dos sistemas mediáticos com uma orientação nacional, como é o

caso aqui em apreço, foi ao longo das últimas décadas sendo desestabilizada pelo surgimento de novas tecnologias digitais de produção, distribuição e comunicação, e correspondentes modelos de negócio. Estas transformações têm consequências que ultrapassam em muito os aspetos tecnológicos e influenciam profundamente os conteúdos produzidos pela indústria. Estas novas tecnologias, não só estão a dar às audiências a oportunidade para criar e distribuir os seus próprios conteúdos (Evans, 2011), como também cada vez mais evocam géneros e formatos hibridizados que desafiam, tanto profissionais, como decisores políticos.

Do ponto de vista tecnológico, esta multiplicidade de transformações engloba, entre outros, os seguintes desenvolvimentos:

1. a hibridização, que implica que as definições tradicionais do meio já não podem ser usadas, por exemplo, pelos reguladores, decisores políticos ou profissionais criativos. Um facto que confere maior urgência à necessidade de análise crítica dos processos e recursos envolvidos na construção, interpretação e avaliação dos meios híbridos emergentes e dos materiais a eles associados. Tal pode apenas ser feito pela exploração do meio a partir de uma perspetiva histórica e pela promoção de novos relatórios críticos pelos quais seja possível determinar autenticidade e avaliar qualidade;
2. o desempenho do consumidor, que está a evoluir rapidamente. Os consumidores estão a adotar um estilo de vida do tipo *anywhere, anytime, any device* (AWATAD). A estrutura fraturada deste panorama de consumo ultrapassa a dimensão tecnológica e exige que compreendamos os processos de mediação que promovem comportamentos de audiências dinâmicos. Independentemente disso, o processo não deixa de ter uma base tecnológica na medida em que corresponde à libertação da televisão do seu ecrã tradicional para passar a viver em múltiplos ecrãs sincronizados;

3. as dinâmicas sociais, que estão a ser afetadas por uma experiência de visionamento em transformação que é cada vez mais uma atividade social de natureza transnacional. Estes componentes sociais estão a tornar-se parte da televisão experiencial e relacionam-se com o surgimento de relações sociais originais que têm de ser analisadas. Este processo constitui um excelente exemplo da forma como a adoção de uma tecnologia desemboca em novos modelos de experiência social e individual de um *media*;

4. a componente de produção, a qual, sendo visada por muitos dos estudos prospetivos oriundos da indústria de tecnologia ou domínio dos estudos empresariais, focando-se nas questões da distribuição, esquecem, assim, o papel central da produção;

5. ecrãs e plataformas proliferam e a atenção dada aos fatores que afetam a difusão, apropriação e uso de novas tecnologias ou aplicações aumenta (Wilson, 2009), mas frequentemente tende-se a esquecer meios tradicionais que continuam a ser uma parte muito importante da sociedade e das vidas das audiências. O conteúdo televisivo vive agora em muitos ecrãs e evoca o envolvimento simultâneo de utilizadores com plataformas distintas. Isto levanta um problema, não apenas aos programadores e fornecedores de conteúdos, que agora têm de usar a personalização para fornecer experiências significativas, mas também a todos os que desejam avaliar as consequências deste ambiente multiecrã.

Todas estas transformações indicam que as fronteiras e especificidades do passado deixaram de ser facilmente aplicáveis. Os processos de convergência, fragmentação e digitalização que definem o que a televisão é hoje, e a forma como as diferentes dimensões culturais, sociais, económicas e tecnológicas do meio estão a ser reformuladas, dão lugar a um estágio de domínio da televisão linear onde a *telenovela* surgiu como formato dramático por excelência.

No entanto, numa época em que convergência mediática e *storytelling* multiplataforma são duas das expressões mais frequentemente usadas para descrever o nosso panorama mediático contemporâneo, o facto é que a televisão, com todos os seus problemas específicos, continua a existir. O papel das formas televisivas contemporâneas (incluindo conteúdos *cross-media* associados) não diminuiu, muito pelo contrário, a televisão é o meio mais usado e consumido na Europa (EBU Eurodata, 2019; Eurobarometer, 2019). Este facto, por si, alerta para a necessidade de estudarmos como é que a *telenovela* evolui e se adaptou a este contexto de transformação do meio televisivo.

No passado, os estudos académicos sobre televisão tentaram uma série de definições do meio, essencialmente baseadas na forma como o meio comunica – esta forma tem envolvido primordialmente distinções entre a televisão e outros meios de comunicação, como a rádio e o cinema (Hartley, 1999). Compreender os pontos de diferenciação da televisão hoje num panorama mediático em mutação é, precisamente, um dos requisitos que deriva do reconhecimento das transformações já referidas. Quando um objeto muda a um ritmo constante, é preciso adaptar as teorias e os métodos usados para compreender esse objeto. Ao mesmo tempo, também aqueles que usam esse mesmo objeto, isto é, os produtores de televisão, têm de repensar as competências de que necessitam para explorarem criativamente o potencial do meio. E, no entanto, as transformações centrais pelas quais a televisão passa não são determinadas por nenhuma revolução tecnológica, antes resultam dos processos de apropriação e exploração pelos sujeitos das possibilidades que diferentes evoluções tecnológicas criam em torno do meio televisivo. A tecnologia não é revolucionária – a fronteira tecnológica representa um terreno fértil que delimita possibilidades e direções de transformação do meio, mas não mais do que isso. As principais consequências da evolução tecnológica do meio são a multiplicação de ecrãs, a sincronização de plataformas e funcionalidades de

personalização, que hoje enquadram a construção de representações, mas não a determinam. Os elementos sociais e culturais são aparentemente mais relevantes para compreendermos o meio televisivo em transição.

A investigação inicial sobre televisão concentrou-se no surgimento, desenvolvimento e importância política e social do meio em contextos estritamente nacionais (Hilmes, 2003), o que resultou em atividades de investigação em grande medida relacionadas com o desenvolvimento institucional da televisão, sobretudo interessadas na reconstrução de contextos políticos ou governamentais que desenharam o surgimento da televisão como meio de serviço público. Posteriormente, a diversificação de agendas de investigação redundou numa maior atenção à televisão como prática profissional e como indústria cultural. Embora as questões institucionais continuem a figurar na agenda de investigação, os estudos de televisão surgiram enquanto disciplina académica independente que promoveu o estudo do meio a partir de novas perspetivas, desviando a atenção académica de uma perspetiva centrada no emissor de comunicação, para os seus recetores. Este interesse nas audiências de televisão e na dimensão sociocultural da televisão marca a investigação atual no domínio dos estudos televisivos. Nos últimos anos, conceitos chave em *media* e comunicação, como audiências, mediação, e receção, estão a ser rearticulados à luz dos processos de digitalização, convergência, e consolidação de uma sociedade em redes, ora coesas, ora em processo de fragmentação.

A perspetiva que vê a televisão como um interface híbrido de mediação (Hagedoorn, 2013), oferece terreno para o surgimento de formas socioculturais, institucionais, textuais e experienciais inovadoras. Paralelamente, não podemos descurar a dimensão tecnológica como vetor que estabelece um conjunto de possibilidades que resultam na delimitação dos processos de transformação dos elementos que constituem o meio televisivo.

A abordagem multidimensional a uma televisão em transição – de um meio de massas para um meio individualizado social, de tecnologia de transmissão em *broadcast* para multiplataforma, de uma tecnologia *push* para uma tecnologia *pull*, de um meio centrado no fluxo de conteúdos para um meio centrado no *storytelling* – permite explorar o meio como objeto específico cujas fronteiras estão a ser redesenhadas.

O nosso estudo concentra-se na articulação entre a dimensão institucional e a produção de textos concretos – textos esses as *telenovelas* produzidas em Portugal. A figura 1 ilustra a nossa visão de quais os elementos centrais que devemos considerar no contexto de uma abordagem institucional.

Figura 1

Elementos da Dimensão Institucional



[Fonte: trata-se de elaboração própria com base no estudo “The future of the TV and video landscape by 2030” (center for the long view, 2019) disponível em: www.deloitte.de/de/future-of-tv-video]

Do lado esquerdo da figura, temos os elementos que dizem respeito à relação desta dimensão com a do uso e acesso – dimensão que apelidamos como “audiências” e que se encontra, de algum modo, dentro do escopo institucional; do lado direito, as duas componentes institucionais que consideramos mais relevantes: serviços e mercado, sendo que neste último integramos quer a iniciativa privada, quer o serviço público.

O contexto nacional específico português não difere do resto da Europa, com o crescimento vertiginoso da produção de conteúdos de ficção neste espaço televisivo europeu. No nosso país, quanto a isto, é exemplo relevante o caso da *telenovela*.

O caso da evolução daquilo a que podemos chamar uma materialização particular de representações televisivas – a *telenovela* em Portugal – vem realçar a importância da relação entre todas as temáticas que temos vindo a descrever – instituições, audiências e textos. A figura 2 ilustra possíveis cenários de relações entre a dimensão institucional e a dimensão das audiências e como essas tendências poderão influenciar a evolução de diferentes formatos e géneros de materializações das representações. Ao mesmo tempo, esta figura é ilustrativa das tensões entre o local e o global, que vamos permanentemente encontrando como uma espécie de fio condutor subterrâneo da nossa análise.

Figura 2

Cenários de Evolução da Relação entre Instituições e Audiências



[Fonte: trata-se de elaboração própria com base no estudo “The future of the TV and video landscape by 2030” (center for the long view, 2019) disponível em: www.deloitte.de/de/future-of-tv-video]

A figura 2 apresenta quatro polos. Esses quatro vetores equidistantes correspondem a diferentes possibilidades de relação entre três eixos presentes no diagrama:

1. a distribuição, que pode ser global (por exemplo, como a Netflix) ou local;
2. a produção, que pode mais uma vez ser global ou local;
3. as audiências, que podem optar por representações locais ou globais, e

assumir mais ou menos o controlo sobre o conteúdo que consomem.

Consideradas todas estas possibilidades, e os múltiplos cruzamentos que elas facilitam, chegamos a diferentes cenários de evolução da televisão que ajudam a compreender o contexto de transição onde, entre o final do século XX e o início do século

XXI, a *telenovela* produzida localmente ganha primazia em Portugal, mas também a perspetivar possíveis desenvolvimentos futuros.

No primeiro cenário, as audiências mantêm-se fiéis a conteúdos nacionais. É o cenário que denominamos como “vingança dos *broadcasters*” onde os canais FTA locais mantêm uma primazia em função da sua proximidade às audiências locais. Este foi o cenário que facilitou a emergência e domínio da *telenovela* portuguesa. No segundo cenário, ainda é o *broadcaster* que mantém controlo do processo, mas já não estamos a lidar com operadores locais, mas sim com atores globais. É o cenário que denominamos como “conteúdo acima de tudo” onde atores globais se adequam ao gosto de audiências locais. Este é o cenário que vivemos atualmente com a adaptação dos atores globais de SVOD, como a Netflix, ao gosto de audiências locais. O futuro deste cenário é altamente dependente do cenário regulatório e, no caso da Europa, do que quer que venha a acontecer com a implementação da nova diretiva europeia sobre serviços de *media*, a *Audiovisual Media Service Directed* (AVMSD), que já foi transposta para a legislação de todos os países da União Europeia.

Nos outros dois cenários já não é a distribuição que tem primazia, mas sim a produção. Estes dois cenários devem ser complementados por um quinto cenário, que não é considerado na figura 2. Neste, o utilizador assumiria o controlo da produção, cenário que poderíamos denominar de “Poder aos *prosumers*” — mas não o consideramos na figura 2, na medida em que o mesmo está dependente de evoluções ao nível das extremidades tecnologia e representações, que são independentes dos eixos interiores que estes cenários exploram. Assim, para os efeitos considerados na figura 2, temos um cenário dominado por plataformas locais – “perdidos na diversidade” – e um cenário dominado por plataformas globais – “supermercado universal”. Estes dois cenários assinalam mais uma vez a tensão entre o local e o global. É nestes cenários que hoje se movimenta a

produção nacional de ficção. No caso local, o crescimento exponencial da produção, por exemplo no espaço europeu, provoca um efeito de excesso de oferta que também afeta a produção. A título de exemplo, veja-se o relatório “The production and circulation of TV fiction in the EU28 - Television and VOD” (Fontaine & Pumares, 2019), produzido pelo Observatório Europeu de Audiovisual, que descreve um cenário de crescimento exponencial da produção, em muitos casos, para preservar a riqueza e diversidade do audiovisual europeu, que tem como reverso da medalha uma saturação de oferta do lado das audiências. Em sentido inverso ao deste modelo, encontramos o caso dos grandes *players* internacionais que se deslocaram de um enfoque na distribuição para um enfoque crescente na produção – casos por exemplo da Netflix, HBO ou HULU – e que com os seus catálogos procuram desenvolver um modelo que classificamos como um “supermercado universal”.

A análise anterior evidencia as dependências entre as três dimensões que identificamos: instituições (economia, políticas e regulação), textos concretos (as materializações das representações), audiências (usos e acessos).

As dependências entre instituições, textos concretos (materialização das representações) e audiências vão delimitar possibilidades de evolução que classificamos como cenários. Essas dependências também ilustram um conjunto de tensões que norteiam o processo de reconfiguração da televisão, com destaque para as tensões entre local e global, entre produção e distribuição e entre atores, com os produtores e distribuidores a verem o seu lugar privilegiado ameaçado por *prosumers* que começam a ocupar uma posição cada vez mais preponderante.

Até ao momento, nesta primeira parte do trabalho, vimos como a televisão tem vindo a evoluir como meio em transição (vejam-se Scannell, 2007; Turner & Tay, 2009) sem nunca perder ao longo das suas diferentes dimensões as características de sistema de

produção e difusão de representações que a nós nos interessam. Processos como a digitalização, convergência tecnológica e fragmentação de audiências são exemplo de momentos relevantes para a investigação em televisão (Uricchio, 2012), mas é nossa convicção que estes só podem ser verdadeiramente compreendidos se complementados por estudos que desenhem cenários onde se possa posicionar os efeitos desses mesmos momentos de rutura. Os debates passados sobre o fim do meio provaram o seu equívoco, nomeadamente porque a televisão nunca foi, por um lado, um objeto estável e, por outro lado, a sua importância tem-se mantido.

Procuramos, assim, integrar estas múltiplas dimensões, de modo a explorar a identidade do meio e a estabelecer uma visão de uma televisão mais social (Sørensen, 2016), o que inclui o legado cultural da sua função, uma televisão como lugar de memórias ou portadora de representações que apoiam identidades coletivas e individuais - na medida em que é nesse contexto que a *telenovela* emerge.

De seguida, iremos começar a descrever as origens do género novela para posteriormente nos focarmos na sua localização em Portugal.

A Origem da *Telenovela*

O gênero dramático que estamos a estudar tem a sua origem na segunda metade dos anos 40 do século XX, em Cuba, inspirada na estrutura dramática das radionovelas (Belli, 1980). Tendo a sua génese decorrida no despontar daquilo que viriam a ser os anos de ouro da publicidade norte-americana, com destaque para os anos 20 e 30 do século XX. Podemos assinalar que esse período permitiu produzir um fenómeno a que poderíamos chamar “a gestação dos valores culturais que instauram as relações indústria/consumidor, tanto dentro dos Estados Unidos da América como (coincidência ou não) nos países sob a sua esfera de influência” (López Pumarejo, 1987, p.34). O que marca os anos 20 é justamente a modernização das técnicas de publicidade, que evoluíram para uma rearticulação dos métodos convincentes e eficazes, que acabavam de ser descobertos e que capitalizavam sobre “as áreas sociais que abrangiam os fantasmas do indivíduo” (López Pumarejo, 1987, p.35). Basicamente, estas técnicas assentavam sobre as aparências que mais inquietavam o consumidor, criando-lhe novas inseguranças, logo, novas necessidades. Técnicas de eficácia comprovada, que começaram por ser notadas através dos resultados positivos e lucrativos que se verificavam produzidos na imprensa escrita, nos cartazes afixados um pouco por todo o lado, e especialmente na rádio (Hamburger, 2000). Nos anos 40 (López Pumarejo, 1987), todas essas técnicas foram transpostas e aplicadas num novo veículo, de certa forma desconhecido, e que dava os seus primeiros passos: a televisão (Belli, 1980).

A televisão era um meio de comunicação então a despontar (Williams, 1981), que, nesses anos, ainda não ousava tecer considerações nem avançar sobre iniciativas comerciais e géneros mais arriscados – até porque ainda não se conheciam resultados do consumo da televisão, embora já se tivesse uma ideia muito assertiva do seu potencial. É por isso que nos seus primórdios, a televisão decidiu desenvolver diferentes modos de

produção e com eles gêneros tradicionais: informativos, formativos e recreativos. Para isso apelou ao conhecimento daqueles que viriam, mais tarde a ser considerados os publicitários da Época Dourada e que estiveram assim diretamente envolvidos na topografia do fluxo televisivo, a qual se caracterizava por três aspetos determinantes:

1. a fragmentação do fluxo de emissão, que viria a ser responsável por conferir uma unidade textual ao discurso (López Pumarejo, 1987; Távola, 1996). Entre cada programa e entre cada segmento narrativo, o discurso viria a ser fragmentado com a publicidade, o que teria como efeito uma resposta por parte da audiência;

2. a autonotoriedade pública (por exemplo, as promoções). Através do constante anúncio das suas produções, com a finalidade de sustentar uma audiência, que por natureza detinha características flutuantes com oscilações de níveis médios de espectadores entre conteúdos concorrentes. No caso particular da *soap opera* e consequentemente da *telenovela* hispânica e de língua portuguesa, o *spot* publicitário teria como função recrutar os espectadores através de um envolvimento público com o produto;

3. o constante apelo à mulher. A publicidade desenvolvia a sua experiência e tomava constantemente conhecimento do efeito do seu desempenho persuasivo junto das mulheres. Esse conhecimento e experiência partiam sobretudo da sua incidência e difusão de artigos íntimos e objetivos nas publicações femininas. Eram também reconhecidos os resultados positivos e o efeito do envolvimento dos gêneros radiofónicos, sobretudo os gêneros de entretenimento particularmente os de ficção, junto do público feminino, assim como a resposta deste público aos avanços publicitários e as inovações informativas, que eram inseridos durante e entre programas.

Os estudos demonstravam que era particularmente na mulher que se poderia encontrar o público fiel e preferencial de um meio que dava os seus primeiros passos e que se propunha seguir uma filosofia de programação recreativa semelhante à da rádio

(Campedelli, 1985; Hamburger, 2000). Seria, pois, esta relação entre os publicitários e os meios de comunicação mais populares, visando em primeiro lugar aqueles que se destinavam às mulheres (por exemplo, revistas femininas e magazines radiofónicos), que iria determinar o conteúdo e relevância das narrativas dos folhetins, dos testemunhos, e dos conselhos sentimentais, como contraponto à abstração interpessoal que caracteriza as sociedades industriais.

Em suma, podemos intuir que seriam os publicitários e a evolução das técnicas de publicidade que viriam a determinar e contribuir para formar uma circunscrita massa de público, ao qual os conteúdos televisivos e os produtos a ele associados se destinavam – o chamado “público-alvo”. Estes publicitários fariam a sua entrada na televisão numa posição de predomínio, estando determinados a contribuir para provocar, à semelhança daquilo que se passava na sua própria área, uma clarificação relativamente aos géneros televisivos que iriam definir o consumo, gostos, preferências e desejos das audiências televisivas. Estes, por sua vez, viriam a determinar o futuro da televisão, enquanto *media*, e finalmente da *soap opera* e das *telenovelas*.

Deste modo, a Época Dourada da televisão, ou seja, os anos 40 e 50 do século XX, viria a ser determinante na disseminação do género no resto do planeta, especialmente nos países que culturalmente se assumiram, em termos televisivos, como satélites dos Estados Unidos da América. Referimo-nos aqui, a quase todos os países da América Latina, da Argentina à Colômbia, passando pelo Perú e Equador, com, inevitavelmente, a sua expressão máxima no México e no Brasil (Martín-Barbero & Muñoz, 1992; Távola, 1996). Em finais dos anos 50, nos Estados Unidos da América, as *soap operas* desapareciam, basicamente, das grandes estações radiofónicas (como por exemplo, ABC, NBC, CBS) para experimentarem uma carreira nos ecrãs de cadeias de televisão, cujos proprietários eram precisamente os mesmos que das estações de rádio. Já nos finais do século XX, a

publicidade tinha concentrado a sua retórica comercial, nas virtudes dos produtos que anunciava e que alimentavam os diferentes modos de produção televisiva incluindo o modo de produção da *telenovela* (Távola, 1996).

O que esta breve resenha histórica ilustra é que desde cedo que a *soap opera* radiofónica, foi motivo de inspiração e base de sustentação de um futuro género televisivo, na medida em que assegurava inteiramente todos os requisitos do género do ponto de vista dramático e correspondia plenamente aos anseios, expectativas e investimentos dos anunciantes, assim como à satisfação dos desejos e evolução do mercado. A possibilidade de experimentar este género num meio de comunicação que se caracterizava por mostrar aquilo que antes, apenas se ouvia, só poderia significar uma transformação evolutiva da *soap opera* radionovela em *soap opera telenovela*, tirando partido de uma mais-valia inquestionável do meio que vinha juntar, agora, a imagem ao som. É neste panorama e com estas características – regularidade, normalização, temática padrão, otimização dos meios de produção – que a *soap opera* televisiva se veio a revelar como um género excecional. O género rapidamente se estabilizou e foi assim que manteve esta designação desde os anos 50 do século XX até aos dias já entrados, do terceiro decénio do século XXI, uma doutrina que se tem mantido graças à sua verificação e propagação pelos vários países dos cinco continentes (Hamburguer, 2000).

Muitos países, da Ásia à Europa, passando pela África até aos países da América Latina, elegeram este género para as suas grelhas de programação televisiva. Esta adesão resulta também do facto de alguns países pré-industriais, ou em fase de desenvolvimento, terem conhecido nos finais dos anos 60 e início dos anos 70 do século XX um desenvolvimento económico em que indústrias que contribuem diretamente para a produção de audiovisuais e para a evolução do mercado publicitário, deram definitivamente o seu contributo para que o formato *soap opera* e *telenovela* tivessem um

lugar de destaque na produção desses países até aos dias hoje – com uma evolução sustentada e uma consolidação mundial do género (Mattelart & Mattelart, 1987; Melo, 1995; Costa, 2013).

Agora que apresentámos os principais traços da emergência do género na confluência entre a *soap opera* e o folhetim radiofónico, vamos nas próximas páginas delinear os principais aspetos históricos que vieram a definir o género – posteriormente localizado em Portugal.

Telenovela: Um Processo com Várias Configurações

Foi a partir da associação que a indústria televisiva norte-americana fez, inicialmente, ao grande desenvolvimento da área publicitária que surgiram no panorama audiovisual os elementos que vieram a moldar o género *telenovela* no espaço sul-americano (Cabrujas, 2002; Borelli, 2001). O principal desses elementos resultou da necessidade de associar (o que já acontecia com outros géneros populares de inspiração radiofónica, como os *sitcoms* e *talk shows*) produtos de consumo caseiro ao conteúdo audiovisual. Isto fez com que a indústria publicitária viesse a ter um papel determinante na definição do conceito e divulgação das *telenovelas* (Matellart & Matellart, 1987; Rogers, 1985). Vejamos só que o próprio nome que o género adota – *soap opera* – tem origem nessa associação com produtos publicitários, neste caso, para a casa – *soap* que significa sabão. A idiossincrasia do mercado publicitário, que impulsionou a popularidade do género, contribuiu para que a *soap opera* acabasse classificada como um dos mais importantes géneros televisivos no espaço sul-americano (Távola, 1996).

João Paulo Moreira (1991) ilustra bem esta faceta no que concerne a importância do género, ao declarar que “...a *soap opera* afirma-se incontestavelmente como o produto simultaneamente mais popular e mais lucrativo da televisão comercial americana” (p.47). Como consequência dessa rápida e manifesta popularidade, o género alastrou a uma série de países, acabando por se manifestar socialmente da mesma forma, ou seja, insidiosamente junto das classes mais desfavorecidas – na classe operária, particularmente, e no seio dela, enraizada no público eminentemente feminino e doméstico (La Pastina, Rego & Straubhaar, 2003). Isto é possível graças ao seu discurso caracteristicamente universal e que se apoia, de uma forma clara, numa estrutura que é construída a partir de diferentes e múltiplas tramas. Essas tramas constituem os conteúdos das *soap operas* e mais tarde das *telenovelas*, em inúmeros episódios dramatizados onde, como no caso particular

da novela, “elementos como heroínas fortes e virtuosas” (Reis & Lopes, 1991, p.381), se entrecruzam com “varões fracos e confusos, estranhas doenças, crises repetidas” (Reis & Lopes, 1991), numa narrativa repleta de elementos particularmente familiares e queridos às classes consumidoras. É graças a estas características que estabelecemos esta familiaridade e proximidade entre os géneros *soap opera* e *telenovela* (Cabrujas, 2002).

Não podemos deixar de notar que ao longo das décadas, as *telenovelas* desenvolveram a sua própria forma, estabelecendo-se como um sustentáculo da atração da televisão nacional. Esta atração parecia encontrar-se fortemente ancorada em formas históricas de ficção local com temas que variavam de país para país (López Pumarejo, 1987). Embora as *telenovelas* partilhassem com os folhetins alguns dos princípios básicos das narrativas em episódios, particularmente o constante adiamento da resolução narrativa (Wilson, 2009), ao contrário destes, propunham um desfecho narrativo, raramente se prolongando por mais de seis meses, e representavam temas e estruturas diferentes, na maior parte dos casos enraizados em experiências locais e nacionais (Martín-Barbero & Allen, 1995). As *telenovelas* mexicanas, por exemplo, sempre foram mais melodramáticas, enquanto as brasileiras têm sido sempre mais fortemente comprometidas com problemáticas históricas ou sociais (Bielby & Harrington, 2005). Este facto provavelmente explica porque é que a localização deste conteúdo ficcional tem sido especialmente associada a processos de receção e de construção de identidades culturais a nível nacional (Dhoest, 2007; Peter & De Vreese, 2004; Castelló, 2007; Slavtcheva-Petkova, 2013).

Desde a sua criação, as *telenovelas* atravessaram fronteiras com facilidade, particularmente no seio de regiões geolinguísticas. Sinclair, Jacka e Cunningham (1996) observam que à medida que o conteúdo atravessa fronteiras, não só os públicos produzem significados imprevistos, mas também o produto sofre um processo dinâmico de sincretismo cultural que altera as convenções do género. Isto explica, em parte, porque é

que surgem versões locais de géneros e formatos conhecidos internacionalmente, mas, em nosso entender, não explica a razão pela qual alguns florescem e outros nunca chegam a ganhar massa crítica.

A evolução do género *telenovela* acompanhou a evolução da televisão, em particular ao longo dos processos de construção de representações que esta impulsiona. À medida que os países desenvolviam rapidamente o modo de produção televisivo e se equipavam do ponto de vista técnico e tecnológico com uma ligeireza que não tinha sido habitual nos outros media, possibilitavam automaticamente que as *soap operas* e *telenovelas* fossem consideradas como um dos primeiros géneros televisivos de maior persuasão e impacto, não só do ponto de vista de popularidade, mas também de rentabilidade produtiva (Martín-Barbero & Muñoz, 1992). Por entre as profundas transformações pelas quais a televisão passou na última década do século XX e no início do século XXI, com a emergência de redes de televisão transnacionais, formatos de televisão internacionais e grupos de televisão multinacionais, o fluxo de circulação de *telenovelas* não parou (Biltereyst & Meers, 2000). Neste período, surgiram novos modelos de produção e distribuição, particularmente de formatos de entretenimento com guião pré-definido (Chalaby, 2016) e outras formas de adaptação (Buonanno, 2009) que revitalizaram o género e facilitaram a sua internacionalização. Foi defendido que a autenticidade das *telenovelas* se perdeu durante este período, em favor de uma fórmula de exportação neutra, híbrida e universal (Adriaens, 2010) que pudesse facilitar a circulação internacional do género. Ao mesmo tempo também foi afirmado que as proximidades geolinguística e geocultural justificam a adoção de conteúdos a nível regional, em contra fluxo com a uniformização promovida por conteúdos globais (Karlidağ, 2014). Ainda assim, o facto é que em muitos países, incluindo Portugal, verificou-se uma clara transformação no início do século XXI, quando *telenovelas* produzidas localmente

passaram a dominar os índices de audiências em detrimento das versões mais internacionais do género, em particular das brasileiras (O'Donnell, 2004; Burnay, 2005a; Paixão da Costa, 2003). Este facto atesta uma tensão existente e que já mencionámos, entre o global e o local, com a novela brasileira a representar, no caso português, o global que é desafiado pelo conteúdo com raízes locais.

Num contexto em que as empresas de produção e distribuição televisiva mais dinâmicas a operar na Europa têm hoje, na maioria dos casos, uma perspetiva internacional (Chalaby, 2009; Keinonen, 2018), os mercados domésticos continuam a representar um refúgio seguro para muitas emissoras e produtoras. O elevado nível de adaptação aos contextos institucionais e às políticas locais explica em parte estas ilhas de resistência ao desmantelamento da anterior relação estreita entre *media* e nação. A nossa posição é a de que isto é complementado pelas culturas de produção locais originais e estruturas associadas, que apoiam a produção de conteúdos locais que não puderam ser importados de outros mercados. Complementarmente, afirmamos que um género é localizado com sucesso a nível nacional ou regional em consequência da consolidação das culturas de produção específicas e dos componentes sistémicos associados, particularmente em termos do tipo de capital social que apresentam, que mais tarde facilita o fluxo internacional dos géneros desenvolvidos localmente. Numa direção oposta, a identificação que estas localizações oferecem aos públicos locais, através da incorporação dentro dos seus textos de temas e assuntos de interesse nacionais, por vezes estimulando mesmo uma oposição entre identidades locais ou nacionais e “alteridade” (Buonanno, 2009) é habitualmente apresentada como a principal explicação para este processo (Adriaens, 2010). Propomos que estas explicações se encontram maioritariamente focalizadas no lado do processo afeto à receção e não consideram os aspetos estruturais, em particular as culturas de produção associadas ao género e aos elementos sociais sistemáticos que estas

implicam. O nosso enfoque é colocado no papel que sistemas específicos nacionais e contextos culturais desempenham no estímulo a culturas de produção locais que, argumentamos, são essenciais para a localização de géneros ou formatos internacionais existentes.

Sempre que se pretende descrever, observar e sobretudo analisar o impacto sociocultural dos diferentes géneros televisivos em geral, mas particularmente os de entretenimento, a *telenovela* aparece. E aparece, em primeiro lugar, como sendo um dos maiores fenómenos de popularidade, dentro da generalidade dos conteúdos televisivos. Em segundo lugar, como um dos géneros, simultaneamente mais amados e simultaneamente mais estigmatizados pelos elementos que constituem as várias audiências televisivas. Em terceiro lugar, como o género de divertimento (ou entretenimento) que mais é escrutinado, pelos inúmeros estudiosos do fenómeno televisivo, em todos os hemisférios, seja como bom ou mau exemplo. A *telenovela* constitui um género que se tem desenvolvido e propagado através dos tempos e das culturas, sem ter declarado, em momento algum, uma intenção multicultural e transnacional. Tendo em conta as suas características e a relação com a história do seu desenvolvimento global, quer temporal, quer estrutural, quer geográfico regista-se, desde o seu início, um processo evolutivo muito específico que varia de acordo com o processo de localização em que nos focamos. A generalidade destes processos de localização de um género originalmente sul-americano começaram nas últimas décadas do século XX.

A *telenovela* é um género que tem sido analisado, examinado e observado, não só através dos inúmeros países, dispersos por todos os continentes, mas, sobretudo, em universidades dos países onde o fenómeno tem maior expressão (como por exemplo, no México e no Brasil). Veja-se, como exemplo típico da importância do género e da sua consolidação internacional ao longo dos anos, um dos casos asiáticos – que aliás tem

correspondência na América Latina. Trata-se do exemplo dos estúdios Shaw Brothers de Hong-Kong que começaram por produzir para o cinema (Mattelart & Mattelart, 1987) e que, a partir de meados dos anos 70, passaram a produzir para o pequeno ecrã, em associação com a cadeia de televisão CBS, vários conteúdos televisivos na área da ficção. Em 1984, os estúdios Show Brothers empregavam cerca de duas mil e quinhentas pessoas e produziam à volta de 2000 horas de programas de televisão por ano. A produção de *soap operas* com as características que lhe eram reconhecidas, mas com adaptações à realidade asiática, eram um dos produtos de eleição dos estúdios de Hong-Kong. Por sua vez, se olharmos para África não encontramos, nos anos 70, países com a mesma performance na área do desenvolvimento industrial. Apesar disso, no que diz respeito ao fenómeno televisivo, temos exemplos de uma evolução análoga. Em alguns países africanos essa evolução teve uma dimensão algo semelhante àquela que se registou em muitos países designados como pré-industriais, com destaque para os casos do Egito e do Líbano (Mattelart & Mattelart, 1987).

O resultado operado com o advento da televisão nos diferentes países, assumindo características comuns, quer em termos de difusores com carácter comercial, quer como serviços públicos de televisão, teve também como consequência o facto das *telenovelas* passarem a ser encaradas da mesma forma em todos os países produtores e consumidores, embora com características marcadamente particulares. Essas características eram determinadas pela posição geográfica e cultural e pela abertura civilizacional de cada país. Como esclarecimento do desenvolvimento do género, os estudos efetuados durante os anos, 50, 60 e 70 assinalavam, definitivamente, a emergência de um género que não só se afirmava paulatinamente como o mais popular, mas que se demarcava também como um “território teórico de um objeto cultural com estatuto próprio” (Levine, 2018), enquanto que, de acordo com Muniz Sodré, nos anos 80 os estudiosos enriqueceram os estudos do

género com um tipo diferente de aproximação (Véron, 2001). Estas novas abordagens estavam em muitos casos centrados na dimensão da receção e consumo que já mencionámos anteriormente. Disto resultava que na análise do género fossem observadas, analisadas e comparadas teorias, premissas e momentos disruptivos, recolhidos nos vários países que se consolidaram como produtores do género e que se tornaram responsáveis pela divulgação do género e forma como a *telenovela* se desenvolveu e se consolidou como conteúdo ficcional de referência. Embora, tudo isto sem que na maior parte dos casos de olhasse com particular atenção para os modos de produção de cada país. Independentemente disso, são as condições institucionais de produção, a par com a dimensão textual relativa às temáticas que as produções cobriam, que alavancam em diferentes países o sucesso inicial do género *telenovela* (Lopez, 1995; Martín-Barbero & Muñoz, 1992). Pegue-se no exemplo do Brasil e do México que exploraremos de seguida. Tal como nos Estados Unidos da América, também nos países da América Latina, com especial destaque para o México e o Brasil, a evolução do género esteve intimamente associada ao binómio publicidade e televisão. O modo de produção brasileiro, particularmente o da Rede Globo de televisão, é especialmente importante para esta dissertação, dado a importância e a influência que as *telenovelas* da Rede Globo tiveram na produção portuguesa, nomeadamente no seu período inicial. No Brasil as primeiras radionovelas foram produzidas nos anos 50 por uma agência de publicidade, a Lintas (Paixão, 2003). O relacionamento entre a publicidade e a produção foi determinante para o arranque e manutenção do género. As novelas foram buscar muitos dos seus principais autores à rádio e esses autores pioneiros eram contratados pelas agências de publicidade. No entanto, com a fixação do género, passaram a existir contornos específicos, quer naquilo que diz respeito ao poder que dominava e domina a filosofia subjacente à produção, englobando naturalmente a estrutura, a entidade produtiva e as características

do discurso narratológico, quer na manutenção dos conteúdos básicos e do relacionamento com os financiadores e o público-alvo.

No México e no Brasil desenvolveram-se grandes dispositivos de produção de *telenovela*, associados a cadeias de televisão poderosas e com intervenção na vida pública desses países. Essas redes difusoras e produtoras de conteúdos televisivos, que como já vimos também estavam fortemente dependentes dos financiamentos provenientes da indústria publicitária, tiveram, no entanto, um outro comportamento na relação com a própria publicidade. A evolução do relacionamento destas duas indústrias deu-se na América Latina, e em especial no Brasil, com o apoio do poder político de uma forma institucionalmente diversa daquela que os *networks* da América do Norte têm ainda com os agentes publicitários. Na América Latina esse relacionamento viria a materializar-se num auxílio ao desenvolvimento do modelo de produção da *telenovela* e traduzir-se-ia numa evolução periódica e cadastrada de modificações evidentes que viriam a manifestar-se nas transformações que o dispositivo de produção do gênero sofreu, ao longo dos anos, nesses países. Essas modificações vieram a repercutir-se na forma e no conteúdo da *telenovela*, o que resulta por exemplo no afastamento da matriz da produção por empresas de detergentes que esteve na origem da designação de *soap opera* atribuída à versão norte-americana do gênero. A Televisa, mexicana, e a Rede Globo de Televisão, brasileira, são ainda na atualidade cadeias emissoras de referência, com um forte prestígio junto do poder político, e que mantêm uma forte componente produtiva. Outros países mais pequenos, como a Venezuela e a Colômbia também mantêm indústrias de produção de *telenovelas*, tirando partido da progressão e da experiência que os outros dois países têm experimentado (Cabrujas, 2002).

Os primeiros passos das indústrias pioneiras destes países, pequenos e grandes, foram baseados exatamente na adaptação de *soap operas* dos Estados Unidos da América,

que tinham provado um sucesso identificável. Grande parte destas primeiras *soap operas* latino-americanas tinham sido escritas originalmente por cubanos (Mattelart & Mattelart, 1987), tendo as indústrias nacionais, posteriormente, encontrado através do resultado da sua evolução natural, o talento dos seus autores locais. Foi também graças a essa descoberta de identidade que as novelas no Brasil e o México acabaram também por se desenvolver de formas diferentes (La Pastina, Rego & Straubhaar, 2003).

As características da *telenovela* mexicana, que para os países de língua castelhana acabou por adquirir o nome de *culebrón*, são, particularmente no campo da narrativa e em termos estruturais, diferentes da novela brasileira. Embora os mesmos princípios pudessem ser aplicados ao fenómeno que caracteriza o início da produção e o desenvolvimento do *culebrón* e da *telenovela*, não é tanto na história e teoria do género que residem as causas referentes às semelhanças e popularidade do género, mas sim no domínio genealógico da história que lhe está profundamente associado. É aí que encontraremos aquilo a que poderíamos chamar a apropriação do género, especialmente por parte daquela que consideramos a novela de referência ao caso português e que, consequentemente, desperta maior interesse à observação. A novela brasileira, que acabou por adquirir por mérito próprio, graças à qualidade das suas produções, com particular destaque para as novelas da Rede Globo de Televisão.

No fundo, é de relevar que as *telenovelas* são hoje expressão integrante da programação de uma significativa fatia do mercado televisivo mundial, do Ocidente ao Oriente, e a sua evolução tem sido cada vez mais determinante para as diferentes estratégias no que respeita a consolidação de algumas políticas de programação que visam as mutações sociais e geopolíticas dos últimos 60 anos. A evolução das narrativas da *telenovela* e dos modos de produção não têm sido alheias ao desenvolvimento e aperfeiçoamento técnico e à crescente importância sociocultural do dispositivo televisivo

e dos respectivos modos de produção. No Brasil, por exemplo, essas mutações e desenvolvimentos têm sido constantemente assinalados na evolução dos métodos e dispositivos produtivos (López Pumarejo, 1987). Nas últimas décadas todos esses fatores têm concorrido de uma forma dinâmica, decisiva e sistemática para a evolução narratológica dos conteúdos das várias *telenovelas* produzidas em países culturalmente próximos do Brasil (Martínez, 2005; Mazziotti, 1996). Este é, por exemplo, o caso de vários países da América Latina nos quais verificamos que, apesar de evoluírem dentro de modos de produção nacionais particulares e intrínsecos, a influência brasileira continua a ter um significado especial (Cabrujas, 2002). O fenómeno é detetável através dos sucessos e popularidade dos títulos produzidos (particularmente no México através da Televisa), da emissora de conteúdos (como dispositivo) e da publicidade todos eles intimamente associados. A televisão através de uma evolução programática e de uma transformação operada no seio do público e nos interesses e objetivos dos agentes produtivos tem vindo a moldar, nos diferentes países e culturas, o dispositivo e o modo estratégico da produção à sua mais popular forma de expressão ficcional – justamente a *telenovela* nas mais variadas formas, tipos e manifestações narrativas (Lopez, 1995). Ao lado do México, expoente máximo da produção do género no mundo, dos Estados Unidos da América e de outros países da América Latina, o Brasil pode ser considerado um dos mais importantes e convictos dinamizadores do género, da filosofia subjacente à estrutura narrativa do mesmo e dos resultados confirmados pela eficácia do dispositivo de produção (Martínez, 2005). O desenvolvimento e exportação dos progressos no seu modo de produção têm sido praticamente os responsáveis e os progenitores daquilo que poderíamos designar de um

novo género (talvez subgénero): a novela brasileira (La Pastina, 2001; Borelli, 2000; Melo, 1995; Távola, 1996; Campedelli, 1985)⁴.

A novela brasileira, particularmente a da Rede Globo de televisão tem extrema importância e influência na divulgação, exibição e até na produção de *telenovela* portuguesa. A *telenovela* portuguesa não só tem sido, desde os seus primeiros passos, influenciada pelo modo produtivo da novela brasileira, mas também através das estratégias visíveis na filosofia que têm caracterizado e apoiado a alma do modo de produção e consolidação do género. Assim, todas as facetas que emanam dessas mesmas estratégias terão, necessariamente, que ser tomadas em consideração quando falamos *telenovela* portuguesa, tal como a conhecemos e observamos enquanto género popular. Dada a importância desta temática, impõe-se abordar a novela da Rede Globo de televisão de uma forma mais minuciosa, uma vez que a doutrina que preside à estratégia de produção dos serviços emissores de televisão europeus, particularmente os serviços públicos de televisão, está a par do discurso de intenções (relação emissor/ recetor) e da cultura propagada pelo mais poderoso grupo detentor de *medias* de língua portuguesa (Borelli, 2001). Assim, poderemos verificar que a importância e a influência que o Brasil operou no despontar e na evolução do modo de produção das *telenovelas* portuguesas, desde os anos 80 aos primórdios do século XXI, não se limitou apenas ao mero copiar de modelos de novelas da Rede Globo de Televisão. A filosofia da Rede Globo de Televisão e as novelas por ela produzidas têm servido de referência à produção nacional desde os seus primórdios e a presença dessa influência foi crucial para a transição que aqui estamos a estudar.

⁴ Queremos aqui destacar os trabalhos, de há longos anos, de Maria Immacolata Vassalo de Lopes em torno desta problemática, e depois, nomeadamente, no quadro da coordenação do Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva – OBITEL. Vj. (Lopes, 2004); e com coordenação partilhada com Guillermo Orozco Gómez (Gómez, G. O. e Lopes, M. I., 2015)

Posto isto, é talvez importante lembrar que se pretende aqui, modestamente, expandir a compreensão das culturas de produção televisiva e dos processos que permitem que, no contexto de uma ecologia televisiva globalizada, sistemas baseados no estado-nação continuem a prosperar — perceber como e porquê uma configuração romanesca do formato surgiu em Portugal nos últimos 25 anos (O'Donnell, 2004), e a relação com o surgimento de um modo de produção local que, afirmamos, corresponde a uma cultura de produção original.

Da Soap Opera à Localização da Novela Brasileira

Torna-se impossível enunciar, expor e analisar a localização do modo de produção da *telenovela* em Portugal, sem revisitar e mencionar as suas origens intrínsecas e os modelos desenvolvidos há várias décadas. Esse legado histórico da origem do género, não só nos ajuda a compreender as razões da circulação internacional do mesmo, como nos introduz aos princípios estruturantes dos conteúdos que originaram os diferentes modelos reconhecidos internacionalmente (Lopez, 1995). No capítulo anterior vimos como a génese da *telenovela* é um processo que cruza o alinhamento entre os interesses da indústria publicitária e a exploração do potencial da emergência do formato dramático do folhetim que a rádio, primeiro, e depois a televisão, potenciam. É nos Estados Unidos e com o formato da *soap opera* que este processo atinge a sua maturidade. Mas rapidamente a *telenovela* começa a ganhar traços distintivos da *soap opera*.

A designação de *soap opera* que vinha associada, como já vimos, à participação e experiência, transmitida pela dinâmica e os objetivos da publicidade, ocorre quase em paralelo com a evolução da prática radiofónica de criação de *telenovelas*, sendo que os dois fatores em conjunto, vieram a contribuir de forma determinante para a dispersão do género por todo o mundo (La Pastina, Rego & Straubhaar, 2003). É assim que a *telenovela* se assume como uma espécie de ópera do povo, um género que imitava os conteúdos dramáticos da ópera, mas sem o lado de espetáculo elitista que a caracterizava. Foi também apoiada nestes elementos, básicos, mas determinantes, que a indústria televisiva de produção de *soap opera* se desenvolveu. A partir da inspiração da *soap opera*, surge o modelo hispânico (*Culebrón*) e o de origem brasileira (vulgarmente chamado novela), que viriam a adquirir a partir dos anos 60 do século XX, uma expressão de exponencial e significativa popularidade, em países da América Latina – México, Cuba, Brasil (Cabrujas, 2002; Melo, 1995; Belli, 1980).

Assim, quando falamos sobre um formato denominado *telenovela*, descrevemos um modo narrativo que, desde os finais dos anos 60 do século XX, atrai na América Latina audiências com *shares*⁵ de 90%. As *telenovelas* foram, na parte final do século XX, a par da ficção televisiva produzida nos Estados Unidos da América, o produto televisivo de entretenimento de ficção mais exportado, mais consumido e mais rentável no mundo inteiro (Távola, 1996).

Se a natureza íntima dos diferentes géneros, em termos narratológicos e de fontes de inspiração e de evolução discursiva, nos pode levar a assumir uma completa similitude, as nossas hipóteses já enunciaram que são as diferenças nos processos de localização do género que são a verdadeira base de sustentação do processo evolutivo do modo de produção, e naturalmente, do processo criativo do mesmo. Embora a *telenovela* possa ser, efetivamente, considerada um formato muito próximo de e inspirado na estrutura narrativa da *soap opera* norte-americana, jamais foi considerada um produto análogo ou um sucedâneo (Mazziotti, 1993). A *soap opera* apoia-se numa narrativa suportada por um jogo dramático consecutivo, apoiado numa narrativa constantemente aberta que descreve as relações quotidianas de personagens residentes, suportados por histórias contínuas e praticamente infindáveis, por premissas flexíveis e mutáveis em função das necessidades das personagens (Campedelli, 1985). Enquanto em termos de estrutura narrativa, a *soap opera* aborda uma realidade contínua de relações entre personagens próprias numa cronologia quase diária e corrente. A novela brasileira (que deu origem ao nosso modo de produção nacional) inspira-se no “outro lado” (Cádima, 1995), ou seja, a “poética” da *telenovela* confunde-se com as dramaturgias de cordel, poderá aludir a determinados microcosmos sociais, mitos da cultura oral, ou urbana, mas habitualmente não vai mais longe do que o real deformado no melodrama popular, e do eterno retomo ao mesmo, no

⁵ Percentagem da audiência média total que está a ver um determinado conteúdo a uma determinada hora.

reconhecimento de situações e experiências, sempre de acordo com as estratégias de variação da estrutura elementar da narrativa. Daí, em termos estruturais, por um lado, a constante recorrência narrativa do gênero, a uma máxima redundância, e, por outro lado, o constante retorno da mesma história; na verdade "é um mundo de ordem, gratificante, precisamente por ser diferente do complexo e caótico mundo real." (Cádima, 1995, p.39). No caso específico da novela, como sintoma de exceção e dadas as suas especificidades, a evolução da novela brasileira é de tal maneira bipolarizadora, que podemos enunciar um vasto rol de particularidades que vão desde a modificação do conceito do próprio estatuto de autoria até às características das personagens, que são determinadas e circunscritas a um modelo que ao longo dos anos se tornou paradigmático na sua essência (Hamburger, 2000). Francisco Rui Cádima tem uma teoria bem fundamentada, que explica a existência destas familiaridades, ao esclarecer as origens estruturais e discursivas da novela afirmando o seguinte:

O fenómeno da implantação cultural do género, nos vários países, é possível de ser constatado sobretudo se observarmos a evolução de um discurso narrativo legitimado por uma intensidade melodramática das histórias relatadas, onde se sucede uma certa apropriação de temas de atualidade social (libertação da mulher, divórcio, caciquismo, enfrentamento de gerações, etc); os cenários exóticos e as ações históricas cederam lugar ao quotidiano das grandes e pequenas cidades modernas e aos conflitos que as atravessam. (Cádima, 1995, p.54)

Assim os elementos estruturais que constituem e regem as características que circunscrevem as categorizações a que estão sujeitos os *formatos soap opera*, *culebrón* e *telenovela*, embora com uma narrativa estruturada nos mesmos pressupostos e premissas, o resultado do modelo de dramatização no que respeita a construção, aceitação, divulgação e comercialização nos mercados televisivos da especialidade, são

notoriamente diferentes. Em primeiro lugar, as *telenovelas* são produtos de *prime time*⁶ enquanto as *soap operas* foram – desde a sua origem e podemos afirmar que ainda são – produzidas particularmente para horários diurnos que ocupam as horas típicas de expediente laboral. Em segundo lugar os principais consumidores de *soap operas* e de *telenovelas*, em termos etários podem ser muito distintos. De acordo com Thomas Tufte, considerando o início dos anos 80, “o grupo-alvo nas *soap operas* são mulheres dos 18 aos 49 anos de idade (Cantor and Pingree, 1983), enquanto as *telenovelas* alcançam audiências bem mais largas” (Tufte, 1997, p.112). Estimuladas pelo fato de serem emitidas em *prime time*, as *telenovelas* acabam necessariamente por ser consumidas por um espectro larguíssimo de membros de uma mesma família, tendo como resultado um impacto social e cultural muito maior que aquele que as *soap operas* obtêm, junto das famílias americanas (Tufte, 1997, p.112). Em terceiro lugar, e se considerarmos os ambientes culturais em que estes géneros se expandem, facilmente compreenderemos que as *soap operas*, o *culebrón* e principalmente as *telenovelas* não retratam nem refletem as mesmas configurações, as mesmas necessidades e as mesmas aspirações das diferentes sociedades onde se inspiram. Em quarto lugar, as *soap operas* mantiveram até final do século XX um modo de produção apoiado pelas empresas responsáveis pelo consumo diário de produtos fabricados e comercializados nas indústrias de cosmética, higiene, limpeza e alimentar, vocacionadas para transmitir uma mensagem específica aos seus consumidores. Por sua vez, as *telenovelas* utilizaram o mesmo tipo de financiadores até aos anos 60, mas a partir do final dessa década foram as *broadcasters* televisivas que se encarregaram do desenvolvimento do modo de produção e que assumiram as

⁶ Horários em que há maior afluência de espectadores assistindo aos programas de televisão linear e em que, consequentemente, se verifica um aumento gradual e significativo do consumo de televisão. Estes *primetimes* apelidam, por sua vez, o auge da sua emissão de *peaktime*. Estes picos máximos de afluência de consumidores de televisão têm lugar particularmente nas programações que ocupam horários que se estendem durante as horas de refeição, com especial e significativa afluência junto da hora do jantar. O *primetime* era um conceito típico da televisão de programação linear em sinal aberto (*free to air* – FAT).

responsabilidades dos conteúdos, orientando a comercialização, difusão e divulgação do produto para outros mercados. Do exposto é fácil verificar que o interesse comercial das *telenovelas*, como produto, passou a ser determinante tornando-se na maior fonte de financiamento para a produção do próprio gênero. Este interesse desenvolveu-se sobre a forma de patrocínios e de apoios, e formas de visibilidade direta dos produtos patrocinadores dos conteúdos das *telenovelas*. Exemplo disto é o *product placement*, ou seja, a exposição estratégica dos produtos publicitados objetivamente escolhidos em algumas cenas dos episódios das *telenovelas*.

Na sequência deste processo de passagem da *soap opera* para a *telenovela* houve por isso uma reorientação do público-alvo principal. A *soap opera* é um produto de *day time* e, por sua vez, a *telenovela* torna-se um produto de *prime time*. Assim e por isso mesmo, é agora, sobretudo, à família, e não exclusivamente à mulher, que a *telenovela* irá buscar a matéria-prima de recrutamento e a base de sustento para alcançar os seus objetivos comerciais. Quanto à sua duração, a verdade é que, embora com emissões diárias – normalmente de segunda a sexta-feira, as *soap operas* podiam ser emitidas por períodos infindáveis, enquanto as *telenovelas*, também elas diárias, normalmente não ultrapassam os oito meses de emissão. Uma das particularidades do modo de produção nacional que iremos descrever mais adiante, está precisamente relacionada com a duração de cada produção, que em muitos casos irá variar em função do contexto institucional e não dos ditames das audiências. Finalmente, a importância com que são tratadas as configurações que interligam as classes sociais representadas nas histórias de ambos os gêneros é distinta. Enquanto na *soap opera* estas singularidades, são enfatizados excepcionalmente, nas *telenovelas* são de capital importância: a diferença de classes e as aspirações dessas mesmas classes, quer social quer culturalmente, a maneira como elas

interagem com a estória da própria *telenovela*, são particularidades que encontramos enraizadas e como base de sustentação da narrativa da *telenovela*.

Estas facetas que acabámos de descrever vieram a permitir que a *telenovela* se separasse definitivamente, não só da *soap opera*, mas também, embora com menos evidência, do *culebrón* (nome pelo qual era designada a *telenovela* em castelhano). O *culebrón* esteve sempre muito mais perto da *soap opera*, em termos produtivos, do que a *telenovela* brasileira (Melo, 1995): quer em termos comerciais, quer em termos de programação, de produção e de estrutura narratológica. No entanto com a evolução dos diferentes modos de produção, o termo *culebrón* praticamente desapareceu do léxico televisivo hispânico, tendo a palavra *telenovela* sido eleita para designar o género nos vários países da América Latina. Quer em relação aos conteúdos quer em relação à forma o *culebrón* apresenta, tal como a *soap opera* e a *telenovela* em geral, uma narrativa ficcional e tradicional, onde os conflitos são decisivos. Apresenta também um discurso sincopado, por causa dos compromissos publicitários, embora bastante menos fracionado que o discurso que vamos encontrar na novela, ou seja, na novela da Rede Globo de Televisão (Mazziotti, 1993; Távola, 1996). Flavia Puppo (1997) descreve o público-alvo do *culebrón* afirmando que “o *culebrón* é um género concebido para mulheres. Historicamente quem espera são as mulheres e com o *culebrón* a espera manifesta-se em primeiro lugar por uma espera diária (ou semanal) com um intervalo de tempo regular e periódico” (p.114). Se procurarmos as características do seu genuíno e potencial consumidor, este é na mulher doméstica. É nessa mulher, tantas vezes representada enquanto personagem também de *telenovela* – que espera a hora da *telenovela*, que espera o regresso do marido que chegará do trabalho e os filhos que chegarão da escola – que também aqui a *telenovela* em castelhano tem, à semelhança da sua congénere brasileira, uma temática que observa as rotinas tradicionais do dia-a-dia e que muitas vezes ousa

aproximar-se de situações inverosímeis, estando assim sobre todos os aspetos mais perto da *telenovela* de referência que da *soap opera*. De forma diferente das construções estruturais da *soap opera*, o *culebrón* tal como a *telenovela*, é também o relato do mundo onde todas as épocas, todos os lugares e toda sociedade estão representados (Puppo, 1997, p.114).

Apesar de todas estas proximidades, há fatores nucleares, fundamentais e específicos que as separam e que estão na sua maioria associados à questão da narrativa, ou seja, não tanto em relação à estrutura, mas em relação aos códigos que estruturam a narrativa. Estes agentes são detalhadamente revelados na relação entre o *culebrón* e a novela da Globo (Lopez, 1995). A *telenovela* da América Latina, como aqui já foi anunciado, apesar de ser produzida praticamente em todos os países da América do Sul, tem como sua representante nos mercados internacionais a *telenovela* Mexicana, particularmente a produzida pela Televisa, e é em termos de linguagem estruturalmente mais básica quando comparada com as novelas brasileiras (Cabrujas, 2002)⁷. A construção narrativa da *telenovela*, particularmente a da novela brasileira mostra-se normalmente com mais do que uma trama, ou seja, existe uma intriga principal, uma história dramática que se desenvolve ao longo de todos os episódios e, ao mesmo tempo, várias subtramas que se vão abrindo e fechando à medida que a história principal avança, fazendo com que a *telenovela* multiplique as intrigas secundárias e as histórias no interior das histórias. Esta especificidade é um dos mais evidentes pontos de fratura com a *telenovela* sul americana falada em castelhano que, tal como na *soap opera*, apresenta, normalmente uma só intriga (embora com uma construção e continuidade narrativa diferente) forte e determinante onde se baseia e apoia toda a história. O *culebrón* também apresenta diferenças evidentes

⁷ Os trabalhos do ORBITEL – Observatório Iberoamericano de la Ficción Televisiva são decisivos para o conhecimento desta realidade de produção.

que se prendem com aspetos de natureza artística e cultural. A origem da sua identidade dramática está bem mais perto do melodrama do que na origem da novela brasileira.

Já nos anos 80 do século XX, Michèle Mattelart and Armand Mattelart (1987), no seu livro “Le Carnaval des Images”, no capítulo em que estuda a arqueologia do género, ao referirem-se à *telenovela* da América Latina defendem que a “telenovela mexicana é mais lacrimante e menos “moderna” que a novela brasileira. A colombiana prefere virar-se para as coproduções e as adaptações de romances latino americanos” (p.13). O México quando pela primeira vez comprou uma novela brasileira (“Dancing Days” da Rede Globo) só o fez depois desta já ter sido adquirida em quase todo o mundo com comprovado sucesso (La Pastina, 2001). Os *broadcasters* mexicanos, atribuem esta falta de interesse pela novela brasileira, e a especial falta de intercâmbio com a Rede Globo, ao facto de as suas produções conterem, para os mexicanos, e apesar dos seus sucessivos sucessos internacionais, uma conotação negativa. (A situação, porém, tem vindo a alterar-se, como mostram os estudos do OBITEL, a cuja importância nos referimos já.) Ao olharmos para o já mencionado discurso narrativo multienredado da novela brasileira da Rede Globo, que difere dos guiões das telenovelas mexicanas por estes serem “mais diretos e os temas mais universais” (Mattelart & Mattelat, 1987, p. 45) encontramos alguns dos ingredientes que fizeram o sucesso da novela brasileira.

Apesar das várias características que as diferenciam, poderemos concluir que *soap opera*, *culebrón* e novela brasileira são, estruturalmente, muito próximos, mas, como já foi referido, mantêm divergências formais evidentes que, manifestamente, as separam, quer enquanto produtos audiovisuais em si mesmos, quer enquanto conteúdos televisivos por si mesmos. Os formatos *soap opera*, *culebrón* e novela são hoje expressão integrante da programação de uma significativa fatia do mercado televisivo mundial, estendendo-se a apetência pelas tramas e importância comercial pelo género do Ocidente ao Oriente.

Portugal não se excluiu deste processo – estando a evidência desta afirmação provada com a exibição diária ao longo de vários anos nas quatro difusoras televisivas nacionais, de um número muito elevado de conteúdos ficcionais, em geral, e particularmente de *telenovela*.

A popularidade destes géneros e o agrado que estes conteúdos representam junto do público, não só em Portugal, mas também no resto do mundo, é resultado de fatores produtivos similares e da forma como os efeitos sociológicos se impõem. O que esta breve análise da evolução do género nos demonstra, é que pese embora a existência de elementos comuns ao nível textual (o enfoque dramático), a nível promocional (a atenção aos públicos femininos e de classes mais baixas), e a nível institucional (um modo de produção que envolve a ligação à publicidade e associação de produtos de grande consumo à produção) a *telenovela* vai assumindo diferentes configurações consoante o contexto específico onde é localizada. Importa por isso olharmos agora em maior detalhe para o caso concreto da localização deste género em Portugal.

A Evolução Histórica da *Telenovela* Portuguesa

Foi em 1977 que “Gabriela”, novela de produção brasileira inspirada do livro de Jorge Amado, conheceu a sua estreia em Portugal. A novela “Gabriela” torna-se no nosso país, rapidamente, um sucesso de popularidade sem par. Tendo sido exibida pelo canal público de televisão RTP, esta novela era proveniente do Brasil e gerada num modo de produção exemplar como o era o da Rede Globo de Televisão (Melo, 1995). Após “Gabriela”, outras novelas viriam a ser exibidas ajudando a consolidar o gosto dos portugueses pelo género e a transformar o nosso país num sério candidato a figurar entre os países produtores de *telenovelas*. É assim que, em 1984, Portugal inicia a sua carreira de país produtor de *telenovelas*. Portugal tem consolidado esse papel de produtor de *telenovelas* e foi a popularidade da própria *telenovela*, e a sua relevância como o género televisivo, que não só a tornou decisiva no que concerne às estratégias de programação dos canais generalistas que operam no nosso país (Cádima, 1995), mas também como veremos, para a consolidação de estruturas de produção (Damásio & Paixão da Costa, 2020). É o modo e produção brasileiro, mas particularmente ao da Rede Globo de Televisão que irá estar na gestação da génese e em parte do desenvolvimento do modo de produção da *telenovela* nacional – até ao seu afastamento e autonomia nos diferentes momentos disruptivos que viriam a ser determinantes ao longo dos mais de 40 anos de produção nacional. A analogia com o método de produção paradigmático da Rede Globo de Televisão e a história e filosofia do serviço público de televisão português – parceiro privilegiado da Globo até 1992, quando a Rede Globo de Televisão se tornou sócia da SIC⁸, entrando com uma quota de 15% na constituição da sociedade — servirão como suporte e permitirão encarar o estudo da emergência de um modo de produção local.

⁸ A SIC foi a primeira emissora privada de televisão a operar em Portugal, e em Maio de 1995 tornou-se líder das audiências de televisão no nosso país e detentora exclusiva dos direitos de exibição das novelas da Globo. Numa primeira fase, entre 1992 e 1995, a SIC assumiu a contratação de direitos e a exibição de novelas de forma partilhada com a RTP. Cada uma das estações ficou com a possibilidade de poder escolher alternadamente, em primeiro lugar

Para compreendermos este processo, serão utilizadas as matérias apresentadas nos capítulos anteriores para apoiar os raciocínios relativos ao caso português, complementadas por elementos recolhidos a partir de um levantamento dos temas, da recolha, sistematização e análise das várias *telenovelas* produzidas em Portugal no período compreendido entre 1982 e o início do século XXI. A nossa análise do contexto histórico de emergência de um modo de produção nacional pretende descrever como evoluiu o campo de ação e a influência da *telenovela* produzida e exibida em Portugal, com um enfoque principal no dispositivo de produção, mas também sem esquecer o impacto do género ao nível dos diferentes públicos.

A partir da criação e da evolução da *telenovela* em geral, o modo de produção de *telenovela* em Portugal tem, desde sempre, sido apoiado, desenvolvido e promovido pelas emissoras de televisão generalistas portuguesas com especial destaque para a RTP, até ao final dos anos 90 do século XX, e para a TVI e para a SIC a partir desse período. A RTP foi, desde o início enquanto exclusivo operador de televisão, o principal dinamizador da produção nacional e, até meados dos anos 90 do século XX, o grande responsável pela continuidade da produção nacional. A partir desse período, em que a política de produção de conteúdos de ficção do serviço público praticamente aboliu a *telenovela* da sua programação, as emissoras privadas assumiram e elegeram o género *telenovela* como conteúdo prioritário de ficção – por razões de financiamento e relação com o mercado publicitário, como absolutamente determinante para a sua sobrevivência e para a subsistência do género, evoluindo e desenvolvendo um modo de produção próprio dos

que novela, da mais recente produção da Globo, desejava exibir. Em Janeiro de 1996, a SIC substituiu a RTP em regime de exclusividade na tarefa de emitir diariamente várias novelas da Globo e, consequentemente, a considerar a Rede Globo de Televisão seu parceiro estratégico nesta área. Este facto, contribuiu para que a RTP procurasse na produção nacional um substituto para a falta de novelas da Globo, vindo assim a contribuir para que a produção de *telenovelas* em Portugal consolidasse a sua existência.

seus conteúdos de ficção, que como veremos se caracteriza acima de tudo pela massificação do género.

A evolução da *telenovela* portuguesa ao longo de todo este período é marcada por diversos momentos disruptivos que viriam a fazer com que essas mesmas operadoras privadas (SIC e TVI) se apropriassem do modo de produção que originalmente tinha surgido com a RTP. Tal processo está intimamente relacionado com a forma como o género se relacionou com as audiências e veio a contribuir para a sustentabilidade dos próprios operadores televisivos.

Em Portugal, a *telenovela* trilhou um caminho que lhe permitiu conquistar o seu próprio espaço, tendo sido este determinante na mudança de liderança das audiências dos canais generalistas portugueses (Ferreira, 2010; Burnay, 2005a; Cádima, 1995). Quando a *telenovela* chega pela primeira vez a Portugal, em 1977, o país encontrava-se num período de transição e mudanças sociais e políticas profundas. Os portugueses, que acabavam de sair de quatro décadas de regime totalitário e de dois anos de indefinição política (de 1974 a 1976), assistiam ao primeiro ano do primeiro governo constitucional, com Assembleia e Presidente da República eleitos pela primeira vez em muitos anos em eleições livres, e à formalização do pedido de entrada na Comunidade Económica Europeia. A própria televisão portuguesa reduzia-se aos dois canais⁹ da Radiotelevisão Portuguesa (RTP), criada em pleno regime Salazarista como uma sociedade anónima com capital partilhado pelo Estado, por instituições bancárias e por emissoras privadas de radiodifusão – canais estes que eram, por seu turno, dominados pelos conteúdos propagandísticos do regime vigente. Nesta altura, o papel desta televisão em fase embrionária era, sobretudo, o de instruir e distrair, “limitando-se a transpor formas existentes, como a informação e a ficção” (Sobral,

⁹ A RTP 1 foi criada em 1955, mas apenas com transmissão regular desde 1957, tendo sido palco, até então, de emissões experimentais, e a RTP2 em 1968 (Costa, 2013).

2012, p. 146), disseminando as temáticas que mais convinham ao regime que nela participava. Mais tarde, durante os dois anos que sucederam à revolução de Abril de 1974, as transmissões reduziam-se a dois horários específicos, a hora do almoço e o final de tarde, desde as 18 horas até ao início da noite, às 23 horas, com uma programação predominantemente educativa, cujo intuito era instruir política e culturalmente as massas (Cunha, 2003).

Em 1975 ocorre a nacionalização da RTP, da qual resulta a Rádio Televisão Portuguesa como empresa pública, e da qual advém uma mudança nos conteúdos programáticos dos seus canais. A reestruturação da televisão e da sua programação, assim como o surgimento do conceito de “serviço público”, intrínseco à nacionalização da RTP, permite a integração na grelha de programação de dois produtos de entretenimento que acabariam por ter um impacto irrevogável na forma como os portugueses consumiam, e ainda hoje consomem, televisão e na produção televisiva nacional. Estes dois produtos foram a novela brasileira “Gabriela, Cravo e Canela”, baseada na obra literária homónima de Jorge Amado e realizado por Walter George Durst, e o concurso televisivo de produção portuguesa “A Visita da Cornélia”. A emissão destes programas, e, sobretudo, a estreia, a 16 de Maio de 1977, da novela brasileira, marcaria o início do futuro da televisão e abria as portas à produção de produtos de ficção portugueses, tendo, inclusive, operado uma mudança não só nos hábitos de consumo de televisão, como também dos conteúdos com eles relacionados (Ferreira, 2010; Burnay, 2005a).

Tal como no continente americano, também o melodrama radiofónico ocupou o seu espaço antes de a *telenovela* surgir nas televisões dos portugueses. Os “teatros Tide”, nome atribuído ao formato devido ao patrocínio da marca de detergentes, encontrou o seu auge com a radionovela “Simplesmente Maria”, e este e outros produtos de cultura *light* e de consumo rápido precederam o consumo das *telenovelas* (Torres, 2008). Contudo, após

a introdução da versão televisiva do género, a audiência portuguesa ficou de tal forma fascinada com “Gabriela” que se registou, durante o horário de emissão, uma queda acentuada das comunicações telefónicas (Mattellart, 1987). O autor recorda ainda um outro episódio após concluir que “(...) *Gabriela* paralisou, literalmente, o país a partir das 20h30” (Mattellart, 1987 p. 27): o efeito Gabriela teve o condão de suspender uma sessão da Assembleia da República para que também os deputados não perdessem o episódio. Ferin Cunha (2003) sintetiza os seus efeitos atribuindo-lhes consequências positivas:

(...) a exibição da telenovela *Gabriela, Cravo e Canela* (e não é possível ignorar um outro programa contemporâneo, *A Visita de Cornélia*) alfabetizou o país num novo género e numa nova estética (...). Simultaneamente inaugurou (...) o início, em Portugal, dos fenómenos inerentes à indústria cultural e à massificação das audiências centradas na televisão. (p. 18)

O sucesso de “Gabriela”, enquadrado na recém-descoberta receita de fidelização de audiências, não só a um produto, mas igualmente a um horário (Cádima, 1995), que passava por emitir a novela brasileira imediatamente antes e após o telejornal, derivou numa mudança paradigmática do mercado televisivo em Portugal. As grelhas de programação passaram a incluir a novela brasileira como produto-chave para atrair e consolidar audiências, passando este género a ser recordista de telespectadores, ocupando constantemente os lugares cimeiros dos índices de audiência (Ferreira, 2010). Alcançada esta estratégia, a RTP prontificou-se a procurar sucessora para “Gabriela”, permitindo que, progressivamente, os costumes, a forma de falar e o ritmo – em suma, a brasilidade – entrassem pela casa dos portugueses através dos seus aparelhos televisivos e, através deles, exercessem um fascínio pela cultura brasileira disseminada pelos seus produtos de ficção (Motter & Malcher, 2005; Cunha, 2003). O sucesso da novela brasileira era justificado pelo então diretor da RTP, José Niza, em entrevista a 8 de Novembro de 1977, sobretudo pela língua, tão próxima do português europeu, que permitia à população ainda bastante

analfabeta compreender e acompanhar a sua história e ação (Soeiro, 1977). Torres (2008) afirma, ainda, que Gabriela teve o condão de atrair um público de vários estratos sociais pela aposta dos seus autores na adaptação de um texto literário, o que “permitiu (...) que um sector culturalmente mais elevado aderisse à telenovela de consumo quase prioritário” (p. 68).

Até ao final da década de 70, os portugueses assistiram a mais cinco títulos para além de “Gabriela, Cravo e Canela”, mas a presença da novela brasileira multiplicar-se-ia nas duas décadas seguintes, sendo que 30 novos títulos estreariam no pequeno ecrã em Portugal durante toda a década de 80. Com término do monopólio da RTP, que passaria a dividir a transmissão de novelas brasileiras com a recém-criada SIC (Sociedade Independente de Comunicação) na década seguinte, o número de novelas originárias do Brasil estreadas em Portugal seria de 120.

O percurso da *telenovela* na televisão portuguesa divide-se, a partir de então, em duas fases distintas. A primeira caracteriza-se pela importação sistemática de *telenovelas made in* Brasil, principalmente com o selo da Rede Globo de Televisão, que vê uma oportunidade de internacionalização do género na reestruturação da televisão nacional. A estratégia da Globo consolidar-se-ia durante as décadas de 80 e 90 através da aposta na divulgação dos seus produtos em festivais de televisão e feiras internacionais, que abririam, progressivamente, as portas a mercados externos ao do Brasil: “Em meados dos anos 80, a Globo não só mantém a sua posição dominante no mercado interno como exporta os seus produtos culturais (não só *telenovelas*, mas minisséries, talk-shows e programas desportivos) para 128 países” (Melo, 1988, p. 39). Portugal seria um dos principais destinos das exportações da Rede Globo, desde a estreia de *Gabriela* no pequeno ecrã, coisa que, por exemplo, não sucedeu com a mesma permeabilidade no mercado da América Latina (Mazziotti, 1993).

A hegemonia da novela brasileira, em Portugal, durante a década de 90 deve-se, em parte, ao surgimento da SIC e da TVI (primeiramente Televisão da Igreja, mas renomeada Televisão Independente), que começam a emitir, respetivamente, em Outubro de 1992 e Fevereiro de 1993, como consequência da revisão constitucional de 1989 que institui a nova lei da televisão em Portugal e abre o mercado à exploração televisiva por parte de entidades privadas, acabando com o domínio da RTP. Os novos canais estimulam a concorrência e a criatividade na construção das grelhas de programação e, ainda, na produção de produtos de ficção e entretenimento nacionais, que estão, ainda, no cerne das lutas de audiências, cujos índices são apetecíveis pois trazem retorno financeiro, traduzido no investimento das marcas e empresas e organizações em publicidade, que financia os canais.

A história da televisão portuguesa demonstra que os três canais generalistas disputaram, desde 1995, a liderança das audiências no que diz respeito à *telenovela*, sendo a SIC presença constante nestas contendidas, que se dividem em três períodos na transição do século XX para o século XXI:

1. o primeiro abarca os anos entre 1995 e 1999 e coloca a SIC e a RTP como protagonistas da disputa de audiências (Ferreira, 2010);
2. o segundo é o curto período (2000-2001) em que tanto a SIC como a TVI iniciam uma etapa em que a segunda se destacaria sobretudo na produção e disseminação da ficção nacional, tendo a *telenovela* como produto predileto da sua emissão, continuando ambas as estações a se guerrear pelas audiências;
3. o terceiro desde 2002 até 2009, sensivelmente, a televisão portuguesa assistiu a um equilibrar dos índices de audiência entre os três canais generalistas, sob a ténue liderança da TVI (Burnay, 2005a) – que a SIC tem ameaçado desde 2010.

Como Ferin Cunha (2003) acentua, a estratégia adotada pela RTP não estava isenta de vozes críticas, que lhe apontavam não só o dever de, enquanto empresa pública sustentada pelo dinheiro dos contribuintes, proceder à divulgação dos produtos feitos por e para os portugueses, acusando, ainda, a novela brasileira de educar erroneamente a audiência portuguesa através do referido influxo da língua e das referências culturais, estimulando, de forma indireta, uma “colonização pelo colonizado” (Motter & Malcher, 2005). No vocabulário corrente dos portugueses, certos brasileirismos estavam a ser integrados de forma natural, tais como “tudo bom” ou “a gente” e, ainda, certos termos gramaticais, como o uso recorrente do gerúndio, em frases como “que estás fazendo?”. Alguns comportamentos, atitudes e mentalidades foram, de certa forma, moldados pela novela brasileira, sobretudo nas mulheres mais jovens (Thomas, 2009; Torres, 2008; Cunha, 2003), assim como hábitos de consumo. Este sentimento iria incentivar a Edipim a produzir, por encomenda da RTP, “Vila Faia” em 1982, cinco anos após a estreia de “Gabriela”, e já no advento da televisão a cores. Esta foi a primeira *telenovela* produzida em Portugal, obra por nomes conhecidos do público pela sua ligação à produção de conteúdos televisivos de entretenimento: os realizadores Nicolau Breyner e Nuno Teixeira, os produtores Thilo Krassman e Vitor Mamede, ambos sócios, e o autor Francisco Nicholson. Nicolau Breyner irá, inclusive, desempenhar um papel de destaque no impulso da produção de ficção nacional, criando, no início dos anos 1990, a Nicolau Breyner Produções (NBP)¹⁰, cuja história iria estar, até meados do novo milénio, intimamente ligada à produção de ficção televisiva nacional, sobretudo de *telenovelas*, tendo sido responsável por uma mudança na liderança das audiências em Portugal.

¹⁰ Em 2008 a NBP seria adquirida pela espanhola Plural Entertainment, sendo renomeada Plural Entertainment Portugal e mantendo a sua atividade enquanto produtora de séries e *telenovelas*, sobretudo para a TVI.

Inicia-se, aqui, a segunda fase da produção de conteúdos televisivos, da qual resulta o paradigma da ficção nacional (Burnay, 2005a), consolidado sobretudo a partir do novo milénio. Este processo de desenvolvimento de estruturas próprias e progressivamente mais consolidadas de produção, está no centro da emergência de um modo de produção português. Sem tais estruturas tal nunca teria sido possível. Simultaneamente a emergência das mesmas está intimamente relacionada, como veremos mais adiante, com a teia de relações que se vai criando entre operadores e produtores. Mas tal também nunca teria sido possível sem o processo de criação e fidelização de audiências ao género *telenovela*, que a introdução das novelas de produção brasileira promoveu no contexto português a partir da década de 70 do século XX.

O mercado português sempre se encontrou em vantagem relativamente aos demais mercados onde a novela brasileira entrou, isto porque os portugueses assistiram às novelas no seu estado original e integral, e não retalhadas, dobradas ou censuradas para integrar mercados mais suscetíveis ou com regras específicas de emissão televisiva (Thomas, 2009; Paixão da Costa, 2003). Este contacto privilegiado com o produto brasileiro levou os autores portugueses a absorver o seu modelo de produção global, no qual entra a estrutura (número de episódios e regras de desenvolvimento da trama) e as temáticas, assim como opções cénicas e estéticas.

A produção de *telenovelas* em Portugal inspirava-se no modelo brasileiro, embora sem o replicar na íntegra. De facto, quase 30 anos de *telenovela* portuguesa permitiram desenvolver e potenciar as particularidades que a distinguiam da sua congénere brasileira, estando estas presentes não só na base dramática e nos conteúdos desenvolvidos a partir dela, como na forma – mas não no conceito e na estrutura. A história de vida de ambos os produtos demonstra que a novela brasileira participa da *telenovela* portuguesa e que existe uma aprendizagem dos segundos face aos primeiros. Um maior conhecimento

do público e do que este procura permitiu realizar ajustes relativamente aos conteúdos e às temáticas, afastando a *telenovela* portuguesa das temáticas exploradas na novela brasileira. Tendo como modelo a estrutura da novela brasileira, o conteúdo tende a ser o mais português possível, devidamente adaptado à realidade, o que pode ser automaticamente reconhecido pela audiência portuguesa. As *telenovelas* portuguesas, inclusive, começam a desenvolver um conceito idêntico ao da brasilidade nas novelas brasileiras, onde se vê emergir, através da exposição de certas características socioculturais e etnográficas, uma portugalidade que aproxima a *telenovela* da audiência portuguesa (Torres, 2008; Paixão da Costa, 2003).

Ainda que Portugal tenha adaptado o conceito brasileiro de difundir novelas para vários horários específicos (no Brasil há a novela das sete, das oito e das dez da noite), o género temático difere nos dois países: enquanto que no Brasil existe uma evidente segmentação do público, sendo que a novela das sete é direccionada para um público mais jovem, por exemplo, em Portugal as *telenovelas* deste horário abordam temas mais complexos do ponto de vista moral (Torres, 2008), o que as tornam mais direccionadas para um público mais velho, em vez de um público adolescente. Os temas das novelas brasileiras difundida em Portugal, principalmente as produzidas pela Rede Globo, encontravam, frequentemente, suporte em objetos da literatura brasileira de renome, cujos autores conheciam a fama internacional. Estes objetos eram adaptados ao formato televisivo por guionistas com experiência e créditos firmados no mundo do entretenimento, permitindo, por vezes, que a história do Brasil ganhasse uma nova dinâmica através da sua reprodução fiel e credível, baseada nas referidas obras literárias (Thomas, 2009; Torres, 2008). A novela brasileira foi-se permitindo a explorar temáticas de carácter social, lançando reflexões sobre preconceitos em ebulição na sociedade brasileira, como a homossexualidade, a corrupção ou a sida. A família e a religião

encontram, ainda, um destaque maior na novela brasileira. Pelo contrário, as personagens portuguesas são frequentemente solitárias e não possuem grandes laços familiares (Thomas, 2009). “(...) a família rica, a família pobre, (...) conflito de classes, e todas as questões morais” (Torres, 2008, p. 69). O autor distingue, entre as questões morais, temas como a diferença de idades entre um casal, a traição do homem à mulher e a substituição desta última pela amante, a predominância de família monoparentais consequência de divórcios, e, ainda, a exploração de “(...) temas fraturantes, das ideologias e dos confrontos sociais dominantes” (Torres, 2008, p. 69), sobretudo em voga nos meios de comunicação social aquando do desenvolvimento da *telenovela* em Portugal.

Desde 2000 que a *telenovela* portuguesa e os produtos de ficção que lhe são próximos assistiram a um impulso (Damásio & Paixão da Costa, 2020) traduzindo-se nos seguintes resultados:

1. “(...) duplicou o seu volume de produção e multiplicou os tempos de emissão” (Observatório Europeu de Audiovisual, 2017; 2018);
2. tornou-se um dos vetores estratégicos da programação televisiva e do investimento publicitário;
3. contribuiu para criar um novo estilo de televisão nela convergindo as apostas de programadores e diretores das estações televisivas para o *prime time* e as *rentrées* televisivas;
4. demonstrou ser um sucesso de audiências que catapultou um dos operadores privados de televisão para a liderança de audiências após uma década de liderança do outro operador privado e várias décadas de monopólio estatal;
5. dinamizou o mercado de emprego televisivo, empregando atualmente cerca de cinco mil profissionais e a organização empresarial das produtoras de ficção

nacionais, que têm vindo a alargar e a complexificar as suas áreas de negócios e a atrair o investimento dos principais grupos de comunicação nacionais;

6. “fora do mercado interno, procura a sua trajetória de internacionalização na qual começa a obter o reconhecimento dos pares” (Obercom, 2006, p.34).

Esta mudança paradigmática do consumo da *telenovela* e do que ele arrasta consigo começa a ganhar expressão no novo milénio, catapultando a TVI para o lugar cimeiro das audiências em Portugal. Este canal aposta, assumidamente, numa programação predominantemente falada em português, apostando em conteúdos de ficção, informação e entretenimento mais populares (Ferreira, Reis & Santos, 2011). O percurso da TVI enquanto líder de audiências começa em 1999 com a *telenovela* “Todo o Tempo do Mundo”. Até então, a TVI apresentava resultados financeiros negativos, o que obrigou a uma reestruturação e a um investimento numa mudança não só de imagem, mas, sobretudo, de conteúdos. José Eduardo Moniz integra a Direção Geral do canal em 1998 e uma das suas estratégias é a aposta na ficção nacional. “Todo o Tempo do Mundo” revelou um índice de audiências superior ao das suas predecessoras produzidas para a RTP, mas que continuava a não ensombrar a supremacia das novelas da Globo difundidas na concorrente SIC (Torres, 2008). Só com “Jardins Proibidos”, emitida em 2000, é que, pela primeira vez na história da televisão portuguesa, uma *telenovela* portuguesa obteria um índice de audiência superior ao de uma novela brasileira (Cunha e Burnay, 2006; Ferreira, 2010). Esta ocorrência, que se consolidaria durante a década seguinte, coincidiu com a estreia do *reality show* “BigBrother”, um fenómeno de audiências que suscitaria teses académicas e discussões acesas sobre comportamentos e sobre a linha que separa a ficção da realidade. “BigBrother” encontraria novas edições nos anos seguintes, e derivações sob diversas formas, evoluindo no seu conceito. A determinada altura, deixaram de ser pessoas comuns e estranhas a protagonizar os *reality shows*, e estes

passaram a ser protagonizados pelas celebridades que os espectadores conheciam das *telenovelas* e dos programas de entretenimento. Neste período, a TVI é pródiga na criação do seu próprio *star-system*, modelando-se no da Rede Globo. Começam a surgir, na década e 2000, atores da casa, ou seja, exclusivos do canal, os quais inundam as revistas especializadas, anúncios de televisão e eventos, permitindo ao público conhecer cada vez melhor aquele rosto e a identificá-lo como um rosto da ficção televisiva portuguesa. O *star-system* criado pela TVI é, de certa forma, inédito, uma vez que, em Portugal, o cinema nunca conquistara grande espaço entre o público português, nem nunca conseguira atingir a grandiosidade da produção europeia das décadas de 50 e 60 e das estrelas por ele exportadas, como Sophia Loren ou Brigitte Bardot (Torres, 2008).

Entre outros fenómenos que pontuaram a primeira década televisiva do século XXI, destaca-se “Olhos de Água”, um êxito de audiências em Portugal e a primeira *telenovela* portuguesa a estreiar no Brasil, a 19 de Janeiro de 2005 na TV Bandeirante, tendo sido precedida pela série de ficção “Olá Pai!”, estreada um ano antes, permitindo, assim, um maior intercâmbio cultural entre os dois países (Motter & Malcher, 2005). Também produzida para a TVI, uma outra *telenovela*, embora com um formato particular, marcou a história da televisão portuguesa. Trata-se de “Morangos com Açúcar” (iniciou em 2003 e desenvolveu-se por nove temporadas), uma derivação da novela brasileira “Malhação”, que se evoluía continuamente e ia envolvendo novos atores, quase todos eles provindos da moda, e novos enredos, voltada para um público mais jovem e, por vezes, infantil. “Morangos com Açúcar” transformou-se numa *telenovela* contínua dividida em dois períodos distintos: o período que abarcava o ano letivo e o período dedicado às férias de verão. Tal como em “Malhação”, também as personagens e os enredos iam sendo repostos, mas também os cenários, sobrevivendo o conceito e o próprio título – o único elemento agregador das várias subtelenovelas “Morangos com Açúcar”. Em breve esta “*telenovela*”

(mais uma *soap opera*) tornar-se-ia uma rampa de lançamento para jovens atores, tornando-se numa espécie de escola para que pudessem, mais tarde, integrar novos produtos do canal e permitir uma continuidade do *star-system* montado pela TVI (Torres, 2008).

Como resposta, a SIC apostou na importação e adaptação de produtos para um público infantil originários, maioritariamente, da América do Sul de língua espanhola, tais como “Chiquititas” ou “Floribella”. Este último seria particularmente pródigo em resultados, potenciando o lucro sob meios externos aos da própria *telenovela*, através da criação e venda de *merchandising* variado e da realização de eventos onde os protagonistas se apresentavam, em carne e osso, diante do seu público-alvo, saídos, de forma literal, da televisão e proporcionando uma experiência tridimensional na verdadeira aceção da palavra. A TVI já antes experimentara, com sucesso, esta fórmula de importação e adaptação de *telenovelas made in* América Latina de língua espanhola com “Anjo Selvagem”. Trata-se da *telenovela* que mais tempo esteve no ar no período, tendo tido duas séries que, no total, perfazem cerca de 240 episódios.

Assiste-se, ainda, durante a década de 2000, a um investimento cada vez maior na técnica e na cenografia, acompanhando sempre de perto as inovações das novelas da Globo. O modelo de produção da novela brasileira influenciaria, uma vez mais, o português ao criar-se, em 2005, o cargo de Chefe de Projeto, cuja responsabilidade é de coordenar a plasticidade e estética do produto, e coaduná-los com o orçamento disponível. Este cargo existia, já, na produção da novela brasileira e deriva da supervisão constante das *telenovelas*, sobretudo as produzidas pela SIC, devido à sua ligação histórica com a Globo.

A *telenovela* portuguesa encontra, igualmente, o seu caminho na disseminação da portugalidade, localizando-se a ação em várias regiões do país, à semelhança do que já se

fazia no Brasil. Assim, Portugal, e, até, países historicamente a ele ligados, como é o caso de Moçambique (“A Outra” foi, por exemplo, em parte aí filmada), é difundido através das *telenovelas* e atrai os públicos dessas mesmas regiões, o que despertará a criação de *talk shows* e espetáculos de variedades amovíveis, ou seja, os programas são transmitidos a partir de cidades diferentes cada novo episódio. Esta divulgação de Portugal através das *telenovelas* gerará consequências positivas no turismo (Torres, 2008). Apenas aqui a novela brasileira se destaca da *telenovela* portuguesa na questão da língua, sendo que a primeira procura um maior realismo na reprodução de sotaques, ao passo que é menos frequente dar por eles nas *telenovelas* portuguesas.

O investimento na produção de ficção nacional, e a cimentação de uma indústria reconhecível, encontraria recompensa internacional com a atribuição, neste período, de dois *Emmys* na categoria de *telenovela*. Apesar de se tratar de um prémio praticamente embrionário, Portugal venceu dois anos consecutivos com *telenovelas* produzidas para a TVI e para a SIC: em 2010, no segundo ano de atribuição do prémio, “Meu Amor”, produzida para a TVI pela Plural Entertainment Portugal (antiga NBP), arrecadaria o título de melhor *telenovela* do ano, batendo as concorrentes da América Latina. Em 2011 seria “Laços de Sangue”, uma coprodução entre a SP e a Globo produzida para a SIC a arrecadar o prémio, acentuando a qualidade do produto e o seu reconhecimento internacional. Este reconhecimento internacional marca também, de alguma forma, o fim do processo de emergência e consolidação do modo de produção português de *telenovelas* que iremos descrever e discutir na segunda parte deste trabalho.

SEGUNDA PARTE:

O MODO DE PRODUÇÃO PORTUGUÊS DE TELENVELA

Modo de Produção

Como vimos na primeira parte deste trabalho, as *telenovelas* subiram aos lugares cimeiros do mercado televisivo português no início do século XXI, sob a liderança de uma estação privada, TVI, após décadas de coexistência com a versão brasileira do género (Paixão da Costa, 2003), e desde então tem sido o principal conteúdo consumido pelos públicos nacionais (ERC, 2016). Este crescimento nos padrões de consumo foi acompanhado por uma subida constante do volume de horas de ficção televisiva produzida.

O êxito entre os públicos locais bem como a implementação a nível nacional de uma cadeia de valor de produção e distribuição sustentável e institucionalizada, são duas facetas do nosso objeto de estudo: a cultura de produção que surgiu em Portugal em torno da localização e depois da internacionalização das *telenovelas*. A localização foi um processo duro, longe de ser uma história de êxito imediato. Na verdade, foram precisos mais de 20 anos para que a versão localizada do género conquistasse aceitação social ampla no país (Ferreira, Reis & Santos, 2011). A nossa hipótese é a de que foi apenas quando uma cultura de produção local, com a sua própria ideologia, regras e estruturas se implementou é que os conteúdos produzidos localmente foram adotados de forma generalizada.

As novelas brasileiras foram introduzidas no país nos anos 70 do século XX e a primeira *telenovela* produzida localmente – na verdade, a primeira *telenovela* doméstica a ser produzida num país europeu – “Vila Faia”, foi produzida e transmitida pela estação pública RTP em 1982. Um conjunto de *telenovelas* foi produzido numa base algo

esporádica durante a década de 80 e 90 do século passado, em grande medida em resposta ao processo de domínio cultural brasileiro (O'Donnell, 2004). O sucesso destas diferentes novelas variou, mas nenhuma delas foi capaz de competir com êxito com as importações brasileiras de horário nobre (Burnay, 2005b; Paixão da Costa, 2003). Isto sucedeu apesar de estas terem aderido a temas com forte sabor local e uma tentativa clara de se envolverem com assuntos da identidade nacional e representações de uma história coletiva (Hagedoorn, 2016) – precisamente algumas das dimensões culturais e textuais referidas na literatura para explicar o sucesso do género (Allen, 1985; Creeber, 2001; Liebes & Livingstone, 1998). No entanto, neste caso, as evidências mostram que as possibilidades de identificação oferecidas aos públicos locais não constituíram garantia do sucesso da sua localização. Parece ter sido a formação e consolidação de uma cultura de produção e não necessariamente a natureza dramática, identitária ou temática do género que efetivamente apoiou o seu acolhimento pelos públicos e, mais tarde, o seu domínio. É o que iremos justificar.

Que os dramas ficcionais televisivos são importantes para a construção de identidades nacionais é um facto aceite (Castelló, 2007; Dhoest, 2007), e a forma como este processo funciona no campo da receção tem sido amplamente estudado, em particular com um enfoque em contextos europeus regionais ou nacionais diferentes (Adriaens, 2010; Frangou, 2002; O'Donnell, 2004). Por outro lado, existe uma escassez de literatura incidindo sobre os contextos nacionais de produção e, mais importante ainda, sobre a relação entre estes contextos e a localização bem-sucedida de géneros televisivos que tem lugar em contra fluxo com a adoção de formatos televisivos transnacionais. Este processo também aponta para tensões atuais entre o global e o local, caracterizando-se este último por um ambiente mais frágil e mais volátil que, muitas vezes, recebe menos atenção por parte dos investigadores do que os grupos económicos globais dominantes.

O que estamos a explicar nesta parte da dissertação aprofunda o nosso enquadramento de partida. Procuramos saber de que forma é que a produção de *telenovelas* evoluiu em Portugal entre o final do século XX e o início do século XXI, e quais é que foram os elementos que lhe permitiram adquirir traços diferenciadores face a outros exemplos do género, em particular o brasileiro, que mais tarde lhe vieram a garantir a preferência das audiências e dos exibidores nacionais. Para se compreender estas diferentes dimensões, começaremos por discutir de forma crítica o que podemos apelidar de período de consolidação da *telenovela* portuguesa – de 1997 a 2008 – que introduzimos na primeira parte deste trabalho. Através dessa análise examinaremos aspetos institucionais e organizacionais, de forma a identificar momentos chave que marcam o domínio do formato e que correspondem, grosso modo, aos três períodos de rutura que já antes isolámos. Já abordada a introdução da versão brasileira do género, e a sua apropriação pelos públicos locais, bem como os esforços locais iniciais para localizar o formato (Burnay, 2005b; O'Donnell, 2004; Paixão da Costa, 2003), iremos agora concentrar-nos na análise das fases mais recentes do processo – determinantes para a resposta às nossas perguntas de partida. Isto inclui o período entre 2001 e 2017, quando as produções nacionais do género conquistaram proeminência. Os nossos esforços prestarão atenção às vertentes estrutural e de produção do processo, não negligenciando o lado da receção, em particular nos casos em que o acolhimento dado ao género pelo público assinala uma mudança na maneira como os diferentes atores do sistema, em especial as produtoras e as estações, olham para as *telenovelas*.

Nesta dissertação, a produção televisiva é analisada como um sistema social. Tal não significa que a reduzamos a uma reflexão de contextos sociais específicos, nem implica que nos focalizemos apenas na rede mais vasta de atores que integram o campo. Significa isto que consideramos a produção como um processo apoiado por uma dada

estrutura na qual atores diferentes ocupam posições definidas e interagem entre si de acordo com os recursos de que dispõem, por forma a atingir objetivos comuns (Hesmondhalgh, 2006). Ao analisarmos criticamente o processo de localização das *telenovelas* em Portugal é fundamental entender os modos como os diferentes atores presentes no sistema compreendem o processo de produção e estabelecem, através das respetivas interações, a estrutura subjacente, bem como as regras e normas associadas a este. Para que tal seja possível, iremos dar foco, em linha com a perspectiva de ficção televisiva como criação ideológica proposta por O'Donnell (1999), à forma como estes atores fazem uma autorreflexão sobre o seu trabalho e estabelecem as suas medidas de sucesso, mas também como consensualmente definem os seus objetivos futuros (Burt, 2000). Essencial para este processo é a inclusão neste trabalho de um subcapítulo dedicado a um processo de autorreflexão crítica sobre a minha própria participação neste modo de produção, enquanto autor e realizador, e envolvimento com o sistema social que o sustenta.

A ideia de produção televisiva como um sistema social baseia-se nos três pressupostos apresentados por Joseph Straubhaar (2007). Primeiro, a televisão como uma tecnologia cultural está ligada, mas não determinada, por estruturas institucionais, económicas e políticas. Segundo, estas estruturas proporcionam recursos e constrangimentos aos agentes culturais, por exemplo, às produtoras de televisão. Terceiro, as regras e padrões que determinam a prática do dia a dia cresceram no seio destas fronteiras, mas são moldadas pelas instituições e por aqueles que nelas trabalham. A estrutura de uma empresa produtora de televisão, por exemplo, é a complexa soma das rotinas diárias e do trabalho criativo dos seus gestores, diretores, escritores, técnicos e atores, que trabalham com regras e com recursos que lhes foram atribuídos por aqueles que detêm a propriedade de e gerem a estrutura (Straubhaar, 2007). Por outro lado,

consideramos a natureza das relações entre os atores nesta rede e os resultados delas como um elemento central do processo que indica que a criação e distribuição de capital social representa uma faceta nuclear do processo (Damásio, 2011; Enns, Malinick & Matthews, 2008).

Considerámos as produtoras, as estações e os diferentes atores no setor da produção em Portugal que estavam ativos no período entre 2001 e 2017, desde escritores a produtores, realizadores, atores e diretores das estações. Este foi o período específico durante o qual a *telenovela* nacional se afirma como eleita em termos de audiências, em *prime time*. Pretendemos destacar a compreensão da cultura de produção como um processo multinível baseado na interação recursiva de estruturas da indústria, com práticas sociais de organização e de execução da produção. Ao fazê-lo, propomos um trabalho de investigação que se foca tanto nas estruturas de produção como nas práticas que estas implicam (Couldry, 2004). Esta abordagem ecoa a de Caldwell (2008) e o seu enfoque no processo de produção e na mão-de-obra que o sustenta, apontando para a continuidade entre a análise dos meios e práticas institucionais. A abordagem de Caldwell (2008) também aponta para a relevância que o grau de autorreflexividade dos atores envolvidos numa produção tem para a modelação da cultura de produção de que são parte. Esta interação e estreita dependência entre estruturas e agentes é semelhante à proposta de Giddens (1984) na sua teoria da estruturação, que destaca a importância dos agentes reflexivos e das suas ações. Uma cultura de produção específica corresponde, no nosso entender, ao surgimento e reprodução de um sistema social e práticas associadas num dado contexto. Mais precisamente, aponta para a interligação repetida de interações sociais e sistemas sociais (neste caso, uma indústria), que se fundamenta nas atividades especializadas de atores situados que se socorrem de regras e recursos numa variedade de contextos de ação. O nosso argumento é que esta articulação (de práticas, regras, recursos

e ideologia) é o que consolida a cultura de produção específica como um sistema social em que o agente atua. Por outras palavras, os agentes referem-se reflexivamente nas suas interações a regras de significação e de legitimação, bem como a recursos de dominação. E, tendo isto em conta, se queremos compreender uma cultura de produção, temos de falar com estes distintos atores.

Ao mesmo tempo, precisamos de considerar os resultados do sistema, quer dizer, o próprio conteúdo ficcional televisivo produzido, uma vez que existe uma relação dialética entre estes dois aspetos: as variações em quantidade e as características do conteúdo a ser produzido afetam a cultura de produção existente e são, ao mesmo tempo, determinadas por ela. Para o fazermos, não recorreremos a qualquer tipo de análise de conteúdo, já que não estamos interessados nos significados incorporados nas representações em si mesmos, mas tão somente nas suas características estruturais e sintáticas. Assim, concentrar-nos-emos na natureza sistémica da informação coligida, optando maioritariamente por uma análise quantitativa dos nossos dados.

O período escolhido inclui os momentos antes e depois de acontecimentos perturbadores no sistema, os quais foram destacados na sequência da análise dos nossos dados. Este período inclui a ascensão e consolidação da cultura de produção que estudamos. O primeiro momento corresponde ao instante em que as *telenovelas* produzidas domesticamente subiram nas preferências dos públicos. Como já assinalámos, no início de 2000, a TVI lançou a sua primeira *telenovela* doméstica – produzida pela NBP (ao tempo a principal produtora no país, mais tarde adquirida pelo grupo espanhol Media Capital) intitulada “Jardins Proibidos”, que foi a primeira *telenovela* portuguesa produzida domesticamente a ter melhores resultados do que uma novela brasileira que estava a ser transmitida ao mesmo tempo na SIC – “Laços de Família”, da Globo. O segundo instante tem lugar em 2013 e corresponde ao momento em que, pela primeira vez, uma *telenovela*

produzida domesticamente – “Sol de Inverno” – e transmitida pela SIC (tradicionalmente o canal em que as produções brasileiras eram apresentadas) atingiu o lugar cimeiro dos índices de audiências. O terceiro momento começa em 2014, quando todas as três estações de acesso gratuito (FTA – *free to air*) em Portugal – RTP (estação pública), TVI e SIC (estas duas estações privadas) – transmitiam, em simultâneo, as *telenovelas* em horário nobre. Colocamos termo à nossa análise em 2017, o ano em que a RTP (estação pública) deixou de transmitir *telenovelas* e voltou a sua atenção para outros tipos de conteúdos dramáticos em episódios.

Surgimento e Consolidação do Domínio de Uma *Telenovela Portuguesa*

Portugal tem uma população de aproximadamente 11 milhões e uma língua nacional particular que é falada por uma comunidade de mais de 220 milhões de pessoas espalhadas pelo mundo, em virtude do passado colonial do país e da sua presença em diferentes regiões do mundo, particularmente no Brasil e em Angola. O país tem uma sólida história de produção televisiva doméstica desde a década de 1950 e até aos anos 90 desse mesmo século XX não havia outras estações à exceção da televisão de serviço público RTP, com dois canais – RTP 1 e 2. O mercado abriu-se a estações privadas na década de 90 com a introdução, primeiro, da SIC e mais tarde da TVI, as quais rapidamente conquistaram mais de 50% do mercado (Mateus & Associados, 2016). E a verdade é que desde a chegada das estações comerciais no início da década de 90, a concorrência entre os três principais canais portugueses (RTP1, SIC e TVI) tem-se verificado, em grande parte, no domínio das *telenovelas*.

A transição do analógico para o digital não foi um processo fácil (Quico, Damásio & Henriques, 2012), na medida em que a televisão digital terrestre foi introduzida apenas em 2013 após uma série de contratempos, mas nunca conseguiu afirmar-se como alternativa de valor aos serviços de acesso condicionado. Nos últimos anos, o acesso às transmissões de televisão é feito em grande medida por meio de serviços de assinatura – em 2018, mais de 80% dos lares tinham um serviço de televisão pago (Marktest, 2018 – consultar anexos), com *Direct-to-Home* (DTH), tecnologias Linha Digital de Assinante (xDSL) e Fibra para o Lar (FTTH) a serem as tecnologias dominantes (ERC, 2016). A produção televisiva independente começou a surgir no final da década de 80, particularmente ligada à produção das primeiras *telenovelas* (Paixão da Costa, 2003). O setor da produção sempre foi relativamente reduzido, com apenas 30 produtoras independentes contabilizadas em 2018, na base de dados da associação nacional de

produtores independentes – APIT (www.apitv.com). Ao contrário de outros países europeus (Keinonen, 2018) a propriedade das produtoras por grupos internacionais não é de todo a norma. Apenas uma grande empresa de produção – Plural – é detida por um grupo internacional (a Media Capital) e apenas duas mega-independentes produtoras internacionais – a Endemol e a Fremantle – têm uma presença significativa no país. Ao longo do período estudado, a propriedade das empresas de produção manteve-se relativamente estável, com apenas duas transformações importantes: a venda da NBP, a primeira produtora de *telenovelas* portuguesa à Media Capital, que mais tarde alterou o nome da empresa para Plural; e a criação pelos anteriores proprietários da NBP de uma nova produtora dedicada à produção de *telenovelas* – a SP Televisão. Estas duas empresas, considerando a Plural como herdeira direta da NBP, foram responsáveis pela grande maioria da produção de *telenovelas* no período entre 1999 e 2017 – 212 das 215 referidas na Tabela 1 abaixo.

A Tabela 1 indica o número de *telenovelas* transmitidas no período por canal, enquanto a Tabela 2 ilustra o extraordinário número de horas de *telenovelas* que foram transmitidos no período em causa. Os valores mais elevados da SIC incluem as produções brasileiras exibidas no período, e os valores muito mais baixos da RTP derivam do facto de a estação ter deixado de transmitir *telenovelas* em 1999, após as suas esporádicas tentativas dos anos 80 e 90, e apenas ter regressado ao género em 2013. Para a SIC e a TVI o número total de produções é muitíssimo estável durante o período, indicando que o investimento no formato se manteve constante.

[Fontes das Tabelas 1-4: Marktest]

Tabela 1

Número de telenovelas exibidas no período

Canal	Período	Número de <i>telenovelas</i> exibidas
RTP	2013-2017	9
SIC	1999-2017	131
TVI	1999-2017	75
Total	1999-2017	215

Tabela 2

Número total de horas de telenovelas exibidas por dia

Canal	Período	Número de horas de emissão televisiva (horas:minutos:segundos)	Número de horas de <i>telenovelas</i> emitidas para o total da emissão (horas:minutos:segundos)	
				Percentagem emissão novelas
RTP	2013- 2017	43:830:00	1436:15:22	13,85%
SIC	1999- 2017	157:788:00	21860:06:44	11,66%

TVI	1999- 2017	157:788:00	18402:22:19	3,28%

Após as primeiras tentativas de produção nas décadas de 1980 e 1990, que envolveram a RTP, a TVI e vários produtores, foi somente no ano de 2000 que as novelas de produção nacional foram capazes de atrair maiores audiências do as que suas concorrentes brasileiras. As produções iniciais nos anos 80 e 90 tinham elevados custos de produção, com uma grande parte das *telenovelas* a serem filmadas em exteriores, apresentando uma cultura diversificada, uma vez que tratavam um amplo leque de narrativas e temas. A adesão aos valores locais era *obrigatória*. Muitas destas produções abordavam narrativas ancoradas no imaginário nacional e eram localizadas em diversas regiões do país (Paixão da Costa, 2003). Apesar disto, porém, estas produções não conseguiam concorrer com as importações brasileiras de horário nobre (Burnay, 2005b). Este desempenho relativamente fraco das *telenovelas* portuguesas, em comparação com as suas concorrentes brasileiras, é frequentemente associado ao seu pendor conservador (O'Donnell, 2004) e à sua incapacidade de lidar com uma série de questões sociais tais como o racismo, a homossexualidade ou o conflito intergeracional (Paixão da Costa, 2003). Por outras palavras, estas produções tinham como alvo públicos nacionais, concentrando-se em temas que iriam ressoar junto da sua identidade cultural, mas não apresentavam evolução em termos de modo de produção ou de temáticas.

Quais as razões para a alteração deste quadro? Essencialmente duas: o forte apoio da emissora TVI ao produtor NBP, tanto em termos de investimento no valor da produção, como também em promoção do mesmo; e as características inovadoras enquanto produto, nomeadamente ao nível do *casting* e temáticas, com tópicos sociais mais polémicos (por exemplo, dependência de drogas e homossexualidade) a ocuparem o centro do enredo.

A TVI passou a transmitir diariamente três *telenovelas* no ano de 2001, todas produzidas pela NBP. Este foi também o ano que a Media Capital, empresa espanhola que tinha previamente adquirido a TVI, entrou no capital de NBP. A Media Capital comprou a TVI e depois a NBP, a fim de integrar verticalmente a produção, distribuição e exibição de conteúdos. Esta integração vertical resultou em vínculos ainda mais fortes entre a emissora e a produtora e tornou muito difícil para qualquer outro produtor ou emissora desafiar este campeão local. Este lugar só volta a ser desafiado em 2013, quando a SIC colocou pela primeira vez no ar uma *telenovela* de produção nacional: “Sol de Inverno”. E foi em 2014, com “Mar Salgado”, que a SIC conseguiu bater a sua concorrência. A Tabela 3 compara as audiências e shares mais elevados do período por canal e no total, mostrando a supremacia da TVI entre 1999 e 2017.

Tabela 3

Produções com mais elevados índices de *rating* (rat%) e *share* (shr%) no período total

Canal	Ano	Novela	Episódios	Duração	rat%	shr%	rat#
SIC	1999	TORRE DE BABEL	66	56:14:05	4,1	61,9	2.158,9
SIC	1999	SUAVE VENENO	164	159:32:49	6,4	50,9	1.474,9
SIC	2014	MAR SALGADO	325	271:35:54	5,2	31,5	1471,5
SIC	1999	TERRA NOSTRA	293	289:49:16	5,1	46,3	1.357,3
SIC	1999	A FORÇA DE UM DESEJO	182	144:28:41	4,9	50,7	1.335,5
TVI	2015	A UNICA MULHER II	174	155:46:34	4,7	30,0	1422,8
TVI	2017	A HERDEIRA	6	6:36:10	4,1	29,2	1363,6
SIC	2013	SOL DE INVERNO	282	243:29:32	4,0	28,5	1353,2
TVI	2009	MEU AMOR	319	239:20:20	3,9	38,9	1313,1
TVI	2015	A UNICA MULHER	195	190:19:47	3,9	29,0	1345,3

Na Tabela 4 (página seguinte), podemos ver que no período em estudo apenas uma das cinco principais produções da SIC é uma produção local, enquanto todas as outras são brasileiras. O mesmo é válido para a RTP. Apenas duas das produções na lista são nacionais – “O Sábio” e “Os nossos dias” – e ambas foram produzidas pela SP. Se considerarmos que a evolução do volume de produção exibida bem como a variação qualitativa no grau de adesão das audiências à mesma manifestos nos valores de *rating* e *share*, implica um reforço de competências criativas e de produção, o que estes números mostram é que, ao longo do período, parece ter havido uma série de competências – um entendimento da forma de fazer conteúdo que é envolvente para os públicos televisivos – que um conjunto de profissionais que trabalhavam para estas empresas – NBP, Plural e SP Televisão – havia adquirido. O que queremos destacar é que as competências associadas com este modo de produção *parecem ser independentes do canal específico e da empresa produtora* para os quais estes profissionais trabalham, ainda que relacionadas com eles.

Tabela 4

Produções com os mais elevados índices (rat%) e share (shr%), no período, por canal (top 5)

Canal	Ano	Novela	Episódios	Duração	rat%	shr%	Rat#
RTP	2014	ÁGUA DE MAR	215	126:24:35	4,4	9,3	424,4
	2013	WINDECK: O PREÇO DA AMBIÇÃO	187	93:00:28	3,6	17,7	353,1

	2013	OS NOSSOS DIAS	638	446:06:06	3,5	17,7	340,6
	2017	O SÁBIO	191	126:16:13	2,6	13,0	254,9
	2013	ÉRAMOS SEIS	289	212:18:21	1,4	11,9	139,0
SIC	1999	TORRE DE BABEL	66	2,343113	24,1	61,9	2158,9
	1999	SUAVE VENENO (total)	164	6,647789	16,4	50,9	1474,9
	2014	MAR SALGADO	325	11,3166	15,2	31,5	1471,5
	1999	TERRA NOSTRA	293	12,07588	15,075	46,325	1357,2 75
	1999	A FORÇA DE UM DESEJO (total)	182	6,019919	14,9	50,7	1335,5
TVI	2015	A ÚNICA MULHER II	174	6,490671	14,7	30	1422,8
	2017	A HERDEIRA	6	0,275116	14,1	29,2	1363,6
	2009	MEU AMOR (total)	319	9,972454	13,9	38,85	1313,0 5

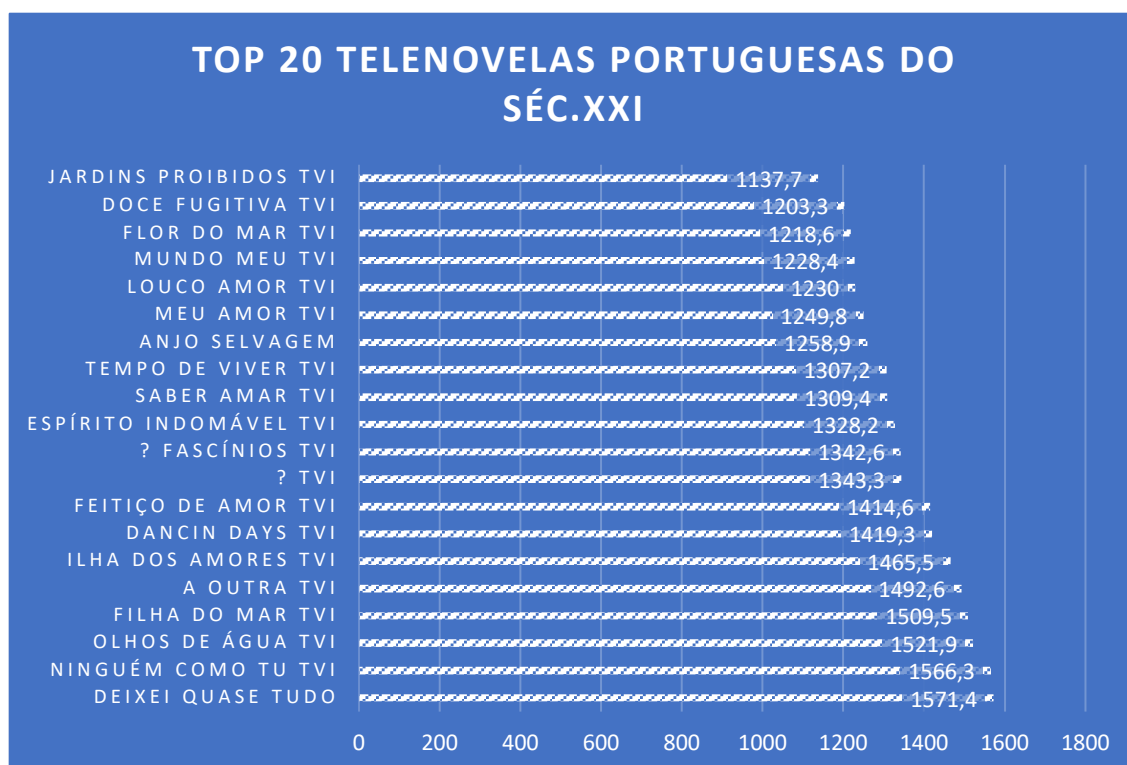
2015	A ÚNICA MULHER	195	7,930405	13,9	29	1345,3
2014	O BEIJO DO ESCORPIÃ O	195	6,745382	12,9	27,2	1250,6

O facto relevante é que, desde 2014, as produções de sucesso da SIC têm sido todas produzidas pela SP Televisão, uma empresa criada em 2007 pelos anteriores proprietários da NBP, os quais reuniram um grande número de profissionais que trabalhavam para essa empresa. A SP Televisão desafiou o domínio do modelo integrado da Media Capital, ao fornecer conteúdo semelhante às outras estações do mercado, ao mesmo tempo o principal acionista da SP é também acionista da outra estação privada, a SIC. Desde então, as produções de sucesso da SIC foram todas produzidas pela SP Televisão. O mesmo vale para a RTP, cujas produções locais transmitidas durante o período de 2007 a 2017 também foram produzidas pela SP.

O gráfico seguinte apresenta o top 20 das telenovelas de produção nacional no século XXI [fonte: trata-se de elaboração própria com base em dados Marktest] :

Gráfico 1

Produções com os mais elevados índices de *rating* (rat%) e *share* (shr%), no período, por



canal (top 5)

É relevante mencionar que o surgimento desta produtora local partilhou com a anterior uma série de características:

1. ambas as produtoras orientaram as suas atividades exclusivamente para a produção de *telenovelas*;
2. há um processo de integração vertical envolvido – no caso da SP Televisão o principal acionista da empresa também é um acionista relevante da SIC;

3. o processo criativo foi focado no desenvolvimento interno de conteúdo original, com as adaptações a serem cada vez mais uma exceção.

Na década de 2010, estas duas produtoras já dominavam completamente a produção de *telenovelas* em Portugal, ao mesmo tempo que as *telenovelas* portuguesas passavam a liderar as audiências em todos os canais. A melhor prova disso foi que, em 2014, as três emissoras de televisão aberta em Portugal iniciaram a emissão de *telenovelas* de produção local no horário nobre.

A consolidação do domínio traduziu-se no facto de que, em 2017 e 2018, a SP Televisão foi a produtora independente número um na Europa em termos de horas produzidas (584), e a quarta quando todas as empresas – independentes e não independentes – são consideradas (fonte: Observatório Europeu e Audiovisual, 2018). No mesmo período, a Plural (antiga Media Capital) ficou em terceiro lugar na classificação geral com 707 horas produzidas (Europeia Observatório Audiovisual, 2018).

O surgimento e consolidação do poder destas produtoras marcou o contexto de produção do país no período em análise. O facto de duas entidades apenas controlarem tanto os meios de produção quanto ao acesso às emissoras é instrumental para a singularidade do modo de produção português de *telenovelas*. A importância das vantagens competitivas destas produtoras é demonstrada pelo fato de que, no período, e uma vez alcançada essa posição dominante de ambas, nenhum outro interveniente foi capaz de desafiar sua posição. De facto, muito poucas empresas tentaram entrar neste mercado de produção durante todo o período em estudo. Nas primeiras fases do processo, pequenas produtoras independentes, como a Edipim ou Estúdios Atlântida, aventuraram-se no mercado com pouco sucesso, e tentativas posteriores por parte de grandes produtoras, como a Endemol, também falharam (O'Donnell, 2004). Claramente, tinham

de ser implementadas condições específicas do lado institucional para que se pudesse alcançar o êxito que foi a emergência destas duas produtoras.

A influência das características da variação brasileira do gênero *telenovela* e a emergência de duas grandes produtoras nacionais parecem ser assim as principais variáveis que marcam a singularidade do modo de produção português de *telenovelas*. Um elemento adicional a considerar é a forma como a localização do gênero também implica uma adaptação local das temáticas de modo a garantir – dentro dos cânones dramáticos do gênero – a adequação ao conhecimento e valores das audiências locais. A situação descrita resulta num modo de produção que se caracteriza por uma certa imobilidade, que como veremos tem consequências importantes para o setor no seu todo.

Uma primeira conclusão aponta para um fator chave da cultura de produção que estamos a estudar: esta cultura de produção é co-evolutiva, no sentido em que o desenvolvimento das organizações que a integram está muitíssimo dependente dos ambientes institucionais e competitivos. Verificamos, como resultado deste processo, o baixo nível de competitividade do mercado e o altíssimo grau de dependência entre produtores e emissoras, que estão estreitamente alinhadas e que trabalham em regime de exclusividade. Estas organizações de produção não podem ser consideradas como entidades únicas e só podem ser estudadas olhando para os acordos que elas têm com os outros agentes, sejam individuais ou coletivos, operando no mesmo contexto (Windeler e Sydow, 2014: 12–14). Isto é altamente relevante, porque significa que os agentes estrategicamente posicionados podem influenciar intencionalmente as estruturas de produção, mas nunca estão em posição de controlar totalmente o processo. Portanto, os seus atos resultam não apenas em intencionalidade, mas também em consequências não-intencionais. Quanto mais competitivo é o ambiente, mais destas consequências não-intencionais ocorrerão. Para evitar isto, os agentes da rede tenderão a desenvolver formas

de legitimizar o seu poder e reforçar o seu domínio por meio de maior controlo de recursos e definição mais forte das regras de significação já existentes. Este processo explica, por um lado, a proximidade da rede e, por outro, o papel relevante que a produção de capital social do tipo vínculo tem para o seu surgimento e consolidação (Damásio, 2011), uma vez que aumenta o nível de confiança entre os agentes, mas também as dependências entre eles. É também este processo que sustenta a resiliência da rede (Bhamra et al., 2011). Um bom exemplo disto é que mais da metade – 31 das 59 *telenovelas* produzidas pela NBP/Plural, no período de 1992 a 2009, foram da mesma autoria.

Esta cultura de produção assume a forma de uma rede apertada de dependências e, para garantir o seu domínio, os atores têm, não só de assegurar o controlo dos meios de produção, mas, mais importante, são eles que determinam a ideologia da cultura. A estrutura da rede que sustenta a cultura de produção e força as estações e as produtoras, numa espécie de *aliança*, é diferente de outros modelos conhecidos, como os baseados em produções internas ou então na obtenção de conteúdo do exterior que impele conteúdo transnacional. A relação direta entre o surgimento destas estruturas e o êxito do género prova a sua relevância para o desenvolvimento de uma cultura de produção original, mas também a relação dialética entre os dois processos.

Uma outra impressão que pode ser extraída destes valores é que a *telenovela* é claramente crucial para todas estas estações e, em particular, para as privadas, para atrair e reter audiências e os seus custos são relativamente elevados (Paixão da Costa, 2003). Isto provavelmente explica porque constantemente apostam no género, mas o fazem num volume relativamente pequeno quando comparado com o número total de horas de emissão (veja-se a tabela 3).

Mais uma vez, e considerando os elevados custos referidos, a necessidade de legitimidade por parte dos atores que integram a cultura de produção em rede é

potencialmente reforçada por isto. Aqueles sabem que se a sua relevância – i.e., capacidade de atrair audiências – é posta em causa, e assim o elevado custo que representam os tornará facilmente substituíveis por produtoras de conteúdos mais baratos que assegurem melhores resultados. Em vista disto, não são apenas os atores estrategicamente mais bem colocados na rede que estão muitíssimo interessados em reforçar a sua posição dominante, mas também todos os outros atores que dependem das atividades de produção que a rede garante por forma a conseguir continuar a realizar o seu trabalho criativo.

Esta estrutura de rede, ainda que com diferentes configurações, não é original em termos europeus e existem exemplos de mercados televisivos nacionais em que se podem encontrar situações semelhantes (Windeler & Sydow, 2001). Original, neste caso, parece ser a longevidade do processo, como os números indicam. Resiliência ou imobilismo?

Os resultados da nossa investigação mostram como este modo de produção local está dependente da existência de “campeões regionais” de produção que se estruturam e consolidam no período em função da própria evolução do contexto em que atuam. Classificamos este processo como “co-evolutivo” e intimamente relacionado com o modelo de geração e acumulação de capital social, que estrutura a rede em que estes “campeões” se localizam.

Um Modo de Produção Massificado

Há que considerar um aspeto muito importante: o volume e o ritmo das produções durante o período de 1999 a 2017 por parte da SP e da NBP. As diferentes *telenovelas* foram produzidas a uma velocidade de tirar o fôlego: nunca menos de quatro produções por ano para cada uma das emissoras privadas, e sempre com mais de 100 episódios cada. Por exemplo, em 2005, a NBP produziu para a TVI quatro *telenovelas* ao mesmo tempo: “Ninguém como Tu” (2005), “Mundo Meu” (2005–2006), “Morangos com Açúcar Férias II” (2005) e “Morangos com Açúcar III” (2005–2006). A duração por episódio nunca foi inferior a 40 minutos, mas às vezes os episódios estendiam-se por 1 hora e meia, e o número médio de episódios por *telenovela* era de 150. Se considerarmos os valores em pormenor, estes implicam que, durante o período em apreço, *telenovelas* diferentes foram produzidas a uma velocidade estonteante: para se atingir o valor total por ano e considerando um número médio de 150 episódios por *telenovela*, uma produtora tinha de completar uma produção inteira em cerca de seis meses. Considerando, por exemplo, o número de horas produzidas por ano, uma média de mais de 25 minutos de conteúdo pronto para ir para o ar passou a ter obrigatoriamente de ser produzido por dia. Uma vez que existe uma grande diferença entre a quantidade de conteúdo que se pode produzir em exteriores e em estúdio, geralmente uma proporção de 1:2, isto significa que, no período, as estruturas implantadas foram capazes de produzir pelo menos 30 minutos de conteúdo de estúdio por dia. Isto representa um enorme desafio logístico e, além do esforço, sugere, que a qualidade é sacrificada no nome da quantidade. Mais uma vez, isto aponta para o que já foi mencionado anteriormente: em busca de domínio e estabilidade, os agentes da rede tenderão a desenvolver e consolidar práticas que lhes assegurem maior controlo dos recursos e maior definição das regras de significação pré-existentes, para além das vantagens competitivas exclusivas que daí resultam.

A verdade é que a pressão por parte da emissora era tão intensa que normalmente uma produtora precisava de completar uma produção inteira em cerca de 6 meses. Esta pressão do lado das emissoras também resultou em três transformações importantes no modo de produção durante este período.

1) A primeira representou uma grande diferença estrutural em termos de produção: as *telenovelas* que começaram a ser produzidas neste período, diferentemente das suas predecessoras, tinham uma estrutura aberta. Isto significa que elas ainda estavam em produção quando iam para o ar. Todas as *telenovelas* nacionais produzidas antes dos sucessos do início dos anos 2000 foram narrativas fechadas: ou seja, toda a *telenovela* já tinha sido filmada, editada e concluída, antes do primeiro episódio ser exibido. Isto significava que não havia a possibilidade de responder ao público ou reações críticas ao produto, escrevendo-se por exemplo novas cenas num curto prazo de tempo, ou desenvolvendo personagens desta forma ou daquela de acordo com o *feedback* das audiências – recursos-padrão da *telenovela* por exemplo na América do Sul (Lopez, 1995). A mudança estrutural que ocorreu no período de 1999 a 2017 não só passou a permitir isso, como também reforçou a dependência entre emissora e produtor, na medida em que apenas estas produtoras tinham capacidade para dar resposta ao mercado nacional de telenovelas.

2) A segunda transformação é um exemplo do poder que a emissora tinha e ainda tem sobre os produtores: quanto mais relevantes se tornam as *telenovelas* produzidas localmente, mais as emissoras queriam ter certeza de que tinham controlo sobre as produções. Uma das maneiras que estas idealizaram para garantir isso e que reforçou ainda mais a natureza fechada da indústria e do modo de produção, foi a implementação de cláusulas de exclusividade nos contratos com os atores, que os impediam de trabalhar nas produções em desenvolvimento para outras emissoras, ou seja, os atores passaram a ser

exclusivos de uma das produtoras, estando, por consequência, a estação de televisão associada a este processo. Assim, passaram a existir atores da SIC e atores da TVI.

3) A terceira transformação diz respeito às mudanças no modelo de autoria que impulsionou, primeiro na NBP, em 2004, e depois na SP quando também esta se tornou uma “campeã regional”, a eliminação do modelo de *telenovelas* de autoria. Inicialmente, na década de 1990, grandes nomes, como Tozé Martinho, Rosa Lobato Faria e Rui Vilhena, foram os responsáveis pela redação de todas as *telenovelas*. Após as produções locais se tornarem dominantes, esse modelo foi substituído por um modelo massificado de redação interna. A decisão, em 2004, da NBP, de criar uma empresa com foco apenas no desenvolvimento de histórias e argumentos, denominada “Casa da Criação”, como resposta ao crescimento da procura do mercado por mais conteúdo, é um exemplo deste processo de massificação e anonimização do processo de autoria.

No que diz respeito à primeira transformação, a mudança estrutural – para uma estrutura aberta de *telenovelas* – permitiu às emissoras pressionarem os produtores para mudar uma história ou até mesmo o elenco de uma *telenovela*, quando o público não era favorável à mesma, embora isto também permitisse aos produtores ter maior flexibilidade em termos de adequação do produto ao gosto do público. Um bom exemplo deste processo foi que em 2001, quando a TVI acabava de ganhar a liderança, a rede começou a transmitir uma nova *telenovela* denominada “Olhos de Água” (2001/2002) que teve más avaliações iniciais por parte das audiências. A emissora pediu imediatamente ao produtor NBP para mudar o enredo dramático e uma das personagens principais, uma das gémeas interpretadas por Sofia Alves, foi reescrita. A mudança teve sucesso e “Olhos de Água” veio a ser um dos maiores sucessos da TVI até hoje. A maneira que os produtores encontraram para lidar com esta alteração no modo de produção, foi aumentar as suas economias de escala, ou seja, produzindo mais e utilizando os mesmos cenários e atores.

Assim, aumentando-se a produtividade e a utilização de recursos já disponíveis, era possível amortizar os custos de produção. No fundo, acabaria por se produzir mais, pelo mesmo valor de investimento. Esta é a razão pela qual, a partir de 2004, a NBP passou a produzir pelo menos quatro *telenovelas* simultaneamente.

A consequência da segunda transformação – as cláusulas de exclusividade nos contratos com os atores – foi que os atores começaram a interpretar personagens muito semelhantes em todas as produções: por exemplo, Alexandra Lencastre, uma das atrizes com maior presença em diferentes *telenovelas*, passou a desempenhar o papel de vilã em todas as produções, após o sucesso de “Ninguém como Tu”. Isto criou nas audiências um forte sentimento de identificação com atores específicos, mas reduziu o número de atores disponíveis para um número muito pequeno que teve que trabalhar intensamente para manter o fluxo de produção.

As mudanças estruturais que levaram à massificação do modo de produção foram acompanhadas pela intensificação da produção. Como já assinalámos, não é caso único em termos europeus (Windeler e Sydow, 2014). Salientamos, pois, a resiliência, a capacidade que o sistema demonstra de retornar a um estado estável e manter os mesmos recursos após qualquer alteração no ambiente.

Entrevistas a agentes do meio: quadros e análises

Para compreender fatores que sustentam a resiliência e estabilidade do sistema, assinalados acima, questionámos os agentes destas produções, na busca de mais explicações de como é que esta cultura de produção surgiu, ganhou domínio e se tornou estável. Trata-se de tornarmos sensível, neste trabalho, a dimensão de capital social que temos insistentemente convocado, a qual inclui a dinâmica das relações e interesses sociais e culturais desses mesmos agentes, o que vai muito além da dimensão institucional e económica das Produtoras.

Realizámos entrevistas semiestruturadas a 32 indivíduos (cada entrevista com a duração média de uma hora e meia), que representaram os diferentes perfis profissionais na indústria (na sua maioria pertencentes às produtoras, sendo que alguns têm relação com as emissoras) e operavam com graus variáveis de responsabilidade, em distintas posições espalhadas ao longo da cadeia de valor (ver Tabela 5).

Os profissionais entrevistados são os mais antigos representantes desta indústria e, por consequência, aqueles que melhor conhecem a evolução da história do formato *telenovela* em Portugal. Estas entrevistas foram realizadas entre 2018 e 2019.

Tabela 5

Profissionais do setor entrevistados

	Género	Idade	Profissão	Papel profissional Posição na cadeia de valor
1	M	66	Diretor de canal	Produção e distribuição
2	F	74	Atriz	Produção
3	F	53	Atriz	Produção
4	F	54	Diretor Artístico	Produção – produção artística

5	M	57	Diretor Artístico	Produção – produção artística
6	M	73	Ator	Produção
7	M	53	Diretor geral de produção numa empresa de produção	Desenvolvimento - produção
8	M	61	Crítico de televisão	Receção - crítica
9	M	63	Argumentista	Desenvolvimento
10	M	60	Gestor de produção	Produção
11	M	59	Argumentista	Produção
12	M	58	Argumentista	Desenvolvimento
13	M	50	Gestor de canal/Editor de programas	Distribuição e exibição
14	F	44	Diretor/Produtor televisivo	Produção
15	M	67	CEO empresa de produção	Produção e distribuição
16	M	54	Diretor/Produtor televisivo	Produção
17	F	41	Diretor de Fotografia	Produção
18	F	32	Editor	Produção/Pós-produção
19	M	56	Produtor de Linha	Produção
20	M	54	Gestor de locais	Produção

21	F	51	Supervisor de produção	Produção
22	M	43	Programador	Distribuição/Exibição
23	F	51	Assistente de produção	Produção
24	M	60	Diretor de canal	Distribuição/Exibição
25	M	55	Diretor	Produção
26	F	43	Diretor Artístico	Produção
27	F	38	Atriz	Produção
28	M	41	Ator	Produção
29	M	39	Argumentista	Desenvolvimento
30	M	54	Engenheiro de som	Produção
31	M	65	Encenador	Produção
32	M	42	Diretor de Fotografia	Produção

O estágio inicial de entrevistas exigiu que todos os intervenientes fossem questionados sobre vários temas relacionados com a sua perceção da cultura de produção existente e como se deu o seu surgimento. A todos os profissionais foram colocadas as mesmas perguntas e todas elas foram perguntas de resposta aberta. Em termos gerais, todas as entrevistas incidiram sobre:

1. Percurso pessoal/profissional do(a) entrevistado(a);
2. Perceções sobre os principais fatores que contribuíram, ao longo dos anos, para o envolvimento dos públicos com as *telenovelas*;
3. Principais características da *telenovela* portuguesa que a distinguem de outros géneros ficcionais, como a novela brasileira;
4. Perceções sobre a cultura de produção existente e seus elementos positivos e negativos;
5. Identificação dos fatores que justificam o êxito da *telenovela* portuguesa;
6. Identificação dos principais traços da evolução da *telenovela* portuguesa e desafios que enfrentará no futuro.

O conteúdo de cada entrevista varia ligeiramente, mas os denominadores comuns estiveram sempre presentes: o papel do entrevistado e a sua compreensão desse papel no contexto mais alargado da indústria; a sua explicação para a localização bem-sucedida do género no país e os principais traços desse processo, e uma discussão mais alargada sobre a evolução passada e os desafios futuros.

Abordagem Quantitativa

Os resultados destas entrevistas foram depois analisados, recorrendo a várias técnicas. Primeiro, codificámos todas as entrevistas usando o mesmo guia de codificação e medimos a frequência de palavras e referências em todas as entrevistas. E esta é uma

abordagem mais quantitativa, em termos de métricas, que é extraída destas entrevistas. As Tabelas 6 e 7 apresentam os resultados deste guia de codificação e a frequência das principais palavras referidas durante as entrevistas.

A tabela seguinte apresenta os resultados para a divisão base ou principal de categorias estudadas na nossa análise qualitativa que pode ser analisada em detalhe no anexo 5. Nas tabelas seguintes apresentamos a análise para aquelas destas categorias que a nossa análise dos resultados salientou como mais importantes para a identificação de um modo de produção nacional de novelas.

Tabela 6

Entrevistas Guia de Codificação por Categoria – Divisão Principal

Designação	Ficheiros	Referências
1. Atitudes	32	194
2. Características	32	1447
3. Evolução	32	1120
4. Produtoras	32	45
5. Canais de TV	32	261

Cada uma das 5 categorias constantes da tabela 6 corresponde a uma variável isolada na nossa análise qualitativa (ver anexo 5) com identificação do volume de referências às mesmas nos 32 ficheiros de entrevistas analisados. Das 5 categorias há claramente algumas com muito mais referências e foram essas que pela sua relevância analisámos em maior detalhe conforme tabelas seguintes. A tabela 7 apresenta as frequências de ocorrências por categorias enquanto as seguintes detalham para cada

categoria os termos mencionados que remetem para referências à mesma e a conotação positiva, negativa ou neutra dos mesmos com base na análise semântica ao discurso dos entrevistados.

Tabela 7

Frequência de Ocorrências Por Categoria

Designação/categoria	Ficheiros	Referências
1. Atitudes	32	194
Positivas	32	143
Negativas	13	42
Neutras	5	9
Designação/categoria	Ficheiros	Referências
2. Características	32	1447
Temas atuais	6	12
Audiências	11	31
Liderança de audiências	7	14
Idosos	7	10
Baixo nível socioeconómico	1	1
Juventude	2	4
Programa de TV diário	5	8
Ligação emocional	12	27
Drama de exagero	1	1

Aspetos humanos (pessoas, talento, etc.)	15	86
Atores/Elenco	14	26
Atores bem parecidos	6	9
Atores experientes mais velhos	0	0
Juventude ou novos atores	4	7
Boa liderança	1	1
Equipa de produção	8	10
Talento	3	9
Música	11	19
Produto português nacional	9	16
Novela como escola social para atores	4	6
Horário nobre	7	9
Modelo de produção – produção de massa com custos reduzidos	11	40
Realismo	10	24
Cenários	13	50
Cenários exteriores (paisagens, natural)	11	33
Cenários interiores	9	15
Escrever o argumento	13	47
Mercado pequeno	2	5

História	16	306
Histórias de autor	3	6
Boa história, enredo	8	20
Histórias felizes	2	4
Histórias intensas	8	13
Histórias extensas	10	13
História portuguesa	11	23
Histórias mais curtas - menos episódios	5	13
Histórias verdadeiras	9	14
Designação/Categoria	Ficheiros	Referências
3. Evolução	32	1120
Plataformas diferentes (net, web, móveis, etc.)	7	17
Futuro	15	108
Círculo de crescimento	11	83
Declínio	7	17
Progressão	11	66
Internacionalização	5	10
Investimento	11	40
Investimento publicitário	7	7
Investimento económico	2	3
Educativo	2	2
Gestão financeira	1	6

Inovação	0	0
Investimento internacional	1	1
Investimento (novas formas)	5	10
Baixo investimento	2	2
Mudanças políticas (incentivos, financiamento, benefícios)	1	5
Concorrência de mercado	8	18
Organização	14	190
Dinâmica de cena rápida	9	32
Temporadas	5	11
Serialização	9	34
<i>Star-system</i>	8	13
Sucesso	14	198
Aspetos técnicos	13	50
Inovação, tecnologia	7	9
Designação/Categoria	Ficheiros	Referências
4. Produtoras	11	45
NBP	0	0
Plural	1	4
SP	0	0
TV Globo Brasil	10	41
Designação/Categoria	Ficheiros	Referências
5. Canais de TV	16	261
Canais de TV pública	1	1

RTP	14	68
SIC	11	58
TV Globo Brasil	10	41
TVI	14	93

Dada a relevância, optámos por colocar estes dados no corpo de texto deste trabalho (em anexo vêm as entrevistas propriamente ditas). Os resultados das tabelas anteriores mostram que as “características” do género e da cultura de produção que o sustenta juntamente com a “evolução” de ambos são claramente os temas dominantes em todas as entrevistas, independentemente da posição do entrevistado. Estas serão, portanto, as características sobre as quais nos focaremos mais ao longo desta análise.

No caso das “características” do género e da cultura de produção, que são considerados sinónimos pela maioria dos entrevistados, os aspetos humanos (86 referências), a ligação emocional com o público (27 referências), a música (19 referências), o modelo de produção de massa (40 referências), os cenários (50 referências) e a história (306 referências) são claramente referidos como os aspetos chave que moldam esta cultura de produção e o formato em questão. No caso da “evolução”, o círculo de crescimento (83 referências), investimento (40 referências), o modelo organizacional (190 referências), aspetos técnicos (50 referências) e o êxito passado do género (198 referências) são referidos como os descritores-chave. Se cruzarmos estes resultados com o facto de que a maior parte das pessoas entrevistadas tinham uma atitude positiva (143 das 194 referências) para com o formato e a cultura de produção que este implica, concluímos que a amostra apresentou elevados níveis de consciência de si, semelhantes aos verificados em outras indústrias criativas em mercados de muito maior dimensão, como o norte-americano (Caldwell,

2008). Se cruzarmos isto com o facto de que as referências ao lado institucional da cultura são muito menos frequentes – as produtoras e as estações –, podemos concluir que estas pessoas têm um sentido elevado do seu valor: estão conscientes de que sem o seu trabalho esta cultura não existiria.

Na nossa opinião, o resultado disto é o reforço da proximidade da estrutura em rede que a cultura representa e que anteriormente identificámos, e o reforço da implementação de mecanismos que suportam a produção de capital social do tipo ligação (capital social do tipo “bonding” na teoria do capital social (Damásio, 2011)). O que isto quer dizer é que, uma vez que estas pessoas sabem exatamente o que a cultura de produção precisa de apresentar como resultados de forma a consolidar-se no contexto em que existe – o mercado televisivo em Portugal – tenderão a reforçar o modo de produção existente e a continuar a trabalhar diariamente em torno das mesmas premissas. É isto que explica que a produção em massa e as boas histórias sejam considerados como facilmente compatíveis e desejavelmente compatíveis.

A “produção em massa” e é o modo de produção que os entrevistados assumem como o fator económico chave que sustenta o surgimento da cultura de produção, devido às economias de escala que lhe permitem tornar-se muito interessante para as estações. A “elevada” qualidade das histórias – assumida pela amostra como uma qualidade do formato – é o outro fator chave referido. Este segundo fator também é muito importante porque permite o mais fácil envolvimento do formato com os públicos locais. Cada uma destas duas características diz respeito a uma dimensão diferente com a qual a cultura de produção tem de se alinhar: por um lado, os *stakeholders* institucionais e, por outro, as audiências.

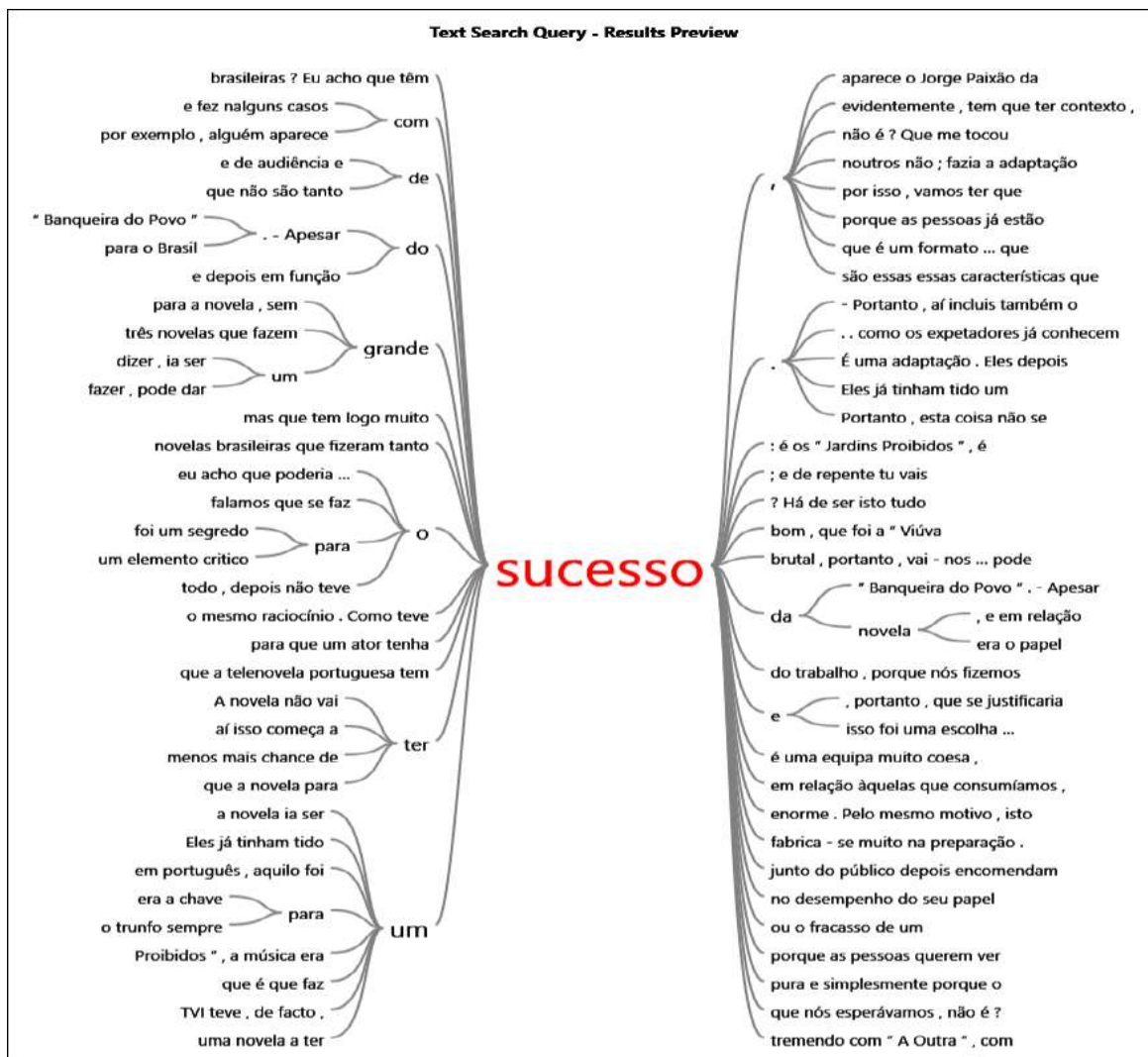
Procuramos, de seguida, identificar os elementos que os entrevistados apontaram como razões para o êxito do género em Portugal. É significativo que as razões do êxito avançadas pelos entrevistados são exatamente as mesmas que já foram mencionadas como principais características do género: elementos dramáticos – a natureza das histórias, os atores, a música, os cenários; e elementos organizacionais – o modelo de produção de massa, a qualidade dos recursos humanos, a capacidade de envolver os públicos locais. Em relação a isto, é de salientar que o êxito atual do formato, no entender de boa parte dos entrevistados, mencionando-o explicitamente, é ligado à mudança no processo de conceção da estrutura narrativa em relação com o fluxo de trabalho da produção. Todas as *telenovelas* domésticas produzidas antes do sucesso do início do século XXI eram narrativas fechadas: por outras palavras, toda a *telenovela* fora filmada, editada e concluída antes da transmissão do primeiro episódio. Isto significava que não havia qualquer possibilidade de responder às reações do público ou da crítica ao produto, de nela integrar novas questões em curto prazo, desenvolver as personagens desta ou daquela maneira consoante o *feedback* do público – tudo características básicas de *telenovelas* em todo o mundo. Com a geração seguinte de *telenovelas* isto mudou completamente e estas tornaram-se abertas - ainda estão em produção quando vão para o ar. As estações e as produtoras implementaram mecanismos de pesquisa que testam constantemente a reação do público à narrativa, e a direção de uma *telenovela* específica pode ser alterada em curto espaço de tempo em resposta a esse *feedback*. Isto resultou numa maior frescura e na natureza muito mais expansiva dos novos produtos. Esta era claramente uma nova característica do modo de produção que se tornou crucial para o surgimento da cultura de produção, ao permitir-lhe provar que era capaz de produzir produtos de sucesso.

Os entrevistados não consideram o êxito como resultado da sua cultura de produção, mas como condição para o seu surgimento e consolidação. Isto é extremamente

relevante, porque é isto que impele constantemente todos os participantes da rede para replicarem o que fizeram no passado de forma a assegurar a sua estabilidade futura. A cultura tende, assim, a fechar-se sobre si mesma em busca de estabilidade em vez de arriscar a inovação. Os entrevistados foram igualmente muito claros ao proporem outra razão para o surgimento desta cultura específica: a necessidade de combater os produtos brasileiros. Isto está alinhado com a ideia avançada por estudos anteriores (O'Donnell, 2004; Paixão da Costa, 2003) que consideram que o êxito da localização das *telenovelas* em Portugal foi uma consequência direta do anterior domínio de formatos internacionais que foi superado por uma esfera pública popular local (Buonanno, 2009). Esfera esta que os participantes claramente assumem representar. É evidente que o público, os espectadores, não são *directamente* consultados – é a sua adesão, porém, a razão para os entrevistados fazerem tais inferências. A Figura 4 ilustra as principais razões para o sucesso referidas pelos entrevistados.

Figura 3

Diagrama de Palavras - Razões do Sucesso



Os resultados da análise de frequência de palavras foram então usados para produzir um conjunto de mapas conceptuais que sintetizassem os principais conceitos que descrevem as opiniões dos entrevistados. Optámos por apresentar para já apenas dois exemplos (Figuras 5 e 6) que consideramos ser representativos do tipo de ideologia e entendimento que os profissionais entrevistados para este estudo representaram. Ambas

estas figuras representam a relação entre termos mencionados pelos entrevistados de acordo com a frequência de nomeação dos mesmos.

Figura 4

Mapa Conceptual – Principais características da cultura de produção

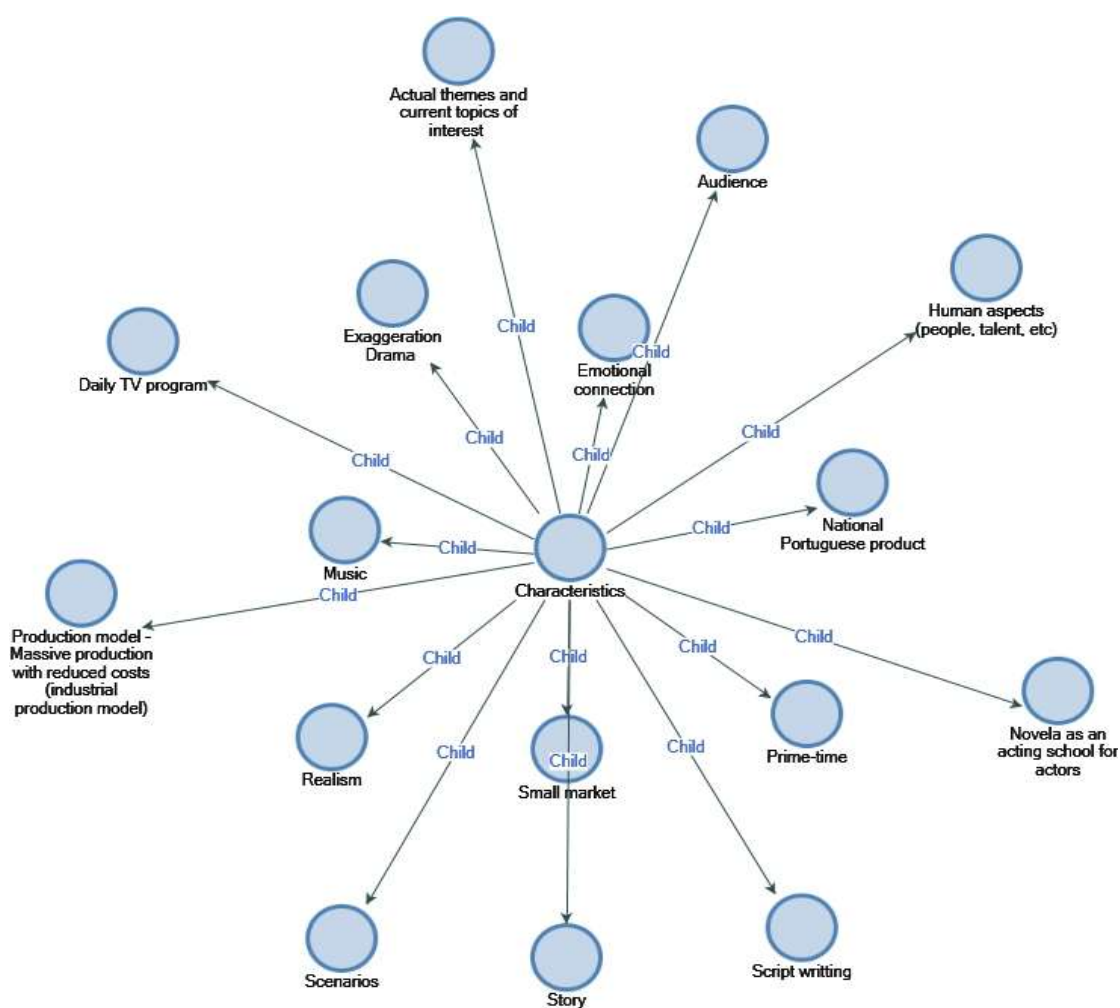
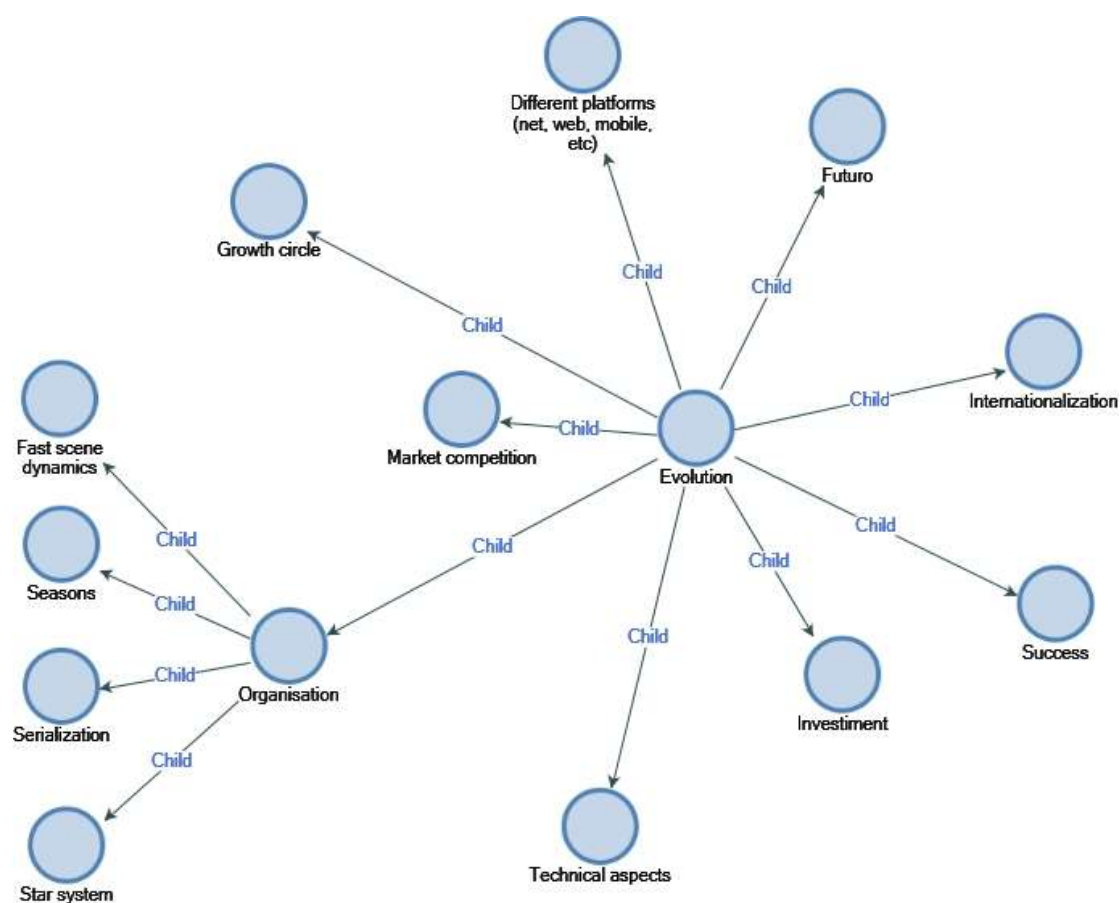


Figura 5

Mapa Conceptual – Principais fatores evolucionários



Vemos claramente na Figura 5 que os participantes consideram que esta cultura de produção é muitíssimo relevante para a existência de produção audiovisual no país.

Os dois temas principais pesquisados durante esta fase foram tanto as características da cultura de produção e o formato, bem como a evolução passada e futura do formato e cultura associada. O nosso objetivo foi reunir e apreciar as percepções dos participantes relativamente àqueles dois temas de forma a avaliar o seu nível de consciência, e a sua compreensão dos traços fundamentais da cultura de produção e da ideologia que implica esta cultura. As referências positivas foram dominantes em todas as entrevistas e, claramente, todos os participantes pensam em si mesmos como parte de uma cultura de produção diferenciada que articula com sucesso elementos dramáticos e organizacionais por forma a fornecer o conteúdo que o mercado exige. As Tabelas 8 e 9 isolam as referências que foram feitas positivamente pelos entrevistados relativamente a cada um destes aspetos chave: características da cultura de produção e evolução dessa mesma cultura. As outras referências foram realizadas de forma neutra. A verificação destas conotações foi feita quer através da análise do áudio gravado das entrevistas, quer através da análise das suas transcrições (ver anexo 1). As referências positivas resumem e encerram os traços fundamentais da cultura de produção: capacidade de produzir conteúdo dramático relevante e modo de produção de massa.

Tabela 8

Referências Positivas Feitas pelos Entrevistados - Categoria "Características"

Características
1: Temas atuais e tópicos de interesse correntes
2: Aspetos humanos (pessoas, talento, etc.)
3: Aspetos técnicos

4: Programa de TV diário
5: Ligação emocional
6: Atores bem parecidos
7: Modelo de produção – Produção de massa com custos mais baixos
8: Música
9: Produto nacional português
10: Horário nobre
11: Cenários exteriores (paisagens, natural)
12: Cenários interiores
13: Escrita do argumento

Tabela 9

Referências Positivas Feitas pelos Entrevistados - Categoria "Evolução"

EVOLUÇÃO
1: Plataformas diferentes (net, web, móveis, etc.)
2: Internacionalização
3: Investimento
4: Concorrência de mercado

5: Dinâmica de cena rápida
6: Temporadas
7: Serialização
8: <i>Star-system</i>

Complementarmente, os entrevistados manifestam a crença (e o desejo) de que a evolução futura da cultura tem de ser garantida devido à relevância que tem para a sociedade local. Neste aspecto, a internacionalização é vista, em geral, como um elemento-chave do desenvolvimento futuro da indústria. É relevante referir que os esforços de internacionalização começaram já em 2004 e 2005, com as primeiras vendas de conteúdo português a mercados estrangeiros, e são hoje um constituinte importante da indústria: as produtoras portuguesas compraram recentemente empresas de produção na América do Sul, e *telenovelas* portuguesas são vendidas regularmente a esses mercados.

Abordagem Qualitativa

Passemos agora a um outro momento de análise. Aqui, fomos olhar em detalhe para o conteúdo das entrevistas, para a extrair conclusões sobre as relações que a análise preliminar tinha enunciado. No anexo 5 apresentamos o detalhe desta análise qualitativa, onde se pode verificar o conteúdo que aqui sintetizamos. Traremos aqui o foco, na consequência do levantamento feito da frequência das palavras anteriores, para as categorias de “características” e “evolução” do formato. Começaremos, em primeiro lugar, por nos centrarmos no que foi dito, e como foi dito, em relação às características do formato. A nossa análise esteve centrada na verificação dos pontos mencionados como mais positivos pelos entrevistados em ordem a aferir dos sentimentos e atitudes dos

mesmos face às questões em discussão. A tabela seguinte apresenta a análise de sentimento para cada uma das variáveis estudadas bem como o volume de referências positivas; negativas ou neutral em ordem a identificar aquelas variáveis com maior peso positivo de acordo com as perceções dos entrevistados, no sucesso da telenovela nacional e consolidação do modo de produção associado.

Tabela 10

Matrix Query - "Características"

Características	Negativo		Neutral		Positivo	
	Referências	Ficheros	Referências	Ficheros	Referências	Ficheros
1: Temas atuais e tópicos de interesse correntes	0	0	0	0	6	3
2: Aspetos humanos (pessoas, talento, etc.)	0	0	1	0	22	8
3: Aspetos técnicos	2	1	0	0	24	11
4: Programa de TV diário	0	0	0	0	4	2
5: Ligação emocional	0	0	0	0	17	7
6: Atores bem parecidos	4	2	0	0	2	2
7: Modelo de produção – Produção de massa com custos mais baixos	5	1	0	0	13	5
8: Música	0	0	2	1	15	7

9: Produto nacional português	0	0	0	0	11	6
10: Horário nobre	0	0	0	0	2	2
11: Cenários exteriores (paisagens, natural)	0	0	1	0	23	8
12: Cenários interiores	0	0	0	0	9	5
13: Escrita do argumento	8	5	0	0	18	8

Após esta identificação dos aspetos mencionados como positivos, procedemos a um resumo de cada um dos 13 pontos em análise:

1: Temas atuais e tópicos de interesse correntes – A presença dos temas da atualidade na *telenovela* é vista como positivo e como fator de sucesso e de ligação emocional, devido ao realismo e à proximidade com a vida diária das pessoas (exemplos deles são: jogos de futebol, bombeiros, fogos, atores de diferentes etnias e). Trata-se, na verdade, do papel social da *telenovela*.

2: Aspetos humanos (pessoas, talento, etc.) – A maioria dos entrevistados refere que os aspetos humanos são o fator essencial para sucesso da *telenovela*, apresentando uma atitude muito positiva face ao elenco, autores, equipa de produção, equipa de direção, liderança e talento humano. Fala-se de bons autores com boas histórias, bons castings para escolha dos atores e personagens, bons realizadores com ideias inovadoras e muito talento dos atores. Referem que atualmente existe maior abertura e promoção do diálogo entre equipas, assim como existem profissionais mais qualificados.

3: Aspectos técnicos – Os entrevistados falam essencialmente de aspectos técnicos como iluminação, som, cenografia, direção de fotografia, novas tecnologias, fundos virtuais, painéis fotográficos, cenário virtual, croma e cenários. Todos estes aspectos técnicos são vistos como fatores que influenciam o interesse da audiência no produto *telenovela*, pois fazem com que esta esteja mais próxima do real.

4: Programa de TV diário – A quotidianidade e regularidade da *telenovela* é visto como positivo para atrair a audiência e garantir continuidade do trabalho dos profissionais envolvidos na produção da mesma. Quotidianidade aparece associada ao hábito, à criação de um hábito que é o consumo diário da *telenovela*, à ligação às intrigas e aos personagens, e à vivência das histórias.

5: Ligação emocional – A ligação emocional às histórias e personagens da *telenovela* aparece sempre muito associada ao realismo e às histórias com temáticas reais e da atualidade. Exemplos disso são os contextos típicos portugueses, patriotismo cultural, cenários tradicionais ou paisagens bonitas do país, contextos internacionais ligados à história de Portugal (Moçambique, Angola, Macau, Marrocos). Aborda-se também o tema da *telenovela* emocional, ou seja, composta por atores que passam sentimento e histórias pessoais que aparecem retratadas. Nota-se que têm sido recrutados atores mais jovens para conquistar mais público jovem, tentando criar-se assim uma ligação emocional entre este público jovem e estas personagens. A ligação emocional aparece como uma característica negativa quando algumas *telenovelas* não levam as emoções ao limite, como *telenovelas* que são muito policiais e pouco emotivas, sendo referido que uma *telenovela* deve ter uma intriga emocional que promove sentimento e ligação à história.

6: Atores bem parecidos – A inclusão de atores jovens surge como uma característica da *telenovela* atual que é vista, no geral, como positiva, desde que o ator tenha talento e seja bem incluído na história. É referido que o facto das novelas terem

atores jovens e bonitos pode aumentar as audiências. Fala-se dos “Morangos com Açúcar”, que iniciaram esse movimento de inclusão de atores jovens e sem experiência e funcionou como escola de atores. A inclusão de atores jovens e bonitos é vista como negativa numa das entrevistas, onde é referido que a escolha de atores com base no seu aspeto exterior em detrimento da sua experiência e qualidade é incorreto. Refere-se que as modelos invadem a profissão e, muitas vezes, a *telenovela* perde qualidade com isso, por incluir atrizes bonitas e não atrizes de profissão – formadas e com qualidade – tornando a *telenovela* num produto superficial.

7: Modelo de produção – Produção de massa com custos mais baixos – O modo de produção da *telenovela* onde se produz muito por um valor reduzido aparece encarado tanto de uma forma positiva e como de uma forma negativa. O modo de produção da *telenovela* aparece referido como um bom negócio, um bom modelo de gestão, com rigor financeiro, que permite produzir “bom e barato”, à semelhança de uma indústria. Produz-se muito com uma qualidade média a preços muito competitivos: é chamada de a “linha industrial para um produto cultural”. Trata-se, segundo um entrevistado, de “produzir bem e muito, permitindo um preço mais barato”. O aspeto negativo deste modelo de produção está ligado à qualidade. O facto de se produzir muito e depressa, acaba por penalizar a qualidade, não há tempo para ser melhor, o grau de exigência artística é um pouco mais reduzido, o que leva, como referido, a que se deva “fazer a sensibilização de autores, atores, técnicos, realizadores, etc., no sentido de se fazer bem e fazer depressa e esse é um problema que muitas vezes põe em causa a qualidade”

8: Música – A música aparece quase sempre como um aspeto positivo que sofreu uma grande evolução nos últimos tempos e que funciona como um grande complemento à *telenovela*. A história da *telenovela* portuguesa ficou marcada com sucessos musicais que chegaram a dar o seu nome à *telenovela*. Hoje em dia, é referido que isto se processa de

uma forma diferente, ou seja, a música continua a ter um papel fundamental na *telenovela*, no geral, mas já não é a *telenovela* que segue o título ou tema de uma música, mas sim o contrário. São procuradas músicas que se relacionem com personagens, as temáticas e os ambientes e cenários importantes na *telenovela*. É muito difícil conseguir a autoria das músicas em exclusividade para a *telenovela*, normalmente são músicas que já existem, salvo raras exceções em que são produzidas músicas a pedido para um contexto específico. Apesar da importância da música na *telenovela*, todos os entrevistados referem que a história e os atores são fatores mais importantes face à música. Um dos entrevistados refere que a música é algo neutro, naturalmente que as cenas ficam melhores depois de sonorizadas, mas a música que é escolhida em específico é algo secundário.

9: Produto nacional português – As *telenovelas* são vistas como um produto nacional, de orgulho nacional, que contam histórias e experiências portuguesas, incluem paisagens portuguesas e são faladas na nossa língua. Tudo isto se reflete na ligação com a história e no interesse da audiência. Tal como um entrevistado refere: “existe este patriotismo cultural também ao nível da população em geral, que faz com que as pessoas, entre uma *telenovela* portuguesa e uma brasileira, vamos tentar ver a portuguesa porque é nossa, porque são as nossas coisas, são as nossas paisagens.”

10: Horário nobre – A *telenovela* passa em horário nobre e isso reflete uma valorização do produto e permite trazer a quotidianidade, a regularidade e desenvolver o hábito de consumo. Um dos entrevistados declara o seguinte: “Sim, eu penso que a aposta das novelas no horário nobre foi um segredo para o sucesso do trabalho, porque nós fizemos bons trabalhos até para a RTP e que muitas vezes depois mudavam de horário e não permitia fidelizar a pessoa”. A nível negativo é apenas referido que o facto da *telenovela* passar regularmente em *prime-time* só é possível por se baixar a qualidade da produção e aumentar o ritmo da mesma (modelo de produção industrial da *telenovela*). Só

assim é possível produzir tantos episódios, afirmando-se que uma boa série não passa regularmente. Tudo isto reflete razões económicas.

11: Cenários exteriores (paisagens, natural) – Os cenários exteriores são característica fundamental da *telenovela*. Apesar de se referir que existe sempre pouco orçamento para investir nos cenários exteriores, são estes cenários naturais e bonitos que funcionam como elo de ligação emocional à história e levam as pessoas a “viajar pelo mundo sentadas no sofá”, além disso, afirma um entrevistado “os locais em exterior onde nós fazemos as novelas são locais escolhidos com algum critério e não são locais escolhidos apenas para mostrar paisagem, são locais que eles próprios ... nós fazemos o possível por serem protagonistas das histórias.”, por exemplo: “nós estamos a fazer uma novela cuja ação decorre, em grande parte, em Viana do Castelo e decorre na Galiza. Portanto, nós estamos a identificar-nos com as populações e o problema... e a questão de fundo é que nós tratamos de problemas que podiam acontecer lá e os dramas humanos que não são apenas dramas humanos, ocorrem lá”. Como ponto mais negativo é referido que a percentagem de exteriores é ainda muito reduzida na *telenovela* e que seria benéfico ser maior.

12: Cenários interiores – Os cenários interiores e a cenografia são também muito importantes na *telenovela* e é referido que sofreram uma grande evolução e são muito mais realistas agora.

13: Escrita do argumento – O guião e história da *telenovela* são sempre indicados como a característica mais relevante e principal para uma boa *telenovela*. É o aspeto primordial, antes dos atores, cenários ou modo de produção. Refere-se que tem existido uma forte aposta nos autores, e equipas de autores, apesar dos mesmos serem também eles pressionados pelo modo de produção industrial, precisando muitas vezes de escrever muito e rápido. A *telenovela* de autor é muito referida positivamente, como sendo uma

história que agarra a audiência. São as histórias portuguesas, as intrigas e os enredos, as temáticas atuais que fazem uma *telenovela*. Um do entrevistado afirma o seguinte: “Eu acho que a história é fundamental e, na minha opinião, a grande viragem nas nossas novelas deu-se precisamente com a história. A história depois por arrasto levou a uma quantidade de coisas”. Com ponto mais negativo é referido que muitas vezes as *telenovelas* são histórias muito longas, repetitivas, com pouca ação, pouca dinâmica.

A tabela 11 apresenta os resultados da nossa análise para um elemento fundamental e diferenciador que é a “história”. A especificidade da estrutura narrativa e elementos dramáticos foi um dos elementos que quisemos isolar na nossa análise ao discurso dos entrevistados em ordem a poder aferir da importância dos mesmos para a delimitação do formato.

Tabela 11

Matrix Query - "História"

	Negativa		Positiva		Futuro		Sucesso	
História	Referências	Ficheiros	Referências	Ficheiros	Referências	Ficheiros	Referências	Ficheiros
1: Histórias de autor	1	1	1	1	0	0	4	2
2: Boa história, enredo	0	0	8	4	2	2	13	4
3: Histórias felizes	4	1	0	0	0	0	0	0
4: Histórias intensas	1	1	6	5	2	2	4	3
5: Histórias extensas	10	7	1	1	2	2	0	0
6: História portuguesa	0	0	18	8	1	1	12	7
7: Histórias mais curtas - menos episódios	0	0	3	2	7	3	4	3

8: Histórias verdadeiras	0	0	6	3	5	3	0	0

Apresentamos a seguir a discussão de cada um daqueles elementos constantes das tabelas anteriores enquanto fatores determinantes de sucesso.

1: Histórias de autor – Os autores, o guião e a história são um fator importante para o sucesso de uma *telenovela*. A atitude negativa face a histórias de autor nas *telenovelas* relaciona-se com o facto de atualmente haver muitas *telenovelas* sem autor, ou com muitos autores, perdendo-se a linha ou assinatura de autor.

2: Boa história, enredo – Novamente, a história e um bom enredo são reconhecidos como a chave para o sucesso de uma *telenovela*. Se a história for boa, se o enredo tiver intrigas interessantes para o público, a *telenovela* será um sucesso. Boa história e bom enredo aparecem muito associados ao sucesso.

3: Histórias felizes – Os entrevistados acreditam que, no geral, atualmente, o público pede histórias mais alegres e mais leves. No entanto, as referências negativas a este tópico devem-se ao facto de algumas *telenovelas* serem demasiado superficiais, fúteis, mais preocupadas com a beleza dos atores do que com a representação.

4: Histórias intensas – A intensidade da história é relevante para o sucesso e futuro da *telenovela* e aparece associada positivamente à mesma. Inclusão de conteúdos fraturantes e atuais, aumenta a intensidade e o interesse da audiência, será basicamente esta afirmação: “A história e as suas intrigas e quanto mais forte, mais qualidade, basicamente”.

5: Histórias extensas – As *telenovelas* são conhecidas por terem uma história longa com intrigas pesadas. Isto é visto como negativo atualmente, negativo para o futuro da *telenovela* e para o sucesso da mesma. O público já não procura histórias longas, mas sim curtas e com dinâmica. Veja-se o relato deste entrevistado: “É assim, eu não vejo um bom futuro neste tipo de novela que estão a fazer. Nem é bem a escrita, a mim o que me perturba muito é o prolongar da história, quer dizer, porque essas velhinhas e esses

velhinhos que veem ficarão sempre presos... agora, há camadas que têm de ser apanhadas, outras, e eu não sei se vão conseguir com estas coisas repetidas, repetidas, repetidas — nós próprios atores, às vezes: mas eu já disse isto tanta vez”.

6: Histórias portuguesas – As histórias típicas portuguesas, inclusão de cenários portugueses, temática importantes em Portugal, como o mar, o calçado ou o vinho são aspetos muito associados ao sucesso da *telenovela*, são o elemento fundamental para criar a ligação emocional com a história.

7: Histórias mais curtas – menos episódios – Histórias mais curtas, com menos episódios e com cenas mais dinâmicas são referidas como o futuro da *telenovela* e o sucesso da mesma atualmente e no futuro: “Hoje em dia a narrativa está muito mais dinâmica, a técnica de realização é muito mais poderosa”, “o futuro da novela passa por serem novelas mais curtas, bastante mais curtas, até para poderem vender internacionalmente”.

8: Histórias verdadeiras – O realismo é referido como vital para o sucesso da *telenovela* e muito importante para o futuro. Quanto mais real, atual, mais impacto e sucesso terá, atente-se neste exemplo: “Isso acho tem a ver com temas... mais do que com a atualidade dos telejornais, pode haver uma situação ou outra, nós estivemos a fazer esta semana um episódio especial para agradecer aos bombeiros. Teve a ver claramente com um agradecimento nosso aos bombeiros, teve a ver com a atualidade”

Passaremos agora, por fim, a uma análise, explicação e resumo do que os entrevistados disseram em relação à evolução do género. Esta análise procurava identificar e descrever as perceções dos entrevistados sobre a evolução do género e do modo de produção associado. Neste sentido, concentrámo-nos no tema “futuro” enquanto eixo central da nossa análise.

Tabela 12

Percepção sobre evolução do gênero

	Futuro		Negativa		Positiva	
Evolução	Referências	Ficheiros	Referências	Ficheiros	Referências	Ficheiros
1: Plataformas diferentes (net, web, móveis, etc.)	11	5	0	0	1	1
2: Internacionalização	7	2	0	0	2	1
3: Investimento	16	5	5	4	4	1
4: Concorrência de mercado	5	2	0	0	8	6
5: Dinâmica de cena rápida	14	7	0	2	8	4
6: Temporadas	1	1	1	1	2	2
7: Serialização	16	7	3	2	12	5
8: <i>Star-system</i>	0	0	0	0	2	1

1: Plataformas diferentes (net, web, móveis, etc.) – O futuro da *telenovela* aparece muito descrito como associado à produção de conteúdos não apenas para televisão, mas para várias plataformas, com linguagens distintas e adaptadas a cada uma – Facebook, Instagram, Snapchat, web, mobile: “A novela das nove, por exemplo, tem uma protagonista

muito jovem e que é um verdadeiro boom nas redes sociais. No TVI Player a novela é vista por 70 000 pessoas por dia, ainda não é 1%, e o TVI Player não tem assim tanto tempo, portanto há muita gente que já só vê, os mais novos só veem a novela por internet, veem quando querem, não veem às nove.”

2: Internacionalização – A internacionalização é também apontada como um elemento-chave para o futuro da *telenovela*. São referidos países como o México, o Chile, a Colômbia, e ainda Angola e Moçambique, para onde já se exporta *telenovelas*. França também aparece indicada como possibilidade devido aos inúmeros emigrantes portugueses e aos canais cabo portugueses.

3: Investimento – O investimento é referido como fundamental para o futuro da *telenovela*, em particular o investimento internacional (exportação), novas formas de investimento (inovar) e investimento publicitário. Acima de tudo é referido que são necessárias mudanças políticas no que toca aos investimentos, incentivos fiscais e benefícios. A produção da *telenovela* deveria ser mais apoiada pelo próprio país e pelas políticas. O investimento aparece associado a atitudes negativas quando se refere existir muita falta de investimento na produção da *telenovela*.

4: Concorrência de mercado – A competição de mercado aparece como fator positivo por promover mais produção com melhor qualidade, como no seguinte exemplo: “E depois com a concorrência que se criou entre a SP e a Plural, ou entre a SIC e a TVI, acabou a indústria por beneficiar, toda a indústria, não é? Os canais e os espetadores porque estão muito melhores”.

5: Dinâmica de cena rápida – A introdução de cenas mais rápidas e mais dinâmicas na produção da *telenovela* aparece como a grande chave para o futuro e sucesso da mesma. Os entrevistados referem que o público está cansado das tradicionais *telenovelas* longas e com cenas muito lentas e de pouco desenvolvimento e que querem mais ação.

Mais dinamismo nas cenas vai cativar o público para ver regularmente e não querer perder nenhum episódio: “Portanto, há aqui uma grande evolução no que está a acontecer, no sentido de aproximar a novela do ritmo das séries e, logicamente, as temáticas das novelas daquilo que hoje interessam às populações mais jovens, aos consumidores mais jovens, que vão ser os consumidores do futuro”.

6: Temporadas — A utilização de temporadas é vista como um engano pois é apenas um prolongamento da mesma *telenovela*. É um formato que permite manter a mesma *telenovela*. O conceito de temporada na *telenovela* é diferente do conceito de temporada nas séries. Na *telenovela* aparece como uma forma de contornar um assunto sem o resolver realmente. Pode haver uma reestruturação, novas histórias, saírem e entrarem personagens, mas não deixa de ser a mesma *telenovela*. Até porque muitas vezes são temporadas que são seguidas, não há intervalo de tempo entre elas como nas séries. Por outro lado, as *seasons* podem permitir maior facilidade na internacionalização e venda do produto *telenovela*, pois o formato extenso de *telenovela* não é fácil de vender a nível internacional, uma vez que não se adapta bem ao mercado. Dessa forma, é mais fácil a comercialização de temporadas (menos episódios).

7: Serialização – Aproximar as *telenovelas* das séries é um dos aspetos fundamentais para o sucesso da *telenovela* segundo a maioria dos entrevistados. Incluir mais cenas dinâmicas, rápidas e curtas nestas e ter mais ação. No entanto é referido diversas vezes que as séries estão associadas a custos de produção mais elevados, e que será muito difícil manter qualidade alterando a estrutura base do modelo de produção atual, que é a produção de muitos episódios (mais de 300). É referido que o valor de um episódio tem descido continuamente, ao mesmo tempo que todos os outros fatores aumentam. Este é apresentado como um dos grandes desafios que a produção de *telenovelas* tem num futuro próximo.

8: *Star-system* – O *star-system* é visto majoritariamente como secundário. É pouco importante, existindo é positivo, mas vem depois da história. O mais importante é um bom guião, uma boa história. De seguida, os atores, independentemente de se são conhecidos ou não. O *casting* é muito importante, o saber escolher os atores certos para as personagens. O *star-system*, enquanto inclusão de atores conhecidos, atores de renome, aparece como podendo ser benéfico, mas secundário. Refere-se que hoje em dia o *star-system* já é muito diferente do que era o *star-system* há alguns anos. Hoje em dia já não parece ser tão importante ter atores mais velhos de renome com muita experiência, mas sim atores jovens muito divulgados nas redes sociais. O *star-system* jovem permite ir buscar aqueles jovens que fugiram para o cabo, que são capazes de ir espreitar a *telenovela* porque veem um ator que seguem a fazer publicações sobre isso no seu facebook ou instagram.

A análise qualitativa efetuada ao *corpus* das entrevistas recolhidas permitiu aferir das atitudes e perceções dos entrevistados face a algumas das questões centrais que orientam a nossa investigação: razões para o sucesso do género e sua incarnação nacional e tendências futuras de evolução. A nossa análise isolou os elementos considerados determinantes para o sucesso e permitiu identificar aqueles elementos que materializam um modo de produção nacional de telenovela bem como as razões para a emergência dos mesmos. Estamos conscientes que sendo uma análise qualitativa teremos de ser muito cuidadosos com a generalização destes resultados. No entanto, o cruzamento dos mesmos com a análise quantitativa anterior, permite verificar que é a consolidação dos elementos identificados pelos entrevistados que aparentemente alavanca em determinado momento temporal, o crescimento da novela de produção nacional.

Autorreflexão Crítica

Tenho para mim que dissertar sobre um tema que me é tão caro (que me levou a escrever uma tese de mestrado em 2003 e a começar uma tese de doutoramento em 2008), referindo a minha experiência pessoal e profissional, enquanto parte integrante, inclusa e ativa do modo de produção nacional, acrescentará valor a este trabalho. Refiro-me ao facto de ter escrito e co-realizado várias *telenovelas*, em particular ter escrito e co-realizado uma *telenovela* antes do período que aqui se retrata e co-realizado uma durante os primeiros anos das décadas incluídas nesta minha dissertação.

A primeira *telenovela* em que estive envolvido enquanto co-autor, e co-realizador, com o brasileiro Regis Cardoso, tem como título “Na Paz dos Anjos”. Foi a primeira *telenovela* gravada nos estúdios de Vialonga da produtora NBP e teve a sua estreia em 16 de Abril de 1994, e foi sempre exibida em horário nobre e no primeiro canal do serviço público de televisão. Experimentei um modo de produção, legado na tradição das anteriores *telenovelas* nacionais, que, neste caso concreto, passava por a escrita de pelo menos um episódio, de 45 minutos, por dia e pela produtividade de pelo menos 40/45 minutos úteis por dia – hoje os índices de produtividade estão na ordem, em média, dos 70/75 minutos por dia. Tendo feito parte da equipa autoral (José Fanha, Doc Comparato, Jorge Paixão da Costa) posso descrever com toda a certeza quais as ambições conceptuais desta longa saga que teria como marca inicial 130 episódios, mas que acabou por completar 162 episódios. O conceito desta trama passava por, metaforicamente e através do humor, fazer um retrato sociopolítico do Portugal que vivíamos, com as lutas entre a política e a tecnocracia – refiro-me a Mário Soares e Cavaco Silva com todos os problemas da luta pelos pequenos poderes, onde a cultura, a economia e a tradição tinham relevância e um lugar de destaque. Toda a narrativa desta *telenovela* gira à volta de uma localidade ficcional, Ribeira de Anjos (Alcochete), e dos conflitos sociopolíticos gerados entre as

personagens emblemáticas da época (anos 90 do século XX) em que foi retratada. Gravada num sistema analógico era constituída por duas equipas permanentes – uma em exterior (encarregada de produzir, uma média de cerca de 10 minutos úteis por dia) e uma nos cenários implantados em estúdio, que deveria acautelar uma média de cerca de 30/35 minutos por dia.

Uma das características do modo de produção desta *telenovela* era a manifesta falta de meios técnicos, particularmente da equipa de exteriores, que se via submetida a gravar com uma só câmara e reduzidos meios técnicos e artísticos. O dispositivo técnico era suportado por meios analógicos, com quatro câmaras (analógicas de um modelo recente) em estúdio ligadas a uma *régie* e uma só câmara, analógica naturalmente, em exteriores (trabalhando a equipa num modelo muito semelhante ao utilizado na produção cinematográfica, mas obviamente em vídeo). Grande parte do meu trabalho era feito justamente nas equipas de exterior. Como eu era um dos autores, foi mais fácil todo o processo de realização para mim. Conhecia toda a história e o seu desenvolvimento o que me permitia estar mais à vontade e seguro nas decisões durante a preparação, em relação à escolha do elenco e familiarizado com a localização de “Ribeira de Anjos”.

Para a escolha do elenco, penso que fui mais consultado por ser um dos autores que por ser um dos realizadores. O elenco foi escolhido preferencialmente em função dos requisitos e necessidades estratégicas da produção, assim como a localização dos exteriores, que incluía o local onde se passava a trama principal da *telenovela* e consequentemente uma percentagem considerável das cenas de cada episódio.

A rodagem em exteriores esteve localizada em Alcochete e arredores durante cerca de quatro meses – os mesmos que decorreram nos estúdios da NBP em Vialonga para o chamado trabalho de interiores/estúdio. Falamos de um período em que a ponte Vasco da Gama ainda não tinha iniciado a sua construção e por isso a única forma de acesso a

Alcochete era a partir da ponte 25 de Abril e da ponte Marechal Carmona em Vila Franca de Xira, o que tornava a mobilidade e a logística complexa provocando, por vezes, atrasos e consequentemente falhas de produtividade pelo facto de técnicos e atores não poderem estar presentes a horas. O horário de trabalho era de 10 horas diárias, de segunda-feira a sábado, incluindo uma hora de transporte para os exteriores e uma hora de refeição para todos os setores.

Uma das particularidades das *telenovelas* é o pouco tempo que os realizadores têm para trabalhar com os atores a encenação. A “Paz dos Anjos” não foi apoiada por nenhum diretor de atores, pois não os havia por tradição – só mais tarde foi criado esse cargo. Em exterior pretendia-se fazer as cenas, o mais possível próximas da cronologia das cenas que se faziam em estúdio, contudo era complicado senão mesmo impossível, por razões matemáticas: produzia-se muito mais em estúdio que no exterior; e a produção em exterior correspondia no máximo a 35% do cada episódio. Isto levava a grandes intervalos cronológicos o que exigia uma verificação da continuidade muito concentrada e profissional.

O organograma da produção era praticamente o mesmo que encontramos nas produções atuais. A empresa responsável pela produção nomeava um diretor geral, agora diretor de projeto, e seguia-se uma nomenclatura muito parecida com a que foi criada para o cinema, apenas com alguns desvios requeridos pelas especificidades do modo de produção do formato/género *telenovela*. Em termos de conclusão dos episódios, todos eles passavam pelo crivo do Diretor Geral (Nicolau Breyner), que aliás era não só o responsável pelo contato com o produtor delegado da RTP (representante do nosso cliente) mas também pelo acompanhamento diário do material que os dois realizadores ativos (Regis Cardoso - Álvaro Fugulin saiu por razões de saúde - e Jorge Paixão da Costa) iam produzindo. Esses acompanhamentos diários eram mais intensivos durante as gravações

dos primeiros 30 episódios, com especial atenção para o primeiro episódio que sofria por vezes alterações depois do visionamento do mesmo. A partir da conclusão do episódio 30, o contacto com a RTP e com o seu representante mantinha-se periodicamente, sobretudo após o fecho de cada episódio. Cada episódio concluído era enviado para a RTP e esperava-se por uma reação do diretor de programas. Estas características de metodologia de trabalho entre produtor e quem encomendava ou aprovava a *telenovela* era um legado que se mantinha desde a produção de Vila Faia, em 1982, que tinha sido realizada apenas por um realizador, Nuno Teixeira.

No caso de “Na Paz dos Anjos”, esta a primeira *telenovela* de uma encomenda por parte da RTP que envolvia a produção de 5 *telenovelas*, que foram sendo discutidas com a RTP, nomeadamente com o seu Diretor de Programas, mesmo antes de serem aprovadas para produção e ainda sob a forma de proposta escrita. Essa proposta continha a sinopse geral e um mapa cronológico do desenvolvimento da premissa, descrição das consideradas personagens principais (que numa *telenovela* são no mínimo 18 a 20, distribuídas por três ou quatro núcleos familiares ou sociais), descrição da localização da ação e apresentação do guião do episódio piloto (normalmente o primeiro episódio). Esta *telenovela* não estava totalmente escrita quando começou a ser produzida, estavam fechados cerca de 65 episódios, mas estava inteiramente produzida quando foi para emissão.

Esta minha experiência relatada vem exemplificar como o modo de produção era ainda arcaico, processando-se num ambiente analógico e nas matrizes e fundamentos deste próprio ambiente. Isto ajuda-nos a perceber – por comparação e oposição – as grandes diferenças e evoluções que se viriam a ter lugar nos anos 2000.

Por sua vez, já no início do espaço correspondente ao período estudado nesta dissertação, co-realizei com André Cerqueira, em 2003, uma *telenovela* com o título de “Lusitana Paixão”. Gostava de me referir a ela neste capítulo, não só porque foi produzida

durante o período estudado nesta dissertação, mas porque se tratou de uma experiência única em termos de conciliação entre os interesses e requisitos de produção do género/formato e os interesses laborais de uma empresa propriedade da RTP.

À semelhança das *telenovelas* contemporâneas da TVI/NBP também aqui foi escolhida para o genérico e título da *telenovela* o título e uma música muito popular, composta e arranjada para o genérico por Zé da Ponte. Neste caso concreto, a música original, tinha representado Portugal no festival da eurovisão da canção em 1991. Esta *telenovela* teve como autor Francisco Moita Flores, que se inspirou no romance “Os Maias”, de Eça de Queiroz, para escrevê-la. No entanto a trama foi escrita como se se passasse nos primeiros anos do século XXI e pretendia retratar um Portugal que se revia na temática sociopolítica e cultural do século XIX, que na opinião do autor apresentava similitudes.

Com uma narrativa circunscrita num espaço geográfico que incluía Cascais e arredores, “Lusitana Paixão” foi emitida entre 24 de Fevereiro de 2003 e 20 de Fevereiro de 2004 na RTP1 e teve 150 episódios. Não foi transmitida no horário nobre, mas sim no horário das 18 horas. Desde 1995 que este horário das 18 horas não era utilizado, pela RTP, para a transmissão de uma *telenovela*. No entanto a partir do episódio 100 passou a ser emitida diariamente às 14h30, logo após o noticiário.

Aproveitando o período emergente do digital, esta produção, da RTP1, beneficiou de alguns avanços tecnológicos e de novos *softwares* de produção, tal como o *movimagic*, como de tecnologia e mentalidade digital. Uma *telenovela* já produzida num modelo digital, com quatro câmaras em estúdio e três nos exteriores, todas ligadas a uma *régie* fixa, em estúdio, e móvel, nos exteriores. Portanto, um modo de produção em exterior apoiado por um exemplo semelhante ao do modelo de estúdio quase totalmente digitalizado. Mais uma vez a relação e contabilidade da percentagem de produção em estúdio e exterior

manteve os níveis paradigmáticos, particularmente, com mais cenários em estúdio e, consequentemente, maior volume de produtividade em estúdio. Ao mesmo tempo tentou-se encontrar cenários no exterior em que fosse possível realizar várias cenas e vários episódios, ou seja, ter cenários de longa duração em exterior. Sendo maioritariamente passada em Cascais e arredores, para além de localizações pontuais em Lisboa, Sintra e Coimbra a produção tinha vantagens em relação à mobilidade e logística, por estar muito concentrada quer no exterior quer na adicional produção em estúdio, o que permitia índices de produção confortáveis.

O modo de produção desta *telenovela*, embora tivesse sofrido algumas inovações, dada a experiência e o recrutamento de alguns, poucos, elementos que tinham trabalhado em produções recentes dos canais privados, não foi particularmente inovador. As razões são inúmeras e têm várias origens, mas há três nucleares, que me alertaram para as dificuldades que iriam determinar o resultado final. Em primeiro lugar, o facto de ter sido criada um núcleo de raiz (FOCO), com características orgânicas de produtora privada, para concretizar o projeto. Em segundo lugar, uma equipa técnica e artística praticamente constituída por elementos, assalariados da RTP, que nunca tinham tido contacto com a produção do género/formato ou que tinham colaborado com as primeiras *telenovelas* da RTP, há mais de 15 anos. Em terceiro lugar, um dispositivo de produção que almejava reproduzir o que de melhor tinham as normas estabelecidas pelas produtoras privadas, mas que não tinha a autonomia das mesmas por pertencer a uma instituição com um legado rígido e com muitos anos de conhecimento analógico. Todos estes fatores contribuíram para que efetivamente houvesse um investimento artístico assinalável e, algumas vezes, sem correspondência nos resultados. Uma vez mais não havia a presença de um diretor de atores, por decisão da produção que tentava assegurar a continuidade e produtividade habitual das produtoras privadas; algumas vezes sem sucesso.

O horário de trabalho mantinha-se com ligeiras nuances visto muitos dos envolvidos serem funcionários da RTP e o seu contrato coletivo de trabalho não contemplar as 11 horas de trabalho. Isto comprometia por vezes os objetivos da produção, mas no final da “Lusitânia Paixão” o saldo verificou-se muito positivo em termos de produtividade. O acompanhamento da produção e do material gravado era feito por uma produtora delegada da RTP, que visionava os episódios e intervinha sempre que necessário quer no conteúdo quer na forma, e que, por sua vez, também informava a direção de programas da evolução das gravações e da conclusão dos diferentes episódios. Nesta *telenovela*, a produção iniciou as gravações com quase todos os guiões escritos, pelo menos 75 dos 150 episódios, mas havia um acompanhamento assíduo do autor, Francisco Moita Flores, que alterava ou rescrevia alguns episódios e até mesmo cenas adicionais.

“Lusitana Paixão” teve o mérito de aproximar da *telenovela* alguns atores que praticamente não tinham contracenado neste género; tais como Albano Gerónimo e Gonçalo Wadington. O elenco era jovem e muito eclético – coisa que não se verificava n’ “A Paz dos Anjos”.

No caso desta *telenovela*, o tema foi proposto à RTP pelo autor e o fato de ser inspirada n’ “Os Maias” revelou-se de interesse cultural – para além da qualidade do texto – havendo também algumas razões políticas e económicas para relançar a *telenovela* na RTP. A direção de programas da RTP (Emídio Rangel) era muito positiva em relação à oportunidade de regressar à produção interna (através de um núcleo de produção seu – FOCO – arquitetado para produzir este modelo, formato e género de ficção. Assim, obviamente, uma *telenovela* com estas características temáticas reunia todas condições para ser produzida.

A partir das descrições aqui expostas – fruto das minhas vivências nestas duas produções – há que constatar que efetivamente encontramos diferenças assinaláveis no

modo de produção, mas uma forte matriz comum que, no essencial, as tornam mais semelhantes que diferentes. Isto deve-se ao facto de terem sido produzidas num modelo mais arcaico, iniciado pelo serviço público de televisão ainda antes de existirem canais privados. No entanto a facto de uma delas ter sido produzida num ambiente tecnológico analógico e outra quase uma década depois com um dispositivo e uma mentalidade, não completamente, mas bastante digital, faz com que este exemplo aqui retratado e comparado nos possa auxiliar a compreender todo o processo operado no modo de produção nacional de *telenovelas*, contribuindo para uma melhor discussão e respetivas conclusões deste trabalho.

DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

A televisão e a *telenovela*

A matéria que aqui foi exposta pode facilitar múltiplas conclusões com relação ao estudo da *telenovela* de produção nacional, sobretudo durante o período, fértil e disruptivo, que aqui se abarca. A partir dos capítulos que englobam uma análise que vai desde os primórdios do formato até ao resultado da compilação dos dados estatísticos das entrevistas, olhando-se para os resultados da evolução das audiências, assim como todas as variações artísticas e técnicas, podemos aferir o modo como essas mesmas variações estão diretamente associadas, não só à evolução e aos resultados da *telenovela* enquanto formato, mas também diretamente dependentes da evolução da própria televisão enquanto *media* e da estrutura organizacional que a suporta no nosso país.

Sendo a televisão a forma de *media* que promove a maior ocupação de tempos livres na sociedade, pelo menos nas democracias ocidentais – europeia, americana e sul-americana (não temos dados referentes aos países asiáticos e do médio oriente) – esta acaba por se constituir como um espelho das formas e valores sociais que são observadas nas sociedades aqui representadas. Na verdade, a televisão é como que uma instituição que sintetiza dimensões estéticas expressivas de uma cultura, de um povo e de uma nacionalidade. Ela é um fenómeno que viaja no tempo histórico desde os finais dos anos 50, portanto desde os primórdios da difusão diária de conteúdos televisivos. Na realidade, embora não seja considerado como um marco histórico, as primeiras emissões foram uma realidade antes do início da segunda guerra mundial (ainda nos anos 40 do século XX). Por sua vez, a segunda grande guerra relegou a televisão para uma prioridade menor face à importância e implantação da rádio. No entanto, a televisão foi considerada pela maior

parte dos políticos da época como uma atividade muito promissora para o futuro, como mais tarde se viria a comprovar.

Portanto, nestas conclusões, tal como foi dito anteriormente, nós temos que considerar em primeiro lugar a televisão e a *telenovela* associadas entre si e observadas como uma forma de mimese social – até porque a televisão será ainda o *media*, contemporaneamente mais venerado e, portanto, não faria qualquer sentido ou seria muito difícil um formato como a *telenovela* implementar-se com a popularidade que tem fora de uma plataforma como é a da televisão. Neste contexto de representação social, a *telenovela* é uma representação social não só fidedigna de uma realidade nacional ficcionada, constituindo-se como um conteúdo cultural aferido pelas histórias nela descritas e narradas – histórias essas que estão em perfeita consonância desde o início da *telenovela* com as histórias de vida das pessoas que a consomem. Como vimos no capítulo, a *telenovela* tem tido um papel duplo, seja enquanto objeto transformação, seja como agente das forças onde as dinâmicas sociais estão a ser profundamente afetadas pela forma de consumo dos *media*, onde cada vez mais se implementa uma atividade social e cultural de natureza transnacional.

Existem plataformas como a Netflix, HBO, Amazon ou Disney que, apesar da popularidade do formato, dificilmente se ocupariam exclusivamente de *telenovelas*, porque a *telenovela* até aos dias de hoje, praticamente só proliferou nos canais nacionais (FTA – *free to air*). É na televisão que se tem estabelecido, portanto, o meio em que este formato se pode desenvolver e se tem desenvolvido quer a nível nacional quer a nível internacional. As memórias e hábitos do consumidor de *telenovela* estão a evoluir rapidamente e esses mesmos consumidores vão aceitando um estilo e tipo de vida de consumo que ultrapassa a dimensão tecnológica, artística e produtiva para se tornar numa mentalidade impulsionada pela produção de *telenovela*, sobretudo nacional. É do

conhecimento geral que existem processos de ação que promovem comportamentos de audiências. Estes processos não deixam de ter uma base meramente tecnológica na medida em que correspondem à libertação da mentalidade televisiva, sobretudo se admitirmos que a utilização de múltiplas plataformas e ecrãs muitas vezes sincronizados promovem audiências que deixaram de estar ligadas aos horários do *primetime* para terem acesso ao *Mytime*.

As narrativas televisivas contemporâneas também portuguesas, séries e telefilmes, que não estão associadas à narrativa das *telenovelas* (mas que se encontram dentro do conceito de *storytelling*, para denominar uma narrativa clássica enquadrada no grande discurso) estão a tornar-se cada vez mais sofisticadas exigindo mais envolvimento emocional da parte dos consumidores. Ao mesmo tempo estas narrativas estão a recorrer ao uso de novas estratégias criativas, onde a capacidade de agir da televisão no que diz respeito às diferentes identidades coletivas discursivas se encontra igualmente em transição, à medida que os seus modos de comunicação passam de uma só plataforma para múltiplas plataformas, que aparecem com o digital. Esta evolução observada em todos os domínios do modo de produção gerou uma transformação que consideramos, no caso específico português, ter sido operada sobretudo por um dos canais privados televisão, a TVI, e que teve o seu início exatamente na passagem do milénio. Há que realçar que foi a TVI que apostou em histórias com títulos de músicas populares, usando essas mesmas músicas para ilustrar cenas nucleares da *telenovela*. Ao mesmo tempo, apostou no aumento de produção, tentando sempre inovar em todos os aspetos dessa produção. Essa evolução pode ser observada com alguma regularidade pelos números das audiências e até pelas críticas de especialistas da área.

Não podemos ignorar e deixar de mencionar o facto de as *telenovelas* produzidas localmente terem subido aos lugares proeminentes e mais destacados do *primetime* de

mercado televisivo português no início do século XXI, particularmente sob a liderança de uma estação privada, a TVI. Pode-se afirmar que após décadas de coexistência com a versão brasileira do género (particularmente com a novela da Rede Globo de Televisão) a *telenovela* portuguesa produzida num modo de produção que aqui isolámos como nacional, tem sido o conteúdo mais consumido pelos públicos nacionais e foi acompanhado por uma subida constante do volume de horas televisão produzidas assim como um aumento de consumidores em mercados internacionais (particularmente nos que têm como oficial a língua portuguesa). Agregamos a isto os 3 Emmys que foram obtidos pelas *telenovelas* nacionais: “Meu Amor”, em 2009/2010 (produção da Plural para a TVI), “Laços de Sangue”, em 2011 (produção da SP para a SIC) e finalmente “Ouro Verde”, em 2018 (produção Plural para a TVI).

Cultura de Produção da *Telenovela* Nacional

O processo de localização do formato *telenovela* permitiu o surgimento e a consolidação de uma cultura de produção local baseada numa rede estreita de atores que partilham uma série de relações entre si. Questões de escala são claramente relevantes neste contexto – isto é, a dimensão do mercado e estruturas institucionais relacionadas – e as dinâmicas estruturais foram pelo menos tão relevantes quanto as qualidades dramáticas do género para assegurar o seu sucesso – foi só quando as condições institucionais estavam reunidas que o sucesso foi garantido. Foram avançadas duas explicações para isto: alterações estruturais no Mercado em termos de propriedade e de dinâmica de poder, e o junção de forças dos diferentes atores no mercado em torno do desejo de suplantar a alteridade representada pelo conteúdo televisivo internacional – mais especificamente, o brasileiro. Os resultados mostram que esta cultura de produção é co-evolutiva, no sentido em que o desenvolvimento das organizações que o integram se encontra fortemente dependente do ambiente competitivo e institucional.

A cultura de produção que surgiu no período estudado em torno da produção deste formato televisivo é reconhecida por aqueles que nela participam como original e circunscrita por circunstâncias nacionais. Os resultados mostram que está a ter lugar um processo de automitologização (Caldwell, 2008), simbolizado por uma retórica de sucesso e autolegitimação, o que, evidentemente, não está em contradição com esse reconhecimento. Digamos que a autolegitimação precisa não só desse reconhecimento como dessa base de facto. A cultura de produção tende a promover a estabilidade através da produção de capital social de ligação e trabalha para o reforço das suas normas e dos seus valores.

A investigação vem sublinhar a necessidade de os estudos de produção se concentrarem não só nas perspetivas dos atores do campo, mas também na co-evolução

das estruturas da indústria e das práticas (inter)organizacionais. As práticas da indústria moldam as práticas da rede e vice-versa, e, no caso da televisão, as mudanças estruturais podem impulsionar mudanças na produção de conteúdo e nas práticas associadas. Esta cultura de produção define-se por valores, normas e práticas partilhados, particularmente uma apreciação positiva das suas características e resultados por parte daqueles que a integram. Assim, práticas novas ou recentemente adquiridas não se limitam a disseminar-se e a penetrar a indústria. Estas novas práticas caracterizam a evolução do modo de produção com o recrutamento de novos autores e dispositivos técnicos e tecnológicos; bem como com a possibilidade de novas propostas cenográficas, nomeadamente digitais. Estas práticas alavancam conteúdos e, conseqüentemente, refletem-se no modo de produção.

As estruturas que dominam o campo estabeleceram as suas próprias práticas e implementaram um modelo co-evolutivo que implica que atores individuais e instituições são co-dependentes. Esta cultura de produção toma a forma de uma rede estreita de dependências e, para assumir o seu domínio, os atores têm não só de garantir o controlo dos meios de produção como também, mais importante, que são eles próprios os que definem a ideologia da cultura. Isto apenas é possível devido à dimensão e escala do mercado. A escala representa um fator central que explica o surgimento desta cultura de produção, uma conclusão que está em linha com recentes estudos que se debruçam sobre outros mercados europeus (McElroy, Nielsen, & Noonan, 2018). A investigação mostrou que os atores estão conscientes (ver anexo 5 e capítulos anteriores) de que a reduzida dimensão do mercado foi um fator positivo a impulsionar o surgimento da cultura de produção local, mas também estão conscientes de que a sua sustentabilidade futura se encontra muitíssimo dependente da sua capacidade de alcançar novos mercados internacionais.

O mercado televisivo português é pequeno, com um reduzido número de *stakeholders* envolvidos e as barreiras à entrada são claramente muito elevadas. Mas esta situação contribuiu para o desenvolvimento de um forte sentido de capital social de ligação entre todos os atores do setor (Damásio, 2011), que buscam constantemente a estabilidade e a manutenção das suas posições. Este foi outro fator que apoiou o surgimento da cultura de produção estudada. O surgimento, e posterior êxito, desta cultura de produção específica, não está relacionada exclusivamente com a localização de conteúdo – ou seja, com a adaptação ao gosto local com histórias, atores, música e outros elementos locais. A consolidação desta cultura de produção é uma consequência – esta sim, direta – do desenvolvimento de uma rede baseada na convergência de interesses entre o lado institucional da estrutura – a distribuição representada pelas estações – e o lado da produção, representada pelos profissionais da produção. O primeiro grupo precisou de produto para combater o conteúdo transnacional – neste caso representado pela novela brasileira – e o segundo grupo pretendia afirmar-se como sendo capaz de produzir conteúdo que fosse ao encontro dos gostos de públicos locais. O resultado foi o surgimento de uma cultura de produção de *telenovela* sob a forma de uma rede estreita ancorada num reduzido número de elementos.

Ao longo do trabalho, discutimos a emergência de um modo de produção caracterizado como uma rede que está a procurar constantemente estabilidade e reforçar a sua resiliência. Acreditamos que esta busca de legitimação e sustentabilidade em muitos níveis, principalmente económico, pode vir a diminuir a inovação e, em última análise, constitui o principal desafio para a sobrevivência da cultura de produção nacional de telenovela. E talvez seja esta a nossa principal suspeita, paradoxal: a resiliência desta cultura, que marca sua originalidade e impulsiona o seu sucesso, também pode ser a causa

da sua estagnação futura, talvez por uma certa incapacidade de criar vínculos com outras culturas que poderiam conduzir a diferentes esforços criativos.

A Origem e Particularidades do Modo de Produção Português de *Telenovela*

Em trabalho de investigação anterior (Paixão da Costa, 2003), defendeu-se como hipótese nuclear que este modo de produção aqui estudado tivesse a sua inspiração no sucesso da novela da rede globo de televisão “Gabriela”, que foi exibida em Portugal durante o ano 1977. Alguns dos autores de *telenovela* portuguesa, como por exemplo Nicolau Breyner, talvez o maior crente na possibilidade da criação de uma indústria de ficção portuguesa nacional, escolheram a *telenovela* como formato de eleição para a possibilidade do desenvolvimento de uma indústria de ficção nacional. Este modelo de produção instalou-se e estendeu-se por praticamente 30 anos, momento em que começa a argumentação fundamentada desta dissertação. Neste período que estudamos a *telenovela* portuguesa, que em 1999 estava, na opinião dos nossos entrevistados e na apresentação desta tese, instalada enquanto formato, essa mesma *telenovela* desenvolve uma dinâmica de líder de audiências, particularmente afirmando-se no *primetime*. A audiência média da *telenovela* portuguesa (rating) é a mesma desde o início do século: cerca de 1 milhão e 300/600 mil espectadores por título (raramente foi aos 2 milhões de espectadores), exibido em *prime-time*. Isto era, antes de 1998, normalmente uma distinção apenas da novela brasileira. Talvez possamos marcar e caracterizar o modo de produção da *telenovela* portuguesa como sustentada por uma designação, também ela importada a “portugalidade” – que corresponde ao mesmo fenómeno na chamada identificação socio-cultural que tem correspondência no Brasil, a “brasileiridade” nas novelas brasileiras. Trata-se de uma imagem de ficção com um reconhecimento étnico, social e socioeconómico da sociedade portuguesa ficcionado numa estrutura de numa plataforma de criatividade muito diferente daquilo que seria a reprodução da realidade.

A estrutura da *telenovela* vem a organizar-se de uma forma institucional e com o advento da era digital, consolidou-se em quase todas as indústrias de produção de ficção

televisiva, em particular, nos pequenos países com fragilidades financeiras e de financiamento de indústria televisivas de divertimento (onde se adequa a ficção) dando, no caso português, origem a várias particularidades. Essas particularidades passam pela associação de títulos de músicas populares ou populistas às *telenovelas* e aos títulos das mesmas e simultaneamente histórias de vidas que pareciam ser aquelas que o público consumidor de *telenovela* aprecia e com as quais se identifica por razões culturais, religiosas e de valores sociais. Assistimos, entre os anos 1999 e 2017, à introdução de músicas populares e populistas com títulos não só populares, mas com letras onde muitas vezes se faz sentir um forte e marcante carácter romântico, dramático e até trágico – muito diferente de algumas das letras das novelas produzidas pelos canais privados após 2017, onde algumas dessas músicas enunciam mimologismos que, muitas vezes, com a pretensão de introduzir o humor, insinuam ideias sexuais e ou incestuosas – onde o título da música e a letra da própria música se associam ao título e ao conteúdo da história da *telenovela*. Este tipo de associação permitiu desenvolver a criação e acomodação de um pensamento popular, massificado e com um carácter que provavelmente se tornou mais e mais inclusivo na era digital do que seria na analógica, pelas facilidades técnicas com o que foi possível associar a música à história.

Embora durante os primeiros anos digitais (início do século XXI) a *telenovela* tenha mantido a sua matriz do período analógico, com as temáticas e estruturas clássicas e reconhecidas pela sociedade portuguesa, a verdade é que por volta do segundo decénio desse mesmo século, a *telenovela* enveredou por um desenvolvimento mais ousado, abordando temáticas fraturantes como homossexualidade e racismo, e experimentando elencos multirraciais (como acontece na “A Última Mulher”, de 2017) – desenvolvendo e consolidando, assim, o que tinha experimentado, com grande sucesso, na mudança do século, como tem vindo a ser exposto nesta dissertação. Esta estabilização manteve

também o paradigma das *telenovelas* serem escritas por vários autores a escrever os guiões a partir da distribuição de cenas e sob os auspícios de um autor principal detentor da autoria e desenvolvimento da ideia. Os episódios passam assim, neste início de era digital, a serem definitivamente escritos por parcerias orientadas por um autor, mas que obviamente permitia diversos pontos de vista sobre uma história e simultaneamente uma possibilidade de uma abordagem multifacetada. Refiro mais uma vez às *telenovelas* que foram produzidas depois do ano 2000 e após a consolidação da *telenovela* de produção nacional em termos de audiências relativamente àquela que era, nos diferentes canais (FTA) privados e públicos, a sua grande concorrente: a novela do Rede Globo de Televisão.

Da Era Analógica à Era Digital

Na segunda parte do texto, em “Autorreflexão Crítica”, referimos a nossa experiência pessoal. Esta teve início na era analógica, trabalhando nos exteriores, num modo de produção ligeiramente semelhante ao do cinema (uma só câmara, um só diretor de fotografia, um diretor de som e uma equipa de recolha de som, uma equipa de produção apoiada por uma extensão do departamento de arte, com residência na produção de estúdio). E mais tarde, já na era digital, a realização dos exteriores ou captura de imagem e som feita iniciou-se com o carro exteriores ou com controle móvel trabalhando com três câmaras e com um modelo de captação (de som e imagem) muito parecido com aquele que era paradigmático no interior (em estúdio).

Quando escrevi e realizei a minha primeira *telenovela*, no ano de 1993/1994, estando responsável pelos exteriores, o contrato coletivo de trabalho determinava aos técnicos um horário de trabalho 11 horas de diárias durante seis dias por semana, de segunda a sábado. Os exteriores dessa *telenovela* eram gravados com uma câmara, mas nas produções seguintes foi-me atribuído uma *regie* com três câmaras ligadas por cabos a um carro exteriores. Havia assim um acerto luz e cor na imagem e de som a partir de um centro de controlo. No início do período que estudamos, no século XXI, e com o advento do digital, introduz-se o sistema de duas câmaras digitais a debitarem para, primeiro para dois gravadores autónomos, agora para a disco rígido de cada câmara, deixando de existir qualquer tipo de montagem prévia (nem de som nem de imagem). Tudo isto possibilitou uma maior mobilidade por parte das equipas, sobretudo as de exteriores, uma vez que a equipa em estúdio não tem qualquer problema de mobilidade.

Na mudança do milénio desenvolve-se um protótipo apoiado no molde de produção em estúdio, com uma clara extensão dessa matriz no exterior. Com ligeiros ajustes, ainda hoje é esse o paradigma, com alguns aligeiramentos do dispositivo, à luz do

avanço tecnológico. Não podemos esquecer e menosprezar o apoio a esta evolução por parte do serviço público televisão. Apesar de estarmos a tratar de uma nova realidade produtiva, numa nova era, é preciso ter em conta que a produção de *telenovelas* foi fruto de uma visão do serviço público de televisão, principalmente do primeiro canal. Abriu-se espaço para que no seio das televisões privadas se desenvolvesse uma indústria sob os auspícios de um novo “modo de produção” – pois o serviço público foi deixando a *telenovela* fora dos seus conteúdos de eleição. Como já foi afirmado, também o avanço tecnológico da televisão influenciou a própria evolução do modo de produção até aos dias de hoje. Temos como exemplo dessa evolução, que se ampliou em todas as facetas do modo de produção, recordando que os primórdios da telenovela portuguesa (início dos anos 80), a duração e o número de episódios de uma *telenovela*. No início dos anos 80 era comum existirem 130 capítulos por *telenovela*, com cerca de 30 minutos por episódio, evoluindo rapidamente a partir de 1981 para um total de 140/150 episódios de 45 minutos por episódio. Esta evolução é um sinal claro de como o género dinamizou a sua própria produção, graças às preferências do público. É o aumento das audiências que faz com que haja um aumento do número de episódios e da duração de cada episódio. Esta exigência do público acaba por acionar a produtividade e imprimir uma dinâmica mais industrial ao modo de produção. Apesar de nem sempre se respeitar estes parâmetros, particularmente no que diz respeito à tensão dramática das cenas que concluíam o episódio (os chamados ganchos) – por exemplo, a conclusão de cada episódio com um suspense para fechar a semana de maneira que à sexta-feira se permitisse aumentar a tensão dramática da trama, de forma a recuperar o interesse da mesma na segunda-feira. Em Portugal, pelo final dos anos 90, com o sucesso apelativo e de audiências deste formato, começou a não haver respeito nem possibilidade de respeitar este planeamento porque se exibiam episódios também durante os fins-de-semana.

E, no entanto, foi graças a esta *desprogramação* que se manteve, incrementou e se consolidou esta cultura de consumo de *telenovelas* portuguesas.

As telenovelas passaram a compor-se de estruturas narrativas melhores, mais elaboradas e mais eficazes e compensadoras em termos industriais, onde as exposições das histórias se vão tornando cada vez mais sofisticadas. Estas *telenovelas* têm cada vez mais autores envolvidos e isso é significativo, sobretudo, por estar a montante no novo modo de produção. Para isto contribui também o despontar de uma televisão de cariz digital que permitia e observava os pequenos países que na área da ficção construíam, desenvolviam e consolidavam as identidades e representações. Não sendo do conhecimento público os valores concretos do preço por episódio de telenovela, os produtores afirmam que os episódios de *telenovela* não aumentaram praticamente nada de 30 anos esta parte. Antes pelo contrário, há quem diga que, com a conversão do escudo para o euro, os episódios televisão de *telenovela* portuguesa são hoje mais baratos que há 30 anos atrás.

Uma vez que nos propusemos a identificar e descrever as características de um modo de produção a que chamamos de português, que está intimamente ligado ao desenvolvimento do modo de produção analógico que se verificou até ao final do século XX, importa concluir a forma como esse legado, na altura com cerca de 20 anos de experiência produtiva, sofreu uma transformação e que elementos nos são facultados que nos podem auxiliar na tarefa de melhor descrever esse modo de produção. Com a introdução da distribuição e exibição através de uma plataforma OTT, usando a internet como modo tecnológico preferencial para a distribuição e exibição da produção nacional, não só foi possível instituir um dispositivo tecnológico que permitiu a este novo modo de produção um ponto de partida e que permitiu também divulgar e experimentar novas

histórias, novas formas de narrativa e novas narrativas. Muitas vezes essas novas narrativas aconteciam num contexto geográfico descentralizado, fora da capital, com um apoio expressivo de autarquias locais e de câmaras municipais que viam como uma mais-valia a localização das tramas nos seus territórios e localidades, com potencial turístico. Essas novas formas de elaborar as narrativas, onde se encaixa esta descentralização, viriam a confirmar-se mais atrativas para as audiências nacionais, contribuindo para a consolidação de uma indústria nacional totalmente preenchida e ocupada por técnicos e artistas portugueses, coisa que não se tinha verificado nos 20 anos anteriores onde as novelas brasileiras tiveram papéis preponderantes e determinantes nas áreas mais delicadas e decisivas da nossa indústria do audiovisual, particularmente na produção de *telenovelas*.

O modo de produção consolida-se e estabiliza-se, afirmando-se enquanto tal, a partir do final do século XX – justamente a partir de 1999.

A partir da pesquisa de conteúdos relacionados com o formato aqui em apreço, e particularmente da opinião duma parte significativa de trabalhadores e profissionais dos diferentes círculos que constituem um modo de produção, vemos que estes apresentam uma visão muito inclusa e interior do desenvolvimento deste modo produção; no entanto, muitas vezes podemos inferir que os mesmos têm um raciocínio não muito coincidente e isócrono sobre a forma como este fenómeno se desenvolveu, expandiu e consolidou até aos dias de hoje. Existe ainda um desenvolvimento contínuo que já se apresentava nos primórdios da investigação, alusiva à época que pretendemos retratar, nesta dissertação, e que configura a importância muito especial da distribuição e divulgação das novelas e *telenovelas*. Referimo-nos, muito particularmente, aos recursos da era digital – à importância e influência das redes sociais, como o Instagram e o Facebook, assim como a outras plataformas de convívios sociais e de divulgação, que atualmente abarcam uma

extensão relativamente grande da liderança de opinião. Estas plataformas tornam-se até mais significativas do que os magazines oficiais de notícias sobre os conteúdos de cada entidade emissora, onde passam essas *telenovelas*, e que influenciam naturalmente os índices da audiência. Na verdade, falamos das páginas oficiais e pessoais dos atores que interpretam as personagens e que são atualizadas diariamente na internet. É modelar nesse ambiente digital a atenção entre o local e o global, especialmente na construção da identidade e representações de objetivos, vida privada dos atores que representam essas personagens e muitas vezes na transição de um ator para outra personagem de outra *telenovela* que abre imediatamente uma nova via de comunicação digital – com o nome da nova personagem, normalmente alocada nos sites oficiais da estação de televisão onde esse personagem pode ser visível.

Uma vez aqui chegados, falta por fim abordar os riscos das transformações que a era digital no meio da televisão acarreta para os *media* em geral. Existem claramente influências muito positivas (no sentido de poder dar continuidade à produção) no método de produção atual da *telenovela*, mas também há desafios e riscos para o futuro, como por exemplo, a transferência das verbas da publicidade envolvidas na montagem financeira das *telenovelas*, para o mundo digital. Só na América Latina, na Flórida e em Portugal, este formato é um produto de *prime-time*, no entanto, nos outros locais do mundo, é ainda um conteúdo de eleição para os horários de significativo investimento publicitário. Em Portugal, no horário nobre, são exibidas atualmente (2021) quatro *telenovelas* (três de produção nacional e uma brasileira) produzidas com um compensador valor de produção e com elencos que vivem envoltos numa bolha de um *star-system* nacional. Naturalmente que o nosso *star-system* é, em comparação com o brasileiro (do ponto de vista da mais-valia internacional), um *star-system* regional, mas com grande penetração nas audiências

de televisão em Portugal. Na verdade, atualmente estamos a verificar as exigências, os efeitos e a evolução desse *star-system* modesto e paroquial, dentro das redes sociais como um dos elementos que sustentam a popularidade da *telenovela* portuguesa. Em Portugal, as diferentes formas de montagem financeira deste modo produção são sustentadas quase exclusivamente pelas verbas dos orçamentos disponibilizados pelos canais televisão SIC e TVI. Esse orçamento é obtido na venda de publicidade, para investimentos recuperados por passatempos, produto *placement* (publicidade incluída nas cenas das *telenovelas*) e *soft sponsoring* (publicidade indireta inserida durante a exibição dos episódios de *telenovela*). Todas estas fontes de investimento foram regulamentadas e não evoluíram de uma forma selvagem porque, justamente no período que é estudado nesta tese, foram elaboradas leis (algumas delas internas e de iniciativa das produtoras) que não permitiram uma desregulação espontânea do mercado.

Trabalhos Futuros

Terminamos a conclusão do trabalho com alguns aspetos – laterais, mas numa perspectiva de futuro – que influenciam o método de produção. Que futuro poderá estar guardado para as ficções de longa duração, face aos requisitos dos tempos de hoje?

Ao longo do trabalho, apresentámos argumentos que preconizam que a transformação do modo de produção nacional de *telenovelas* em televisão tem implicações a diferentes níveis e resulta de um conjunto de fatores estruturais que extravasam as dinâmicas dramáticas ou criativas do género, encerrando especificidades, nomeadamente do ponto de vista das estruturas organizacionais, face a processos similares de reconfiguração do ambiente de produção televisiva em outros países europeus em curso (Scannell, 2009; Turner & Tay, 2011). A análise comparativa desses processos no espaço europeu, preconizada por exemplo por Hallin e Mancini (2008), constitui um vetor fundamental de desenvolvimento futuro da nossa linha de investigação. Há que pensar as implicações das transformações desse meio para a teoria e reflexões em torno do mesmo, nomeadamente no que concerne a processos como a digitalização, convergência tecnológica e fragmentação de audiências, que são exemplo de momentos relevantes para a investigação em televisão (Uricchio, 2012). É nossa convicção que estes processos só podem ser verdadeiramente compreendidos se complementados por estudos exploratórios que desenhem cenários onde se possa posicionar os efeitos desses mesmos momentos de rutura em contextos específicos, como por exemplo o da produção e distribuição de novelas.

Os debates passados sobre o fim do meio televisivo provaram o seu equívoco, nomeadamente porque a televisão nunca foi um objeto assim tão estável e a sua importância tem-se mantido. A nossa proposta de realização de um exercício de análise das (re)configurações do género *telenovela* ao longo de um período histórico específico

procurou incorporar elementos como as representações televisuais ou o peso das configurações institucionais cada vez mais complexas do meio, com o objetivo de construir uma abordagem original a um gênero singular como a *telenovela* e as suas representações no contexto nacional. Pensamos que esta abordagem, que procurou simultaneamente descrever, analisar e discutir estes aspectos, será útil a todos os investigadores ou interessados neste domínio, e poderá contribuir para uma maior consciência sobre o papel central que a *telenovela* desempenha e continuará a desempenhar na nossa sociedade, seja através das suas narrativas, seja enquanto lugar de memória ou âncora de produtores, distribuidores e audiências.

Procurámos aqui integrar múltiplas dimensões – instituições, textos e audiências – de modo a explorar a identidade do meio, estabelecendo uma cartografia que suporta o desenvolvimento exploratório de cenários futuros de reconfiguração da telenovela. Os nossos trabalhos futuros devem partir da necessidade de se desenvolverem abordagens teóricas e metodológicas que explorem a interação entre velhos e novos conceitos, repensando a teoria da televisão à luz das transformações contemporâneas do meio.

A produção audiovisual em geral, e particularmente a televisiva, evoluiu com uma enorme celeridade, especialmente nas primeiras décadas do século XXI. Atentemos aos avanços tecnológicos, por exemplo - estes imprimiram dinâmicas tão drásticas que provocaram transformações em todos os conceitos produtivos da indústria cultural e audiovisual: o advento de novos formatos, técnicas e manifestações artísticas, destacando-se personalizadas nos conteúdos televisivos de curta e longa duração. As plataformas de *streaming*, que surgiram com o *boom* da internet no final do século XX, e que se afirmaram como atores essenciais no mercado com o surgimento do Youtube, a partir de fevereiro de 2005, fizeram surgir a dinâmica e consolidação das atuais plataformas, como a Netflix, HBO e mais recentemente a Disney +. Portanto, embora o *boom* da internet

tenha ocorrido na década de 90, a verdade é que a partir daí desenvolveram-se plataformas que ganharam uma certa credibilidade ou popularidade, como já aqui mencionado. O mundo produtivo da ficção tradicional, com esta evolução digital, foi-se desligando dos antigos modos de produção e com isso os produtores audiovisuais encontram-se, cada vez mais, obrigados a reinventar-se, para que os seus conteúdos continuem a ser relevantes, atrativos e consumidos pelas novas audiências digitais. Tudo isto tem vindo a ser parte integrante da evolução da era digital e tudo isto obviamente tem influenciado a forma como se produz a telenovela ou como se produz conteúdos de longa duração em geral.

Deve ser sobretudo tido em conta que existe uma geração nova, que é constituída por nativos digitais (nascidos na passagem do século) e que essa geração nova é consumidora sobretudo de videojogos, que na sua vocação lúdica se aproximam dos conteúdos serializados das plataformas digitais de ficção.

A oferta dessas plataformas digitais de séries e filmes têm características estéticas e plásticas nos seus elementos fundamentais, e simultaneamente nas narrativas das *telenovelas*, continuando a ser muito desejadas pelas audiências tradicionais. Naturalmente, esta evolução e predestinação, veio interferir com o consumo de canais televisão FTA, onde encontramos audiências mais envelhecidas e simultaneamente mais conservadoras na forma de consumir e observar a *telenovela*. Os telespectadores que constituem essas audiências FTA são um universo temporário (dada a idade dos espectadores), portanto um dos grandes propósitos da *telenovela* feita no modo produção português é atrair audiências mais rejuvenescidas – o que se tem verificado ser muito complicado e de certa forma difícil e inacessível perante a oferta das televisões por cabo e por parte das plataformas digitais. Assim, e na medida em que os investimentos em publicidade estão muito mais voltados para novas plataformas de distribuição, e também na medida em que outros investimentos surgiram (ex. a integração de anúncios interativos)

na era digital, e que não acompanham as necessidades do modo de produção tradicional de *telenovela*, a telenovela tem de conseguir gerar novos modelos de negócio e financiamento.

A linguagem da internet e das plataformas associadas à internet não é radicalmente diferente da tradicional. No entanto, observa-se uma mudança natural e ativa no modo de produção que se reflete nos tempos de duração dessas *telenovelas*, quer no tempo útil dos episódios quer no número final dos capítulos. Devido às exigências das audiências, e para contrariar esta dinâmica, temos verificado nos últimos tempos uma espécie de camuflagem destes aspetos. Os conteúdos longa duração pretendem ser agora de média duração temporal, tendo fracionado o número total de episódios e agrupando-os em temporadas ou, ultimamente, em volumes. As produções de longa duração, como é o caso das telenovelas, que de acordo com o paradigma anterior iriam até aos 300 episódios, são neste momento divididas em temporadas ou volumes de 50/70 e até mesmo 100 episódios. Esta nova nomenclatura obriga a formatos que desenvolvem narrativas de uma forma mais rápida, empreendedora e porventura mais atrativa, para os consumidores mais motivados. O processo de produção das telenovelas continua, ainda assim, normalmente apoiado por um paradigma arcaico de produção, que já vem da época analógica, mas que, como já aqui foi exposto, foi evoluindo e alterado em função das transformações que o modo digital produziu.

No futuro, os resultados e os verdadeiros impactos obtidos por estas alterações do modo de produção são cada vez mais monitorizados, avaliados e aprimorados permanentemente e sistematicamente – assim o exigem os parâmetros e desígnios da indústria audiovisual, em função das suas receitas publicitárias e, consequentemente, dos apoios financeiros agora mais diversos que nunca. Na sequência deste raciocínio e pressuposto, destaca-se um protocolo absolutamente determinante deste paradigma digital

que é o *streaming*, que mais do que uma plataforma ou um protocolo de plataforma significa a transmissão de uma tecnologia que envia informações multimédia através de transferência contínua de dados pela internet na realidade. Este importante e agora determinante recurso, o *streaming*, só começou a ser reconhecido, desenvolvido e popularizado, enquanto dinâmica, a partir da década entre 2000 e 2010 e teve a sua consolidação com o surgimento de plataformas digitais de distribuição de conteúdos de ficção e documentários como por exemplo a Netflix. De momento é este fenómeno que temos como referência para o desenvolvimento futuro e para a evolução do modo de produção audiovisual, encontrando-se aí a *telenovela* e o seu futuro.

É neste ambiente e atividade que entram também a influência e envolvimento das redes sociais, principalmente o Facebook e o Instagram, que hoje em dia são parte integrante do desenvolvimento de uma produção. Observamos, por exemplo, que atores e personagens têm, como já aqui foi anunciado anteriormente, páginas que começam quando uma novela começa a ser exibida e acabam quando a novela acaba de ser exibida. Este prodígio estende-se com expressões visíveis e atividades dentro de um sistema associado à *transmedia*. Podemos dar como exemplo do que temos vinda a relatar, o caso da telenovela “Destinos Cruzados”, de 2012-2013, uma produção da Plural Entertainment para a TVI, em que a atriz Maria João Bastos representa uma cantora popular – Liliane Marise – que interpreta músicas compostas exclusivamente para a telenovela. Esta personagem de “Destinos Cruzados” foi tão marcante que acabou por ser lançando um CD com as letras exclusivas da telenovela, acabando este por alcançar o primeiro lugar no top nacional. Esta personagem e o seu fenómeno não se esgotou nestes elementos: foram produzidos vários espetáculos, não com a atriz, mas com a personagem por ela encarnada, que acabaram com um concerto no Meo Arena, em Lisboa, em outubro de 2013. Estas dinâmicas têm, hoje em dia, uma influência direta na dinâmica e desenvolvimento do

modo produção, tendo, como já aqui foi explanado, alguns benefícios pírricos, em que as verbas concentradas e geradas pelo processo da montagem financeira começam a ser transferidas de um lado para o outro, ou seja, em termos de televisão tradicional alguns anunciantes deslocam verbas de produção para as atividades satélites relacionadas com a hiperatividade financeira, assim como a interpretação do *star-system* com, por exemplo, a entrada de investimentos nas páginas das redes sociais e outras atividades da internet, deslocando não só os investimentos, mas também o interesse pelo conteúdo e narrativa que constituem o foco íntimo das telenovelas

Assim, tudo leva a acreditar que, no futuro, as audiências televisivas das *telenovelas* irão passar de um estado de estagnação, do qual já nos podemos aperceber, para uma diminuição paulatina, mas não drástica, exigindo uma oferta diferente por parte das produtoras. Em parte por causa da oferta na área do entretenimento dos vários canais televisivos em regime de FTA, mas também por causa da avançada idade dos consumidores que são normalmente muito fiéis. Só há cerca de seis ou sete anos, com o abandono da *telenovela* como género de referência no *primetime* do serviço público de televisão, as séries televisivas produzidas ou encomendadas a produtoras privadas pelo serviço público de televisão passaram a ser uma alternativa ao consumo do género *telenovela*. Até aí, a única alternativa à ficção nacional em *primetime* era a novela brasileira ou, com muito menos expressão, séries internacionais, particularmente de origem anglo-saxónica. A *telenovela* do futuro assim como o modo de produção de *telenovela*, nomeadamente daquela que consideramos ser a *telenovela* portuguesa, com todas as suas características, vai ter que estar atenta, não só às alterações sociais, políticas e económicas, mas também ao potencial da evolução tecnológica, sendo que as narrativas que daí advêm terão de conectar, cremos, com a matriz da portugalidade contemporânea.

O futuro da telenovela terá também de passar pela evolução das bases narrativas. Uma vez que, raramente ou praticamente nunca, a *telenovela* nacional teve como base de apoio histórias e narrativas de época (localizadas fora dos tempos presentes), até mesmo passadas num passado próximo, a *telenovela* portuguesa para além de ter que estar atenta a todas as evoluções contemporâneas, perto dos problemas das audiências atuais, terá de saber inspirar-se em novas temáticas e fontes, quiçá oriundas da história nacional. As narrativas do modo de produção atual terão de se manter atentas a todos estes elementos intrínsecos que fazem parte da alma e da narrativa tradicional cultural portuguesa e que normalmente é observada, criada e inspirada pelos autores. A *telenovela* nacional, para além de todos os problemas que vai ter no futuro em relação às suas montagens financeiras, aliás como todos os conteúdos de ficção e de longa duração, terá que estar atenta, sobretudo a tudo ao que se passa e se desenvolve a jusante do modo de produção, como às evoluções técnicas e tecnológicas, à importância dos elencos e toda a sua componente digital a eles associadas, não esquecendo a importância da cenografia e a importância da direção de arte digital, e, finalmente, a importância, dos diferentes modos distribuição de conteúdos televisivos em geral e dos conteúdos televisivos de longa duração em particular.

Bibliografia

- Adriaens, F. (2010). The glocalised telenovela as a space for possible identifications for diaspora girls in Northern Belgium? *Observatorio (OBS*)*, (4). <https://doi.org/10.15847/obsOBS442010380>.
- Allen, R. C. (1985). *Speaking of soap operas*, UNC Press Books.
- Anderson, C. & Curtin, M. (2002). *Media History: Theories, Methods, Analysis*. Aarhus University Press
- Anderson, S. (2013). Martin Luther in Primetime: Television Fiction and Cultural Memory Construction in Cold War Germany, *VIEW: Journal of European Television History and Culture*, 2(3), 22-26. <https://doi.org/10.25969/mediarep/14066>.
- Belli, Z. P. B. (1980). Radionovela: análise comparativa na radiodifusão na década de 40. *São Paulo: ECA-USP*.
- Belli, Z. P. B. (1980). Radionovela: análise comparativa na radiodifusão na década de 40. *São Paulo: ECA-USP*.
- Bhamra, R., Dani, S., & Burnard, K. (2011). Resilience: the concept, a literature review and future directions. *International journal of production research*, 49(18), 5375-5393.
- Bielbly, D. D., & Harrington, C. L. (2005). Opening America? The telenovela-ization of US soap operas. *Television & New Media* 6(4) 383–399. <https://doi.org/10.1177/1527476405279861>.
- Bignell, J., & Fickers, A. (Eds.) (2008). *A European television history*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Biltreyst, D. & Meers, P. (2000). The international telenovela debate and the contra-flow argument: a reappraisal. *Media, Culture & Society*, 22 (4), 393-413. <https://doi.org/10.1177/016344300022004002>.
- Borelli, S. H. S. (2001). Telenovelas brasileiras: territórios de ficcionalidade, universalidades, segmentação. *Desafios da Comunicação*, 127-141.
- Brunsdon, C. (1998). What is the "television" of television studies?.
- Buonanno, M. (2009). From literary to format adaptation: multiple interactions between the foreign and domestic in italian TV Drama. *Critical Studies in Television*, 4(1), 65–83. <https://doi.org/10.7227/CST.4.1.6>.

- Burnay, C. (2005a). Ficção Nacional: a emergência de um novo paradigma televisivo. Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico – Volume III.
- Burnay, C. (2005b). A telenovela e o público: uma relação escondida, *Media & Jornalismo*, (6) 2005, pp. 95-110.
- Burnay, C., coord. (2014). A história na ficção televisiva portuguesa. Universidade Católica Editora (Estudos de comunicação e cultura. Media, tecnologia e contextos)
- Burnay, C., & Ribeiro, N. (2016). As novas dinâmicas do consumo audiovisual em Portugal. *ERC–Entidade Reguladora para a Comunicação Social. Portugal*. Retirado de https://www.erc.pt/documentos/Estudos/ConsumoAVemPT/ERC2016_AsNovasDinamicasConsumoAudioVisuais_web/assets/basic-html/page2.html.
- Burt, R. S. (2000). The network structure of social capital. *Research in organizational behavior*, 22, 345-423. [https://doi.org/10.1016/S0191-3085\(00\)22009-1](https://doi.org/10.1016/S0191-3085(00)22009-1).
- Cabrujas, J. I. (2002). *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. (Vol. 15) Editorial Alfa.
- Cádima, F. R. (1995). *O fenómeno televisivo*. Círculo de Leitores.
- Caldwell, J. T. (2008). *Production culture*, Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822388968>.
- Campedelli, S. (1985). *A Telenovela* (Vol. 19). Editora Ática.
- Cantor, M. G., & Pingree, S. (1983). *The Soap. Opera. Beverly Hills: Sage*.
- Castelló, E. (2007). The production of television fiction and nation building: The Catalan case. *European Journal of Communication*, 22(1), 49-68. <https://doi.org/10.1177/0267323107073747>.
- Chalaby, J. K. (2016). Drama without drama: The late rise of scripted TV formats. *Television & New Media*, 17(1), 3–20. <https://doi.org/10.1177/1527476414561089>.
- Couldry, N. (2004). Theorising media as practice. *Social semiotics*, 14(2), 115-132. <https://doi.org/10.1080/1035033042000238295>.
- Creeber, G. (2001). *The Television Genre Book*. London: British Film Institute.
- Cunha, I. F. (2003). A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal. *cadernos pagu*, 39-73. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332003000200004>.
- Cunha, I. F. e Burnay C. (2006). Ficção televisiva em Portugal: 2000- 2005. Universidade de Coimbra, Universidade Católica Portuguesa. Biblioteca On line da Ciência da

Comunicação. 2006. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/ferin-isabel-burnay-catarina-ficcao-televisiva-portugal.pdf>>.

Cunha, I. F. (2011). *Memória da telenovela – programas e recepção*. Lisboa: Livros Horizonte.

Curtin, M. (2004). Media capitals: Cultural geographies of global TV. In *Television after TV*, 210-302, Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822386278-012>.

Damásio, M. J. (2011). Social capital: Between interaction and participation. *CM Communication and Media*, 6(21): 37-60.

Damásio, M. J., & Paixão da Costa, J. (2020). Portuguese Soap Operas: A case study on the emergence of an original production culture. *Critical Studies in Television*, 15(1), 25-48. <https://doi.org/10.1177/1749602019892463>.

Davies, M. M. (2006). Production studies. *Critical Studies in Television*, 1(1), 21-30. doi:10.7227/CST.1.1.5.

Dhoest, A. (2007). The national everyday in contemporary European television fiction: The Flemish case. *Critical Studies in Television*, 2(2), 60-76. <https://doi.org/10.7227/CST.2.2.7>.

Doyle, G. (2016). Resistance of channels: Television distribution in the multiplatform era. *Telematics and Informatics*, 33(2), 693-702.

EBU Eurodata 2019:
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiJxq7H46T0AhV5g_0HHUKeB7wQFnoECAgQAAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.ebu.ch%2Fnews%2F2019%2F05%2F182-million-tune-in-to-64th-eurovision-song-contest-as-young-audience-numbers-surge&usg=AOvVaw3B-inn52poSCSVS1sa19bv

Enns, S., Malinick, T., & Matthews, R. (2008). It's not only who you know, it's also where they are: Using the position generator to investigate the structure of access to embedded resources. *Social capital: An international research program*, 255-281.

Eurobarometer 2019:
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjorJe346T0AhWxi_0HHQ9RDVkJQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.efsa.europa.eu%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2Fcorporate_publications%2Ffiles%2FEurobarometer2019_Food-safety-in-the-EU_Full-report.pdf&usg=AOvVaw1NnCbmLuPQhx0Gxl5w9xpS

European Audiovisual Observatory (2017) Audiovisual fiction production in the European Union - 2017 edition, available at: <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/publications>

European Audiovisual Observatory (2018) Audiovisual fiction production in the European Union - 2018 edition, available at: <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/publications>

Evans, E. (2011). *Transmedia Television: Audiences, new media and daily life*. Taylor & Francis.

EY future of television report, 2018: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewi8t6fs5aT0AhUfQkEAHebnA-AQFnoECACQAQ&url=https%3A%2F%2Fassets.ey.com%2Fcontent%2Fdam%2Fey-sites%2Fey-com%2Fen_gl%2Ftopics%2Ffmt%2Fey-how-a-billion-screens-can-turn-india-into-a-m-and-e-powerhouse.pdf%3Fdownload&usg=AOvVaw0HEuke2nzcMfBW4uDpZKZb

Ferreira, M. P., Reis, N., & Santos, J. C. (2011). TVI: O turnaround até à liderança de audiências. *Caso de estudo*, (7), 11-21.

Ferreira, R. M. C. (2010). A experiência da audiência das telenovelas em Portugal: um modelo a partir da teoria fundamentada em dados. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação.

Fontaine, G., & Pumares, M. J. (2019). The Production and Circulation of TV Fiction in the EU28. Television and VOD. *Strasbourg: European Audiovisual Observatory*.

Frangou, G. P. (2002). *Soap opera reception in Greece: Resistance, negotiation and viewing positions*. (Doctoral dissertation, Goldsmiths, University of London).

Giddens, A. (1984). *The constitution of society. Outline of the theory of structuration*. University of Cambridge Press.

Gill, R. (2007). Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European journal of cultural studies*, 10(2), 147-166.

Gimpel, G. (2013). Five pressing issues shaping the future of TV & video. *MIT Center for Digital Business*.

Goddard, M. & Parikka, J. (Eds.) (2011). Unnatural ecologies. *The Fibreculture Journal*, 17, 1-5.

- Gómez, G. O. e Lopes, M. Immacolata V. de (2015). Relaciones de género em la ficción televisiva. Observatorio Iberoamericano de da Ficción Televisiva – OBITEL 2015. Porto Alegre: Sulina
- Gripsrud, J. (2004). Broadcast television: The changes of its survival in the digital age. In *Television after TV*, 210-223, Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822386278-009>.
- Hagedoorn, B. (2013). Television as a hybrid repertoire of memory: new dynamic practices of cultural memory in the multi-platform era. *VIEW: Journal of European Television History and Culture*, 2 (3), 52-64. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14070>.
- Hagedoorn, B. (2016). Doing History, Creating Memory: Representing the past in documentary and archive-based television programmes within a multi-platform landscape. (Doctoral dissertation, University Utrecht).
- Hallin, D. C., & Mancini, P. (2008). *Sistemas mediáticos comparados: tres modelos de relación entre los medios de comunicación y la política*. Editorial Hacer.
- Hamburguer, E. (2000). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. Editora Fundação Perseu Abramo.
- Hartley, J. (1999). *Uses of Television*, London, Routledge.
- Hesmondhalgh, D. (2006). Bourdieu, the media and cultural production, *Media, culture & society*, 28(2), 211–231. <https://doi.org/10.1177/0163443706061682>.
- Highsmith, J. M., & Cavell, S. (1972). The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31(1).
- Hilmes, M. (2003). *The television history book*, London: British Film Institute
- <https://www.doi.org/10.4135/9781412959384.n235>
- https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwicl_yD5qT0AhXJasAKHbSSBqwQFnoECAUQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.ericsson.com%2Fen%2Freports-and-papers%2Fconsumerlab%2Freports&usg=AOvVaw3BB-TwV5Ykoyd2OOf_p6Ah
- Karlidağ, S., & Bulut, S. (2014). The transnational spread of Turkish television soap operas. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi | Istanbul University Faculty of Communication Journal*, 0 (47), 75-96. Retirado de <https://dergipark.org.tr/en/pub/iuifd/issue/22897/245091>.

- Keinonen, H. (2016). From serial drama to transmedia storytelling: How to re-articulate television aesthetics in the post-broadcast era. *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook*, 14(1), 65–81, https://doi.org/10.1386/nl.14.1.65_1.
- Keinonen, H. (2018). The power of the format catalogue: How global institutional structures determine television production in a small national market. *Critical Studies in Television*, 13(2), 153–168. <https://doi.org/10.1177/1749602018763697>.
- Kevin, D (2003). *Europe in the media: a comparison of reporting, representation, and rhetoric in national media systems in Europe*. Routledge.
- Kevin, D. (2003). Europe in the media: A comparison of reporting, representation, and rhetoric in national media systems in Europe. Routledge.
- La Pastina, A. C. (2001). Product placement in Brazilian prime time television: The case of the reception of a telenovela. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45 (4), 541-557. https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4504_1.
- La Pastina, A. C., Rego, C. M., & Straubhaar, J. D. (2003). The centrality of telenovelas in Latin America's everyday life: Past tendencies, current knowledge, and future research. *Global Media Journal*, 2(2), 1-15.
- Levine, E. (2018). The Rise and Fall of the Soap Opera. A Companion to the History of American Broadcasting, 301. 10.1002/9781118646151.ch14.
- Liebes, T., & Livingstone, S. (1998). European soap operas: the diversification of a genre. *European Journal of Communication*, 13(2), 147-180.
- Littlejohn, S. W., & Foss, K. A. (2009). Encyclopedia of communication theory (Vol. 1). Sage.
- Lopes, M. Immacolata V. de org. (2004). Telenovela, internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola.
- López Pumarejo, T. (1987). Aproximación a la Telenovela.
- Lopez, A. M. (1995). Our welcomed guests: Telenovelas in Latin America. In *To Be Continued: Soap Operas around the World*. Edited by Robert Allen, 256–275. London: Routledge.
- Lotz, A. D. (2019). The multifaceted policy challenges of transnational Internet-distributed television. *Journal of Digital Media & Policy* 10(1), 27-31. https://doi.org/10.1386/jdmp.10.1.27_1.
- Ludányi, A., & Belényesi, P. (2011). Future trends of television.

- Manovich, L. (2018). Can We Think Without Categories?. *Digital Culture & Society*, 4(1), 17-28.
- Martin-Barbero, J., & Allen, R. (1995). Memory and form in the Latin American soap opera. University of North Carolina Press. 276-284.
- Martín-Barbero, J., & Muñoz, S. (1992). Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia. *Bogotá: Tercer Mundo*.
- Martínez, I. (2005). Romancing the globe. *Foreign Policy*, (151), 48.
- Mateus, A. & Associados, (2016). Estudo Estratégico sobre a Produção de Conteúdos Audiovisuais em Portugal. Retirado de: <https://apitv.com/wp-content/uploads/2020/04/APIT.pdf>.
- Mattelart, M., & Mattelart, A. (1987). Le Carnaval des Images. Documentation Française.
- Mayer, V., Banks, M. J., & Caldwell, J. T. (Eds.). (2009). Production studies: Cultural studies of media industries. Routledge.
- Mazziotti, N. (1993). Estado de las investigaciones sobre telenovelas latinoamericanas. *Revista de Ciencias de la Informacion*, (8), 45-58.
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela: la producción de ficción en América Latina* (Vol. 7). Paidós.
- Melo, J. M. (1988). As telenovelas da Globo: produção e exportação. *São Paulo: Summus*.
- Melo, J. M. (1995). Development of the audiovisual industry in Brazil from importer to exporter of television programming. *Canadian Journal of Communication*, 20 (3): 317-328. DOI:10.22230/cjc.1995v20n3a880.
- Moreira, J. P. (1991). Telenovela: um desfile de modelos.
- Motter, M. L., & Malcher, M. A. (2005). Portugal/Brasil: a telenovela no entre-fronteiras. *Atas do III Sopcom: UBI*, 679-685.
- Newcomb, H., & Hirsch, P. (1983). Television as a cultural forum: implications for research. *Quarterly Review of Film and Video*, 561-573. <https://doi.org/10.1080/10509208309361170>.
- O'Donnell, H. (1999). *Good times, bad times: Soap operas and society in Western Europe*. Burns & Oates.

- O'Donnell, H. (2004). The Empire writes back? The challenge of the domestic portuguese telenovela. *Lusotopie* 11, 209-222.
- Obercom (2006). Estratégias de Sucesso na Ficção TV Nacional: Estudo de Caso das 'Telenovelas Juvenis'. Novembro, Research Report. Retirado de: <https://obercom.pt/wp-content/uploads/2016/06/Estrat%C3%A9gias-de-Sucesso-na-Fic%C3%A7%C3%A3o-TV-Nacional-Estudo-de-Caso-das-Telenovelas-Juvenis-%E2%80%93-Nov2006.pdf>.
- Olsson, J., & Spigel, L. (Eds.). (2004). *Television after TV: Essays on a medium in transition*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822386278>.
- Paixão da Costa, J. (2003). *Telenovela: um modo de produção. O caso português*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Paulussen, S. (2019). User-Generated Content. The International Encyclopedia of Journalism Studies, 1-6. <https://doi.org/10.1002/9781118841570.iejs0058>
- Peter., J., & De Vreese, C. H. (2004). In search of Europe. A cross-national comparative study of the European Union in national television news. *Harvard International Journal of Press/Politics*, 9(4), 3-24. DOI: 10.1177/1081180X04270597.
- Puppo, F. (1997). La Pantalla: espejo del alma. In *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales* (pp. 113-120). Gedisa.
- Quico, C., Damásio, M. J., & Henriques, S. (2012). Digital TV adopters and non-adopters in the context of the analogue terrestrial TV switchover in Portugal. In *Proceedings of the 10th European Conference on Interactive TV and Video*, 213-222. <https://doi.org/10.1145/2325616.2325658>.
- Reis, C., & Lopes, A. C. (1991). *Dicionário di narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Relatório de Consumer and Industry Insight da Ericsson 2020:
- Risse, T. (2011). *A community of Europeans?*. Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9780801459184>.
- Roca-Sales, M. (2009). The future of television: From the boob tube to YouTube. *American Communication Journal*, 11(1), 1-11.
- Scannell, P. (2007). *Media and Communication*. London: Sage.
- Sinclair, J., Jacka, E., & Cunningham, S. (1996). *New patterns in global television: Peripheral vision*. Oxford University Press.

- Slavtcheva-Petkova, V. (2013). "I'm from Europe, but I'm Not European" Television and children's identities in England and Bulgaria. *Journal of Children and Media*, 7(3), 349-365. 10.1080/17482798.2012.740416
- Sobral, F. A. (2012). Televisão em Contexto Português: uma abordagem histórica e prospectiva. *Millenium*, (42), 143-159.
- Soeiro, E. (1977). Entrevista com José Niza: estamos preocupados em relação à continuidade da exibição de "Marco". *O Jornal*, 15, Lisboa, 8 de novembro.
- Sørensen, I. E. (2016). The revival of live TV: liveness in a multiplatform context. *Media, Culture & Society*, 38(3), 381-399.
- Stauff, M. (2019). Formatting Cross-Media Circulation: On the Epistemology and Economy of Sports Highlights. <https://doi.org/10.14619/1556>.
- Straubhaar, J. D. (2007). *World television: From global to local*. SAGE publications.
- Távola, A. (1996). *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo*. Editora Globo.
- Thomas, E. (2009). Voyage au pays des acêtres. La telenovela brésilienne au Portugal. *Les Temps des Médias* (1), 140-148.
- Torres, M. J. (2008). Cultura light televisiva: o fenómeno da telenovela. *Comunicação & Cultura*, (6), pp. 67-80.
- Tufte, T. (1997). *Living with the rubbish queen: Telenovelas, culture and modernity in Brazil*. University of Luton Press.
- Turner, G., & Tay, J. (Eds.). (2009). *Television studies after TV: Understanding television in the post-broadcast era*. Routledge.
- Uricchio, W. (2012). TV as time machine: television's changing heterochronic regimes and the production of history. In *Relocating Television*, 49-62. Routledge.
- Veron, E. (2001). Les publics entre production et réception: problèmes pour une théorie de la reconnaissance. *Conferências da Arrábida*, 27.
- Williams, T. M. (1981). How and what do children learn from television?. *Human Communication Research*, 7(2), 180-192. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2958.1981.tb00568.x>
- Wilson, T. (2009). *Understanding media users: From theory to practice*. John Wiley & Sons.

Windeler, A. & Sydow, J. (2014). Project Networks and Changing Industry Practices
Collaborative Content Production in the German Television Industry. *Organization
Studies*. 10.1177/0170840601226006

Anexos

**ANEXO 1 :
TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS A AGENTES DO MEIO DE PRODUÇÃO DA
*TELENOVELA EM PORTUGAL***

Este anexo contém a transcrição (sem manipulação, quase sem aperfeiçoamentos estilísticos) de uma escolha de 16 das 32 entrevistas realizadas no âmbito desta dissertação. Todas as entrevistas se encontram identificadas, no início. Alertamos para a coloquialidade de algumas das entrevistas, que optámos por não ocultar.

Entrevistado: Manuel Cavaco

Profissão: Ator

Data da entrevista: 10.10.2017

Jorge: Manuel, em primeiro lugar, queria-te agradecer a tua gentileza de contribuir para o meu doutoramento desta maneira, com uma entrevista, e queria-te dizer que esta entrevista é totalmente para efeitos académicos e de estudo académico e, portanto, eu tenho entrevistado várias pessoas envolvidas no processo de produção das novelas, desde a sua origem até aos dias de hoje e, portanto, tenho escolhido pessoas que eu considero que são emblemáticas e que podem falar da evolução da novela. A primeira coisa que eu te pedia era se tu não te importavas de te identificar em relação à tua relação e ao longo do tempo com a produção de conteúdos televisivos audiovisuais em Portugal, ou seja, não é só a novela, o que é que fizeste?

Manuel: Bom, eu devo dizer que naquela altura não, mas neste momento, assumo isso, estreei-me como ator na primeira peça que a televisão fez, a RTP, em 57, era um miúdo, era um juvenzinho, que vinha do teatro amador e fiz uma figuração especial, fazia um pajem do celeberrimo Monólogo do Vaqueiro de Gil Vicente, em que o Ruy de Carvalho foi o protagonista. Eu era um juvenzinho e, pronto, entrava lá a fazer figuração. Em 1961, fui para o Conservatório, estudei, trabalhei, formei-me. A partir daí, eu estive sempre a trabalhar, sempre, sempre, sempre. Fiz cinquenta e duas peças de teatro televisionado, fiz uma novela do Chico Mata em 67 que se chamava “Gente Nova em Férias”. Depois fui para a tropa. Quando vim da tropa, em relação à televisão foi, de facto, a minha definitiva matriz enquanto ator, evidentemente que estava no teatro, fui para o Teatro Nacional, porque a Senhora Dona Amélia Rey Colaço chamou-me, mas a par do teatro eu tive sempre, sempre, sempre uma atividade plena, plena em relação ao teatro televisionado - era paralelo, quer dizer, eu era ator de teatro e era ator de cinema... de televisão. Fiz vários filmes, vinte e dois filmes ao todo, pequenas participações, evidentemente, fui protagonista em duas fitas. A última fita do António Macedo e uma fita do Fernando Matos Silva, de resto, fiz participações em vinte duas fitas, participações como toda a gente que é ator, que é a grande paixão da minha vida que é fazer cinema. Como não se faz cinema em Portugal, entreguei-me à televisão e nunca mais me senti só. Em televisão fiz vinte e seis novelas, estou a fazer a vigésima sétima, várias séries, seis séries de longa duração ou de curta duração, e pronto, sou uma pessoa de uma atividade grande, plena...

Jorge: Em atividade desde os anos sessenta, portanto...

Manuel: Sim, sim, sim, sim, sim, completamente, em atividade profunda desde os anos sessenta.

Jorge: Neste caso particular da telenovela, qual foi o teu envolvimento na produção desta telenovela, isto é, tu és pioneiro, és desde as primeiras telenovelas e daí para a frente tens feito praticamente...

Manuel: Praticamente todos os anos eu tenho feito uma novela. Nós começamos na NBP, em 1992, desde aí, praticamente todos os anos eu tenho feito uma novela. Fiz várias novelas. Fiz três novelas

com o Jorge Paixão da Costa em que também fui autor e, pronto, passei por todos os realizadores que se dedicavam à televisão na época.

Jorge: Nesse evoluir, desde essa altura das novelas até agora, enquanto ator, e obviamente observador do modo de produção, identifica quais foram os principais fatores que se sedimentaram ao longo dos últimos anos, junto do público de televisão, o gosto pelo consumo de telenovela, por exemplo, e já agora, se tu achas que a música, falo da música particularmente, porque a partir de uma certa altura os genéricos das telenovelas passaram a ter músicas já consagradas, conhecidas, antes disso, na altura em que nós fizemos as nossas, a música era original...

Manuel: Original, exatamente, e foi, e deu um grande contributo às novelas. Não, eu acho que há três fases, na minha opinião, durante o tempo em que eu faço novelas, há três fases perfeitamente distintas da coisa “telenovela”. A princípio, como éramos todos muito pioneiros, nós, atores, nem para televisão sabíamos representar. Representar para a televisão como tu sabes, tem uma outra técnica, tem que haver muita sinceridade, tem que haver muito de nós, tu não podes ser mentiroso como eu costumo dizer porque quanto mais sincero e mais honesto tu entregares aquilo que tens para entregar, mais hipótese tens de emocionares, de divertires, o público. Naquela altura, havia, em 92, gostava-se muito daquilo que nós no meio chamávamos o “novelão”. O novelão é os problemas dramáticos do quotidiano das pessoas. Introduzi uma fala uma vez que os companheiros gostaram muito: novela é o telejornal do cidadão comum. Se o cidadão comum se sentir identificado com o que está a ver todos os dias, consegue seguir o personagem daqui para ali, daqui para acolá, e revê-se, e identifica-se, isso era o fascínio do princípio das telenovelas. Havia uma atriz muito interessante que era a Manuela Maria que dizia uma coisa muito engraçada: “Se nós agradarmos à Dona Palmira, ganhámos a novela”. A Dona Palmira era uma pessoa abstrata, tudo o que era mulher era a Dona Palmira. E o Armando Cortez, pegando na deixa, mas também temos que agradecer ao senhor Alfredo, e era essa identificação que originou autores aprimorando-os como o Tozé Martinho. O Tozé Martinho era um autor que procurava não o quotidiano evoluído, mas o quotidiano conservador ao nível das emoções, quer dizer, aquilo que o Tozé Martinho escrevia com a mulher, tínhamos a sensação que já não se passava assim, que as pessoas já não reagiam assim. Foi quando houve mais evolução do ponto de vista da narrativa.

Jorge: Estás a falar do quê? Dos finais dos anos noventa?

Manuel: Sim, finais dos anos noventa.

Jorge: Aquando de “Todo o tempo do mundo”, essas novelas...

Manuel: Sim

Jorge: É dessas novelas...

Manuel: Isso é já o final, a partir daí começa outra narrativa, digamos assim. Até comover. Eu fiz papéis que as pessoas me beijavam no meio da rua, tinham pena de mim, mas pena sincera, não era de rábula, era pena sincera. abraçavam-me, queriam-me, porque eu deixei o registo cómico e entrei no registo dramático e o registo dramático era aquele que eu sentia que de facto as pessoas

mais gostavam. Só um pequeno salto, voltei, não sei porquê, ao registo, pronto, eu sei porquê, já te explico, porque faz parte das tais três fases que eu falo acerca da evolução da narrativa. Puseram-me agora ultimamente nos registos cómicos e as pessoas na rua não gostam, as pessoas na rua gostam de me ver é nas coisas com profundidade, com intensidade, e isso causa-me de alguma maneira...

Jorge: Mas tu achas..., os produtores acharam que o registo cómico fazia falta...

Manuel: Não, não... passou. Os produtores, o cliente, a estação... passou a achar que era tudo muito carregado e isso acontece após, para alguns de nós, a famigerada situação dos “Morangos com Açúcar”. A partir dos “Morangos com Açúcar”, pede-se mais leveza, pede-se mais *fairy*, as pessoas têm que ser mais felizes, as pessoas são encantadoras e começaram a aparecer meninas muito boas, que é quando toda a profissão é invadida por modelos porque, de facto, as atrizes que existiam, as atrizes institucionais não eram mulheres (...), eram pessoas normais, não é? Começaram a aparecer as estátuas, as vénus, e os rapazes eram todos *galãzuras*, era tudo peito-à-mostra. Isto é, a partir de dois mil e qualquer coisa.

Jorge: Isto é, depois da telenovela portuguesa ultrapassar a novela brasileira em termos de audiências, trouxe isso, trouxe mais isso...

Manuel: Sim, sim, sim, trouxe mais isso e isso estabeleceu, eu costumo dizer para alguns colegas, enfim, que são camaradas e que são confidentes que eu era feliz no tempo do Tozé Martinho e não sabia. É verdade! Porque hoje a patetice é tão grande, é patetice mesmo, porque é muito fútil, é muito leviano, as coisas não têm profundidade, não se procura de facto do ponto de vista social, sociológico, se quiseres, não se encontra a possibilidade de cavar, para ir mais fundo, mais fundo, não, é tudo à superfície...

Jorge: Nós naquela altura com os “Desencontros e os Polícias”, fomos muito felizes...

Manuel: Então não fomos?

Jorge: Não tinha nada a ver com o que se faz hoje.

Manuel: Mesmo a Roseira Brava, homem, que nós fizemos, a Roseira Brava era uma novela muito interessante tinha, hoje, por exemplo, hoje, não era possível fazer a Roseira Brava porque a Roseira Brava era tudo. Havia um problema central, o facto de dois jovens, enfim, duas pessoas novas, mas, o cerne da questão, era tudo gente de quarentas e muitos, até aos setentas. Hoje isso não é possível...

Jorge: Tu achas que isso não é possível desde esse salto que se deu em relação à telenovela brasileira, isso é, não é possível desde Todo o Tempo do Mundo, dos Jardins Proibidos e do que veio daí para a frente? E como é que tu vês essa evolução dos Jardins Proibidos e Todo o Tempo do Mundo, etc., para as novelas de hoje? Os últimos quinze anos?

Manuel: É aquilo que eu te disse... o cliente, a pessoa que manda fazer, não é o produtor em si... temos que fazer, que partir, que passar, que ser alegres, que ser bem-disposto, porque depois do

Big Brother e da Casa dos Segredos e não sei o quê, que está toda a gente muito em festa, muito feliz e muito contente, a contar umas anedotas...

Jorge: E dentro desta nova leva, nesta leva, que eu considero um período que é fraturante, que é quando nós ultrapassamos a novela da Rede Globo em termos de audiências em Portugal, começa-se a preferir a telenovela portuguesa, falada em português de Portugal, quais são as características que tu consideras mais marcantes nesse desenvolvimento da novela, em relação aos fatores como o elenco, localizações, argumento, valor de produção, qualidade técnica e visual e também o alinhamento na grelha? Como é que tu enquanto ator, estás dentro e a fabricar para esse mundo exterior dos expectadores, como é que vês estes elementos, o elenco, do elenco já falaste um bocadinho, entraram as carinhas larocas, os corpos esbeltos, etc., ondem por venturam se aproveitavam um ou dois, mas que lhes faltava cultura cénica, faltava tudo. Tu reparas que são pessoas com talento, mas que não têm cultura de representação, não sabem, não distinguem sequer uma escola de representação, mas como são espertos, etc., desenvolvem. Eu queria que tu comentasses um bocadinho como é que tu vês esta parte, porque esta parte para mim é praticamente o momento fulcral da minha tese, que é: houve um momento em que estas coisas ganharam uma outra dinâmica que eu não faço juízo de valor, não sei se é melhor, se é pior, apenas constato.

Manuel: Eu também não te quero fazer juízo de valor, o que eu te constato de facto...

Jorge: Escuta, só, não te quis interromper, eu não faço juízos de valor por uma razão muito simples, porque juntamente com esta mudança, o mundo também muda...

Manuel: Claro, evidentemente, só que as pessoas não mudam tanto quanto isso, depois há o aspeto das audiências e do cabo, atenção, que tens que me fazer essa pergunta para eu..., mas eu vou envolver isso agora...

Jorge: Das audiências e tudo?

Manuel: Do cabo...

Jorge: Do cabo?

Manuel: O cabo é importantíssimo, e claro que a partir de certa altura, que eu não posso precisar, mas deve-se muito ao José Eduardo Moniz, à saída do José Eduardo Moniz da RTP para a TVI, dá-se uma revolução, uma grande revolução. Porque o José Eduardo Moniz deixa de estar espartilhado e é ele que manda e que comanda, ponto final. E é ele que quase que escolhe a dedo os autores e transmite aos autores assim, assim, assim, para ali, para aqui, para aqui...

Jorge: Só uma pergunta, tu achas que esse tipo de decisões do José Eduardo Moniz são sustentadas nalguma coisa ou é apenas uma intuição enquanto homem de televisão com muitos anos de experiência?

Manuel: Não, deixa-me lá dizer que acho que devem ser sustentadas em alguma coisa. Por exemplo, depois voltamos... quando neste momento é a grande moda fazer, introduzir a raça africana nas novelas e agora o género, não sei como é que hei de dizer... os ciganos nas novelas, não é por acaso, é uma coisa que foi pensada por ele, aliás, há uns dois ou três anos, num jantar

ele disse-me “Vou aparecer com coisas muito, muito interessantes que um dia vamos falar sobre isso”, e o que era é exatamente isto, quer dizer... introduz os negros na novela porque os negros são uma grande fatia das pessoas que vêm a telenovela. E para eles o que interessa é lá o medidor, o audiómetro é fundamental para eles, tanto lhe faz que seja A, B, C ou D, o que querem é o audiómetro. É por aí, porque é que começaram a aparecer muita malta nova, programas de novos só novos, só novos e as pessoas, com mais de quarenta, cinquenta anos foram relegadas? Porque querem conquistar o público que fugiu para o cabo para ver as grandes séries americanas que nós não temos qualquer tipo de hipótese de igualar, ou de aproximar, não temos, não há hipótese nenhuma. Por consequência, a mim, o que me parece é que foi a necessidade do audiómetro que origina esta coisa de aparecerem tantos novos e alguns velhos que não têm a mínima noção do que é representar para televisão, não é representar, é interpretar para televisão, porque quem for representar para a televisão está tramado. Ali interpreta-se. Porque se não for, o público não gosta, o público não é parvo, o público sabe quando o ator é sincero e é fundamental...

Jorge: Quer dizer, tu achas, estás consciente de que houve essa evolução, ou seja, seja para cima, para baixo...

Manuel: Sim, há uma grande evolução, e depois como é necessário aparecerem textos, textos, textos, toda a gente que sabia minimamente escrever ou coisa parecida, ‘bora, faz aqui uma telenovela. Começaram os textos a cair desalmadamente em que quando se subia tecnicamente, porque se subiu e muito tecnicamente, houve grande apetrechamento técnico do ponto de vista da compra de material evoluído para fazer a produção de uma novela ou do audiovisual...

Jorge: Também aparece um concorrente, não é? A SP aparece a concorrer com a Plural...

Manuel: Mas são os dois iguais, o produto é igual, não difere... é novela. Eu acho muito mais interessante neste momento o que a RTP está a fazer, do que apostamos... vamos fazer séries, fazemos duas ou três séries por ano e agora vamos lá ver o que é que vai acontecer. Eu acho que é mais interessante porque...

Jorge: Nós estamos na área de representação para novela, particularmente depois do ano 2000, desse salto... de expectadores que a telenovela portuguesa ganhou, houve uma espécie de equilíbrio na representação dos atores consagrados, como escola, como tu, que de repente se vêm confrontados com um miúdo que acabou de sair... como é que é? Um sobe, o outro desce, descem os dois? Como é que se encontra esse equilíbrio? A pergunta é: encontrou-se esse equilíbrio algures de alguma forma de representar para aquela novela?

Manuel: Não, porque eles vêm cheios de si... foi criada essa...

Jorge: Portanto o *star-system* mina isto?

Manuel: Foi criada outra instituição no meio desta abundância, entre comas, que é o agente artístico, que tal como no futebol, o agente, o empresário manda no jogador, aqui o agente manda no ator...

Jorge: Uma pergunta que continuo a fazer e sei disso: hoje em dia já não ligo aos atores amigos, hoje em dia, se quero um ator, mesmo que seja o meu melhor amigo, tenho que ir através do agente.

Manuel: Exatamente! Isso é uma coisa absolutamente incrível... porque é que eu deixei praticamente de trabalhar. Eu não faço cinema porque a senhora Vasconcelos detesta-me pura e simplesmente, não sei porquê, o problema é dela, não é meu. Mas ela domina uma situação dentro do cinema, bem, isto só fica aqui para nós.

Jorge: Eu sei, eu sei.

Manuel: E ela não quer, não gosta de mim, tem todo o direito. Agora, não tem é o direito, e sei de dois realizadores, pelo menos, que já me quiseram e eu não tenho agente – eu não tenho agente – e dou-me muito bem em não ter agente, não quero ter agente até ao fim, mas é aquilo que tu dizes, não tem agente, não trabalha. E os agentes começaram a dominar a situação, são eles que se infiltram na produção, são eles que falam com os assistentes de produção... e isso é mau também para a profissão, isso também... porque não vão os melhores.

Jorge: Isso é um bocadinho o que acontece nos países onde há a indústria.

Manuel: Exatamente, mas onde há indústria... ouve lá... quer dizer, nós estamos a anos luz das pessoas da indústria, a anos luz. Eu sigo atentamente a televisão americana, principalmente a CBS e eu vejo o que é que são, e depois vejo muitas séries no Netflix e não sei o quê. Nós estamos a anos luz, a anos luz. Porque há coisas que os portugueses não têm aproveitado... Têm aparecido, por exemplo, grandes romances na moderna literatura portuguesa, grandes romances, adaptáveis ao cinema e a séries de televisão, mas adaptáveis, porque é que não agarram nisso? Porquê? É um mistério, a mim faz-me imensa impressão.

Jorge: Por exemplo, considerando especificamente o modo de produção, agora avançando um bocadinho outra vez à mesma coisa... agora não é novela, agora... em relação à novela já falamos, por exemplo, não abordamos uma coisa que para mim também era importante que é: como é que tu vês a evolução dos cenários, da parte da decoração.

Manuel: Isso está muito bom, isso está francamente bom, porque estão muito mais evoluídos no gosto, aparece gente nova, decoradores muito bons...

Jorge: E portugueses?

Manuel: E portugueses. E português. Nessa zona é tudo português, tipos com escola, que vêm da escola, aliás, de uma maneira geral, os técnicos estão muito a ir trabalhar em televisão. Os técnicos que saem das faculdades, na tua escola, e que têm formação profissional mesmo, que são evoluídos, o entrosamento com os que estão que vão transmitindo, têm um saber falar e convém que a pessoa que está a ouvir perceba o que é que o mais velho está a transmitir e esses mais novos, que são pessoas que andam aí, ou vivem ao gancho ou começaram de baixo, a puxar cabos e não sei o quê, foram evoluindo. Não... Hoje é a grande zona para mim, a grande zona que era menos boa há uns vinte anos, agora é para mim agora a melhor zona, que são os técnicos, e isso deve-se muito...

Jorge: Técnicos e artistas também? Ou por exemplo, eu falo agora no mundo da luz, da fotografia, os câmaras, são pessoas que têm... que acabam por indiretamente ter uma influência no produto final artístico. Eles são técnicos, são contratados enquanto técnicos, mas a sua contribuição muitas vezes é da iniciativa deles...

Manuel: Sim, sim, exatamente, ator que se preze tem que ter uma certa cumplicidade com os câmaras e alguns novos que se apercebem dos truques dos atores já com alguma tarimba, vão atrás e cativam também o câmara, para que o câmara lhes diga através de sinalética ou através de palavra que é aqui, que está ali, que mais não sei o quê, que mais não sei quantos. E isso só é possível com técnicos já com algum gosto, não podem ser uns *trombalazanas* como antigamente.

Jorge: Agora, considerando isso, mais especificamente o modo de produção, esta evolução dos produtos audiovisuais, agora fala-me um bocadinho, porque tu que acabaste de fazer uma série, estás um bocadinho nas séries e não estás só na telenovela, estás também nas séries, estás praticamente na televisão plena, estás em tudo o que nós produzimos. Agora, neste momento, tanto quanto eu sei, não se está a produzir por exemplo, *sitcoms*, praticamente não se produzem, nem programas de *sketches*, nem o DDT, nem o resto, mas é as séries... este binómio séries-telenovelas instaladas, como é que vês o volume... eu sei que isto para um ator não é muito importante, mas tu como és um histórico, tens observado isto desde os primórdios. Como é que tu vês o volume de produção total, isto é, a produtividade versus rentabilidade? Sentes que as coisas são mais rentáveis? Menos rentáveis?

Manuel: Não tenho dúvida nenhuma que as novelas hoje têm alta rentabilidade, e porque é que eu digo que tem alta rentabilidade? Porque tu quando recebes a folha de serviço, sabes que tens que fazer cinquenta e cinco minutos por dia e cinquenta e cinco minutos por dia... e se fizeres sessenta e cinco é muito bom porque sobram dez minutos para amanhã, estabelece-se isso, tens que fazer isto e... doa a quem doer. Ora, se tu tens cinquenta e cinco minutos para fazer, tu não podes aprimorar. O realizador tem que estar muito atento ao teclado, para a papa ir de alguma maneira feita para a montagem, porque a montagem depois tem muito para fazer, como aliás tu sabes. Com uma série, as coisas são mais aprimoradas, tu não tens a preocupação de fazer um episódio por dia, tu tens que fazer... por exemplo, eu não sei se será sempre assim, mas julgo que será sempre assim, a técnica de se fazer seriado para a televisão é a técnica de se filmar.

Jorge: Mais ou menos, sim, praticamente...

Manuel: Pois, praticamente...

Jorge: Tem que se trabalhar um bocadinho mais, tens que fazer mais minutagem por dia do que fazes para o cinema, mas tens mais momentos de qualidade.

Manuel: Mas tens mais momentos de qualidade, tu tens hipótese de aprimorar não só o trabalho técnico, mas o trabalho artístico tem mais possibilidades de ser aprimorado. O texto é, de certeza absoluta muito... subiu de patamar. Enquanto numa novela, o texto é simples, é primário, é entendível a todas as classes, numa série, exige-se mais e melhor. Logo, por consequência, saberes

a minha opinião, ah, mas eu prefiro fazer a série, porque prefiro dedicar o meu trabalho, dedicar-me muito mais ao meu trabalho, e entregar muito mais e melhor o meu trabalho. Tenho que ter uma grande cumplicidade com o realizador que está a confiar em mim. Mas eu preciso dele. E nessa dicotomia, surge a hipótese de ser melhor, e é esse o objetivo.

Jorge: Por exemplo, uma das coisas que aconteceu com esta estratificação dos géneros com os canais privados e com as séries do canal público é que o tal cliente, seja quem for, hoje em dia tem muito mais poder sobre o elenco, sobre essas coisas...

Manuel: Ah, pois claro.

Jorge: Estou a pensar no nosso tempo, no nosso tempo o produtor tinha mais liberdade, mais hipótese de escolha.

Manuel: Exatamente, e podia... e discutia sim com o cliente, mas a vontade do produtor era muito... a responsabilidade era sempre muito mais aceite, e bem aceite, do que propriamente o cliente. Agora não. Agora é quem o cliente quiser.

Jorge: Praticamente em todas as áreas.

Manuel: Exatamente, em todas as áreas. Se te pedirem, “mete mais luz”, porque as pessoas, nem todas, têm os mesmos monitores em casa e precisam de luz. Tu podes ter... tu sabes disso melhor do que eu, já te disseram isso de certeza absoluta, está com pouca luz, quero lá saber...

Jorge: Já me disseram “Não se vê nada!”

Manuel: Exatamente! Eu tenho agora uma cena absolutamente fantástica, que a iluminação é o *stroller*, como é que se chama, a imagem da televisão, o *stroll*, a imagem da televisão, vê-se as nossas caras maravilhosas, mas não se vê mais nada. É extraordinário, quer dizer, mas é extraordinário da minha vista em televisão em Portugal.

Jorge: Por exemplo, uma coisa que eu gostava de saber é: quais são os principais fatores que tu consideras que vão influenciar o futuro destas produções? Isto é, eu não te quero fazer... deitar cartas de *tarot* para descobrir o futuro, mas como é que vês o futuro? Em relação a isto que falamos até agora, os primórdios, quando nós começamos na NBP...

Manuel: Estou absolutamente convencido que a telenovela vai acabar. E se não acabar, passa para o horário da manhã...

Jorge: E vai acabar por? Porque já se fala que é incomportável produzir ou porque há desinteresse?

Manuel: Não, vai passar para o horário da manhã porque se vai tornar muito mais barata e vai-se tornar mais barata do ponto de vista deles, que não pagam mais e porque o próprio... provavelmente, o próprio cliente que sustenta o canal vai querer investir em mais qualidade. Vão chegar alturas em que as donas de casa... a telenovela é para donas de casa... donas de casa é no horário da manhã. E o que está, na minha opinião, o que se está a ver, a sentir-se, neste momento, a RTP é capaz de estar a seguir um bom caminho.

Jorge: Então, nessa altura, impõe-se perguntar que tipo de desafios é que tu achas que os produtores vão enfrentar no futuro? Os produtores...

Manuel: Epá, eu não sei, que não sou peptoniza... o que é que eu gostaria? Eu, produtor o que é que gostaria, que a RTP ou a SIC chegassem ao pé de mim, olha escolha aí um grande romance da língua portuguesa contemporânea, apresenta e vams fazer...

Jorge: E vão ter dinheiro para isso?

Manuel: Tem que haver dinheiro, Jorge, tem que haver dinheiro para a continuidade de uma estação. Agora, quem sustenta uma estação é o Omo, é o Tide, é a lixívia não sei o quê, o creme do não sei quanto... esses gajos é que sabem. Enquanto nos Estados Unidos, por exemplo, determinado extrato... coisas muito caras, ou as canetas XPTO, os carros Alfa..., são os tipos que sustentam os horários nobres das televisões.

Jorge: Claro.

Manuel: O que é que vai cá acontecer?

Jorge: Temos o serviço público, nós pagamos uma taxa.

Manuel: Ok, serviço público!

Jorge: Já tem um orçamento que lhe permite contar com uma quantidade de dinheiro X.

Manuel: Agora vai ser sempre ao nosso nível, ao nível de quem faz e ao nível de quem interpreta, sempre mais barato... sempre mais barato, porque eles não vão ter dinheiro.

Jorge: Eu vou fazer uma pergunta, que tu já respondeste, mas, já agora para estar por ordem: como é que tu vês o futuro, não do audiovisual, mas da novela portuguesa? Tu já disseste...

Manuel: Vai acabar.

Jorge: Vai acabar de vez.

Manuel: Vai acabar.

Jorge: Enfim, particularmente, como é que tu vês o futuro deste modo de produção atual, ou seja, tu disseste SP/Plural produzem da mesma maneira, em termos de modos de produção. Desde que a novela é encomendada até que ela é exibida, o caminho é o mesmo. Como é que tu vês o futuro disso? Como é que tu achas que isso...

Manuel: É uma coisa muito interessante, um raciocínio muito interessante, que é uma coisa que eu há muitos anos apresentei ao Parente, uma sugestão que é o cinema guerrilha, o que é o cinema guerrilha? É... eu vou fazer cinema, vou fazer um argumento com cinco ou seis gajos ou gajas que são meus amigos e estamos aqui à unha, vamos fazer e depois vamos vender, o que for é dividido por todos.

Jorge: Quase como um espólio.

Manuel: Exatamente. Agora, estou convencido que a telenovela produto vai passar para a manhã e fica, como aconteceu em Londres, como aconteceu na Inglaterra, foi um êxito extraordinário há um ano. Há uma telenovela em Londres que está há vinte anos.

Jorge: É o *East Enders* e o também, o *Canary Road*... é uma *soap opera*, um bocadinho diferente, que alia, que é uma espécie de...

Manuel: É o dia a dia das pessoas.

Jorge: É uma espécie de Big Brother dramatizado.

Manuel: Exatamente, é o dia a dia das pessoas.

Jorge: Mas a novela é um bocadinho diferente.

Manuel: Há uma que está numa estação qualquer que é a história de uma rua, em eu a câmara - qual Edgar Scholar - faz com uma grua, entra lá dentro e começa a narrar aquilo. Mas isso é extraordinário, digo eu.

Jorge: Achas que isso é o futuro da novela, achas que é o que vai acontecer, que os produtores vão ter que fazer?

Manuel: Exatamente. Eu acho. E é no horário da manhã, porque se eles quiserem, se eles quiserem conquistar as pessoas... as pessoas que chegam a casa e vão ver o cabo, vão ver a FOX, vão ver as séries não sei o quê, comprar no Netflix, porque a esmagadora maioria das pessoas com alguma evolução não vêm a televisão portuguesa. Temos que ser sinceros, não vêm. Não estão interessados, e tenho esse exemplo com a minha filha: "Ó pai diz que estás aí a fazer uma coisa... desculpa lá, o que é que é isso? É que nem as minhas amigas vêm!"

Jorge: Pois é, com os meus filhos é a mesma coisa, não vêm o que eu faço.

Manuel: Não vêm, não vêm... nem por amor.

Jorge: Têm algum orgulho, mas não vêm o que eu faço.

Manuel: Não vêm, e isso é muito triste para nós porque nós vamos e dizemos assim, então, se a minha filha não vê, estes gajos da idade da minha filha, todos formados, todos não sei o quê, não vêm porra nenhuma.

Jorge: A tua opinião, penso eu, deduzir que os gajos que consomem telenovela é malta já de uma certa idade, uma população envelhecida que está a morrer e que não está a ser renovada ao mesmo ritmo.

Manuel: Não. Não... e são gente nova, com muito pouca instrução.

Jorge: E cada vez há mais novatos e com mais instrução.

Manuel: E cada vez há mais gajos com mais instrução. E esses com mais instrução querem ver outras coisas e não isso.

Jorge: Portanto, isso confirma a tua teoria de que a telenovela, tal como a conhecemos, em *prime time*, etc., está condenada ou não?

Manuel: Está condenada, estou absolutamente convencido e farás o favor, daqui a dez anos, que eu já cá não estou

Jorge: Se calhar estou...

Manuel: Farás o favor... sacana do Manuel. Toda esta conversa que eu tive contigo, não posso ter com o Parente, por exemplo. Não posso, sou fulminado, sou fulminado. Garanto-te que o país irmão é muito interessante, mas, muito interessante. Aqueles três rapazes, o Tiago não sei quê, o João Tordo e o outro rapaz. o Hugo, que são três gajos novos, que instituíram...

Jorge: Mas achas, por exemplo, achas que há uma possibilidade, por exemplo... agora estava a pensar nisto, isto não faz parte das minhas perguntas, mas também vai servir para a minha teoria. A minha teoria é um bocadinho parecida com a tua, não forçosamente que a novela vá para a manhã, mas que a novela vá ser insustentável, ou seja, não vai ser possível produzir mais, porque quem a vê está a morrer e não está a ser substituído. Mas, eu estava a pensar no seguinte e queria perguntarte: achas que ainda há possibilidade de haver uma espécie de retrocesso, isto é, da novela da Globo, a brasileira, tornar a ser mais vista que a portuguesa?

Manuel: Não, não. Quem venceu o mercado a nível do audiovisual, do contentamento nas cabeças das pessoas foram os americanos. Foram os canais da FOX, da Netflix. As pessoas, estes miúdos todos que andam aqui, vêm todos isso, querem é ver isso, falam com eles, e tu falaste dos que dizem isso.

Jorge: Querem fazer igual a isso.

Manuel: E querem fazer igual a isso, estás a perceber? E vêm na esperança de um dia... é a frustração.

Jorge: Os produtores têm a noção disso?

Manuel: Não, eu acho que não. Quer dizer, os produtores têm a noção, estou à vontade, porque há alguns dizem à boca calda, á boca pequena, que merda, então é melhor estar calado. Vê-se que tens o caroço. Agora, agora é que nós somos umas prostitutas. Agora, Jorge. Não tenhas a menor dúvida.

Jorge: Portanto, este modo de produção vai, tem os dias contados.

Manuel: Eu estou convencido que sim, quer dizer... não é o modo de produção, é o modo de exibição.

Jorge: Faz parte do modo de produção. Porque o modo de produção é desde que tu tens a ideia até que a exibis...o primeiro episódio, todo esse processo é que tecnicamente é considerado o modo de produção, tem esse nome, mas não, é tudo.

Manuel: Então, mas a nossa linguagem é outra que não a linguagem académica. Eu estou absolutamente convencido, e isso é que é mesmo convicção minha, que a novela acaba em *prime time* e vai passar para o canal da manhã. Mas isso eu não tenho dúvida absolutamente nenhuma. Uma antes da hora do almoço e outra a seguir à hora do almoço e pronto, e acabou, e depois entram os *talk-shows*, e não sei quê, e qualquer dia há um *late show*. Foi tudo alterado, tu repara, por exemplo que tu não abres a tua... não tens vontade de abrir o teu eletrodoméstico para veres um Carlos Cruz de agora, porque a gente sentava-se para ver o Carlos Cruz e ouvir ali uma conversa durante uma hora, que bom que caralho... e agora...não há, não há... é tudo muito...

Jorge: Só para terminar, gostava de saber como é que tu vês o estado da arte, hoje?

Manuel: Há gente nova muito boa que fogem da televisão. Estão todos agarrados aos pobres, grupos independentes. Há gente a trabalhar com o Jorge Silva Melo muito boa, francamente boa, o Porto é um viveiro extraordinário de gente a fazer teatro, muito mais que em Lisboa, e estão de alguma maneira a espalhar esse... por Portugal.

Jorge: E esses gajos depois terão uma entrada nos conteúdos televisivos...

Manuel: Quem vai mandar é o capital, e tu ou fazes o que o capital quer, ou então, não fazes, e o capital em Portugal é muito ignorante. Ó Jorge, quarenta e cinco anos depois do 25 de abril, o que é que tu fizeste da literatura portuguesa extraordinária que está nas prateleiras? Zero. Fizeste os retalhos da vida de um médico, o Moita Flores conseguiu fazer o “Malhadinhas” numa adaptação um bocado não sei quê, mas fez, fez o “Enquanto os Lobos Uivam”, fez assim mais uma ou outra coisa, mas mais ninguém fez nada. É horrível, é horrível! Ouve, fez-se uma guerra durante treze anos, morreu uma data de gente nova, não se mostrou uma ficção relacionada com a guerra.

Jorge: Ainda não, ainda não, achas talvez por ser muito cedo.

Manuel: Já não há interesse, já não interessa, já não interessa. Se os netos dos gajos que tiveram na guerra, estão a cagar para isso... epá, isso era uma coisa do meu avô, que a minha avó chorava... é isso é que me dói e eu fico maravilhado. Ó Jorge, deixa-me dizer isto, é uma observação minha. Eu fico maravilhado contigo e com mais duas ou três pessoas, mais contigo neste particular, porque és um homem com uma grande paixão que é o cinema e que não quiseste ficar um frustrado e um filho da puta e disseste, não, eu vou ser professor. Pá... comigo estás aqui do lado esquerdo porque mostraste que... foda-se. Eu tenho um amor na vida, eu vou lutar pelo meu amor... pelo menos, vou semear para aí para uns gajos terem também umas frustrações filhas da puta. ‘Tás a perceber?

Jorge: Agradeço-te, isso é de uma grande simpatia. Isso é exatamente verdade, eu achei que ser apenas cineasta, ou teleasta, o que tu lhe quiseses chamar, era muito redutor, eu tinha que ir fazer, enfim, sinto que vivi feliz.

Manuel: Não tenho dúvida nenhuma. Eu estive contigo numa fase muito bonita, muito, muito bonita, que te disse uma coisa que nunca mais me vou esquecer e que tu ficaste... convidei-te para fazeres, para veres uma peça de teatro e disse-te, aquilo é uma grande merda, e tu ficaste ofendido por eu ter dito que aquilo era uma grande merda, mas eu estava a ser muito honesto. Eu estava a ser muito honesto, porque aquilo era realmente uma grande merda, porque aquilo não era uma coisa séria... e as coisas têm que ser sérias, quando é para dar, temos que ser muito sérios.

Jorge: Manel, muito obrigado! Foi uma grande conversa.

Entrevistado: João Pedro Lopes
Profissão: Diretor geral da SP Televisão

Jorge: João Pedro, muito obrigado, vou deixar as formalidades de lado, não te tratarei por tu, tens de falar se calhar um bocadinho alto para se ouvir aí...

João: Podes me tratar por tu.

Jorge: Não, muito obrigado, mas o que estou a dizer é que tal como assinalei na entrevista, porque eu tenho que ter essas entrevistas, é que o entrevistado tem que saber que isto é para fins académicos e, portanto, a informação que é dada é apenas para fins académicos e não te vou perguntar segredos do negócio e, portanto, vou-te perguntar coisas em geral. A primeira pergunta é: se tu puderes identificar-te, qual é a tua relação ao longo do tempo com a produção de conteúdos dos produtos televisivos e audiovisuais em Portugal?

João: Hum, a minha relação. Eu comecei nisto quase como a maior parte de nós, por acaso. Trabalhava, estava a acabar o curso de economia, trabalhava como jornalista económico e a TVI estava para surgir e nessa fase começaram a recrutar uma quantidade de gente e eu acabei por ser recrutado para fazer o controlo orçamental da primeira novela da TVI. Comecei com uma novela...

Jorge: Posso?

João: É para durar pouco tempo...

Jorge: Só para chegar um pouco mais à frente, obrigado...

João: É só para durar uns meses, durou bastantes meses e depois convidaram-me para ficar na TVI. Fiz o meu percurso na TV, cheguei a ser adjunto do diretor de programas da TV, entretanto saí porque abriu aqui uma produtora e os ingleses convidaram-me para diretor geral da produtora dos ingleses. Passei lá uma temporada, depois fui para a NBP onde estive uns oito anos e quando os acionistas da SP decidiram abrir a SP, vieram, o António Parente veio ter comigo e disse, quero abrir uma produtora, estás interessado, disse ele. Bora aí, e saí nesse dia. Sou o funcionário número um da SP Televisão, por isso já ando nisto desde 93, portanto, faço 25 anos...

Jorge: Em termos de relacionamento com o audiovisual português em geral...

João: Faço 25 anos para o ano, sempre na altura da TVI. O facto de estares num canal acabas por lidar com uma diversidade de produto, ou seja, desde entretenimento, magazines, documentários, ficção, tinhas tudo, ou seja, desde as mensagens do Padre Rego no fim da missão ou do Padre Melícias, ou os concursos do Goucha que foi o primeiro grande concurso que a TVI fez com o Manuel Luís Goucha a apresentar, que traziam as vedetas internacionais às novelas, aí lidávamos com tudo. Eu estava no departamento de produção nacional e nessa minha fase inicial da minha carreira basicamente fazia o controlo de custos de todos os projetos da produtora nacional. Depois ao sair para a tal produtora inglesa, para a FIT, começamos a produzir séries longas e a minha relação começou a ser exclusivamente com a ficção, e desde aí a minha relação é com a ficção...

Jorge: As séries eram para o canal que foram...

João: ...para a RTP, sim, fizemos os Riscos, na altura foram uma série fraturante e depois tive ainda no início do Diário de Maria e depois saí entretanto. Fui para a NBP, foram muitas novelas, muitas novelas...

Jorge: 25 anos devem ter sido muitas novelas...

João:...muitas novelas, algumas séries, e aqui na SP as minhas funções são um pouco diferentes, tenho de me preocupar com todas as áreas, não só com a questão do conteúdo, mas também com a área financeira, com a área técnica, com a área de recursos humanos, relações públicas, ou seja, acabo por ter... não posso dedicar tanto tempo ao lado da ficção do conteúdo como gostaria. Tu que és um homem da realização sabes que quem entra nisto não consegue sair.

Jorge: Não, é uma espécie de sacerdócio...

João: Estás a ler um guião ou estás a olhar para um balancete, acabas por gostar mais de ler o guião, às vezes torna-se tão ou mais importante que o guião e os últimos 20 anos da minha vida foram na ficção, acima de tudo nas novelas, novelas e séries longas

Jorge: Isso vem um bocado na segunda pergunta, que está praticamente respondida, que é: no caso particular da telenovela, qual foi o teu envolvimento com este modo de produção, isto é, como é que tu te envolvereste no modo de produção e como é que tens assistido à evolução do modo de produção, já iremos desenvolver...

João: Eu, isto é uma coisa muito minha, eu acho que para estarmos neste meio temos, primeiro temos que gostar, temos que gostar muito, e depois temos que estar abertos a ouvir os outros, e a investigar muito e a estudar muito. De todas as áreas. Um tipo da técnica não tem que saber só da técnica, um tipo da escrita não tem que saber só da escrita, ou seja, num mercado como o português acima de tudo, temos de ser muito transversais no conhecimento e eu acabei por me envolver nisto e gosto de me envolver, gosto de passar tempo com o pessoal que está a construir os cenários, ainda por cima quem constrói os cenários, gosto que me expliquem aquela câmara nova que saiu, o que é que faz que a outra não fazia. Tens que entrar em tudo. Gosto de ler os guiões, opino sobre os guiões, opino sobre os elencos e em muitos casos a minha opinião é vinculativa e noutros... epá... não é vinculativa, mas acho que a novela evoluiu muito em Portugal nos últimos anos e hoje em dia vejo produtos nos quais eu colaborei há dez, quinze anos e olho para aquilo, e aí é que nós nos apercebemos, fogo, isto não tem nada a ver...

Jorge: ...isso tu praticamente adivinhas as perguntas que eu estou para te fazer porque a terceira é exatamente, é: pedia-te que identificasses e descrevesse um bocadinho aqueles que te parecem ser os principais fatores que sedimentaram ao longo dos anos, junto do público de televisão, o gosto pelo consumo da telenovela e já agora gostava, quase como adenda, como é que tu vês o papel da música. Eu falo disto porque muitas das novelas têm o nome de músicas conhecidas ou tiveram durante uns tempos, durante um período, e tu deves ter estado nesse período e deves ter feito parte desse período.

João: O nome da novela era o nome do tema. Eu acho que para termos, quem diz uma novela diz uma série, antes de mais temos de ter um grande guião. Tudo começa um grande o guião. Se não tivermos isso, até há produtos, que às vezes até funciona com um bocado de fogo de artifício, mas é só fogo de artifício e eu que gosto de ficção, e tu, que és um homem da ficção, realizador, autor, o fundamental é ter um bom guião e ter tempo para trabalhar o guião. Eu não acredito na primeira versão do guião, eu acredito na... acredito mais na segunda, acredito mais na terceira, acredito mais na décima, sei que há uma altura em que temos de parar, senão nunca mais saímos disso, porque é sempre possível melhorar, e às vezes depois de vermos o produto no ar dizemos, não, *epá porque é que eu não fiz mais isto?*

Jorge: E o modo paradigmático, o que temos, permite isso? Permite?

João: Em alguns casos... e a nossa... quando a SP aqui abriu, o que decidimos foi que queríamos ser uma empresa de conteúdos, não uma empresa de técnica, ou seja, nós investimos em pessoas, em criativos. A título de exemplo, nós neste momento temos cerca de trinta e cinco pessoas a escrever a full-time aqui na SP e não investimos em determinado tipo de equipamento, ou seja, nós praticamente não temos câmaras. As câmaras são iguais em qualquer parte do mundo, compram-se e vendem-se, e melhoram e pioram... investimos onde? Talento. E tu notas na ficção portuguesa e numa nova geração que surgiu a partir de 92 e 93, há claramente um antes e um depois das privadas. Essa geração demorou algum tempo a ganhar o seu espaço, porque isto começou com autores que já eram autores que já vinham de trás, tiveram muito mérito, foram fundamentais para este arranque, mas acho que a ficção portuguesa hoje em dia é uma ficção muito mais moderna.

Jorge: Onde é que essa geração que tu consideras a ignição daquilo que depois a novela veio a ser e, onde é que essa geração se educou, onde é que essa geração aprendeu?

João: Esta geração, eu acho que... aprendemos com os mais velhos e aprendemos com aquilo que o mundo nos dá a ver. Esta nova geração teve acesso a uma quantidade de informação a nível então de drama. Tu hoje em dia, eu era puto e...tenho... vou fazer quase 50 anos, eu via a RTP1 e a RTP2. Mais tarde, aí em adolescente comecei a ver umas cassetes VHS e umas Beta. Hoje em dia, as minhas filhas pegam no tablet ou no telemóvel ou na televisão e vêem produtos do mundo inteiro...

Jorge: E conseguem ver às vezes os três ao mesmo tempo...

João: ...conseguem ver três ao mesmo tempo. Eu acho que esta nova geração que está agora a escrever, e a realizar, que é aquele pessoal que está nos quarentas, quarentas e tais, conseguiu uma formação muito mais rápida e conseguiu ter acesso a uma quantidade de material que a geração anterior não teve, andávamos mais isolados. Eu acho que na nossa ficção, ainda esta semana vim de um mercado de MIP em Cannes, a nossa ficção está ao nível do que se faz noutros países. Não temos é o *budget* de países com grande dimensão que investem milhões e, aqui ao lado, em Espanha, em séries, 700-800 mil euros. Em Portugal, custa 50-60, ou seja, também nunca sei se nós tivéssemos mais dinheiro, se fazíamos melhor, toda a gente diz, se eu tivesse muito dinheiro fazia bem, não sei, eu acho que sim, acho que se tivéssemos mais dinheiro, fazíamos melhor, bastante

melhor, agora, acho que temos muito talento em Portugal, e eu acho que este salto na ficção... na ficção portuguesa deve-se, não a questões técnicas, mas ao talento das pessoas que trabalham neste mercado em Portugal.

Jorge: Muito desse talento então posso depreender que é um bocadinho, parênteses à parte, aquilo que vou perguntar a seguir, porque depois vou falar um bocadinho no modo de produção, de todos os elementos que entram no modo de produção a montante e a jusante, muito desse talento é intuitivo.

João: Epá, é. Nos últimos anos, começaram a surgir miúdos que vêm das faculdades. Epá, há 20-30 anos atrás, o pessoal vinha do conservatório, não havia escolas de formação. O que é que estas pessoas fizeram ao longo dos anos? Fizeram muitos *workshops*, muitas formações ou em Portugal, ou muitas delas fora de Portugal. Hoje em dia há uma quantidade de ciclos de conferências, uma quantidade de literatura sobre o tema, ou seja, por isso é que eu digo que é preciso gostar muito para ir atrás.

Jorge: Por exemplo, esses gajos novos que vêm das faculdades, quando tu os entrevistas e entras em contacto com eles, sentes que há uma... há um domínio técnico, por exemplo?

João: Há, há, eu acho que...

Jorge: Aprenderam alguma coisa, digo eu?

João: Há, há. Quem vem das faculdades, e nós temos aqui muitos estagiários, temos acordos com várias universidades e, acima de tudo, pessoas da técnica, ou seja, a nível de pós-produção, vem gente muito boa, a nível de operadores de câmara vem gente muito boa, no som ainda não começou a surgir, eu acho que será o próximo passo. A escrita e a realização é o mais complicado, porque tu para chegares a realizador, não saís da escola e vais realizar filmes...

Jorge: Tens que te espalhar muitas vezes...

João: Espalhar... este mercado como é tão pequeno, e há tão poucas oportunidades e produz tão pouco e o facto do cabo aqui não produzir, eu acho que é um problema para a criação de realizadores no nosso mercado, não podes ir buscar um puto novo e pô-lo numa novela ou numa série de *prime time*. Se tivesses uma quantidade de canais cabo para fazerem pequenas coisas. Eu já vi alguns cursos da Universidade onde tu dás aulas. Há lá coisas muito interessantes, muito boas. Agora, o espaço para isso teria que ser em canais nicho no cabo, ou seja, se isso existisse, eu acho que no mercado português, no espaço de alguns anos, podíamos começar a ter alguns grandes realizadores e jovens realizadores. Não existindo essa oportunidade, tudo demora mais tempo. A nível da escrita, além da formação, a realização tem a mesma coisa, é preciso um dom, como para música, há um lado artístico, há um lado de criação que é preciso estudar, tens alguns carregadores de pianos, que não têm às vezes esse dom, mas que conseguem chegar lá...

Jorge: São muito trabalhadores...

João: Muitos trabalhadores, agora, as grandes figuras importantes, em Portugal, já temos algumas, felizmente, têm esse dom. Depois têm uma enorme força de vontade e depois trabalham imenso e

pronto. Em relação à questão da música, as bandas sonoras são importantíssimas para a cena. Tu vês uma cena sem estar sonorizada e depois uma cena sonorizada com música, é outra coisa. Isto é aprender. Nós já aprendemos a olhar para as cenas sem a música.

Jorge: Já encontras compositores que compõem para telenovela, ou seja, o modo de produção já recrutou dentro dos músicos, músicos que...

João: Nós aqui... o sistema não é como no cinema, em que às vezes a música é composta em cima das cenas porque não temos tempo para isso. Nós temos de entregar aos canais um episódio por dia. Quando temos alguns episódios com eventos, com episódios especiais por episódio, nós temos aqui pessoas que compõem em cima das imagens, e já há alguns. O que normalmente vamos fazer é, ou vamos buscar músicas pré-existentes ou desafiamos alguns grupos para fazerem temas - os Amor Electro, que fizeram o genérico que foi um desafio, a história é esta, o que queremos passar é isto. Eles fizeram um tema, um original. Os HMB fizeram o tema para a Paixão também, um original também. Noutras situações, pegamos em temas pré-existentes e usamos. Há uns quinze anos havia muito a moda de pegar em temas, o melhor exemplo disso é o Jardins Proibidos. Pegar num tema que existia do Paulo Gonzo, era um tema forte e a novela passar a ter o nome da música que já existia. Hoje em dia, por vezes quando se arranja uma música pré-existente, a letra tem que ter, tem que estar relacionada com o tema da novela. Agora, o título da música não tem que ser obrigatoriamente ser o título da novela.

Jorge: Em relação às características que são mais marcantes na novela portuguesa, gostava de um comentário sobre os seguintes fatores: o elenco, para começar, a evolução do elenco, como é que tu vês a evolução do elenco nestes vinte e cinco anos, as localizações, nós sabemos que uma parte substancial é feita em estúdio e outra é feita no exterior, dos argumentos já falamos, da escrita, do valor de produção, da qualidade técnica e visual. Também falamos um pouco... as câmaras são as câmaras, mas apesar de tudo elas têm evoluído muito e uma empresa como esta acompanha essa evolução. E depois há uma coisa muito importante aqui que é o alinhamento na grelha e o posicionamento no canal responsável pela produção e pela promoção, isto é, como é que uma empresa, como é que tu vês a evolução da novela portuguesa relativamente, eu sei que é muita coisa, ao elenco, às localizações, portanto, eu praticamente descrevi-te o modo de produção de montante a jusante. Desde que tenho uma ideia até ponho o primeiro episódio no ar. Como é que tu vês isso?

João: Tudo... Há elenco, eu acho que os atores ficam melhor trabalhando mais, e hoje em dia já há muito trabalho. Eu acredito que os atores de hoje, tu tens atores de televisão. No passado, digo passado há vinte anos, tinhas atores de cinema que faziam televisão, atores de teatro que faziam televisão, hoje em dia, tens atores de televisão e isso faz toda a diferença.

Jorge: E quando tu dizes atores de televisão dizes, televisão de novela ou atores de televisão, novelas, séries, etc.?

João: Eu acho que, eu não faço ideia, eu acho que há atores de séries nem atores de novela e cada vez mais há menos atores de cinema, de séries e novelas...

Jorge: O cinema tem perdido muito, mesmo o português, tem perdido muito aquele registo de representação impressionista para estar mais, já agora, no naturalista. Como é que se conseguiu esse equilíbrio? Como é que se conseguiu esse equilíbrio? Como é que o modo de produção absorveu essa gente toda que veio dos mais variados...

João: Isto, o mercado de certa forma autorregula-se. É preciso produzir novelas e séries, são precisas séries, são precisos atores. Tudo isto se adapta. Porque é que o cinema está cada vez mais parecido com a televisão, e a televisão mais parecida com o cinema? As coisas são feitas para o público, e nós damos ao público um ponto de vista, uma criação artística, mas para ter gente a ver. Eu acho que tudo acaba por caminhar por aí, ou seja, o que é que tu queres, queres um ator... queres um ator que passe sentimento, que faça rir, que faça chorar, isso é o que tu queres... e tem de ser credível, as pessoas têm que acreditar nele, por isso, esse lado naturalista, isto... tens de acreditar na história, tens de acreditar na personagem, ele ali deixa de ser o ator e passas a acreditar na personagem e houve uma evolução brutal. Hoje em dia, a maior parte dos atores, grande parte dos atores de primeira linha estão quase constantemente a trabalhar...

Jorge: Significa que, só uma pergunta, um parêntese, significa que essa criação, uma espécie de um verdadeiro *star-system* neste modo de produção veio contribuir para isso, não é só para a popularidade da novela, é para esse equilíbrio que eu te digo, de um tipo que veio do teatro nacional e que de repente se confronta numa cena do tipo que aprendeu numa escola privada ou que fez uns *workshops*.

João: Sim, o que conta no fim do dia? É tu olhares para a imagem e acreditares. De onde é que ele vem... é importante para a sua formação, para nós o que é importante, é o que é que ele transmite...

Jorge: Mas isso nem sempre existiu, porque eu sou pioneiro, um dos grandes problemas que nós tínhamos era o anacronismo entre...

João: Porque não havia trabalho.

Jorge: ...a Eunice Munhoz a representar com um tipo que vinha da moda.

João: Mas tu hoje em dia vês a Eunice Munhoz, é uma atriz de teatro e eu quando estou a vê-la é uma atriz de televisão e tu vês gajos que vêm da moda e quando tu olhas, eu estou a ver um ator de televisão. As pessoas evoluíram, aprenderam. Eu acho que não deve haver preconceito em relação de onde é que as pessoas vêm. Durante muitos anos havia grandes coisas, era *top model* e agora é atriz, e tu...

Jorge: Hoje em dia não se fala tanto nisso...

João: ..., mas houve uma altura que aconteceu isso...

Jorge: Mas houve um equilíbrio, o que eu queria falar um bocadinho é que essa evolução houve e isso fez-se com o trabalho?

João: Eu acho que é trabalho, eu acho que as pessoas, a questão do dom, eu por exemplo, acredito muito no dom e no trabalho, porque pode haver pessoas que vieram do conservatório e são maus atores. Não é por terem estudado no conservatório, por terem feito uma espécie especial, que são bons atores e pode haver alguém que veio do *top model* ou corredora dos 100 metros de atletismo e trabalhou imenso e sabe representar

Jorge: Aliás nós temos atores portugueses que fizeram o *Actor Studio* que a gente pergunta porquê? Que vantagem é que lhes trouxe?

João: Jorge, tu estudaste realização. Há colegas teus que são bons realizadores e há colegas teus que nunca realizaram um filme. Eu acho que a formação é muito importante, epá... mas quando estamos aqui a falar de atores, estamos a falar de televisão, e tu acreditas ou não acreditas, e eu não quero saber de onde é que... eu não ponho currículos debaixo... aquele gajo é um canastrão mas estudou no conservatório. Eu não ponho isso na legenda.

Jorge: Isso aplica-se também às localizações, aos sítios, etc., a escolha dos locais é...

João: A escolha dos locais, eu aí acho que temos muito para evoluir ainda, a novela hoje tem uma percentagem de exteriores ainda muito pequena. Em Portugal quer nós, quer a Plural que é quem está a fazer novelas para a TVI, nos exteriores anda entre os 12 e os 20 %. É significativamente pouco para tu poderes fazer algumas escolhas, mas tudo isto se deve a *budget*.

Jorge: Mas aumentaste o trabalho em estúdio, por exemplo? Hoje em dia tens muitos mais cenários em estúdio do que o que tinhas?

João: Tu não tens mais exteriores, tens os mesmos exteriores que tinhas, e em alguns casos até um pouco menos. Tens é muito mais cenários em estúdio, ou seja, tu antes, imagina que tinhas 20 % da novela em estúdio, e fazias esses 20 % em 800 m², hoje em dia... desculpa, 80 % fazias em 1000 m², hoje em dia esses mesmos 80 % tu usas 2000-2500 m² de estúdio, ou seja, tens muito mais diversidade com esta dimensão e tens muito mais decore, isto por outra razão, é que as novelas aqui estão com um número exagerado de episódios...

Jorge: Já lá iremos falar nisso, porque isso é muito importante...agora perdi-me que tu falaste aí numa quantidade de temas, os atores, os exteriores...

João: A técnica... há uma evolução óbvia e a técnica é cada vez mais acessível. Isto é um negócio de mão de obra intensiva, por um lado economicista, isto é, mão de obra intensiva. O equipamento, cada dia, é melhor e mais acessível. Em relação à correção de cor, quando nós começamos isto, no cinema, o cinema é que tratava disso, ninguém sabia o que era a correção de cor. Hoje em dia até a novela faz 300 episódios, passa por um departamento de correção de cor. As câmaras têm hoje uma sensibilidade que não tinham há uns anos. A ótica é sempre a ótica, as lentes é que fazem a diferença. Agora, outra questão é o que é que tu captas e o que é que tu depois exhibes. Nós começamos, a SP fez 10 anos, nós há dez anos começamos a gravar em HD. Só há um ano ou dois é que os canais estão a transmitir em HD. E mesmo em HD, tu recebes no cabo, aquilo tem um nível em modo de compressão, é muito melhor do que era...

Jorge: Às vezes até nem se nota...

João: O sinal que chega é fraco...

Jorge: ...tem lá o oráculo a dizer que é em HD.

João: Mas hoje em dia já nem faz sentido não gravar em HD, o equipamento evoluiu imenso... a nível de edição...

Jorge: Isso evoluiu desde quando? Desde 1999 e na passagem do século, nos últimos 15 anos?

João: Há dez anos houve o salto para o HD. O salto para o HD foi mais ou menos há dez anos, isto a nível do vídeo. A nível da iluminação, estamos agora aqui a fazer a mudança para o LED, que acho que ainda vai demorar mais um bocado, os preços estão altíssimos, e no resultado final tu não tens impacto, pores LED ou pores...

Jorge: Com o LED é tudo mais leve...

João: É mais ligeiro, gasta menos energia, em termos de produto final, não tens o impacto que tiveste com a mudança das câmaras...

Jorge: E poupas também na mão de obra, ao fazeres essas adaptações técnicas?

João: Não, nada, às vezes até é o contrário. Às vezes nas mudanças de transição, tu quando tens equipamento novo, topo de gama, tu até gastas um bocadinho mais no pessoal técnico porque nem toda a gente pode operar aquilo, depois quando se banaliza...

Jorge: Sim, quando os gajos aprendem...

João: Quando os gajos aprendem, qualquer um faz. Ao princípio, são ali três ou quatro que ainda dominam aquilo...

Jorge: E a importância do produto que foi feito, do alinhamento na grelha e do posicionamento no canal responsável pela produção e pela promoção, como é que é o relacionamento...

João: Os canais não produzem.

Jorge: O modo de produção, como é que ele se relaciona com o cliente, digamos assim?

João: Os canais não produzem, exibem. Há n modelos possíveis, desde o canal chegar com uma ideia, nós desenvolvemos o guião, escrevemos, nós fazemos aqui o trabalho do guião à emissão, portanto, fazemos a linha completa. Há casos em que o canal diz: *gostava de uma história passada não sei aonde, com uma personagem assim, uma personagem assado*. A gente dizia que a maior parte dos casos, chegamos com propostas de histórias, discutimos com o canal, há sempre uma discussão, ou seja, não há aquela situação de dizer ok, está aqui o guião, querem, não querem, vamos fazer, não vamos fazer, isso não existe e trabalhamos sempre em conjunto. O canal lê os episódios todos, aprova os episódios todos, se não gosta de alguma coisa diz, discutimos, tentamos convencê-los ou não, ou alteramos nós. Há uma relação de grande proximidade e de grande colaboração no produto entre a produtora e o canal. Isso existe quer a nível do guião, quer a nível da escolha do elenco, quer a nível dos testes de imagem, de atribuição do guarda roupa, da *make-up*, ou seja, tudo isto é visto com o canal, as propostas são sempre nossas, mas é sobretudo do canal, e já várias vezes alterámos aquilo que tínhamos...

Jorge: Em relação, por exemplo, aos temas abordados? Tenho reparado que... há uma preocupação das novelas atualmente. Tenho notado relativamente àquelas que eu fiz, mas principalmente àquelas na passagem do século, aquelas que fizeram, que marcaram a diferença para a novela brasileira da Rede Globo que é quando a nossa novela começa a ter muito mais audiência a nível local. Há uma coisa que eu notei é que há uma maior preocupação em relação à qualidade, ou não? A novela é quase, já começa a parecer um bocadinho, tipo *soap opera*, tem que estar em cima do que está a acontecer, tu corroboras com aquilo que estou a dizer?

João: Isso acho tem a ver com temas... mais do que com a atualidade dos telejornais, pode haver uma situação ou outra, nós estivemos a fazer esta semana um episódio especial para agradecer aos bombeiros. Teve a ver claramente com um agradecimento nosso aos bombeiros, teve a ver com a atualidade, como temos outros temas que são muito atuais. Nunca numa lógica noticiosa, qual é a notícia do dia ... eu amanhã vou replicar. Se o Sporting ganhou ou perdeu e faço uma cena se o Sporting perdeu... isso no passado fez-se muito e agora não se faz. O que tentamos aqui é abordar temáticas que interessam à sociedade.

Jorge: Quando dizes no passado, é há quantos anos atrás...

João: Epá... uns três, quatro anos, era muito comum, agora vamos fazer uma cena... no dia a seguir ao jogo do Sporting-Benfica a dizer quem é que ganhou. Acho que as pessoas para terem acesso a isso, vêm os noticiários.

Jorge: Mas isso exige um esforço de produção.

João: Exige um esforço, mas tu fazes uma cena. É o *one shot*...

Jorge: Mas estar em cima do acontecimento é...

João: Epá, sim...

Jorge: Porque está tudo planeado, no meu tempo pelo menos, agora ainda é mais.

João: Nós temos equipas que gravam todos os dias, e no fundo existe o plano A e o plano B. No jogo Sporting-Benfica, grava-se uma cena a dizer que ganhou o Sporting, outra a dizer que ganhou o Benfica e outra a dizer que empataram. E depois vais meter um. Há coisas que não dá para fazer. Há que deixar um espaço no dia a seguir e dizer eu aqui vou gravar uma cena que pode ser algo por aqui. Esperas pelo desfecho do acontecimento, gravas a cena, tens o episódio todo montado com um buraco e metes a cena ali. Neste momento, a nossa preocupação tem a ver com temas que interessam à sociedade portuguesa e que a novela pode ajudar a que esses temas sejam discutidos. Para além disso, tentamos desde há uns quatro ou cinco anos, ou talvez menos, que as novelas tenham algo... um tema de orgulho nacional. Algo em que os portugueses sejam realmente bons internacionalmente. Fizemos uma novela em que o tema andava à volta do tema do calçado em Portugal. Fizemos uma novela virada para o mar e tivemos desde a pesca, o turismo, não sei o quê...

Jorge: Isso é um posicionamento estratégico...

João: É, porque também achamos que temos um papel social aqui a desempenhar. É óbvio que temos de ter ali a história de amor, a história de vingança, mas acho que também temos de puxar pelo que é nosso. Não só falar dos temas da atualidade, mas também puxar pelo que é nosso, ter orgulho no que é nosso. Agora a novela, temos a Paixão, é no Algarve, tem muito a ver com o turismo no Algarve, é uma coisa nossa. A outra, o Espelho, passa-se em Ílhavo e Aveiro e tem a ver com a pesca do bacalhau, que também é muito nosso.

Jorge: Mas, só uma pergunta, João Pedro, isso é, essa coisa do tipo estar preocupado com aquilo que se chama a “Portugalidade” nas novelas, não é recente, é uma coisa que já vem desde sempre, ou achas que não? O que eu te queria perguntar é se tu achas que se veio a evoluir, ou que se veio a assumir isso?

João: Eu acho que era abordada de forma um bocadinho avulsa. Tu tocavas nos temas, o que tu fazes hoje em dia é diferente, é focar Portugal, mar. Esta telenovela vai andar à volta do mar, e desta vez não vou falar de calçado, nem de rolhas, vou falar de mar. Os temas não aparecem por acaso, são definidos antes, e abordados em todos os aspetos, o lado industrial, o hino nacional, a relação com as populações, como é que são as populações. As coisas são mais pensadas... há um lado de *merchandising* social... há um lado de preocupar.

Jorge: Mas esse tipo de proposta é feito ao cliente ou ao canal?

João: É.

Jorge: E há uma discussão?

João: Há.

Jorge: O canal tem uma palavra a dizer. Vamos fazer sobre o mar... vamos sim senhor.

João: Sim, claro que sim.

Jorge: E o canal depois promove a novela nesse espírito?

João: Nesse espírito.

Jorge: Ok, porque isso é muito importante, é um fator muito importante do modo de produção.

João: O que nós não temos aqui influência nenhuma é em relação à programação, o canal é que decide se começa às nove da noite, se começa às dez da noite, se dá meia hora, se dá cinquenta minutos, isso aí é que não. A promoção é feita em conjunto, uma promoção de antena e nós colaboramos nessa promoção.

Jorge: O que é que, só para terminar esta parte, o que é que caracteriza mais especificamente o modo de produção e a evolução do modo de produção? É um bocadinho a pergunta anterior, mas mais em termos evolutivos. É o elenco, é o alinhamento da estratégia do canal, mais uma vez são os cenários e a gestão da produção, são os meios técnicos, são os meios humanos e competências dos mesmos, o volume de produção total...?

João: Não digas mais, é a competência das pessoas. Acho que as pessoas estão mais experientes e estão melhores, não vou aqui dizer que o texto é melhor. As pessoas são melhores. Existem melhores

atores, existem melhores guionistas, existem melhores realizadores. Eu acho que a evolução deste mercado tem a ver com as pessoas, isto são pessoas e depois temos umas maquinas para filmar.

Jorge: Depois apoiados pelo lado técnico também...

João: Pelo lado técnico...

Jorge: Porque os engenheiros que fazem as máquinas também melhoraram...

João: Melhoraram, mas isso qualquer um tem acesso, em qualquer parte do mundo tu podes ter a mesma máquina. Agora, tens o produto melhor ou pior, porque tens pessoas mais capazes para o desenvolver.

Jorge: Mas aqui chegamos a uma coisa que é, estamos quase a acabar, o volume de produção total, a produtividade *versus* rentabilidade, quer dizer, continua a ser interessante um tipo produzir estes produtos ou avizinham-se aí algumas dificuldades...?

João: Cada vez é mais difícil produzir porque os preços de mercado estagnaram há muitos anos e a exigência é cada vez maior...

Jorge: Então já agora inclui o seguinte: quais são os principais fatores que tu consideras que irão influenciar o futuro da produção?

João: Da produção em Portugal?

Jorge: Sim.

João: Eles dizem que os preços são praticamente os mesmos, o nível de qualidade é muito superior ao que era há uns anos atrás. Os nossos criativos são melhores, e porque hoje em dia o público português tem acesso a uma quantidade de produtos que antes não tinham.

Jorge: Portanto estás a dar melhor telenovela pelo mesmo preço.

João: Pelo mesmo preço... basicamente é isso que acontece e não é por acaso que temos de nos reinventar, procurar modelos de produção novos e inovar porque tu ao fim do dia em Portugal trabalhas praticamente com modelos de preço fixo. Tu chegas a um canal e já sabes que o preço de uma série é X e que o preço da novela é Y e depois andas para trás. Tu não apresentas um guião e agora, gosta do guião? Sim, senhor, então vamos orçamentá-lo. Não, não é assim. Há tanto, agora vamos para este preço e faz muito bom e o modelo é este. O preço está... podes conseguir mais uns pozinhos e agora o preço é este.

Jorge: E no futuro até quando é que isso vai poder acontecer?

João: Até agora temos conseguido. Se o mercado publicitário melhorar, são outras fontes de receita, acho que haverá mais dinheiro para produzir. Os canais não podem pagar mais porque não têm receitas para pagar mais. E a gente vê as contas dos canais, também não há nenhum canal com resultados por aí além.

Jorge: E o cabo agora que...

João: Essa é a grande questão que eu gostava de pegar. Em Portugal, o cabo não tem obrigações de produção, contrariamente à maior parte dos países ditos desenvolvidos. E há bocado já te falei da produção, dos jovens realizadores e das oportunidades assim como te falo das produtoras. Em

Portugal, tu tens três clientes: a RTP, a TVI e a SIC e tens um cabo que já representa mais de 30 %. *And counting...* por isso, tu vês as receitas e vês os resultados das empresas que operam o cabo, são resultados milionários e vês os resultados da RTP, da SIC e da TVI, epá... não são grandes resultados. Claramente, uns têm obrigações, porque têm um alvará e têm obrigações. Têm de produzir em língua portuguesa, X horas, adaptar X obras literárias. A RTP então, como tem de fazer serviço público tem de fazer mais uma quantidade de coisas. O cabo não tem obrigações nenhuma. Tu vais ao Brasil tem obrigações, vais a França... em todo o lado tem obrigações. Já nem falo no desenvolvimento, falo da sobrevivência do audiovisual português, eu acho que depende muito do cabo passar a ter obrigações de produção. Agora anteontem, estava lá no MIP, assisti a uma conferência muito interessante de um tipo da Movistar, da Telefónica e eles no cabo o que é que fizeram? Para cativar assinantes para o cabo, e quando tu assinas para ter televisão, para ter internet, para ter telefone, tu assinas um pacote. Como é que eles vão buscar as pessoas? Eles encomendaram vários estudos: conteúdo diferenciado. O que é que eles fizeram? Estão a investir num ano... não é no próximo ano, porque eles começaram agora, num ano em dez a doze séries espanholas, em que vi o *preview* de uma delas, nas calmas estás ali a falar em setenta-cem milhões de investimento num ano. Isto para os operadores, os NOS, os MEO, os Vodafone lá do sítio, perceberam que para ganhar assinantes e não os perder têm que dar algo diferenciado. Há pouco estava aqui a comentar com uns amigos, porque é que tu tens MEO, Vodafone ou NOS? Porque naquele dia foi o primeiro a atender o telefone? Porque é dois euros mais barato? Não há nada diferenciador. Uns podes ter o TV Cine, outros têm outra coisa qualquer, não há nada diferenciador, todos têm a mesma coisa.

Jorge: Realmente é insignificante os canais que um tem mais que o outro, que são canais que a tu não... o *Russian Today* não interessa nada.

João: Eu acho que devia vir... tu olhas para isto e tens cinco canais, ou sei, ou dez que interessa. Não há nenhum canal com produto português. Eu acho, para já, que isto devia estar legislado, devia haver uma obrigatoriedade de terem produto nacional, senão qualquer dia até as minhas filhas são educadas com séries americanas e com desenhos animados só da Disney. Eu acho que devia haver aqui uma obrigação. Não havendo obrigação, eu acredito que os próprios operadores para ganhar assinantes terão que ir por aqui. Já foram com o futebol, acho que a seguir têm que ir com a ficção, novelas, séries, o que quiseres. Os canais Premium, ficção com *budget*. Os canais de segunda linha para jovens, coisas de baixo orçamento em que os putos que saem da universidade para realizadores, para editores, possam começar também a fazer os seus pequenos projetos, para daí a uns tempos poderem passar para, digamos, para a primeira divisão. Se isto não acontecer, temos claramente aqui um problema no nosso pequeno mercado.

Jorge: Nessa altura chegamos praticamente ao final que é, face a isto que tu explicaste tão bem, como é que tu vês o futuro da telenovela portuguesa e deste modo de produção que está implementado? Vai sofrer alterações? Se não acontecer isso no cabo, que pode perfeitamente acontecer. (interregno)

Face ao que tu acabaste de explicar, tu levantaste aí o problema estratégico até, eu diria, cultural, na área do audiovisual e deste negócio, é que aí tenho que fazer a pergunta: se não acontecer nada, como é que tu vês o futuro da novela portuguesa e deste modo de produção atual que tem sofrido, isto é, tu achas que ele sofreu grandes mutações, este modo de produção, desde o tempo em que tu começaste até aos dias de hoje?

João: Em termos de clientes, eu acredito que o mercado irá sempre evoluir, não sabemos para onde, não sabemos se a evolução nos favorece ou não, mas acredito sempre na evolução do mercado e acredito neste lado B, neste dinamismo. Quando nós começamos com as novelas. (Interregno) Quando tu começaste, havia um cliente que era a RTP. Há vinte e cinco anos, apareceram mais dois isto mudou o mercado, mudou a forma de produzir e a quantidade do que se produzia. Entretanto, apareceu o cabo, que não tem obrigações. Apareceram as OTT todas, as Nets, tudo isto mudou, eu acredito no produto que nós temos, eu acredito na novela portuguesa. Acho que às vezes se devia apostar mais naquilo que somos bons, em vez de andarmos a esquecer isso e a tentar apostar noutras coisas que não temos claramente vantagens competitivas a nível de mercado. Por exemplo, nós não somos subsídio-dependentes, nunca fomos, mas acho estranho se em Portugal há uma atividade que tem hipóteses de exportação para o mercado internacional, porque é que nos concursos do ICA, é a única área que não é subsidiada. Eu acho que os subsídios aqui servem não é para fazermos coisas apenas para nosso prazer, servem para chegar mais longe, para melhores produtos e para internacionalização. Não há subsídios, não há apoios, não há... Eu quero ir gravar aí a qualquer lado, eu pago as licenças às câmaras municipais. Sei vier cá um filme estrangeiro a gravar, não paga. Para fazer filmes há subsídios a fundo perdido. Para exportar novelas não há subsídios a fundo perdido. Estou a falar a nível de ICA. Eu acho que a nível de legislação há muita coisa que tem que mudar. A nível do cabo eu acredito que há muita coisa a mudar para começar a haver produção, acredito que Portugal tem todas as condições para fazer algum *up* de produção, há muitos anos falou-se disso, no cinema, eu acho que nas séries, até mesmo na novela, eu acho que Portugal pode vir a ser um bom local para se produzir. Nós temos todas as condições, temos bons técnicos, temos equipamento, temos um país fantástico, temos clima, eu acho que por aí também se vai desenvolver.

Jorge: Já fizemos em parte isso para os franceses.

João: Durante anos, no cinema fizemos isso para os franceses, vinham cá gravar. O Cunha Teles era o melhor exemplo disso.

Jorge: Faziam uns atrás dos outros.

João: Uns atrás dos outros. Eu acho que a televisão passará por aí. Tem que haver incentivos fiscais.

Jorge: Que aliás foi também uma grande aprendizagem. O meu *assestato* de oito anos foi exemplo disso, uma aprendizagem fantástica. E nesse *assestato* eu fiz trinta e seis filmes, ou que é que foi, dos quais trinta foram franceses, alemães, americanos...

João: Epá, é bom. Além disso, foi formação, ficamos cada vez melhores. Aqui há uns tempos fizemos um orçamento para uma série da HBO, HBO da Colômbia, que apresentamos nós, e que apresentou os tipos de Barcelona. O nosso orçamento era mais baixo, só que eles têm incentivos fiscais em Barcelona. Acho que tem de haver aqui uma política de captação deste investimento, acho que isto tem...

Jorge: E há várias cidades que têm provas dadas disso, Toronto, por exemplo...

João: Cidades e países. Dou-te o exemplo do MIP. Vim de lá na quarta, ontem. Tu tens stands de países, Portugal já tem um stand no MIP, tu tens stands de países com incentivos fiscais, venha gravar ao Canadá, venha gravar ao Abu Dhabi. Acho que também temos que ir buscar esse investimento. Em novela, eu acho que somos realmente bons e somos competitivos em termos internacionais. Em séries ainda não somos, não sei se seremos algum dia, porque os *budgets* aí são... estamos a falar de 50.000 euros para um milhão, estamos a falar, de Portugal e Espanha... em que há diferenças destas. Eu acredito numa mudança de legislação, eu acredito que o cabo irá começar a produzir, eu acredito que Portugal pode vir a ser bom, eu acredito que vamos começar a vender os nossos guiões para serem embutidos noutros países, já temos aqui alguns exemplos de vendas que fizemos. Para o México para os nossos guiões serem adaptados. Eu acho que isto funciona com outras produtoras virem cá trabalhar, nós irmos a outros sítios. Estamos agora também a entrar na Colômbia, compramos uma pequena participação para começar a explorar o mercado colombiano. Acho que isto cada vez mais vai ter de funcionar de forma mais global.

Jorge: Mas muitas novelas portuguesas, por exemplo agora, começam no estrangeiro, vocês também fazem aqui isso?

João: Sim, temos algumas que começam no estrangeiro.

Jorge: E traz alguma vantagem, isso?

João: Visual, a vantagem é apenas visual. Não traz negócio. Eu acho que os nossos produtos são cada vez melhores e acredito que vamos continuar a fazê-los. Como é óbvio, se os canais *frit* UE que são os nossos únicos clientes, começarem a ter fortes dificuldades de subsistir, isto acaba. Se de repente a SIC ou a TVI deixarem de ter dinheiro para comprar, acaba o audiovisual, acabam as novelas. Porque tu, tirando as novelas, que é o único produto que tu consegues ter empresas com produção continuada. Isto só funciona com produção continuada, isto de tu fazeres uma série de dois em dois anos... é muito difícil tu ganhares esse traquejo. Falaste agora da experiência dos franceses, em que fazias filmes. E foste aprendendo, aprendendo, a um ritmo acelerado. Se não tivesses os franceses e estivesses aqui a fazer um filme de dois em dois anos, o que tu aprendeste ali num ano, demoravas dez.

Jorge: Nem a rentabilização do tempo é o que é esperado...

João: Fazes agora um filme, estás seis meses sem fazer nada, vais fazer o quê? Vais trabalhar para a Zara? Eu acho que para se criar uma indústria, é preciso trabalho continuado. A exportação é muito difícil na língua portuguesa...

Jorge: Bom, mas essa será uma das características do modo de produção português. É ter havido este modo de trabalho continuado desde a Vila Faia até hoje já lá vão trinta e tal anos.

João: Porque é que nós nas novelas conseguimos um padrão internacional que ainda não conseguimos nas séries, por exemplo? Porque a NBP abriu em 92. Desde 92 que se está a fazer e elas são cada vez melhores. Começamos hoje a pegar em séries de forma continuada, epá... boa, se calhar não vamos demorar trinta anos, vamos demorar dez, mas daqui a dez anos, e até lá? eu acho que é preciso apostar na novela. Durante muito tempo, houve um preconceito em relação à novela.

Jorge: Sim, mas, entretanto, depois a novela começou a ser mais popular do que...

João: Eu acho que não tem que haver preconceito, se somos bons num produto, porque é que não há apoios?

Jorge: Mas esse preconceito, tu achas que ainda é um entrave à produção?

João: Eu acho que é um entrave no que diz respeito a legislação. Acho que é um entrave no que diz respeito a apoios que existem para o cinema, que existem para as séries, que não existem para a telenovela e claramente é preconceito. Em termos legislativos, já se começou a avançar com alguma legislação para o cinema com alguns benefícios. Para a televisão e para a novela nem se fala disso. Eu acho que isto das mentalidades demora um bocadinho a mudar e eu aqui confesso que isto já devia mudar mais rápido. Há preconceito. Na televisão há alguns estudos que falam da importância das indústrias culturais e criativas, da sua capacidade exportadora, da sua capacidade de gerar riqueza. O Augusto Mateus tem um estudo sobre as descritivas e fez um segundo estudo para a PITE, tem para aí um ano e tal, dois anos. A verdade é que não se fala disto. Nós ganhamos prémios, as novelas portuguesas ganharam prémios internacionais.

Jorge: E Emmys?

João: Emmys, o New York Film Festival... e parece que não entendem, às vezes parece que há vergonha de assumir que fazemos isso.

Jorge: Mas é estranho porque as novelas estão associadas aos canais generalistas que têm um público...

João: Sim, mas como sabes os jornais não é assunto...

Jorge: É... precisamente.

João: Continuamos a achar. Eu acho que o cinema, é importantíssimo fazermos cinema em Portugal, acho que é importantíssimo fazermos séries em Portugal, mas também acho que é importantíssimo fazermos novelas em Portugal. Não gosto deste preconceito não, o cinema é que é, ou então séries. Porque não as novelas? É um produto que as pessoas gostam, tem um padrão de qualidade que eu acho que é muito bom, eu acho que tem capacidade de exportação a nível de guião porque a nossa língua não consegue exportar... a nossa língua, o Brasil não entende o Português de Portugal e África acaba por não ser mercado. A Espanha está com custos de produção muito altos... tem a América Latina...

Jorge: Mas isso é um ponto interessante, eu para já agradeço-te a entrevista.

Entrevistado: Eduardo Cintra Torres

Profissão: Docente universitário, crítico, jornalista e comentador

Tem acompanhado a produção de conteúdos de ficção na televisão portuguesa

Jorge: A primeira pergunta que eu te queria fazer era te pedir que identificasses, que descrevesse a tua relação ao longo do tempo com a produção dos conteúdos televisivos e audiovisuais em Portugal.

Eduardo: Isso é uma coisa com cinquenta e tal anos porque comecei como expetador, não é? Em criança... e rapidamente com olhar crítico, penso é que é próprio de todos os expectadores, não é especial. Os conteúdos televisivos de ficção portuguesa, no geral, não é no particular, mesmo no geral, julgo que nunca foram, que nunca atraíram particularmente e, portanto, nessa fase, que te posso dizer pré crítica, pré académica, havia uma rejeição quer minha, quer do meu grupo etário, de amigos e conhecidos. Havia uma rejeição e o que queríamos ver era as séries americanas, ou inglesas, ou francesas, que na altura também passavam séries francesas na RTP. Eu vejo a ficção, como a produção da ficção com problemas de toda a ordem e como na televisão a qualidade ou qualidades resultam em boa medida de dinheiro. É um problema que não está resolvido porque é preciso haver uma indústria, e para haver uma indústria é preciso haver dinheiro, e para haver dinheiro é preciso haver uma aposta e é preciso haver público e isso não se verificou durante, digamos, estes... a existência da televisão em Portugal. O que faz com que a ficção quando pretende ser popular, e eu quero dizer popular, seguindo o modelo de linguagem da ficção norte-americana, ou anglo-americana, não tem as qualidades que tem a ficção anglo-americana. Quando não pretende sê-lo e pretende ser, chamamos-lhe vanguardista, de autor, etc., também não tem. Também não tem essas qualidades. Isto no geral, claro que felizmente, há exceções. Mas, no geral, é assim que eu vejo. Continuo a ver argumentos frouxos, continuo a ver a intriga frouxa, diálogos mal feitos, mal escritos e do ponto de vista técnico também continuo a ver deficiências. Ainda há dias, estava a ver uma série, uma das séries que estão a passar na RTP1 e a iluminação era pior que a das telenovelas, o que não é aceitável. Porque a telenovela tem um modelo próprio, tem três câmaras, tem as suas próprias luzes, tem que ter luzes a iluminar várias áreas do estúdio e vários atores e ali não era o caso. E era pior, que eu tive de usar para comparar com a SIC e da TVI, que estava no mesmo instante, que eram más as iluminações, mesmo a da SIC que já tinha melhorado era má e a da RTP1, que era uma série, era pior do que a das telenovelas, portanto, não vejo um bom panorama.

Jorge: Isso leva-nos exatamente à segunda pergunta que é: no caso particular da telenovela, qual é, eu não posso dizer o envolvimento, mas, pelo menos, a observação deste modo de produção, como é que vês o modo de produção de telenovela ao longo destes anos todos, desde a Vila Faia até aos dias de hoje?

Eduardo: Bom, quer dizer... a Vila Faia foi, digamos, o tiro de arranque, o tiro de partida e, apesar do que tenho lido ultimamente, na altura não me pareceu nada mal, ao contrário do que tenho lido, que era ingénuo, e que não sei quê. Na altura pareceu-me uma telenovela normal, portuguesa, não era a mesma coisa que as duas, três ou quatro que eu conhecia brasileiras da Globo, mas não me pareceu assim tão má como agora dizem. Mas pronto, não fazia parte de uma indústria, fazia parte de um interesse, de uma ambição, de um desejo, de produzir aquilo que os brasileiros faziam, produzir cá e julgo que foi, de alguma maneira, incompreensível que não tivesse continuado. Houve a seguir, logo a seguir a Chuva na Areia, se não estou em erro, que era interessante

Jorge: Houve quatro e depois houve um interregno, para aí de uns oito anos

Eduardo: Exato... e depois parou, portanto. Como disse sem indústria na televisão, é difícil haver qualidades nos produtos e, portanto, com essa interrupção e com a avalanche de novelas brasileiras que, por coincidência ou não, desde o princípio, as que vieram, vieram do melhor produtor de telenovelas do mundo, que é a TV Globo, a comparação era extremamente difícil. Não quer dizer que, ainda há dias escrevi sobre isso numa arguição sobre telenovelas, que o público escolhesse telenovelas brasileiras e ponto final. Não. Quando começaram as telenovelas na TVI, em 2000, ou 99, eram de péssima qualidade, digamos que era como se fosse a Vila Faia feita em 1999 ou pior.

Jorge: Portanto, estás a falar das telenovelas portuguesas.

Eduardo: Portuguesas, sim.

Jorge: As de 99 são aquelas...

Eduardo: Todo o Tempo do Mundo e os...

Jorge: Os Jardins Proibidos.

Eduardo: Os Jardins Proibidos, que é na altura que curiosamente, apesar dessa falta de qualidade, as novelas portuguesas começaram a ter mais audiência.

Jorge: Exatamente. Provavelmente alavancadas pelo Big Brother.

Eduardo: Exatamente. O Big Brother certamente alavancou, mas nós não sabemos porque tínhamos que perguntar aos expetadores, e eu não perguntei. Mas eu ponho a hipótese de que realmente os expectadores portugueses queriam um produto português e essa a afinidade com essas primeiras telenovelas, apesar de incomparavelmente piores nas qualidades, com as brasileiras, permitiu arrancar de novo com uma produção contínua. E depois com a concorrência que se criou entre a SP e a Plural, ou entre a SIC e a TVI, acabou a indústria por beneficiar, toda a indústria, não é? Os canais e os expetadores porque estão muito melhores.

Jorge: Ok, agora vem absolutamente fantástico porque entra, encaixa diretamente nesta minha terceira pergunta que é: como observador, analista, expetador, docente e estudioso do fenómeno, consegues identificar ou descrever aqueles que te parecem ser os principais fatores que sedimentaram ao longo dos anos, junto do público da televisão, o gosto pelo consumo da telenovela? E perguntar-te-ia também se consideras que o papel da música, o facto das músicas conhecidas passarem o nome aos títulos das novelas pode ter sido um fator?

Eduardo: Portanto, estamos aqui a falar de telenovelas, seja qual for a origem, portuguesas, ou...

Jorge: Não, estou a falar das portuguesas.

Eduardo: Ah, ok. Primeiro, porque, de facto, foram melhorando. Depois, porque eram portuguesas e as pessoas identificavam-se com as portuguesas. O que eu não cheguei a dizer na resposta à pergunta anterior é que eu tenho uma intuição que não está de maneira nenhuma provada, que existe este patriotismo cultural também ao nível da população em geral, que faz com que as pessoas, entre uma telenovela portuguesa e uma brasileira, vamos tentar ver a portuguesa porque é nossa, porque são as nossas coisas, são as nossas paisagens. Porque começaram a mostrar a nossa paisagem, são os nossos atores, são aqueles que vêm nas capas das revistas, nessa indústria de imprensa parasitária da televisão. Eu penso que isso poderá ter ajudado a sedimentar um gosto. Agora, elas sedimentam-se porque, por uma série de fatores, não é possível dizer só um. Em primeiro lugar, porque são diárias.

Jorge: O hábito, portanto.

Eduardo: Sim, o hábito do expectador e o hábito da intriga, que é uma intriga diária, corresponde mais ou menos a um dia, dia e meio, um dia de novela corresponde mais ou menos a um dia, um dia e meio da vida do expectador e escreve-se no dia a dia. As pessoas gostam de seguir aquelas ficções. Elas têm uma série de atrativos para o seu público que são as intrigas, que somos nós, que somos nós narrativos, que são os atores, as canções, as paisagens, não é? Fiquei impressionado quando fiz o grupo de foco para o meu livro de telenovela, Indústria e Cultura Limitada, fiquei impressionado que havia uma pessoa que de três em três minutos falava das paisagens. No caso do Mar Salgado, portanto, que era Setúbal e Arrábida, etc. Falava insistentemente nisso, era um homem que via com a mulher dele a telenovela, e falava com uma insistência e um orgulho de ver sítios que não conhecia ou sítios que já conhecia e eram muito bonitos. Portanto, quer dizer, as pessoas encontram iscos para se agarrarem ao anzol da telenovela e ligam-se a personagens. As personagens adquirem essa quotidianidade e as pessoas ligam-se, se não a todos, a um, dois, três personagens por amor, ou por ódio. Amor, porque gostam de gostar, e ódio, porque gostam de odiar aquelas personagens, não é? E isso preenche-lhes, digamos assim, uma dimensão espiritual, que de outra forma ficaria se calhar vazia. Não é?

Jorge: Tu consideras que essas são, por exemplo, as características mais marcantes na telenovela portuguesa? Estas características que tu acabas de... Eu falo nisso porque eu gostava que comentasses um bocadinho a evolução de tudo o que tem a ver com elenco, localizações, argumentos, até o valor de produção, a qualidade técnica e visual e, finalmente, o alinhamento na grelha, o posicionamento no canal que normalmente é responsável pelo produto, pela encomenda e pela promoção, tudo isso, todos esses fatores, quais são os mais marcantes, quais são aqueles que são os mais determinantes?

Eduardo: Bom, para já, temos as características genéricas do género que já falamos. Quotidianidade, inscrição no quotidiano-expectador

Jorge: E a própria portugalidade.

Eduardo: A portugalidade, que foi o que encontrei nesse grupo de foco e, portanto, tenho que a considerar como um valor que é importante para as pessoas, que eu até então não tinha tão cristalizado, digamos assim. Percebia que as pessoas gostavam das coisas portuguesas, que gostam dos Big Brothers em português, e de outros programas em português, porque é que não haveriam de preferir também telenovelas em português? Mas não tinha ainda ouvido das pessoas isso. Eu julgo que o argumento é muito importante.

Jorge: A história.

Eduardo: A história e as suas intrigas e quanto mais forte, mais qualidade, basicamente. Quanto mais bem escrita for a intriga, penso que mais possibilidade tem de ter audiência, de manter a audiência, de aumentar a audiência. E a que eu estudei foi o Mar Salgado, tive a sorte de escolher, ao acaso, uma telenovela que era de qualidade, e portanto tive oportunidade de falar muitas vezes com as pessoas que escreviam, e com toda a equipa, e percebi que o argumento era muito importante, e que o trabalho da Inês Gomes, da argumentista principal, era muito importante para manter um ritmo, acontecimentos, intrigas, intrigas novas, etc., que depois, quando o argumento é... tem uma boa intriga, os diálogos permitem ser de melhor qualidade com a ação. E quando esses diálogos são de... têm algumas qualidades, os atores correspondem de uma maneira melhor. Portanto, está tudo encadeado a partir do argumento.

Jorge: Mas, só um parêntesis. Mas tu consideras... quando falas dos atores, falas também um bocadinho nos atores inseridos num pequeno *star-system* que nós temos, porque há atores que são mais amados pelo público que outros e às vezes até vão mal mas o público perdoa-lhes, não tens essa noção?

Eduardo: Não tenho essa perceção, mas não é por ser contra, é porque não tenho mesmo essa perceção, não tenho, sei que há atores que as pessoas gostam deles mas, por acaso, no grupo de foco que fiz com expetadores do Mar Salgado, não havia referência aos atores. Também, se calhar, não lhes perguntamos, mas eu dá-me a impressão que isso não é determinante. Daí que podem ser mais pezudos e os expetadores não ligam tanto, porque o que interessa é a história conquistá-los, a história no conjunto e se calhar depois, em períodos mais juntos, de mês a mês, de semana a semana e depois no dia a dia. Isso em relação ao elenco. As localizações eu já referi que é importante. Os valores de produção, o que cá em Portugal penso que se inovou foi em tentar fazer uma telenovela boa e barata. Isso é o sonho de qualquer industrial, num mundo seja de sapatos, de plásticos, ou de produtos culturais, é fazer bom e barato. É como nós, como consumidores, também queremos é bom e barato. E, portanto, conseguiram através de uma organização, de uma estruturação do trabalho muito... diria muito militante, muito bem organizada. Pelo que pude ver na SP e julgo que é a mesma coisa na Plural, mas não conheço, mas, pelos resultados, imagino que sim. Conseguiram, de facto, criar uma cadeia de produção do produto que permite rentabilizar muito bem os episódios de forma a conseguirem ter bons argumentistas, atores de nomeada, depois podem por cenas de

exteriores e por aí fora, que são mais caras e etc., que atraem e acho que isso foi muito bem conseguido em... na indústria da telenovela portuguesa, foi muito bem conseguido. Lá está, é uma indústria, já não é aquele madurismo anterior, é uma indústria. Portanto, em relação aos valores de produção, eu diria isso. Em relação à qualidade técnica e visual. Bem, enfim, melhorou, não há dúvida nenhuma que melhorou em relação ao que seria, vamos pensar, não, na Vila Faia, mas no período a partir de 99, 2000, melhorou... a relação entre a SIC e a Globo foi altamente favorável com a qualidade técnica e visual, julgo que, se calhar, pelo que eu vi, pelo que tenho visto agora está um bocadinho pior, pelo menos na iluminação, está um bocadinho pior. Mas também pode ser só daquele período, daquela novela mas, quer dizer, o facto de haver uma linha industrial para um produto cultural não significa que o produto cultural fica pior por ser industrial. Pode ficar melhor por ser industrial, que é uma questão que eu julgo que não está muito bem compreendida muitas vezes nas elites nacionais, não é? Há um equilíbrio. Aquilo que eu pude ver foi que em cada setor por onde passava, o episódio que eu acompanhei, havia uma preocupação para fazer o melhor. Tinham terminado a tempo. A coisa era feita rapidamente, era feita dentro dos prazos, etc., mas era bem feita e com objetivos, e sabiam-me explicar, olhe, nós aqui estamos a dar esta coloração às almofadas do hospital onde se deitava a atriz...

Jorge: A protagonista.

Eduardo: Não, não era a protagonista, era a Cláudia Vieira, por causa desta razão, quer dizer, havia uma justificação. Como tudo o que é técnico tem significados ideológicos, se quisermos, aquilo estava a ser bem feito. Nós podemos é depois discordar...

Jorge: Das opções tomadas.

Eduardo: De tudo, podemos discordar de tudo e do próprio modelo de telenovela, etc. etc., mas dentro daquele modelo que é, isto é uma indústria, e nós fazemos uma telenovela que é todos os dias, blá, blá, blá... dentro desse modelo aquilo estava a ser feito de acordo com regras e essas regras tinham padrões de qualidade, até depois à edição, a edição final e a junção das imagens de Lisboa, ou de Setúbal e por aí fora, estava tudo certinho. Em relação ao alinhamento de grelha, enfim, a telenovela está em todos os horários, basicamente, foi o que eu entretanto também averigui quando fiz este trabalho e, enfim, costumo ver, temos telenovelas de manhã, por vezes, enfim, não nos canais todos, mas há um às vezes que tem telenovela. (interregno) Estava a dizer que em relação ao alinhamento de grelha, estava a dizer que está de manhã, à tarde, à noite e, por vezes, de madrugada, portanto, vamos falar dos alinhamentos em estreia. O alinhamento em estreia tem sido feito nos canais privado em horário nobre, a partir das nove e meia, e na RTP, em horários envergonhados, não é? Porque já aconteceu ser a seguir ao almoço, se não me engano, por aí fora. Agora foi anunciado que vai ser produzida uma telenovela para a RTP, já lhe chamam telenovela, já não usam o eufemismo que é uma série longa. Portanto, para mim, as séries longas que eles apresentaram eram telenovelas. Seja como for, o alinhamento de grelha corresponde ao desejo...

corresponde àquela ligação de vasos comunicantes entre o público e a instituição. O público quer, a instituição dá.

Jorge: No seguimento desse raciocínio, quando falaste da televisão pública, que finalmente vai fazer uma telenovela, como é que vêes a mudança de paradigma dos trezentos e oitenta episódios para as temporadas? A primeira temporada, a segunda temporada? Que é agora, digamos, a mudança de paradigma em termos de exibição?

Eduardo: Portanto, para já, temos até... a montante disso, temos o que é que está contratualizado e o que é que é realizado, e o que é que é apresentado. Porque, eventualmente, o que está no contrato entre o operador e a produtora são cento e cinquenta episódios ou duzentos e depois em função do sucesso junto do público depois encomendam mais episódios e isso também está previsto nos contratos. Esse acrescento de episódios, entre parênteses, resulta numa quebra de qualidades porque a intriga afrouxa e os expectadores são tudo menos burros e passam a ver essa novela dia sim, dia não, muitos deles em vez de verem todos os dias, porque se não acontece nada, posso não ver hoje e vejo amanhã, vejo o resumo porque eles próprios põem esse resumo no início. Isto para falar então desse... Em relação ao número, de facto, o número de muitos episódios é vantajoso em termos de custos porque os custos fixos dividem-se por um número de horas ou minutos de produção final muitíssimo superior, não é? Dá que pensar... porque se os custos fixos forem cinquenta por cento dos custos, se eu fizer o dobro dos episódios, esses cinquenta por cento passam para vinte e cinco por cento. Os cinquenta por cento passam a ser metade do que eram. Portanto, essa valorização é extremamente importante para ambas as partes, claro que os canais são também produtores ou coprodutores com a empresa produtora. Em relação às temporadas, é o mesmo raciocínio. Como teve sucesso... como os expectadores já conhecem as personagens, ou parte delas, já conhecem os cenários, vamos repetir e fica mais barato, etc., etc. estamos a dar ao público alguma coisa que eles já conhecem e, portanto, se era muito o público, se calhar vai-se ligar a esta temporada e os custos estão reduzidos na mesma proporção. É altamente vantajoso. Se o público gosta, é vantajoso também para ele.

Jorge: Dentro desses parâmetros todos que eu te falei, acrescentando aí também os meios técnicos e o volume de produção *versus* produtividade e rentabilidade, o que é que te parecem ser os principais elementos que caracterizam este modo de produção? Quais são os...

Eduardo: É aquilo a que eu chamei uma linha de produção *fordiana*. É produzir... foi o que fez o senhor Ford. Na indústria, em geral, esse modelo já foi ultrapassado, mas, na verdade, é o que nós vemos. É produzir bem e muito, permitindo um preço mais barato. Quando se consegue produzir bem, sendo que o bem aqui é o bem... não é o bem do académico, é o bem em geral... se o bem corresponde ao interesse do público, estamos de novo no modelo *fordiano*. Vou comprar um Ford porque não é um Bentley nem um Rolls Royce, mas serve a função, e eu ando de carro e, por aí fora. E não tem muita manutenção, e por aí fora, e o carro foi muito mais barato do que outros. OK, eu vou ver a telenovela portuguesa, que apesar de ser mais barata do que a brasileira, tem coisas

boas e também me diverte, ocupa-me o espírito, permite-me falar com os meus colegas de trabalho, familiares, etc., etc.

Jorge: E nesse modo de produção, quais é que te parecem ser os elementos mais, que hoje em dia, e agora mais recentemente, caracterizam a telenovela portuguesa? É o elenco? É esse alinhamento com a estratégia do canal? São os cenários, os meios técnicos, os meios humanos? Ou seja, provavelmente é isto tudo, mas há elementos que são mais, digamos, na cadeia de valores, são mais valiosos que outros, quais são os que te parecem neste momento ser... particularmente a partir dessa altura em que a novela portuguesa passou a ser preferida pelos portugueses em relação à telenovela da Rede Globo de televisão e, portanto, houve uma espécie de ultrapassagem que não mais retrocedeu, isto é, passaram-se quinze anos, quase dezassete e nós- não, passaram-se dezassete, este ano, 1999, passam-se quase...

Eduardo: Estamos a acabar? Não é para te pressionar.

Jorge: Não, estamos a acabar.

Eduardo: Ok. Desses elementos do modo de produção, eu continuo a achar que o primeiro é o argumento, o primeiro é a escrita. Continuo a achar isso. Porque depois no resto... Não posso dizer que substitui o resto, porque é um conjunto. É um conjunto. OK. Então vamos fazer esta história, mas vamos fazê-la onde? No porto não, porque já fizemos. Então vamos para Trás-os-Montes. Não, vamos antes para o Algarve. Não, vamos para os Açores, que tem muitas ilhas e dá para fazer muitas paisagens. Isso também contribui, não é? Mas se não for um bom argumento, eu acho que continua a ser o argumento. Mas é um bocado intuitivo, não é...

Jorge: Mas portanto, quando consideramos o argumento mais determinante que do que propriamente o que se faz às imagens...

Eduardo: Exatamente.

Jorge: ...do que se faz às imagens...

Eduardo: Sim.

Jorge: ...encadeadas pelos atores que aparecem nessas revistas cor de rosa e essas coisas todas... isso não tem a importância que as produtoras pensam que têm.

Eduardo: Não sei. Eu não quero armar-me em melhor do que as produtoras na avaliação de um trabalho que são elas que têm que fazer em primeiro lugar. Eu acho é que, como há um... digamos, uma "pool" de atores disponível, têm sempre alguns atores que se destacam, ou que são mais queridos dos espetadores. E, portanto, isso acaba por ser, se calhar, menos importante do que se ter uma boa história, com episódios bem contados e com alguma verosimilhança.

Jorge: Agora faltam-me só duas perguntas, que até posso juntar as duas, que têm que ver um bocadinho com o futuro: quais são os principais fatores que tu consideras que irão influenciar o futuro destas produções e que desafios têm os produtores? Ou com que desafios se irão confrontar os produtores no futuro? e, em relação a este modo de produção, como é que vês o futuro da novela portuguesa?

Eduardo: Eu acho que o futuro a Deus pertence, não é? Deixo para Ele, para a entrevista que fizeres a Deus, as previsões do futuro. O que me é o seguinte: a partir da realidade atual, há menos espetadores na televisão generalista. Há, ao mesmo tempo,

Jorge: Há 99 % de *share*.

Eduardo: Sim. Há ao mesmo tempo um público fiel da telenovela. Um público que gosta da telenovela, que não se importa nada que nos episódios finais da telenovela A, que está a acabar, ensanduichado, um bocado da telenovela B, que vai começar, e que voltem à A, que está a acabar. Há um público que gosta de telenovelas. Só que essas pessoas, se calhar, vão sendo menos e os mais jovens com um tipo de vida diferente, mesmo quando deixam de ser mais jovens e passam a ser mais de meia-idade, já não têm aquela vivência de acompanhar a mesma ficção todas as noites, à mesma hora, durante não sei quanto tempo. Ainda por cima agora acrescentaram os sábados...

Jorge: Porque também vêm com outros hábitos?

Eduardo: Porque vêm com outros hábitos; já são outras pessoas, não é? E portanto, temos neste momento, dois mundos... dois tipos de audiências diferentes, se quisermos, não é? Aqueles que gostam do modelo e que são tão modernos como nós, mas que gostam de se sentar a seguir ao jantar a ver a telenovela, porque querem descansar e aquilo alimenta-os espiritualmente – em entretenimento - enquanto descansam; e temos aqueles que não querem isso, que querem ver não sei quantos episódios de séries não-sei-que-mais da Netflix, ou no cabo, ou o que for, todos de seguida e por aí fora. Portanto, isso faz com que diminua, de facto, o número de espetadores disponíveis para a telenovela. Mas, atenção! Continua a ser o programa com mais audiência de ficção, no entretenimento em geral, não é? À parte do futebol e dos noticiários, porque são às oito horas... são programa... portanto tem futuro. Não há dúvida nenhuma. Agora, pergunta a Deus, se faz favor. Se são cinco anos, dez, quinze, vinte... Isso é que é completamente impossível de dizer, porque há de haver um momento em que os custos já não acertam com os benefícios. Ainda não chegámos de maneira nenhuma aí...

Jorge: Mas, de acordo com os produtores, esse momento está relativamente próximo. **Eduardo:** Pois. Não sei é o que eles entendem por *relativamente*: se é dois anos, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez... mas isso, ninguém se preocupa muito.

Jorge: Para eles é uma dor de cabeça.

Eduardo: Para eles é uma dor de cabeça. Têm que procurar alternativas de produção. Portanto, os desafios, em relação à própria telenovela, eu não sei. A Globo já tentou... Para já a Globo tem telenovelas muito mais pequenas, não é? Embora o modo de apresentação seja semelhante. Aqui é mais forte porque são seis dias, neste momento. Na SIC, às vezes chega a ser sete dias por semana. É impressionante, quer dizer... As pessoas têm fim-de-semana. Não é? Nós temos um fim-de-semana. As pessoas que veem telenovela, têm fim-de-semana. Querem ver também aquilo. Com o paralelismo do quotidiano, pode ser que... Mas apesar de tudo, as pessoas continuam a ver ao fim-de-semana.

Jorge: Sim, mas eles depois também encharcam com o paralelismo das próprias novelas, porque entra uma; depois entra outra; depois entra outra; depois, ao domingo, dão uma e não dão a outra. Isso parece que não, mas é mexer um bocadinho no paradigma...

Eduardo: ...do modo de apresentação.

Jorge: E é mexer no modo de produção, obviamente...

Eduardo: E o público defende-se: não vê, ou grava, ou volta para trás. Mas, na verdade, também há audiência de telenovela que utiliza as “boxes” para ver episódios da telenovela. É interessante procurar, se calhar, isso e de ver qual é a quantidade de gente que vê telenovela sem ser com a sua apresentação em direto. A Globo já fez experiências para tentar aproximar-se com o público que usa a internet e chegou a apresentar telenovelas primeiro.... pelo menos uma, pô-la primeiro na internet e depois é que apresentou... não sei. A interatividade do argumento, para mim, é uma treta. As pessoas querem é uma ficção. Ora se elas intervêm, essa relação mágica entre mim e a ficção... parte-se o espelho mágico. Vou decidir se ela está grávida, se não está grávida, se faz aborto, ou não faz aborto, como a TVI fez. Acho que não... a interação com a ficção já se tentou várias vezes... Eu acho que são sempre experiências. São sempre experiências e nunca resultam. De forma que o desafio terá séries mais curtas. Mas se forem séries mais curtas, deixam de ser telenovela – porque a telenovela, por natureza, é um folhetim longo...

Jorge: Não se conseguem rentabilizar.

Eduardo: ...e não se conseguem rentabilizar, de forma que, francamente, não sei. Julgo que o que eles têm tentado fazer é precisamente ao contrário. É encarecer o produto telenovela, de alguma maneira, com recursos a filmagens noutros países, com mais cenas de exteriores, não é? para tentar garantir o mesmo público. Mas aumenta o público de telenovela, ou apenas mantém o que há e rouba um bocadinho a outro canal que também está a apresentar telenovela. Eu não sei. Acho que há aqui mesmo uma situação que um destes anos será problemática. Não é? Que é quando deixar de dar lucro, basicamente.

Jorge: Muito obrigado.

Eduardo: De nada!

Jorge: Não te vou chatear mais.

Entrevistado: Manuel Arouca

Profissão: Autor e guionista

Data da entrevista: 02.10.2017

Jorge: Manel, um bocadinho mais perto. Isto está a andar e, portanto, eu pedia que te identificasses e que descrevesse a tua relação, ao longo do tempo, com a produção de conteúdos televisivos e audiovisuais em Portugal.

Manuel: Então, o meu nome é Manuel Arouca, nascido em 1955 em Moçambique e a minha relação é a seguinte: começa por eu ter escrito um romance, nos anos oitenta, *Os filhos da Costa do Sol*, eu estava na universidade de Direito nessa época, e isso... o livro teve muito impacto, teve muita polémica e aconteceu que quando estava... e aí lembro que o diretor da... era o Cunha Rego. O Cunha Rego... disse *epá isso dava um grande filme* e tal, uma grande série de televisão. E é verdade que se fizeram várias *démarches* nesse sentido, mas os orçamentos eram altos e eu, quando fui fazer o estágio de advocacia, além de situações que não vou dizer agora porque o tempo urge, que também foram sinais para deixar a advocacia, foram-me feitos alguns convites para começar a trabalhar exatamente na área da televisão, sobretudo pelo Nicolau Breyner e aí começa a minha relação. A minha relação começa com uma produtora que era a Atlântida, com o Tozé Martinho e com o Nicolau, numa série que se chamava “Os homens da segurança”.

Jorge: Em que ano?

Manuel: Salvo erro, em 1988.

Jorge: Deixa-me só ver se isto está a funcionar. Muito bem. Vamos daqui para a frente...então? Na área...depois de “Os homens da segurança”, na área do audiovisual, o que é que tu fizeste mais, sobretudo até chegar às novelas?

Manuel: Pois! É importante frisar que n’“Os homens da segurança” não fui só um autor. Eu também fui... eu também trabalhei na produção e isso é interessante para ter uma perceção mais global do fenómeno. Vivia-se a época pioneira, havia a questão da novela – como é que se chama – “Vila Faia” que era assim uma espécie de ícone, mas pouco ou mais nada se tinha feito e eu lembro-me que na produção, até nós fomos filmar para os hotéis em Troia, e eu até... fui eu que impus, salvo seja, uma alimentação mais tipo *buffet*, porque eu via no Estoril, via os filmes americanos e eu via que eles faziam... punham...pretendiam até nem era roubar os comes e não sei quê e vi que aquilo era... e como também estive na Bélgica e vivi na Bélgica e as pessoas mal almoçavam. E isso trouxe... foi engraçado porque ao princípio os atores e os técnicos ficavam muito contrariados, mas depois foi bom porque dava muito mais produtividade, porque havia essa questão da produtividade. Quer dizer, eu tinha capacidade, física e mental e emocional para... escrevia de noite e produzia de dia. Então, “Os homens da segurança” deram-me aí uma grande bagagem e enfim, eu aí criei... a opção foi vou acreditar nesta indústria mesmo contra muita gente que dizia que eu devia ter

seguido a advocacia. E então, aí a seguir a “Os homens da segurança” é-me feito o convite para uma novela.

Jorge: É isso. Eu ia-te perguntar o seguinte: no caso particular da novela, qual foi ou é o teu envolvimento na produção?

Manuel: Na... na...

Jorge: Quando eu digo na produção, significa no modo de produção que vai desde a escrita, à ideia, ao desenvolvimento. Quantas é que foram, quais foram, etc...?

Manuel: Então. A primeira... o primeiro desafio de novela é uma novela chamada “Ricardina e Marta” que é uma adaptação do Camilo Castelo Branco... dois livros dele, que era a *Ricardina*... agora já não me lembro quais eram os livros, mas enfim, mas eram dois livros. Portanto, fomos buscar as personagens da Ricardina e Marta e era aqueles conflitos do Camilo que é o pai da novela. Tinha ali tudo, foi uma aprendizagem... E eu aí fazia, é incrível, negociava com os atores, quer dizer, misturava muita coisa. Chegava a negociar com os atores os *budgets*, fazia...

Jorge: Enquanto autor?

Manuel: Enquanto autor: aí fiz todo o levantamento dos livros, aí com a colaboração da mulher do Tozé, a Ana Rita, que depois também seguiu este caminho; e lembro-me que um dos com quem eu falei, foi muito interessante e que ajudou e que até me deu o seu parecer foi o José Cardoso Pires, ficámos amigos nessa época... O Camilo é aquele autor que todos... quer dizer, é um autor que de facto tem toda a estrutura da novela atual, por isso nós primeiros lemos um livro e depois fomos trabalhar, e trabalhamos sobretudo com a Ana Rita e também com o Tozé, como é que vamos pôr isto possível para se fazer uma novela e haver orçamento para a novela. E pronto. E eu aí fiz o trabalho desde a pesquisa. A pesquisa foi feita por nós, pelos autores, da leitura dos livros, da adaptação, de uma primeira adaptação dos livros para uma sinopse, para se tirar dos dois livros as personagens que a gente achámos que eram realmente mais fortes e, a partir daí, começámos na escrita.

Jorge: Quais foram as próximas que vieram?

Manuel: Então... A seguir...

Jorge: Com regularidade.

Manuel: Com regularidade...

Jorge: Queria que fosse frisado isso, que houve um trabalho regular.

Manuel: Quer dizer: a Ricardina e Marta; depois veem algumas séries; depois vem, em 92, vem a novela... 92-93... “Verão quente”, foi uma novela em que o Nicolau foi meu parceiro de...na autoria, no fundo, na conceção da novela e da história... Era uma sinopse que eu tinha feito, era um original meu que depois foi readaptado com o Nicolau e foi uma novela para a RTP, produzida já pelo António Parente. Depois...foi uma novela que correu bem, em termos de audiências, depois a seguir veio uma novela em 1995 que foi “O primeiro amor”. Também um original meu, uma história minha, depois readaptada com o Nicolau Breyner que eu... tanto numa como noutra fui

buscar alguns autores, mas autores com pouca experiência que me ajudaram na escrita dos guiões, mas foi um trabalho praticamente solitário.

Jorge: Mas foste buscar algumas ideias a alguns autores de literatura ou...

Manuel: Não. Já tinha essa... Eu li muito. Nos anos oitenta lia muito e depois tive esse pai que é o Camilo. Eu percebi que a novela tinha sempre este conflito social e esta história de amor impossível, este amor proibido, por razões sociais, por qualquer tipo de razão, ou porque o protagonista estava preso, ou seja, eu sempre tive... sempre foquei no essencial da novela... contar uma história de uma situação altamente difícil e que possa também fazer uma crítica e uma análise social. Depois aí, estive um período largo sem escrever novela, de 1995 a 2000. Fiz várias coisas, mas foi um fenómeno muito interessante porque eu nunca perdi – isso é interessante agora estou-me a lembrar, é bom estar aqui, estou-me a lembrar – nunca perdi aquele objetivo claro e foquei-me que havia de escrever uma novela que fizesse a diferença, que fosse muito importante para a produção nacional. E fui lendo muita coisa sobre novela, sobretudo mais de autores brasileiros, que a novela no Brasil é que está, fui vendo, não sendo um apaixonado da novela – sou franco – não sendo um apaixonado do formato novela, gosto muito mais de ver um bom filme, ou um bom seriado de televisão, uma boa série, mas fui... profissionalmente fui muito profissional, nesse sentido, quando eu tirava... e ia anotando e fui-me organizando e quando... porque eu o que eu achava que era muito complicado era que a novela portuguesa quando estava muito agarrada à RTP na época, tinha algumas condicionantes: toda a parte mais emocional era sempre muito barrada, porque achavam que era...pelas razões que a gente sabe, não é?...que era lamechas, porque não era um produto não sei quê público, porque não era um serviço público, por várias razões. Havia alguns entraves. E quando chega ao ano 2000, em 1999, em dezembro de 1999, quando eu achei, quando eu que já estava a engrajar...quando eu achei, quer dizer, tinha aquele *know how*, tinha enchido o copo de ler muito, de ver muito, de ter muita ideia para fazer... ir buscar muitas ferramentas para escrever a novela e já a pensar: não, não vale a pena, vou partir para outra – nessa época estava a fazer um documentário para a Valentim de Carvalho – e quando o Zé Eduardo me telefona e diz: tenho aqui um desafio para ti, para uma novela. Eu até a princípio foi aquela coisa, fiz-me difícil: eh pá! uma novela agora... Aquilo é uma filha à procura duma mãe...Uma filha à procura duma mãe...epá... parecia difícil. Não, mas vem cá à TVI e tal. E aí foi, aí comecei-me a...de repente percebi que eles me davam muita liberdade no sentido de tudo aquilo que eu tenha pensado, preparado e pesquisado pudesse vir à tona, pudesse ser posto em prática e realmente eles também estavam muito...foi muito interessante porque eles também estavam muito preparados, eles sabiam exatamente o que queriam – para mim é muito importante – eles sabiam os objetivos que tinham, sabiam a história que queriam, sabiam os estratos sociais que era importante...a personagem que depois acabou por ser uma personagem muito carismática, que era, vá lá, a má, se assim se pode dizer, a senhora, que era a Lurdes Norberto que fazia...

Jorge: Qual é?

Manuel: “O primeiro amor”. “O primeiro amor”, não, os “Jardins Proibidos”.

Jorge: Essa dos “Jardins Proibidos” que ganhou, pela primeira vez o..,

Manuel: À Globo.

Jorge: À Globo.

Manuel: E penso que é... esses “Jardins proibidos”, porque naquele momento, tinha havido uma série longa do Tozé Martinho e, que eu por acaso, participei como autor, mas com pseudónimo e ele... mas eu sabia que tinha aquele... o que diziam era assim: ou isto resulta ou estamos lixados... quer dizer... não há novela, quer dizer novela...isto é uma aposta. E eu estava numa parte da minha vida muito tranquila –é muito interessante isso – não senti esse peso, não sentia essa pressão, ou seja, aguentei essa pressão tranquilamente. Tinha a certeza que não podia correr mal, não sei se ia correr bem ou não...

Jorge: Aqui chegamos a uma pergunta que para mim é fundamental que é: identificar e descrever aqueles que lhe parecem ser os principais fatores que sedimentam, ao longo dos anos, junto do público de televisão, o gosto pelo consumo da telenovela. É exatamente aí que se dá a inversão: a telenovela portuguesa passa a fazer mais público do que a telenovela...

Manuel: ...brasileira...

Jorge: ...em *prime time*. E eu gostava que tu... se tens alguma noção... como é que se identifica e se descreve os seus principais fatores.

Manuel: Eu vou pegar nas palavras que o Zé Eduardo, numa entrevista que deu, penso que ao Público, já não me lembro, dizia: esta novela é um mini-Portugal, ou seja, nós fomos buscar... identificámos bem a nossa sociedade. Não sei se é bem a questão da sociedade, mas identificámos aquilo que os portugueses gostam. A novela tinha, primeiro tinha uma estrutura de novela, que é muito importante...estrutura de novela...aquilo é a história de uma miúda, ou seja, de uma heroína, de uma jovem, também é muito importante porque traz a juventude atrás, duma jovem que vai à procura da mãe, que a mãe tiraram-lhe a filha, pronto, tem aqueles condimentos todos de novela que... sem preconceitos; ou seja, eu acho que uma das coisas fundamentais nesta novela, não teve medo das emoções. E se a gente for ver as novelas brasileiras, até as mais... intelectualmente mais ricas, têm sempre emoções, e eu acho que era um dos grandes défices da novela portuguesa era, tirando algumas exceções, era muito pouco policial e, muitas vezes, as emoções não iam ao limite. E aqui as emoções foram ao limite.

Jorge: Mas as de hoje em dia são super-policiais.

Manuel: Não. Hoje em dia, há quem diga que aquela novela, hoje em dia, já não resultava. Mesmo que eu, hoje em dia, pense que se criar uma novela mais emocional, nesse aspeto, mais pura, se assim se pode dizer, ia ser um grande sucesso, porque as pessoas já estão cansadas de tanta sacanagem, de tanta vigarice, de tanta maldade e não sei quê. Ali havia... e depois havia, além disso havia a personificação da personagem que era, vá lá, a má, a opositora da heroína, era uma personagem que tinha a ver muito com a nossa História, que era a Emília, que tinha muito a ver

com o salazarismo, tinha a ver com aquela senhora que, ao mesmo tempo achava-se justa mas fazia muitas maldades, e as pessoas identificavam-se muito, quer dizer, aquilo tinha a ver com a História, a História da...

Jorge: Chegámos quase à minha quarta pergunta. Quando eu perguntar, vais lá. Mas eu queria-te perguntar uma coisa antes da quarta pergunta que é, ainda na terceira pergunta: consideras que, por exemplo, no caso de “Todo o tempo do mundo” ou dos “Jardins Proibidos”, houve algum fator externo, tipo Big Brother, que alavancou...

Manuel: Alavancou nos “Jardins proibidos”. Não tem nada a ver as audiências de “Todo o tempo do mundo” com os “Jardins Proibidos”. Os “Jardins proibidos” começam já um pouco acima de “Todo o tempo do mundo”, ganham logo dois ou três dígitos, o que é bom, não é? É muito bom – estava a 6-7, o que já na época era ótimo, passou para 9-10 – porque tem um fator talvez um pouco mais...tem uma miúda, uma miúda gira, uma heroína: e depois há uma dinâmica, e que isso eu acho também importante, quer dizer... e depois nós impusemos uma dinâmica, que estavam sempre a acontecer coisas. Hoje em dia, pode parecer pouco, mas para a época era muito. Aumentou-se o ritmo, cada episódio tinha – isso também vem da preparação de trás – cada episódio estavam sempre a acontecer coisas e fechavam sempre com um... e depois tem aquela coisa que nunca tinha acontecido que é o reencontro da filha com a mãe.

Jorge: De lá para cá, o que é que tem havido? Como é que vês a evolução?

Manuel: O que aconteceu foi assim: a novela, a novela de autor morreu, de certa forma. Quer dizer, houve uma fase em que nasceram... essa fase traz a liderança das audiências e traz uma aposta em autores, aliás o Zé Eduardo sempre aposta em autores, essa é que é a verdade. E é por isso que a TVI agora...

Jorge: Como é que consideras...

Manuel: ...já está a ganhar, está a ganhar...

Jorge: Onde é que consideras que se dá essa evolução? Evolução entre aspas. Quando é que consideras que se deu essa evolução?

Manuel: Começa quando eles criam a Casa da Criação, quando eles começam a fazer adaptações...

Jorge: Isso é em que ano?

Manuel: É logo, em 2002. Quer dizer, há três novelas que fazem grande sucesso: é os “Jardins Proibidos”, é os “Olhos de Água” do Tozé Martinho e depois é a “Filha do Mar”. E até acho que os “Olhos de Água” e a “Filha do Mar” ainda são as duas novelas mais vistas de sempre: os “Olhos de Água” em primeiro lugar e a “Filha do Mar” em segundo. Mas já aí eles entram com um formato que não era novela, mas que tem logo muito sucesso, que é um formato...que é um Esparteiro, que agora já não me lembro como se chama, como se chamava, mas que é um Esparteiro que é um pai com três filhas, o pai... Super Pai; e já aí isso começa a ter sucesso. É uma adaptação. Eles depois adaptam outra novela que é a... como é que se chama? Eh pá, que porra da minha memória, uma novela que passou às sete, mas depois também fazia...e entrava a abrir o telejornal.

Jorge: O Zé Eduardo dos Santos sabe dizer isso.

Manuel: O Coração...

Jorge: Tu achas que a “Filha do Mar”... achas que a música tem uma função...?

Manuel: Nos “Jardins Proibidos” teve e na “Filha do Mar” também.

Jorge: E nos dias de hoje?

Manuel: Nos dias de hoje, eu acho que a música é importante, mas não é decisiva. Como também ali não era decisiva; agora, ajudou a alavancar. Nos “Jardins Proibidos”, a música era um sucesso e isso foi uma escolha...

Jorge: É aí que eu queria chegar aqui. Quais são as características que tu consideras mais marcantes na novela portuguesa, hoje em dia? Por exemplo, comenta: é o elenco, as localizações, são os argumentos, o valor de produção, a qualidade técnica, o alinhamento na grelha ou a promoção? Nisto tudo, é tudo, não é nada, há algumas coisas mais importantes?

Manuel: É tudo, mas há... o que eu estou a sentir é que há uma coisa que se chama novidade. Eu acho que a novela portuguesa evoluiu muito, em termos de produção, evoluiu muito em termos de representação, evoluiu muito em técnica dos próprios autores...

Jorge: E quando tu dizes *evoluiu muito*, evoluiu muito desde quando?

Manuel: Começa a evoluir a partir de... vá lá, de 2012-2013. É quando começam as novelas... sobretudo com as novelas...quando a concorrência começa a ser feroz entre a SIC e a TVI...

Jorge: E baseias a tua argumentação em quê? Apenas pelos resultados das audiências?

Manuel: Não, porque até as audiências antes eram capazes de ser superiores. Hoje estão é mais divididas. Hoje em dia...tu tinhas dezoito na TVI. Hoje em dia já tens que dividir mais pela TVI e pela SIC. Eu acho é que eles são obrigados, como a concorrência é maior, são obrigados a ter que ir buscar cenários mais exóticos. A terem que fazer cenas de ação porque as séries cada vez estão a ocupar mais espaço, sobretudo no campo da juventude, e a novela tem que se aproximar cada vez mais da série, o ritmo tem de ter mais uma dinâmica de série, o que às vezes...o que depois acontece é que, muitas vezes, os guiões acabam por... as histórias, como é que eu hei de dizer? entrar um bocado em contradição, os personagens, porque tanta coisa acontece - a vida acontece entre coisas - mas tanta coisa acontece que depois já não...e isso, eu penso que isso não tem sido muito positivo, essa parte não tem sido muito positiva. As novelas, e eu vejo que a aposta da TVI, hoje em dia, é uma aposta mais novelas de autor ou que têm autoria e isso está... e, por isso, estão a ganhar.

Jorge: Mas, por exemplo, tu não achas que a formação do elenco, *casting*...

Manuel: Ah, isso é importantíssimo

Jorge: ...isso não evoluiu, a criação do *star-system*... Gostava que...enquanto autor, como é que vês isso?

Manuel: Enquanto autor, nesse aspeto, não sei se serei a melhor pessoa, porque eu acho que é sempre a história o grande...o que faz a diferença e se a história não tiver força, por mais que vás

buscar *star-systems*, por mais que vás buscar promoção de estrelas, por mais que vás buscar este ator, atriz, a história rebenta e eu já vi casos desses. Agora, por elegância, não os vou dizer, a ti posso dizer, mas eu lembro-me de uma novela, como se chama? Uma novela do Barreira, que eram duas gémeas, era a Alexandra Lencastre que fazia... que tinha um elenco brutal, um *star-system*... uma promoção brutal, e depois aquilo resultou em nada de especial, porque a história era confusa, porque a história... Agora...

Jorge: Mas, por exemplo, essas coisas, quando não resultam pode ter a ver com o alinhamento no canal...?

Manuel: Não, aí tem a ver com... aí e tem a ver com a história, com o guião. Contra mim falo. Porque pode-te acontecer um fenómeno – só para acabar – uma história não muito conseguida em termos de guião, mas tem uma personagem muito boa, há uma personagem que é realmente fantástica e que cativa e encanta e tem uma atriz ou um ator muito bom a fazer, pode dar um grande sucesso; e de repente tu vais ver tudo ao lado e é um...

Jorge: Depois quando chegamos à parte dos meios técnicos, é igual para todas, não é?

Manuel: Eu acho que houve uma fase em que a TVI dominou. Depois a SIC entrou, quer dizer, a SP entrou... um bocadinho à...

Jorge: Eu queria falar de duas coisas: como autor, como é que tu observas esse desenvolvimento dos meios técnicos, a utilização dos meios técnicos – de repente, a passagem das gruas para os drones, essas coisas todas que tu sabes que existem...

Manuel: Sim, existem...

Jorge: Provavelmente tu não tens muito contacto, porque tu escreves, estás isolado, etc.. mas o que eu estou a falar é de todos esses meios técnicos e, simultaneamente da competência das pessoas que fazem novela. Como é que vês essa evolução, desde o ano 2000? Destes últimos quinze anos?

Manuel: É brutal. É brutal. Não, isso é. E, quer dizer, e começa-se a ver...eu acho que aí quem começa a fazer essa diferença é a SIC. Esta sua fase, última fase de novelas que consegue com o “Mar Salgado”, com outras novelas do género, consegue já trazer uma componente técnica fortíssima. E a TVI, aí começou a ficar um bocado para trás. Mas acho que hoje em dia já está tudo equilibrado outra vez.

Jorge: Eu estou a falar de uma componente técnica e humana. Porque tu podes ter os meios técnicos e não teres gajos competentes para os operar.

Manuel: Sim, componente técnica e humana. Que eu já não domino tanto, mas sei – agora assustaste-me – a SIC tinha ali pessoas... quer dizer, a SP tinha ali pessoas muito boas nas...

Jorge: Mas nas tuas novelas dás-te conta disso?

Manuel: Dou. Vou ser muito franco. Nestes últimos “Jardins Proibidos”, e isso foi muito importante, em termos da reentrada do Zé Eduardo na... foi um bocado à Rui Vitória – entrou-se a perder, quer dizer, ao princípio até houve uns golos gozados mas entrou-se a perder, e aquilo era todo um conjunto, desde a parte de escrita que nós não estávamos a agarrar a história, até à parte de

realização que estava bastante medíocre e faltavam meios técnicos, os cenários estavam fracos, comparativamente...a luz estava fraca – isso toda a gente dizia: epá, a luz da novela da SIC é muito mais bonita, a realização é muito mais bonita – já nem é tanto...

Jorge: Isso é um aspeto importante.

Manuel: E o próprio elenco. Tão importante é que o Zé Eduardo dá a volta a isso. É um facto: tu hoje em dia já essa diferença já não se sente. Tu vês esta “Herdeira”, eu não vou comentar, mas... a parte de realização, de ação, de *show*, de encher o olho... epá... é imbatível.

Jorge: Mas, por exemplo, no teu tempo – no nosso tempo – as novelas tinham dois realizadores, hoje têm três e quatro. Achas que isso... o poder de decisão, quer plástico quer estético e narrativo, está muito mais distribuído. Achas que isso vem ajudar? E isso acontece desde os anos 2000: de repente, uma equipa deixa de ter dois realizadores para ter quatro e ter um responsável pelo projeto. Lembras-te que no nosso tempo não tínhamos. Nós tínhamos um diretor geral que era um gajo que, às vezes nem olhava para o que a gente fazia. E não vale a pena falar de quem já não está cá, neste momento, mas nem olhava e as coisas andavam para a frente. Como é que tu vês essa evolução para os dias de hoje? Ou seja, é quase o seguinte: como é que vês isso e como é que isso vai influenciar o futuro das produções e quais os principais desafios que os produtores vão ter?

Manuel: Eu digo-te. Na minha análise é assim: eu trabalhei, como tu dizes; havia um diretor e pronto, e havia uma equipa de exteriores, havia um realizador – e eu trabalhei com o Álvaro, por exemplo, Frugoni: ele centrava as coisas em si e havia uma linha mais ou menos coerente de trabalho. Depois houve uma fase – que é importante dizer esta história – em que a TVI teve, de facto, um sucesso tremendo com “A Outra”, com aquelas novelas do Rui Vilhena, que era o brasileiro André Cerqueira que tomou...e ele foi, pronto, não vou falar da... mas na parte técnica e criativa, ele foi um tipo assertivo, quer dizer, por isso... e tinha...

Jorge: O André Cerqueira era brasileiro, o Frugoni era brasileiro, o Nérís Cardoso era brasileiro. Achas que os brasileiros tiveram uma influência...?

Manuel: Acho. Brutal. E hoje em dia já nem existem. Só para tu veres. Hoje em dia já eles querem vir para cá de maneira diferente. Não, isso sim. O que disseste agora... há coisas em que tiveram... eu acho que o André Cerqueira foi o fim da... talvez ele depois quis mais do que aquilo que tinha capacidade e caiu por aí abaixo. Mas, acabou aí e acabou essa fase dourada da... Porque o grande problema, o problema que acontece cá – eu não sei se se está a prevenir isso – é... por exemplo, alguém aparece com sucesso, aparece o Jorge Paixão da Costa e então dão-lhe logo dez novelas. O homem vai...chega... foi bué da... e depois também depende da vaidade de cada um, depende...o gajo acha que é o maior, cai. E eu acho que o que aconteceu é que, hoje em dia, tu já não sabes muito bem quem são eles; hoje em dia, nem os autores, tirando o caso da TVI que tem... puxa mais pelas autorias e tem a Maria João Mira, tem a Maria João Costa, tem o Barreira, tem o não sei quem, pode ter, quer dizer, mas tenta ter autores que são autores... tu na SP... pronto, sabes que há assim, mas os autores estão ali, sabes que fazem parte de uma máquina e tu... e isso foi uma

estratégia que eu acho que foi pensada, em que eles pensaram que aqui não há vedetas, é a estrutura. Estrutura - agora eu achei graça- a estrutura é que funciona. E quando há a queda da TVI, a queda, e a queda também é paralela à saída do Zé Eduardo, aquela fase em que o Zé Eduardo sai, a TVI, as novelas da TVI começam a vir por aí abaixo, exatamente porque não havia rei nem roque, não havia líder, e as histórias, a maior parte, eram uma grande trapalhice – aliás, a última novela que tem a chancela do Zé Eduardo é que ganhou o Emmy – depois o Zé Eduardo sai e a novela da TVI começa a ir por aí abaixo; e isso dá-se porque falta liderança, falta o tal... é o que tu dizes, quando é todos a mandar e vais para ali e vais tu para aqui, fica uma grande trapalhice, ou quando o diretor...

Jorge: E achas que isso está patente no modo de produção atual?

Manuel: Não. Eu acho que, hoje em dia, isso está mais... Eu acho que, nesse aspeto, eu acho que a questão não está aí. Eu acho que, nesse aspeto, as estruturas estão pensadas e têm técnicos ou diretores com capacidade e também estão, como é que se diz, estão vigiadas. Porque há liderança, há liderança: na TVI, há liderança do Zé Eduardo. Na SP, há liderança do Parente ou do não sei de quem é que lidera, mas sei, que eu já lá estive e sei que têm isso bem... Eu acho que o grande problema agora está na parte das histórias.

Jorge: Portanto achas que na narrativa...

Manuel: Está na parte...

Jorge: O futuro da novela portuguesa, da sua continuação, etc. está na narrativa, está nos autores?

Manuel: Está em dois aspetos: primeiro, as histórias não podem ser tão longas, porque... ou então somos um povo completamente já anestesiado e papamos tudo, e eu acredito que não. Estas novelas de trezentos episódios vão ter que acabar e veja-se que o “Ouro Verde” já faz duzentos e vinte episódios. E há... esse é um primeiro aspeto, e depois há que... há uma falta e há – a TVI, nesse aspeto, está a ser mais cuidada, penso eu, em regar autores, em ter... mesmo que tenha ali, pronto, depois a proteção, se assim se pode dizer, do Zé Eduardo - equipas que não fazem parte de uma estrutura, enquanto, eu acho que a SP corre o risco, podendo ter belíssimos autores, aquela estrutura, a máquina que ali funciona, eu acho que são novelas sem alma, são novelas com muita técnica: eles sabem o que fazem, sabem o que escrevem, sabem ligar a história, mas os personagens são personagens que a gente sente que são fabricados...

Jorge: Tu pensas que não há futuro para esse tipo de novela, sem alma...

Manuel: Exatamente. E isso começa-se a ver.

Jorge: Então só uma pergunta para acabar. Tu achas que o futuro da novela portuguesa é quase um retrocesso, é voltar um pouco...

Manuel: É. É um retrocesso, no cuidar dos personagens, se calhar não é preciso tantos personagens, ter menos episódios, ser mais... ou com a técnica atual. Hoje em dia a narrativa está muito mais dinâmica, a técnica de realização é muito mais poderosa, há a possibilidade de se poder sair para cenários mais exóticos, toda a sonoplastia é muito mais rigorosa, muito mais bem feita, o som...

quer dizer, a tecnologia, nesse aspeto, aumentou muito. Agora, o futuro da novela passa por serem novelas mais curtas, bastante mais curtas, até para poderem vender internacionalmente, e passa por criar... e passa por ir buscar maior veracidade. Eu acho que, se houver uma novela, como apareceu no “Ouro Verde” e, decerta forma, n’“A Única Mulher”, em que há uma relação real dos personagens principais e ligados a uma história que é, por exemplo, o – agora ia a dizer o cara – o tipo que vai para o Brasil, perante uma situação dramática, pronto, novelesca aqui – mataram-lhe a família, pronto, isso faz parte da dramaturgia – e depois vai para o Brasil e do nada tem de começar tudo de novo, vê-se que quem escreveu, conhece. E eu, como vou muito ao Brasil, senti isso e muita gente se identifica com isso.

Jorge: Então tu achas que esta parte da coprodução, esta componente de coprodução, não só no Brasil – há muitas novelas que começam na Ásia, há umas que começam na Colômbia, há umas que começam no México, há umas que começam aqui, outras que começam ali, isso, de certa forma, faz hoje parte do modo de produção? Ou seja, a gente, quando começa a imaginar uma novela, tem de ter início em Cabo Verde ou em Angola ou...?

Manuel: Eu não acho que tenha que ter isso. Têm é que ter... no meu ponto de vista, as razões para que isso aconteça, têm que ser razões credíveis, têm que ser razões fortes, tem que ser a razão dos nossos laços a essas...

Jorge: Mas eu percebo que tu aches isso. Mas o que eu quero saber é se tu achas que isso está a acontecer.

Manuel: Está a acontecer, mas também já sei de notícias que dizem, que por questões orçamentais, cada vez querem trazer novelas para cá. Mais para cá e menos pensando... porque é caro: eu acredito que esta ida ao México tenha sido muito cara. E cada vez eles querem controlar mais os orçamentos.

Jorge: Isto que nós saímos... o início das novelas, de há uns anos a esta parte, de há cinco anos a esta parte, saiu de Portugal. Os inícios das novelas são sempre fora de Portugal, ou são na Gorongosa, ou são em Moçambique, ou são em Lisboa...

Manuel: ...começa com os “Olhos de Água”. Os “Jardins Proibidos” foi tudo aqui, estás a ver. A “Filha do Mar” começou nos Açores mas, pronto, os Açores é Portugal...

Jorge: ... isso é extremamente atrativo.

Manuel: É.

Jorge: O facto de as coisas começarem nos Açores...

Manuel: Os Açores foi, porque os Açores têm uma força brutal. Mas eu nunca tive uma novela, agora que eu me lembre...eu aí nunca tive uma novela, pessoalmente, que eu me lembre – a “Baía das Mulheres” foi tudo aqui, “Tu e Eu” foi tudo aqui. Não, não tive nenhuma novela que começasse lá fora.

Jorge: Ao fim e ao cabo, tu... há quantos anos trabalhas nesta área?

Manuel: Eu comecei a trabalhar em 88 e a primeira novela é de 89-90. Essa novela do Camilo, que é importante, porque é... fui beber a um autor que para mim é um autor extraordinário, o maior autor português, para mim até ...sou muito queirosiano mas o Camilo está acima do Eça e depois, até agora.

Jorge: Quantas novelas escreveste?

Manuel: Então, vamos recapitular... para eu também saber: então temos o “Ricardina e Marta”, temos o “Verão Quente”, “O Primeiro Amor”, depois temos os “Jardins Proibidos” e a “Senhora das Águas”, depois temos a “Filha do Mar”, depois temos a “Baía das Mulheres”, depois temos “Tu e Eu”, depois temos “Podia Acabar o Mundo” e temos a sequência dos “Jardins Proibidos”. São dez novelas.

Jorge: É muita novela.

Manuel: É, mas há quem escreva...já se escreveu mais. E depois tenho uma mini-novela que é a “Joia de África”.

Jorge: No meio disso, tens escrito também algumas séries.

Manuel: No meio disso, algumas séries.

Jorge: Sempre para o mesmo canal de televisão, quer dizer, para os dois canais, RTP...

Manuel: Séries que escrevi: olha a nossa “Jacinta”, foi para a TVI; escreveu-se...para a RTP escrevi a “Febre do Ouro Negro”. Foste tu, não foi? Não? Foi pena... “Febre do Ouro Negro”... escrevi a...e depois na fase do Tozé Martinho escreveu-se muita coisa... até escrevi comédia...

Manuel: Não sei se te ajudei.

Jorge: Ajudaste imenso.

Entrevistado: Pedro Miranda

Profissão: Produtor executivo e diretor de produção da Plural

Jorge: Grande Pedro, primeiro que tudo, desde que não faça parte do nosso protocolo: quero-te dizer que é um prazer poder ver-te, ao fim destes anos todos, no mesmo papel.

Pedro: Ok, igualmente.

Jorge: A ideia desta minha entrevista é entrevistar pessoas que tenham passado na novela e que tenham um futuro. Isto é, pessoas que estejam atualizadas com o que se tem passado. A minha primeira... É para o meu doutoramento...eu esqueci-me de dizer... Entrevista para o doutoramento com o produtor Pedro Miranda. Tu tens tido papéis preponderantes na produção e no modo de produção e, portanto, a minha primeira pergunta – que não é uma pergunta – era pedir-te que te identificasses, isto é, que descrevesse a tua relação ao longo do tempo com a produção de conteúdos televisivos, não forçosamente só com a novela, televisivos e audiovisuais em Portugal.

Pedro: O meu contacto com o audiovisual começou em 1986. Em 85, ou 86. Já não me lembro bem. Entretanto, eu, só para registo, eu sou formado em Biologia. Tenho uma licenciatura em Biologia, mas larguei a Biologia e comecei a trabalhar aqui. Estive quase sempre ligado à ficção e novela. Comecei a trabalhar com o Nico, que eu continuo a chamar “o pai da novela” em Portugal, da novela falada em português de Portugal. Tive uma passagem breve pela Edipim na altura de entretenimento: os programas do Letria, os programas do Herman... Mas, de uma maneira geral, estive sempre ligado à ficção e à novela. Trabalhei sempre bastante com o Nico. Portanto, o Nico foi sempre com a novela. Não apanhei as primeiras, nem a “Vila Faia”, nem as “Origens”, nem “A Chuva na Areia” – a terceira – mas apanhei logo a quarta, que foi as “Palavras Cruzadas”, com o Tozé Martinho na Atlântida e com o Nico. Portanto, digamos, acompanhei a evolução dos textos, das histórias, da maneira de gravar, dos meios envolvidos, enfim, dos elencos, do nascer de vários atores; com a escola que foram os “Morangos com Açúcar”, que foi uma coisa importantíssima para a criação de novos talentos, de atores... enfim... E continuo a fazer novela agora.

Jorge: Bom, então praticamente já me respondeste à segunda pergunta: no caso particular, como eu tinha.... Mas como o meu doutoramento é sobre a telenovela – como já o meu mestrado foi sobre a telenovela, o meu doutoramento é sobre a telenovela – no caso da telenovela, qual foi, ou é, o teu envolvimento com esta produção? Isto é, qual foi o percurso que fizeste desde os anos 80 até agora?

Pedro: Epá... comecei na decoração e adereços. Portanto, numa altura em que fazíamos tudo. Fazíamos parte de decoração, cenografia, assistentes de cena, íamos às compras. Havia mais tempo, também, de preparação. Depois passei para assistente de realização. Aliás, fui teu assistente de realização, já aqui na NBP, ainda fizemos uma novela em que eu fui teu assistente de realização e, de um momento para o outro, o Nico e o António Moniz Pereira, que ficaram sem produtor a meio de uma produção, disseram: “Tens que ser tu a safar isto” e não sei quê. E pronto, e comecei a

produzir. Assim sem saber como, nem porquê, virei produtor e aguentei, de tal maneira que, depois.... Isso já foi em 93 ou 4... 93. Não, 92 ainda, 93 e, a partir daí, estive sempre na produção.

Jorge: E mantiveste-te nesta empresa, observando a evolução: as mutações e todas as evoluções – as positivas e as negativas, obviamente – que se deram nesta área e neste modo de produção.

Pedro: Sim. Foi precisamente em 93 que eu passei a produtor, no final de 93, e desde então estive sempre ligado à produção. Como produtor – na altura nós fazíamos uma novela – a NBP fazia uma novela de cada vez para a RTP. A partir de 99, o Parente consegue abrir o leque e começar a trabalhar para a SIC e para a TVI. Portanto, houve uma altura em que nós tínhamos três produções, uma para cada canal. Aliás, foram três séries. A primeira coisa que fizemos para a TVI foi uma série, que foi para a TVI; e para a SIC, também. Fizemos o “Capitão Roby” para a SIC e fizemos o “Todo o Tempo do Mundo” para a TVI. E tínhamos uma série, que tinha uns cruzamentos, para a RTP. E, a partir daí, a TVI aposta na novela, a SIC também aposta na novela, e, durante mais um ano ou dois, temos três produções de novela para os três canais; até que depois, pronto, começámos a ficar mais com a TVI.

Jorge: O ser produtor nessa altura é igual ao ser produtor hoje? Isto é, hoje tens muito mais responsabilidades.

Pedro: Eu, hoje, sou diretor de produção. Eu, na altura ainda era produtor porque produzia a minha novela. A partir da altura em que isto abriu para várias produções em simultâneo, o Parente chamou-me para ser o produtor-coordenador das três produções e tinha produtores em cada... aliás, como é hoje o esquema. Cada novela tem o seu produtor e eu, digamos, sou um bocado o supervisor dessas produções.

Jorge: Portanto, há uma alteração do modo de produção, pelo menos na nomenclatura. As coisas não são distribuídas da mesma maneira porque o volume de trabalho aumenta e isso, com o aumento do volume de trabalho mudou a nomenclatura.

Pedro: Sim, mudou a nomenclatura e também a maneira de produzir.

Jorge: Ok... então... Consegues identificar e descrever aqueles que te parecem ser os principais fatores que sedimentaram ao longo dos anos, junto do público da televisão, o gosto pelo consumo de telenovela? Isto é: agora não falo da telenovela portuguesa, falo da telenovela em geral. E gostava que, se te fosse oportuno, e se tu achasses que sim, que te referisses um bocadinho ao papel da música, quando começaram a aparecer... Depois de 1999 começam a aparecer músicas conhecidas, etc.

Pedro: O fenómeno da telenovela, do público português querer ver telenovela, vem da novela brasileira e vem de após a revolução – portanto, após o 25 de abril – haver um programa completamente diferente. Antes não havia nada assim de muito interessante. Havia umas incursões muito discretas na ficção. Não havia assim nada na televisão: de séries ou novela. Nem pensar. E entra a “Gabriela” e realmente é a loucura. E deu-se conta – não sei se é verdade, ou não – que a Assembleia da República parou quando foi o último episódio... portanto, através da “Gabriela”, o

“Casarão”, “O Astro”, e por aí fora. O povo português habituou-se a ver novela no horário nobre. Aliás, Portugal é o único país da Europa que tem novela no horário nobre. Consideram que isto era um bocadinho terceiro-mundista e é, mas a consequência é cultural, nesse aspeto. Era uma programação diferente que a televisão (que a RTP) poderia dar e que antes não havia. A partir daí, é o Nico que começa a achar: “mas porque é que nós não fazemos novelas em português de Portugal. Temos atores, temos meios, temos produção, temos autores... Porque é que não começamos a fazer?”. E é aí que vem o Nico a ser o “pai da novela”. É nas tentativas. A primeira é um bocado ténue ainda, dentro de um programa do Chico Nicholson...

Jorge: Era o “Moita Carrasco”

Pedro: O “Moita Carrasco”, exatamente, em que eles gozavam e falavam todos em brasileiro; até que, depois, vem a “Vila Faia” como a grande experiência. E, portanto, durante alguns anos, mesmo os anos de... a “Vila Faia” foi realmente importante e depois começaram a querer ver novela portuguesa. Mas depois, durante uns anos – e tu sabes, porque fizeste os “Desencontros” – não era muito fácil. A novela brasileira batia-nos aos pontos em termos de audiência. A partir de certa altura, eu acho que foi com o Zé Eduardo, com a aposta que o Zé Eduardo faz na novela e na ficção...

Jorge: Nos “Jardins Proibidos”

Pedro: Nos “Jardins Proibidos”. No “Todo o Tempo do Mundo” é o primeiro e depois no “Jardins Proibidos” – em que realmente salta e as pessoas começam realmente a olhar para os nossos atores, para as nossas histórias, para as nossas novelas, com outros olhos; e começam a preferir, inclusivamente, a novela portuguesa à novela brasileira. Este é um bocadinho o percurso, digamos, penso eu, resumido da...

Jorge: E de lá para cá tem sido sempre, quer dizer... consolidou-se essa posição? Nós temos mantido...?

Pedro: Consolidou; das novelas portuguesas em relação às novelas brasileiras. Depois a SIC começa a fazer novelas também com produção nacional e agora o despique das audiências é entre a novela portuguesa da SIC e da TVI. As novelas brasileiras nunca mais tiveram assim... ganharam muito tempo de audiências. Houve aí um ameaço quando foi feito o *remake* da “Gabriela”, que fizeram um *remake* de 80 episódios; e aí – já não sei já que novela estava, porque aquilo estava no segundo horário – havia dias que esse *remake* da “Gabriela” ganhava à novela portuguesa. Mas, digamos, foi uma coisa episódica. Não foi...

Jorge: Volto outra vez àquilo que falei inicialmente: o papel da música. Quando as músicas conhecidas, justamente os “Jardins Proibidos” ...

Pedro: Os “Jardins Proibidos”, o “Todo o Tempo do Mundo” com o Rui Veloso, é quando realmente se começa a apostar em nomes portugueses, da música portuguesa, conhecidos e apreciados, e que as pessoas gostam e gostavam de ouvir, que a música começa realmente a ter uma importância muito grande. E durante alguns anos, a música – nessa altura até era o Ivan que estava à frente da música – eram escolhidas de acordo com as personagens. Era um trabalho bastante grande e muito

específico, ou seja, tínhamos o perfil das personagens, sabíamos a história, e as músicas eram escolhidas de acordo com aquelas personagens.

Jorge: Ainda é assim?

Pedro: Ainda é um bocado assim, só que hoje em dia começou-se... e na altura, mesmo assim, havia muita preferência pela música portuguesa. Hoje há música portuguesa, mas também há música internacional; e depois aí há outros interesses, porque a música internacional tem outros valores, tem outros custos, enfim... Mas, sempre que possível, é assim que se trabalha, obviamente. A música é escolhida de acordo com aquela personagem, com aquele perfil de personagem, ou com aquele percurso de personagem: se é uma personagem negativa, se é um bandido, se é romântico, se é não sei quê...; portanto, a música muito... E realmente há uma diferença muito grande – e tu sabes isso – ver uma cena “a seco” chamada, ou seja, só, e depois com música, acompanhada com música.

Jorge: E mesmo no genérico, o facto da música estar associada ao genérico da novela, consideras que possa ser uma coisa superatrativa, uma vez que a música é conhecida?

Pedro: Sim, claro. Houve uma altura em que, inclusivamente, as músicas é que davam; o nome da música. A música era pré-existente e o nome da música dava o nome da... “Todo o Tempo do Mundo”, “Jardins Proibidos” ... Enfim, são exemplos... “Dei-te Quase Tudo”: a música já existia e deu, ou dava, o nome à novela.

Jorge: A que propósito é que vem essa estratégia? Essa estratégia aparece como?

Pedro: É o Zé Eduardo – que precisamente a apostar na música – a apostar em músicas já conhecidas, portanto, que já levavam a pessoa, o público, a identificar a música e a querer ver a novela, naturalmente. E portanto, o nome da música... Hoje em dia nem tanto. Hoje dia temos a “Herdeira”, que tem o “Despacito”. Lá está: é música conhecida, uma música orelhuda. Mas lá está, a música já não tem que dar o nome à novela.

Jorge: Gosto ainda também de algumas séries que produziste, como o “Capitão Roby” e essas coisas. Só queria saber uma coisa, que é: o modo de produção dos seriados era muito diferente do modo de produção de telenovela, ou vocês adaptavam o modo de produção? Eu quando digo o modo de produção, é de montante a jusante, isto é, desde que é escrita, até que é distribuída; porque tudo isso faz parte da produção. Não é só produção, propriamente dita.

Pedro: A grande diferença entre algumas séries e a novela, porque, mesmo assim, nós produzimos séries - e por uma questão de orçamento, para poder reduzir custos - utilizámos estúdio. As séries, de uma maneira geral, são todas feitas *on location*, em cenários naturais, que dá outra riqueza, dá outra dinâmica, obviamente, à narrativa. E isso, eu acho que, em termos da produção, pelo menos aqui nesta produtora e neste meu percurso... A grande diferença está basicamente aí, ou seja: tu poderes produzir, tendo uma produtividade muito maior, se estiveres em estúdio; ou produzir tudo em exteriores – a produtividade é muito mais reduzida, os custos são mais elevados, mas também a qualidade é superior. Realismo, e tudo isso.

Jorge: Quando chegamos aí, eu ia-te fazer esta pergunta porque é uma pergunta para mim que é ... há duas perguntas ligadas a estas duas que são um bocadinho nucleares, para mim, que é sobretudo respondida pelas pessoas que estão dentro do meio de produção: quais são as características que tu consideras mais marcantes da novela portuguesa, uma vez que assististe também a esta transição de preferência do público pela novela portuguesa? De repente, por exemplo, achas que houve aí alguma influência do “Big Brother”? Que alavancou alguma coisa naquela altura? Ou o que é que aconteceu dentro da novela? E eu agora vou-te perguntar: o que é que aconteceu dentro da novela em relação aos elencos, às localizações, aos argumentos, ao valor de produção, à qualidade técnica e visual, ao alinhamento na grelha e posicionamento no canal responsável pela produção e promoção; houve alguma alteração aí por volta do final dos anos 90/início do ano 2000? Que é... Tu és contemporâneo disso, portanto, assististe ao antes e assististe ao depois. Tudo isto que eu te disse: o elenco, as localizações, essas coisas... é aí que se começa a ir para países exóticos, ou foi muito depois que se começou a ir para países exóticos?

Pedro: Não. Começámos a ir antes. Mas na altura das novelas só da RTP, e isto em 97, a grande aposta foi a Macau. Já fomos gravar a Macau. Coisa que estamos... estamos agora... neste momento temos uma equipa em Macau a gravar para a novela “Condição Humana”. Portanto, digamos, não era tanto... porque nós gravávamos e fazíamos uma novela de cada vez... portanto... mas já nessa altura para a RTP, já nos anos 90, fomos a Macau gravar a novela. O que é que aconteceu? A começar pelo fim: em termos da grelha houve, obviamente, uma valorização da novela portuguesa em horário nobre. Lembras-te que na altura dos “Desencontros” houve até uma movimentação dos atores – no Politeama, se não me engano – para passar para horário nobre, porque passavam-te a novela em *access* ou *prime time*. Portanto, nesse aspeto, de finais de anos 90 para agora, houve realmente uma valorização em termos de horário e a novela portuguesa... É uma altura em que realmente começa-se a valorizar a novela falada em português. Em termos de produção, em termos de...

Jorge: Elencos, por exemplo.

Pedro: Em termos de elencos: havia atores, na altura, mas não havia um grande leque de atores, principalmente atores jovens. Nós recorríamos muito aos atores do Nacional. O Nacional era, digamos, onde havia os grandes atores, mas que, por um lado, tinham um bocadinho aquele estigma da representação à Nacional, ainda um bocadinho com exagero à Palmira Bastos, que se foram também, obviamente, adaptando a uma representação mais naturalista, um bocadinho em consequência daquilo que as pessoas estavam habituadas a ver nas novelas brasileiras.

Jorge: Esse trabalho é feito pela introdução do diretor de atores? É esse trabalho de unificação das pessoas vindo de várias famílias, etc.?

Pedro: É, é... Obviamente, o diretor de atores é uma peça fundamental nessa... nesse trabalho.

Jorge: Quando é que é introduzido o diretor? No nosso tempo não havia, havia o diretor geral e pronto...

Pedro: Não, havia.

Jorge: Já havia? Ah! Tivemos o Armando Cortez na “Roseira Brava”.

Pedro: Na “Roseira Brava” havia o Armando. O Armando fazia um pouco esse trabalho de unificação e de, digamos, olhar um pouco... Porque nós, como sabes, gravamos fora da ordem. As coisas não são gravadas em sequência. Portanto, os atores, às vezes, estão um bocado perdidos na sua, na sua ... nas cenas. E como é que em termos de motivos, em termos emocionais, como é que aquilo vai? E o diretor de atores é fundamental para isso e também para a tal, digamos, unificação de representação. O grande *boom* realmente aparece com os “Morangos”. Hoje em dia há, há ... houve essa escola fantástica e, pronto, está-se a apostar cada vez mais em gente nova. Os elencos têm ... na altura tinham, mas não tinham tanta gente nova assim. Hoje em dia têm mais.

Jorge: E sentes que isso é um aumento do valor de produção, ou seja, o valor da produção não é só aumentar o dinheiro; é aumentar essas coisas todas?

Pedro: É aumentar tudo isso.

Jorge: E, nomeadamente, falo-te da qualidade técnica e visual, ou seja, a luz...

Pedro: Também os cenários. Os cenários são muito maiores, muito mais ricos, muito mais realistas, não é? Investe-se muito mais em cenários. Os cenários, hoje em dia têm... e investe-se numa coisa que é as profundidades, dar ideia que as casas são grandes, especialmente as casas dos ricos, não é? Que há profundidade e que há planos, diferentes planos (primeiro, segundo, portanto...).

Jorge: Que nós, no nosso tempo, também tentávamos, mas que não conseguíamos porque tínhamos os cenários todos agarrados uns aos outros...

Pedro: Os cenários agarrados uns aos outros, as lentes também eram outras... Hoje em dia conseguimos trabalhar com outro tipo de lentes. Obviamente que nos ajudam a desfocar os fundos e a criar distanciamento das pessoas, dos atores das paredes... Portanto, a nível técnico obviamente que houve uma evolução grande. Toda a tecnologia de... as câmaras, a luz, o tipo de luz, o tipo de, enfim, de... a nível técnico, claro que sim.

Jorge: E esse investimento também é feito por parte da empresa porque a novela é um produto interessante. Porque se não fosse... não era um produto interessante, não era um produto que apelasse, era um investimento, não é?

Pedro: Mesmo assim, temos que... Mesmo assim, eu acho que o Parente foi um homem... já que falámos nele... foi um homem de visão.

Jorge: Um visionário, nesse caso.

Pedro: Foi um homem de visão. Investia q.b., mas investiu realmente em... até, se calhar, mais do que os outros administradores. Eu lembro-me que... a guerra que ele fez para conseguir termos um corretor de cor, um aparelho para fazer o tal arranjo; que ele achava que era fundamental e que os outros administradores atacados disseram que “não, não, não”. E, realmente, é fundamental. Hoje em dia sabemos que o é. Melhora muito a qualidade da imagem que chega a casa dos espetadores.

Jorge: Mas agora considerando, portanto... estamos a chegar perto do final. Agora vou falar mais do lado mais contemporâneo, do que se passa agora. Considerando, mais especificamente, o modo de produção destes produtos audiovisuais, quais é que te parecem ser os principais elementos de caracterização deste modo de produção? Isto é, onde é que tu achas que isto, hoje em dia, é mais forte? É, justamente, no elenco? No alinhamento (como estratégia do canal)? Nos cenários? Na gestão de produção? Nos meios técnicos? Nos meios humanos e competência dos mesmos? No volume de produção e total *versus* ...? Ou na rentabilidade? O que é que faz hoje sustentar a produção?

Pedro: Oh Jorge, é muito difícil o equilíbrio entre a rentabilidade e a qualidade. Sempre foi e, hoje em dia, mais ainda. Tudo isso que tu falaste: da parte técnica, os técnicos, o elenco, o *casting*...

Jorge: Os cenários.

Pedro: O número de atores... as novelas, hoje em dia, têm elencos muito maiores, há muito mais cenários.... Só para te dar um exemplo: nós, na altura da RTP, trabalhávamos com um estúdio de 750 m². Nós hoje trabalhamos com dois estúdios de 1000 metros. E, às vezes, até há novelas, como a “Única Mulher”, que também foi um exemplo único de 545 episódios. Trabalhávamos com três estúdios. Portanto, houve realmente investimento em tudo isso que tu falaste.

Jorge: Hoje já não se trabalha com essa nomenclatura dos quinhentos e tal episódios. Hoje é por temporadas, não é?

Pedro: Porquê? Porque...

Jorge: Por alguma razão?

Pedro: Foi uma invenção. Foi uma invenção do Zé Eduardo na “Única Mulher” porque, quando começámos a ver que aquilo estava a dar e a TVI pedia mais episódios, para de alguma maneira tentar dar um *refresh* na história, falou-se em tal: “então a primeira temporada e vamos para a segunda temporada”; e depois até fomos para a terceira temporada, no caso da “Única Mulher”. E a SIC aproveitou, também, e fez o mesmo. Isto é para, digamos, tentar haver um *refresh*, alguma pequena mudança nas novelas muito longas, com muitos episódios.

Jorge: Portanto, quando se faz a primeira temporada, e se fazem 150 episódios, a segunda temporada não é uma novela nova, nos mesmos *décors* e com os mesmos atores. É uma espécie de continuação...

Pedro: É uma espécie de continuação. Há uma renovação de elenco, há alguma renovação de ... há alguma renovação de elenco, há alguma renovação de *décors*, há algum investimento e, às vezes... e a história. Fecham-se as histórias. Matam-se uns, mandam-se embora para estar fora ou o que seja, e vêm outros novos para...

Jorge: As temporadas têm essa particularidade. Há uma experiência de um *refresh*...

Pedro: É... um *refresh*... na história, no elenco, no visual...

Jorge:... há uma renovação de parte do elenco, há uma renovação da parte dos cenários, há uma renovação por parte das histórias.... Desloca-se o centro de gravidade da narrativa para outras coisas? Ou...

Pedro: Uma das coisas que está a mudar agora, e isso acho que é importante dizer-se, é que toda a gente... Nós, como antes falámos da dona Palmira .. a dona Palmira era a espectadora típica, que nós tipificávamos, da telenovela. Eu costumo dizer que a dona Palmira já anda a ver novelas há 30 anos. Portanto, a dona Palmira não tem um mestrado; já tem um doutoramento em novelas. Já quer ver mais. Além disso, a própria dona Palmira já tem uma *box* e já vai ver as séries da Netflix e da Fox ... e do que seja. Portanto...

Jorge: Desculpa só um bocadinho interromper-te. Vocês têm consciência disso? Ou seja, que o vosso espetador-tipo já procura...

Pedro: Claro. E agora o grande desafio é tentar, inclusivamente... de tentar captar os jovens que já estão-se nas tintas para a televisão. Já estão, é no seus...

Jorge: Nos seus videogames.

Pedro: Não. Nos seus iPads, nos seus iPhones, inclusive, e computador, a ver as séries e a ver essas coisas todas. Portanto, a própria linguagem de novela já está a mudar um pouco. E “A Herdeira”, aliás, a “Única Mulher” foi um bocadinho a pioneira nisso e esta “Herdeira” é... uma linguagem...

Jorge: Quando falas na linguagem, falas na forma como é gravada?

Pedro: O tipo de escrita, o tipo de cenas. São cenas muito mais rápidas. Já não há aquela... Esta novela, por exemplo, tem isso. Já não há aquela história que a novela tinha, que era.... Tínhamos uma cena, mas uma cena que era dividida em três ou quatro, as conversas eram intercaladas com cenas, que eram intercaladas noutros *décors*. Hoje em dia, as cenas começam e acabam. Aquela cena ficou resolvida ali. A próxima cena naquele *décor* já vai tratar de outra coisa, com outros atores... Portanto, a linguagem de novela, nesse sentido, está a mudar e está-se a aproximar da linguagem de séries. Os próprios temas...

Jorge: Os autores têm noção de que as bíblias mudaram ligeiramente, ou seja, podem introduzir mais personagens, na bíblia, dantes tinham, sei lá, setenta atores, agora podem lá ter oitenta, em vez de três...

Pedro: Na altura tinham vinte e tal e agora têm trinta..

Jorge: Vinte e tal...

Pedro: ... agora quarenta.

Jorge: Mas, às vezes, um gajo olha para aquilo e tem a sensação de oitenta gajos...

Pedro: É, é, porque, entretanto há as participações...

Jorge: As participações.

Pedro: Estou a falar dos elencos fixos que começam e acabam.

Jorge: Antes havia quatro núcleos familiares, agora...

Pedro: ...agora há sete ou oito. Pois, exatamente...

Jorge: E os autores, os autores adaptaram-se a isso? Continuam a ser os mesmos autores?

Pedro: Alguns sim, alguns já nem tanto. O Manuel Arouca, a última experiência que fez foi os “Jardins Proibidos” 2 que já teve que ser mexida a meio, porque já não estava com o ritmo, que já não era de série, que era lento, e que... o próprio Zé Eduardo percebeu isso e depois teve que dar uma reviravolta na história e tal... para se pôr a história a andar mais depressa e precipitar alguns acontecimentos.

Jorge: E onde é que uma empresa destas que produz tanto vai recrutar os seus autores? Os novos autores?

Pedro: Esta casa teve... fez uma experiência que entretanto já não existe chamada Casa da Criação. A Casa da Criação que tinha à frente a Maria João Mira que era uma autora... era e ainda é – “A Herdeira” é dela – que escreveu as primeiras novelas com o Tozé Martinho e que... onde se chamou uma série de gente jovem, alguns com alguma experiência de novelas radiofónicas, como é o caso do António Barreira, que hoje virou também autor de novela e outros saídos do jornalismo, não sei quê, que quiseram fazer essa experiência e onde se formou muita gente. Inclusive, há muita gente que está hoje na SIC, o próprio Pedro Lopes, a Inês Gomes, enfim, uma série de autores que hoje já são consagrados na concorrência e que foram criados aqui na Casa da Criação. Depois, por razões que não interessa, a Casa da Criação acabou por fechar, acabaram com isso, vieram novas diretrizes para aqui. Como sabes isto foi vendido. Foi para espanhóis, não é, mas, digamos, durante alguns anos, houve uma escola de autores. Houve a escola de atores, que eram os “Morangos” e de autores também. Formaram-se muitos autores a escrever “Morangos” e muitos autores a escrever outras novelas com a supervisão da Maria João Mira. O próprio Manuel Arouca esteve lá, houve mais autores... o Fanha, o José Fanha esteve na Casa da Criação, houve uma série de...

Jorge: Mas esses autores, uns morreram, como é o caso do Nicholson...

Pedro: O Chico morreu...

Jorge: O Tozé Martinho também saiu um bocadinho por doença...

Pedro: Por idade...

Jorge: Por idade.

Pedro: ...por idade e por doença.

Jorge: Mas também, hoje, para esses autores, seria muito complicado trabalharem ao ritmo a que se trabalha. O ritmo mudou.

Pedro: Entrega de seis e sete episódios por semana, que é uma coisa...

Jorge: Mas eu falo também do ritmo do conteúdo, das cenas...

Pedro: Exatamente, da história, do avançar da história, do avançar da história. E, como te digo, o exemplo foi o do Manel, na versão dos “Jardins Proibidos” 2, que a história não andava...dava ideia que, na altura, tinham medo de gerir a história, de ficarem sem história. Hoje em dia, a história tem que avançar, avançar, avançar e tem que haver muito mais criatividade para poder estar sempre a ter sempre novas histórias dentro da novela.

Jorge: Mas eu reparo que também há mais gente envolvida na escrita e na realização do que havia antes de 90, antes de 99, antes do ano 2000.

Pedro: Havia dois realizadores, do estúdio e do exterior, não havia o papel que hoje há do coordenador ou do diretor...

Jorge: Do responsável.

Pedro: Do responsável artístico...

Jorge: ...e do dinheiro.

Pedro: Sim, e que também tem a ver... exatamente, e que também tinha a responsabilidade...

Jorge: Quando era realizador de novelas eu podia gastar só o que tinha. Mas não tinha que me preocupar se gastava mais cinco ou mais dez.

Pedro: Preocupava-me eu, a princípio... muitas vezes... entrávamos em despique.

Jorge: Exatamente. As coisas mudaram.

Pedro: Claro, claro. Nesse aspeto...

Jorge: Significa que a organização em si, nesta particular área do modo de produção, alterou-se.

Pedro: Alterou, alterou.

Jorge: Portanto, há mais responsáveis?

Pedro: Há um responsável e há mais realizadores, digamos, para que essa pessoa possa ter um maior controle inclusive na pós-produção que é uma coisa que, nesse tempo, os realizadores não iam à pós-produção. Porque não tinham tempo. Estavam a gravar e portanto não podiam ir à pós-produção. Portanto, a pós-produção era uma coisa um bocadinho independente, não era integrada na produção ou da responsabilidade dos realizadores. Hoje em dia não, hoje em dia...

Jorge: Era do diretor geral..,

Pedro: Era o Nico, na altura era o Nico mas...

Jorge: Onde ia..

Pedro: Onde ia...

Jorge: Nós sabemos.

Pedro: Hoje em dia, não, hoje em dia o coordenador é responsável da pré-produção, da gravação e da pós-produção. Portanto, o produto que está no ar é da inteira responsabilidade dele...

Jorge: E responde perante a qualidade do produto.

Pedro: E responde perante qualidade do produto.

Jorge: Tal como o produtor, ou não?

Pedro: Exatamente, tal como o produtor: responde pela qualidade do produto e pela execução do orçamento.

Jorge: Portanto, posso deduzir que é um trabalho muito mais simbiótico, mais de duas pessoas ali a...

Pedro: Sim...sim.

Jorge: Naquela altura, tinhas um diretor geral, tinhas um realizador que era relativamente responsável pelo desenho artístico, porque muitas das coisas... lembro-me, antes de noventa, noventa e nove, anos noventa, finais de oitenta, quando eu fiz novela, quer dizer, eu, na realidade, eu tinha era que fazer não sei quantos minutos por dia. Não respondia muito pela qualidade artística do produto, porque os atores eram-me dados, os *décors* eram praticamente... eram adjudicados sem o meu consentimento...eu chegava lá... hoje ainda é assim?

Jorge: Não. Hoje em dia já há... não há nenhum *décor* que não passe pela aprovação do coordenador ou dos próprios realizadores, se são... há uma escala de realização e os realizadores que vão gravar naquele *décor*, ou veem as fotografias, ou veem vídeos, ou vão lá: se for uma novela que se passe aqui em Lisboa, vão lá; se for uma novela, como é o caso, que se passe em Viana do Castelo, ou isso, nem sempre eles podem lá ir...sempre que é possível vão, mas quando não é possível pelo menos têm informação em fotografias, em vídeos, em tudo, para poderem dizer sim ou não, isto não tem razão nenhuma de ser nesta história, ou para esta personagem ou pelo texto, olha, arranjam outros. Obviamente que há outro cuidado e há outra responsabilidade na aprovação desses locais para gravar.

Pedro: Faltam-me só duas perguntas que têm um bocado a ver com o futuro. Quais são os principais fatores que tu consideras que eventualmente irão influenciar o futuro destas produções e quais são os principais desafios que achas que os produtores se irão confrontar no futuro?

Jorge: Cada vez há menos... é mais difícil, eu diria que há menos dinheiro para produzir, pelo menos no esquema atual de canais abertos em que a publicidade é que paga. Cada vez há menos publicidade a pagar, há menos investimento publicitário e esse é um dos problemas que nós estamos a atravessar. Eu, a novela, acho...

Pedro: Vocês têm encontrado novas formas de financiamento ou são as tradicionais?

Jorge: São as tradicionais. Até agora são as tradicionais. Mas têm de se encontrar novas formas de financiamento, têm de se encontrar novos... novas maneiras de produzir, digamos, com equipas mais leves, com equipas mais ágeis, com equipas com menos gente, para poder... Mas também o equipamento, digamos, está a começar a permitir isso. A qualidade do equipamento está a começar a permitir que as equipas não sejam tão...

Pedro: Tão pesadas.

Jorge: ...tão pesadas. Uma das coisas que é um grande desafio é realmente a linguagem de série, *versus* linguagem de novela; inclusive, hoje em dia, mesmo a nível internacional, um dos problemas para a venda das nossas novelas é que as novelas que se estão a vender têm pelo menos sessenta a oitenta episódios, mas continuamos a fazer novelas com cento e tal, duzentos e, às vezes até mais.

Pedro: Mas nós vendemos muito?

Jorge: Já estamos a começar a vender alguma coisa: para África, para a América do Sul, para o Leste, enfim, já temos vendido bastantes novelas. Para a Europa, só de leste.

Pedro: Mas a internacionalização é um facto?

Jorge: É um facto. Já começamos a vender...

Pedro: Não só é um facto como também já ganhámos Emmys e essas coisas todas...

Jorge: Em França, inclusivamente, a “Única Mulher” passou em França... num canal de cabo, obviamente com muita audiência de emigrantes portugueses, mas com muitos franceses também.

Pedro: Vocês contam um bocado com isso, por exemplo, agora quando produzem?

Jorge: Sim. Inclusivamente, eu levei “A impostora” que...a “Única Mulher” foi vendida para o Chile e a novela seguinte fomos gravar ao Chile; aquela piscadela de olho para tentar vender a novela seguinte e vendeu-se para o Chile e a América do Sul tem estado a comprar os nossos produtos. O problema é que são muito longas: as pessoas já não querem produtos tão longos.

Pedro: E isso é um problema...

Jorge: É. É um dos desafios...

Pedro: É um dos desafios. E eu acho que, para o futuro é realmente um arranque... Exatamente, quanto maior é o número de episódios, maior é a amortização e, portanto, mais em conta as coisas ficam. Mas, cada vez mais as pessoas querem episódios... séries ou novelas com episódios mais cur... com menos episódios... portanto, tudo isto é mais rápido, toda a nossa vida é muito mais rápida, tudo acontece a uma velocidade muito maior e obviamente que a ficção tem que andar a uma velocidade muito maior.

Jorge: E, para as pessoas que estão dentro do modo de produção, como tu e alguns realizadores da velha guarda, faz-me lembrar alguns, etc., é difícil acompanhar estas transformações?

Pedro: Se é que há as transformações...

Jorge: Se há transformações no modo de produção, é difícil acompanhar isso tudo?

Pedro: Em termos financeiros começa a ser complicado. Em termos artísticos, não, porque, como realizador que és, sabes que a informação está disponível, vai-se buscar e vai-se ver, hoje na net, vai-se ver tudo e portanto... e é um desafio que obviamente... São poucos os realizadores, deixa-me dizer-te, que gostem de fazer novela. O sonho de qualquer realizador é fazer um filme, é fazer uma série. Novela, digamos... há alguns que gostam... eu conheço alguns que gostam, mas...

Jorge: Eu gostava.

Pedro: ... mas não são muitos, como sabes. O nosso sonho é sempre fazer uma série, é sempre fazer um filme...

Jorge: Não, no antigamente, íamos para o cinema e séries. Mas eu gostava de fazer novela. Ainda hoje tenho imenso orgulho de ter feito novela. Uma das coisas que digo com frequência aos meus alunos é que é uma escola fantástica.

Pedro: É isso mesmo.

Jorge: Enquanto um gajo num filme, para o cinema, faz um desastre de automóvel, numa novela um gajo faz quinze funerais, trinta casamentos, doze batizados...

Pedro: Hoje em dia...

Jorge: ...viola-te catorze gajas...

Pedro: E hoje em dia já te faz para aí quatro ou cinco desastres de automóvel. Estas novelas, agora... Inclusivamente, a mudança de que eu estava a falar dos autores e dos conteúdos – está-se a aproximar-se muito mais das séries – começa a haver muito mais histórias de crimes... esta, por exemplo, um cartel de droga do México, com ligações à Galiza, ou seja, as histórias já estão a começar a ficar mais internacionais, mais próximo das séries.

Jorge: E as pessoas interessam-se por isso? Isso é consciente? Houve um estudo para saber se as pessoas se interessam por isso?

Pedro: Houve... estudo, estudo, não houve. Houve um estudo de busca pelos *chats*, e enfim, por aquela maneira de falar nos *facebook*s, hoje em dia as coisas... os *facebook*s ajuda muito nessas coisas. Mas havia algum receio, inclusivamente, por parte do Zé Eduardo e da Maria João, do Zé Eduardo porque como consultor, ele também comenta as histórias, vai comentar as histórias com os autores...se isto não seria demasiado violento e demasiado próximo dos “Narcos”, do narcotráfico, não sei quê... Houve alguns comentários, sim, houve algumas das pessoas, dos espetadores da velha guarda que me diziam: isto é muito violento. Também, no primeiro episódio, há um casamento em que tá, tá, tá, tá...

Jorge: Eu vi, eu vi...

Pedro: ...chacinam...

Jorge: Eu vi. Era um gajo que era candidato à presidência...

Pedro: ... à presidência do México e falava português...

Jorge: ... e falava português, que me fez uma confusão do caraças.

Pedro: Pois. Isso foi um bocadinho polémico. Mas nas séries americanas também, eles estão na China ou estão no México e os atores falam todos americano...

Jorge: Claro.

Pedro: Isso foi um bocadinho falado e estudado e optou-se por... Digamos, houve alguns riscos nesta...

Jorge: E resultou ou não?

Pedro: Até agora as audiências estão a dizer que sim. As pessoas... primeiro, houve assim aquela dúvida, aquela coisa e tal... até porque a novela é muito confusa...

Jorge: Pois, isso é um passo muito arriscado.

Pedro: São riscos; como n’*“A única Mulher”* houve um passo muito arriscado...como a questão de Angola e do racismo... atores do elenco principal, protagonistas, pretos. Nunca tínhamos tido em Portugal nenhuma novela... Havia sempre personagens de cor, e tudo isso, negros, mas...

Jorge: Houve alguma razão para introduzir negros na novela?

Pedro: Isso foi uma ideia do Zé Eduardo e da Maria João: o que é nós vamos fazer diferente, o que vamos fazer diferente...

Jorge: Mas em parte também por causa da nossa ligação a Angola e a Moçambique ou...?

Pedro: Para poder... Lá está: os sítios diferentes e exóticos. Angola não quer dizer que seja exótico, mas, pelo menos, diferente. Para buscar também um bocadinho a nostalgia dos retornados que, apesar de tudo... em qualquer família, ou tiveste um primo ou um avô ou um pai ou tu próprio que tem ligações a África, ou a Angola ou a Moçambique. Portanto, foi um bocadinho puxar por aí, foi um bocadinho falar de uma coisa de que nunca se tinha falado que era o racismo abertamente em novela, ter atores negros como protagonistas... Foi um risco, mas foi um risco ganho. Esta aqui também... está-se a arriscar, mas até agora as coisas têm estado... É preciso arriscar, eu acho, é preciso dar estes saltos.

Jorge: Esse tipo de riscos que correm, só... é mais por intuição também, uma intuição que o Zé Eduardo vem apresentando há uma série anos, não é?

Pedro: É. Tu perguntaste: baseado em algum estudo? Infelizmente, não. Deveria haver obviamente algum estudo para nos ajudar a basear estas experiências. Mas não. Até agora tem sido mais na intuição, e na busca pelas nets, nas conversas...

Jorge: Pois. Vou entrevistá-lo a ele também e vou-lhe perguntar isso, onde é que ele... Ele vai à bruxa ou como é que ele faz para ter aquela intuição? As intuições dele têm batido certo em muita coisa ao longo de muitos anos, ou seja, por isso é que, de repente, eu pergunto se não haverá alguém a fazer estudos e que tenha... não haverá dados? Ele deve interpretar os dados das audiências também.

Pedro: Sim, obviamente, obviamente que isso é interpretado. Mas, digamos, não houve nenhum estudo assim... obviamente que há...

Jorge: Finalmente eu gostava só de fazer uma pergunta que é um bocado... parece que estou a perguntar à Maia, não é?... não quero que tu deites as cartas do tarot, mas enquanto diretor de produção de uma empresa tão grande como é esta, com uma produção tão forte, concerteza já deves ter pensado... como é que tu vês o futuro da telenovela portuguesa e deste modo de produção, do que está implementado? Como é que tu vês o futuro disto? Vês o...? Não quero saber se tu vês negro ou se vês claro, quero ver é como é que tu achas que isto... Põe-te daqui a vinte anos, quando estiveres para te reformar, mais ou menos.

Pedro: Eu espero reformar-me antes disso. Esta história de um gajo trabalhar doze horas por dia e mais... chega a um ponto que dá vontade... Nós aqui vivemos o dobro do que algumas profissões, não é?

Jorge: Eu sei bem isso.

Pedro: Mas, digamos, mas o futuro: ou realmente a ficção se adapta às novas linhas, e a nova linha, digamos, é mais de linha de linguagem, de conteúdos de série, ou então o futuro... não vejo grande futuro para a novela. É um bocadinho aquilo que te estive a dizer. Felizmente já está a haver esta... estamos-nos a ir adaptando, mas tem que ser, temos que ser mais eficazes, temos de começar a trabalhar para as plataformas, inclusivamente, começar a trabalhar mais para a gente mais nova. Nós estamos a perder... apesar de tudo a novela tem algum público jovem que a vê, mas a maior

parte deles já não veem e portanto... e é a nível dos conteúdos que eu acho que nós temos que... Obviamente que o modo de produção e o dinheiro que existe para produzir também tem que ser... tem que se ver maneiras alternativas, mas eu acho que é pelos conteúdos.

Jorge: Portanto, a questão do financiamento, têm de se procurar novas formas de financiamento.

Pedro: Obviamente.

Jorge: Quer dizer, acreditas que, sem novas formas de financiamento, é muito difícil continuar a produzir.

Pedro: É. Este sistema que temos de um canal encomendar uma novela... e as fontes de receita dos canais também estão a mudar, portanto...

Jorge: Achas boa ideia, porque deixa algum espaço para as televisões privadas, que o serviço público, por exemplo, invista em seis séries da maneira como investe? Não estou a pedir que faças juízos de valor. É só como produtor, se estivesse num lugar de decisão, o que é que acharias?

Pedro: Eu acho que é um bocadinho... Tu falaste no serviço público, porque é que a RTP o faz? E acho muito bem que o faça mas, lá está, mas a RTP tem um tipo de financiamento... nós...

Jorge: É um financiamento garantido.

Pedro: Pois, todos nós financiamos isso. Acho que todos nós financiamos isso. Mas eu não acho mal. Ainda bem que há um canal que faz isso e que está a investir em séries, lá está, mas os outros canais privados, para investirem em séries têm que realmente...

Jorge: Têm que ir à luta também.

Pedro: Têm que ir à luta. E as produtoras têm que ir à luta, têm que arranjar outra...

Jorge: Têm que ir à luta com outros meios também, porque o serviço público tem uma particularidade, tem o dinheiro garantido. O serviço público, no princípio do ano, sabe, pelo menos aquilo que tem...

Pedro: Tem, tem.

Jorge: Vocês não.

Pedro: Não.

Jorge: Portanto, vocês não podem arriscar da mesma maneira. Só queria saber era como é que tu vias... mas achas... o público da novela também está a envelhecer, etc. e portanto... Vocês sentem baixas na audiência ou ela mantém-se mais ou menos?

Pedro: Não. Em relação ao número de espetadores, há muito menos espetadores, porque os espetadores, hoje em dia, estão divididos muito mais pelo cabo...

Jorge: O cabo tem 32 %.

Pedro: Tem muito mais, começa a ter muito mais audiência do que os quatro, que os três canais. Não falo da RTP2, falo só da RTP, SIC e TVI.

Jorge: Mas um gajo quando fala no cabo não inclui também as telenovelas da TVI e da SIC no cabo, que são consumidas lá? Não inclui isso também? Ou é o cabo fora dos canais abertos? É que eu nunca...

Pedro: Estás-me a fazer uma pergunta...

Jorge: É que eu nunca percebi isso.

Pedro: Eu acho que o cabo... Obviamente que a TVI 24, não... a TVI Ficção e não sei quê, TVI Internacional está no cabo, mas... eu acho que sim, que está incluída...

Jorge: Eu acho que está.

Pedro: Claro que sim. Claro que sim.

Jorge: No fundo, esta empresa ou outra empresa que produz telenovelas dão o seu forte contributo para o cabo também ter os 32 %.

Pedro: Também, sim. Só que a audiência de uma TVI Ficção ou de uma SIC Caras... não sei qual o canal da SIC que possa dar novelas, é residual em relação a uma Fox, em relação aos outros canais do cabo, em relação ao Hollywood, em relação a esses canais que têm muito maior...

Jorge: Claro.

Pedro: ... que têm muito maior... Mas, sim, obviamente que sim. Os canais de cabo das estações... da SIC e da TVI e da própria RTP, a RTP Memória...

Jorge: Mas num futuro próximo, a ti parece-te que vamos manter este modo de produção, isto é, enquanto ele se aguentar...

Pedro: Enquanto ele se aguentar. Tem que se ir fazendo...

Entrevistado: Patrícia Sequeira

Profissão: Realizadora

Jorge: Portanto, eu gostava que, se não te importas, identificas-te e descreves, primeiro que nada, a tua relação ao longo do tempo com a produção de conteúdos televisivos e audiovisuais de ficção em Portugal, não a telenovela em particular, o audiovisual em geral.

Patrícia: Sim, um percurso muito rápido, não é? Portanto, Patrícia Sequeira, a minha última função ligada à SP televisão foi de diretora artística, comecei na área da ficção, como anotadora, e depois passei pelos percursos da ficção em Portugal, com a NBP, Endemol, que na altura também fez novelas, fiz duas, depois fui para o Brasil também fiz uma minissérie, depois voltei à NBP, já como coordenadora e, entretanto, abrimos a...há dez anos atrás a SP e aí...foi aí que fiz séries e novelas, séries como, a nossa primeira série lá na SP foi: "Cidade Despida", não sei exatamente se foi isto, "Cidade Despida", "Conta-me como foi", uma herança da RTP, portanto "Conta-me como foi", "Liberdade 21", "Depois do Adeus", está-me aqui a faltar imensas coisas, fiz a "Terapia" entretanto, das últimas coisas que fiz, e as várias novelas que fomos fazendo na SP.

Jorge: Pronto, nesse caso agora aqui, no caso particular da telenovela, qual é que foi o teu envolvimento neste tipo de produção?

Patrícia: Na fase...desde o início ou na...

Jorge: Sim, desde o início.

Patrícia: Portanto, falando mais da SP, talvez seja o mais interessante para a experiência, não é?

Jorge: Exato.

Patrícia: É diretora de projeto ou, chamada diretora artística, mas na verdade, é aquilo a que nós chamamos diretora de projeto, que é juntar equipas, galvanizá-las, trazer todos para o mesmo, para o mesmo barco e sobretudo realizar, porque só realizando e pondo a mão na massa é que damos o...a ideia do que é que queremos.

Jorge: Definindo definidamente os contornos artísticos da produção em geral, do modo de produção em geral.

Patrícia: Definir os modos o... sobretudo a proposta visual, a proposta artística e depois que casasse obviamente com a, que está ligado com a produção, não é?

Jorge: Mas, ao contrário do meu tempo, penso eu, com algumas responsabilidades também na parte de manter o orçamento, etc., ou não?

Patrícia: Sim, com a responsabilidade de que as ideias que eu tenho que caibam dentro do orçamento que existe, porém eu sou muito adepta da criatividade até nos números, e acho que os desafios não devem ser apenas para um realizador, e os desafios não devem ser apenas artísticos, acho que a produção também tem de se reinventar e por isso lança também os desafios à produção. Não há dinheiro para fazer assim, por que é que tenho de ser sempre eu a mudar a forma como quero fazer, por que é que não podemos, por que é que não pode a produção arranjar essa forma

criativa de ter o dinheiro se angariando apoios ou outro tipo de... de ideias. Portanto, eu sou apologista da criatividade, foi um trabalho conjunto sempre com a produção que eu tive.

Jorge: OK. Então, agora, como é que identificas e descreves aqueles que te parecem ser os principais fatores que sedimentaram ao longo dos anos, no público televisivo, o gosto pelo consumo da telenovela? Eu agora, por exemplo, gostava se fosse oportuno, referiste o papel da música quando começaram as novelas a ter o nome de músicas conhecidas, etc., para além do modo de produção em geral.

Patrícia: Em particular em relação à música, eu também sempre tive tendência, e sobretudo porque estávamos a abrir a SP, que era uma coisa nova, para fugir a esses modelos, ou seja, era um modelo que a TVI tinha e eu tentava, junto da SIC, que não seguíssemos, um ou outro caso acabou por acontecer, mas a minha linha musical foi sempre tentar ir por uma zona diferente, apelativa, naturalmente chamativa, mas que não fosse tão óbvia e festaleira como estava a ser a TVI, eu só acredito que as coisas podem mudar quando nós procurámos coisas diferentes, e muitas vezes é muito seguro para a estação, e tu sabes, encontrar modelos que funcionam e repeti-los, eu acho que isso não funciona, gosto muito mais de correr o risco de cometer um erro, mas também que provavelmente se correr bem corre mesmo muito melhor, e aconteceu felizmente.

Jorge: Então nesse caso da música, e quais são os outros fatores que tu consideras que sedimentaram esse gosto do público por ver telenovelas? Eu agora até aproveitava e punha-te já a próxima pergunta junto com esta, que é: Quais são as características que consideras mais (pronto, isto continua aqui, agora está a gravar, tinhas razão, não estava a gravar, parou, entretanto, portanto eu vou, vou tirar o som a isto, assim)... que é: Quais as características mais marcantes da novela portuguesa? Por exemplo, é o elenco, são as localizações, são os argumentos, a escrita, é o valor de produção, é a qualidade técnica e visual, e uma das coisas que eu considero que, para alguém que faz o teu trabalho pode ser eventualmente marcante, é o posicionamento na grelha, isto é o relacionamento com a estação. Podes te referir a todos estes, desde o elenco às localizações, aos avanços da cenografia, como é que consideras... como é que caracterizarias estas características. Passo a palavra.

Patrícia: Sim, como é que, no fundo, de repente as pessoas começam a achar mais apelativas as novelas portuguesas, não é? E, para mim, a chave, será sempre, tentando responder assim, tentando ser objetiva, para mim a chave é história e atores. História e atores, não há, e obviamente que já falaste com muita gente e tenho, garantidamente que te responderam isto, e não há para mim a hipótese de o resto estar bem, o que é que me interessa se a música é boa, se a história for boa e se o elenco a souber transmitir, agora a partir daqui a coisa pode funcionar...

Jorge: Mas, só um pequeno (imperceptível), desculpa interromper, quando falas no elenco falas um bocadinho no funcionamento do *star-system* ou...

Patrícia: Eu acho que tem, infelizmente ou não, nem quero pôr julgamento nisto, acho que um elenco, o casting tem de ser feito para servir vários propósitos, na verdade isto é para massas, a

novela é.... o que é muito apelativo também é por ser... temos de agradar a muita gente, que é totalmente diferente do cinema, pelo menos como eu o vejo, não é? Agora, aqui é garantidamente é, tens que ir ao avô, tens que ir ao neto, tens que ir à mãe, tens que ir ao pai, tens que ir ao senhor que vive no interior, tens de ir ao senhor dos centros urbanos, quer dizer, como é que vamos chegar a eles, é a história que tem de ser apelativa. O casting, quando eu falo do casting, é evidente que eu tenho que ter se calhar aquele valor mais comercial, aquela pessoa mais conhecida, como também tem de ter novas caras, mas sobretudo tem que estar muito certo para o papel, e é muito conveniente, e no meu caso eu sou muito apologista disso, é muito conveniente que seja bom ator. Portanto, acredito que depois até uma, aquilo a que se chama uma miúda gira que pode fazer aquela função do muito apelativo, até pode estar, mas tem de estar bem enquadrada lá no papel onde ela não tenha o, onde a história não, onde ela seja o motor da história, portanto pode estar no elenco e deve estar, mas bem colocada. Portanto para mim, resumindo, história fundamental, e quem transmite essa história, também muito fundamental. Depois, toda a perfumaria que se faz à volta disso tem que estar muito bem ligada e muito unida...

Jorge: Na perfumaria incluis as localizações e...

Patrícia: Sim.

Jorge: Ok.

Patrícia: Eu posso contar uma história num local menos bonito, se a história for apelativa vou ficar agarrada, agora se eu contar essa história, se for apelativo visualmente também, aí com certeza que vai ser... vai funcionar melhor. Tudo isso, esses valores artísticos, o que eu acho é que tem que ser a tal... tem que estar tudo na mesma direção e acho que houve um momento em que consegui reunir uma equipa e transmitir bem o que é que eu quero que seja esta novela, em que direção é que nós vamos, e quando todos caminhamos no mesmo sentido a servir a história, mais do que outras premissas de produção ou disto ou daquilo, a servir a história, aí eu acho que vamos sempre ter a... quer dizer, pelo menos mais chance de ter sucesso.

Jorge: Portanto, aí incluis também o valor de produção? Portanto...

Patrícia: O valor de produção para mim é...

Jorge: E também é a qualidade técnica, houve uma grande evolução...

Patrícia: Houve, houve, houve uma grande evolução, derivada, eu acho, a uma grande exigência, porque a partir do momento em queremos dar um salto e fazer melhor do que a concorrência, que eu acho extraordinário, acho que devemos mesmo olhar para a concorrência e tentar ser melhor, isso vai ser estimulante para o mercado, a partir do momento... a partir do momento... desculpa... em que quisermos fazer diferente, os técnicos tiveram de também melhorar, senão perdiam o emprego, é tão simples quanto isso, não é? E aí, tecnicamente, essa evolução dá-se com um grau de exigência a aumentar.

Jorge: Como é que vês tudo isso? Agora enquadrado no relacionamento produtor-canal de televisão, isto é, quando te dizem qual vai ser o teu alinhamento na grelha. No caso das novelas, a maior

parte das vezes, grande parte delas são feitas para *prime time*, portanto isso é uma, é uma... achas que isso foi uma mais valia para a novela representar o que ela representa em termos de audiências?

Patrícia: Sim, não tenho uma dúvida, a novela se for posta à hora do almoço ou de manhã não... pode ser muito boa, mas penso que não está lá ninguém para a ver, e desperta pouca curiosidade de ir lá ver no *video on demand*, acho eu, quer dizer, não estou segura de nada, infelizmente não tenho essa certeza, acho que quando está em *prime time* é evidente que tem muita mais gente disponível para a ver. Agora também em relação, não é, nessa relação da... eu acho que o trunfo sempre para um sucesso é uma equipa muito coesa, e a equipa para mim começa com a estação, se eu sentir que sou uma equipa juntamente com a SIC, eu, SP, sou uma equipa com a SIC, então vamos funcionar melhor. Se existir, depois dentro de quem está efetivamente a fazer o trabalho, uma equipa muito coesa, vai funcionar melhor. Eu acho que tem a ver com isso, quando nós todos servimos os propósitos um do outro, é evidente que o cliente vai ter a palavra final, vais nos pôr no... vai por a novela em *prime time*, isso só de si já é uma grande responsabilidade, mas depois está tudo à volta disso, que é: que programa é que vem antes de nós? Que programa é que está na concorrência? E o que é que está a... o que é que pode estar a alavancar ou a tirar-nos espectadores? Muitas vezes uma novela mal posicionada, não é? Há novelas que não são... que não têm tanto... que não são tanto de sucesso pura e simplesmente porque o jornal, imagine-se o jornal da SIC está a perder audiência e, por exemplo, na TVI está uma novela a ter um sucesso brutal, portanto, vai-nos... pode ser um... houve uma situação na... até na SIC, havia aquela novela extraordinária que era a “Avenida Brasil” ...

Jorge: A “Avenida Brasil” ...

Patrícia: ... e a reboque da “Avenida Brasil”, na altura o “Dancing Days”, penso eu, foi também bafejado pela sorte, e curiosamente, se calhar, na TVI a telenovela não estava a pegar assim tanto, portanto, o que é que faz um sucesso? Há de ser isto tudo e um bocadinho de sorte.

Jorge: Mas, por exemplo, no caso de quando a novela portuguesa, a novela produzida por nós, aqui em Portugal, ultrapassou as novelas particularmente, em audiência, particularmente as da rede Globo Televisão, há uma teoria de que houve uma ajuda significativa do “Big Brother”, porque isto dá-se no final do século XX e no início do século XXI, portanto, dá-se em 99-2000, alguma vez pensaste nisto como um fator de, ou alguma vez pensaste nesse fenómeno ou... achas que...

Patrícia: Eu não pensei que o “Big Brother” alavancasse as novelas, não, eu penso que as pessoas começaram a reconhecer que as novelas portuguesas estavam a começar a ter algum interesse, e eu acho que de facto houve uma mudança, começamos a fazer um pouco melhor, não é?

Jorge: Nessa altura?

Patrícia: Nessa altura, agora, que ajuda também a, talvez os espectadores estavam, os espectadores foram em massa para a TVI ver o “Big Brother”, portanto, naturalmente, depois ficam para ver, estão disponíveis para ver o que está a seguir, se o que está a seguir e se a oferta foi a novela portuguesa, é evidente que ela foi, angariou espectadores, isso, acho é que também houve talvez algum mérito

de, pela experiência começou a fazer-se novelas um bocadinho mais interessantes, ainda que, quanto a mim, a anos luz das, as da globo continuam a estar anos luz das portuguesas...

Jorge: Sim...

Patrícia: Não tenho, não há discussão para mim sobre isso.

Jorge: Apesar das portuguesas ganharem Emmys e essas coisas todas, mas de uma maneira geral, mas eles produzem muito mais também, não é?

Patrícia: Eu tenho...sim, eu tenho uma autocrítica mais ao menos afinada, não acho, quer dizer, fazemos bons trabalhos, estamos num bom caminho, mas não comparem.

Jorge: Ok, mas então, por exemplo, nessa altura desse período que falamos que é o período que estou a estudar, o que é que tu achas que se alterou especificamente do modo de produção, particularmente naqueles vetores que eu falei: no elenco, no alinhamento estratégico do canal, nos cenários, nos meios técnicos, nos meios humanos e na competência, no volume de produção versus produtividade e na própria rentabilidade. Eu sei que é muita coisa, são muitos vetores, mas, em geral, o que é que tu achas que nessa altura se alterou no modo de produção, o modo de produção alterou-se radicalmente, alterou-se em termos qualitativos em alguns setores e quais os setores em que... porque tu como realizadora estiveste, observaste, foste obrigada a observar e de repente dás-te conta de que a cenografia tem... sobe três andares, mas o elenco só sobe um andar, provavelmente o valor de produção desce porque tem-se de produzir mais em menos tempo, como é que tu vês esse... essa alteração no modo de produção?

Patrícia: Dizes quando começaram as pessoas, neste período em que as pessoas começaram a...

Jorge: É, neste período em que, basicamente, a telenovela portuguesa se implanta, que é desde o final do século XX, 1999-2000, até, eu estou mais ao menos a fazer o estudo até 2014-2015, porque depois há uma espécie de estabilização, a coisa manteve-se com essa concorrência SIC-TVI, algumas incursões por parte do serviço público, praticamente nenhuns, insignificantes, mais à hora de almoço, etc., porque decidiram partir para outro tipo de produção da... produção de ficção, estou a falar neste período dos últimos dez anos digamos assim, o que é que notaste nessa evolução?

Patrícia: Estava muito preocupada em fazer, mais do que em analisar, confesso, e sou muito movida para fazer bem olhando para quem está a fazer melhor do que eu, no caso da... eu acho que há um... as novelas ao começarem a despertar curiosidade e a terem mais espectadores, despertam também mais investimento, e aí, acho que começou a haver da parte da estação uma preocupação com as novelas que também foi importante, porque mais cuidado com os textos, mais cuidado com a escolha de elenco, o disputar de atores, de grandes atores, esta guerra que começou a existir, acho que desperta algum interesse, até nos *media*, acaba de ser o ator da TVI, foi agora para a SIC, essas coisas... eu acho que começou a haver da estação também um valorizar maior de um produto que começou a dar frutos, não é, a trazer audiência, e isso gera investimento. Aquilo que eu sinto é que aperfeiçoamos em... artisticamente, houve um investimento, eu falo mais por mim, do que, eu não conheço bem os modelos, eu comecei...eu comecei um modelo de ensaios antes das gravações

porque achei que o ator tinha que estar muito preparado, porque o ator era a chave para um sucesso da novela, e em relação aos guiões, começamos a fazer reuniões para reescrita e análise, e eu acho que isso, tudo isso, mesmo com a falta de tempo, mas com essa vontade de fazer melhor, esses dois elementos, sempre este binómio história e atores foi o meu foco de investimento.

Jorge: Coisa que não se fazia antes, portanto. Eu, por exemplo, na minha altura, nada.

Patrícia: Eu sempre achei estranho porque achavam surpreendente eu querer tanto tempo de ensaios, eu não queria mais do que três semanas, no entanto eu achava que era o mínimo que eu podia ter para os atores estarem bem preparados.

Jorge: Eu estou a falar disto porque eu quando fiz novela, praticamente não fazíamos ensaios, isto é, havia uma conversa do autor com as várias personagens, havia pequenos ensaios onde se faziam os testes do guarda-roupa e de imagem, e depois a seguir era ação e, como dizia o Nicolau Breyner, gravamos agora e ensaiamos depois.

Patrícia: Foram vocês que estragaram isto tudo. Eu depois andei anos e anos a tentar, mas já não consegui, percebes, porque a questão é que temos de... a luta maior é contra o tempo, porque se nos dão aquele tempo e aquele dinheiro nós temos que fazer o melhor que sabemos e o que eu acho que aconteceu aqui foi melhorar a forma como fazíamos, investindo numa pré-produção. Eu acho que é o trunfo, mas que ainda assim acho que não consegui implementar, pelo menos da forma como eu queria, acho que há um trabalho que tem de ser feito de pré-produção que ainda não existe, conforme eu acho que poderia... o sucesso fabrica-se muito na preparação.

Jorge: Esse trabalho inclui também o apuramento da excelência dos meios técnicos e dos recursos humanos, ou não? Dos recursos humanos técnicos.

Patrícia: Sim, sim, eu diria...

Jorge: Tem que acompanhar, uma coisa acompanha a outra...

Patrícia: Eu diria sempre mais apesar de tudo iria, digo isto com... por experiência própria, apesar de tudo, eu sempre investi mais nos recursos humanos do que nos técnicos, ou seja, um bom *camera* para mim trabalha com uma câmara menos boa e dá-me um plano melhor, ou um bom realizador vai-me saber usar a profundidade de campo e sabe melhor do que eu, não é, que vai conseguir pôr a câmara no ângulo certo. Uma câmara topo de gama nas mãos de um... de um...

Jorge: De um inapto.

Patrícia: ... de um inapto, não me interessa.

Jorge: Não ajuda muito, não.

Patrícia: E eu digo por experiência própria porquê?...

Jorge: Estou completamente de acordo, não podia estar mais de acordo, mas enfim, às vezes não era... não era essa a opinião da produção, eventualmente comprar o último modelo de câmara era muito mais importante do que dar formação a um operador, o que eu achava uma coisa...

Patrícia: É evidente que eu acho que o... deve estar tudo a par, eu sei se der uma excelente câmara a um excelente operador eu vou chegar ao nível da Globo e poderia chegar, agora muita coisa tinha

que ser mudada, mas lembro-me de ter feito... eu não preciso de dar grandes exemplos. “Mar Salgado” foi uma novela que ganhou, uma novela muito vencedora, e é feita com câmaras piores do que a nossa concorrência. A nossa concorrência, a TVI, no caso era a minha concorrência, tinha material melhor que o meu e a imagem que as pessoas viam, para quem percebe, indiscutivelmente era melhor na SIC, porquê? (impercetível) talento, criatividade, e eu acho uma equipa a funcionar em conjunto, porque eu trabalho muito perto com o diretor de fotografia e com o cenógrafo e também acho que fazer a janela na cenografia, fazer a janela no sítio certo, começamos a criar soluções que percebemos que fica melhor...

Jorge: Achas que, desculpa interromper, achas que por exemplo, os atores que têm essa tarimba, porque eu vejo atores já, infelizmente muitos deles já não estão entre nós, daqueles que começaram comigo, ou renovaram-se, vocês, hoje em dia as novelas já têm uma terceira geração de atores que eu agora tive a oportunidade de conhecer, que eu não conhecia, que não conheço mesmo, que eu até costumo dizer até aos... dos quarenta anos para cima trabalhei com praticamente todos os atores, dos quarenta anos para baixo eu não conheço praticamente nenhum, podem-me dizer fulano tal, nem sei o nome dele, dalguns deles, vejo-os na telenovela “Ah e tal este gajo é um ator fantástico”, mas se me perguntarem como é que o gajo se chama, não faço a mínima ideia. E, tu achas que esses atores, particularmente os que acompanharam essa evolução de que estamos a falar, são sensíveis a isso, são... eles percebem quando é que estão em boas mãos ou...

Patrícia: Sim, penso que sim.

Jorge: Mais do que o que, na minha altura, os atores queriam era fazer novela porque era um modo de subsistência, aquilo era uma forma de poderem ter um ordenado, independentemente do empenhamento...

Patrícia: Eu acho que na tua altura, que é esta, por acaso, que é a tua altura, é mais ao menos também... isto não mudou assim tanto, acho que um ator em Portugal que queira viver com alguma estabilidade, que tenha uma casa para pagar e aquelas coisas, é conveniente que faça novela. Vamos lá, não é? Com os filmes que se fazem, com as séries que se fazem...

Jorge: E o teatro não dá dinheiro.

Patrícia: ...e o teatro não dá dinheiro, portanto, é conveniente fazer uma novela, nem que seja uma aqui outra ali, eu acho que tem, ainda assim, o tempo é o mesmo, acho que existe hoje uma coisa que é mais perigosa, que eu acho menos bonita, que é a da fama. Talvez agora mais do que na altura, parece-me, que é a fama rápida...

Jorge: Sim...sim... isso é interessante o que estás a dizer, não tinha pensado nisso (impercetível).

Patrícia: ... é uma coisa muito mediática, não é? Os likes e aquilo a que nós estamos a assistir agora, uma novela dá uma visibilidade muito grande, tenho a sensação de que existirá sempre, como em tudo, os que farão porque gostam de representar em cinema, em novela, em teatro, e farão sempre o melhor que sabem, com os tempos e com o formato adaptados a esse... ao formato, que não é a

mesma coisa, nós sabermos fazer novela agora, o *drive* da novela ainda me parece que é muito uma zona em que o ator sabe que tem dez meses de trabalho.

Jorge: Isso agora vem um bocadinho na sequência das minhas últimas perguntas, estou muito perto, faltam-me duas, que é, nessa, falaste nos likes, na importância agora mais recentemente nos últimos cinco anos das redes sociais e etc., e o que para aí vem ainda, que não sabemos o que é, é uma coisa a que eles chamam inteligência artificial, que ainda ninguém sabe no que é que vai dar, mas é, quais são os principais fatores que tu consideras que vão influenciar no futuro estas produções e quais os principais desafios que tu achas que os produtores se vão confrontar, eu não falo na falta de dinheiro, falo nessas novas, falo também, não só na falta de dinheiro mas também nessas novas, nesses novos meios de comunicar, as redes sociais, os Facebooks, essas coisas todas.

Patrícia: Os produtores, vamos lá ver...

Jorge: Como é que isso irá influenciar...

Patrícia: ...os produtores de conteúdos, é uma coisa, estamos a falar de quem está a fazer novela, estes produtores que fazem novela... vão-se confrontar com o problema de que esse eletrodoméstico que nós sabemos que é a televisão vai ser cada vez menos ligado, e quando é ligado, é ligado exatamente para se procurar aquilo que se quer ver, não é? Ou seja, já não é “não me deem qualquer coisa”, porque a possibilidade de pôr para a frente é muito rápida, e eu acho que o que se vai, parece-me a mim, que o modelo que está a acontecer agora das novelas é um modelo que a mim não me interessa e acho que é gasto, é, não se faz uma novela de trezentos episódios, não há como, eu acho que não há como continuar neste modelo.

Jorge: Mas, por exemplo, achas que é a partir desse raciocínio que começou agora a primeira época e a segunda época...

Patrícia: Isso é, isso é uma, é uma legenda. Analisando, isso não é sério, isso é uma mentira. Primeira época, porque o que é que a distingue, o que é que vai acontecer na segunda época, digam-me que mudanças houve, qual é o *turning point* da história em que de facto, ok, paramos aqui e agora vai ser uma coisa, é uma nova época, uma nova temporada porque...e porquê? Por nada?

Jorge: Portanto, essa coisa das épocas é apenas uma mudança de nomenclatura...

Patrícia: Acho que é uma coisa que trabalha no subconsciente de alguns taralhucos que acham que vem aí uma nova temporada como nas séries, mas nas séries existe isso da nova temporada porque a primeira foi uma coisa muito bem pensada, muito bem estudada, muito bem escrita e foi feita, fez-se, fez-se e viu-se se funcionou ou não, funcionou vamos fazer uma segunda temporada, e na segunda temporada o que é que vai acontecer, este fulano tal que era o gajo que era o vilão agora encontra o amor da sua vida e tudo vai mudar em função deste novo facto. Isto é sim uma seriedade de uma segunda temporada numa novela ou no que quer que seja. O que está a acontecer é uma legenda, mudam-se um ou outro ator que está a funcionar menos bem ou um ator que tem que ir fazer um filme, ou seja o que for, fica logo despachado ali na primeira temporada, é um separador, é um intervalo de nada, um intervalo entre... entre nada. É como estas duas mesas, por

que raio de razão é que elas estão separadas, não é? Há aqui um risco, não... é uma legenda, eu acho isso uma falta de seriedade.

Jorge: Então, os principais desafios para ti vão ser, basicamente, vão ser os que estamos a ter neste momento.

Patrícia: Não, eu acho que a novela não está esgotada, só que o modelo tem de ser revisto, na minha perspetiva é... a novela como ela é pode funcionar durante mais uns anos, porque faz companhia e nós temos uma população envelhecida, e não há volta a dar, as pessoas chegam a casa e tem ali aqueles seus amigos, do outro lado do vidro, uns amigos imaginários, e estão a assistir à vida dos outros, que é o mais apetecível que há no mundo. Depois também há aquelas pessoas que chegando a casa cansadas estão ali, e também não têm que pensar muito, e vai funcionar durante algum tempo, sim, não acho que seja um modelo, acho que é um modelo que se está a esgotar, não é um modelo que vá desaparecer amanhã. Até porque funciona e as pessoas ainda querem ver, as pessoas começam... eu acho que a novela tem que entrar noutra zona, os brasileiros já perceberam isso há muito tempo, acho que em qualquer parte da europa as novelas não têm trezentos episódios, nem pensar, têm que ter menos, e aí serão mais apelativas, e esse é o modelo que eu acho que tem que ser encontrado, que é histórias mais... é evidente que as histórias tendem a ser atuais, mas histórias mais gritantes mais....

Jorge: Intensas.

Patrícia: ...mais intensas, mais compactadas em menos episódios, e que ponham a... e que deem o entretenimento necessário, que continuem a dar aquilo que vende, que infelizmente é os malvados que matam e isto e aquilo, mas que, eu acho que o modelo devia, e insisto sempre muito nisto, trabalhar também mais no sonho e no aspiracional, porque deixou de ser, a felicidade não vende muito bem, não é, mas não vende muito bem porque eu acho que ela não é bem escrita nem filmada, eu acho que a felicidade e o sonho deveria sempre vender.

Jorge: Bom, praticamente respondeste à minha próxima pergunta que era: como é que vês o futuro da... menos da novela, mas mais deste modo de produção, da forma como a fazemos, como é que vês o futuro desta máquina, deste modo de produção, que vai desde o autor até à distribuição, todo este modo de produção.

Patrícia: Vejo com a distância agora de quem saiu, que é alguma que tem interesse, vejo que não há tempo para se fazer melhor, e o investimento que é feito é cada vez menor, estamos agora... agora é muito comum olhares para uma novela e encontrares as marcas de publicidade dentro dos conteúdos, e isso, eu acho que é uma possibilidade, mas tem e deve ser bem integrada, e o que eu acho é que a novela está a ser neste momento um suporte muito bom para angariar dinheiros que fugiram à publicidade, está a servir N propósitos de, sei lá, estamos a... há umas escolhas que são feitas que cada vez, acho que não interessa às vezes se é ator, se não, esta, quando falávamos dos likes e da... se alguém tem X visualizações traz público à novela, eu não estou muito convencida

disso, na verdade não estou, mas as escolhas começam cada vez mais a... começam-se cada vez mais a fazer-se estas cedências.

Jorge: Pode não ser verdade, mas é um indicativo, para algumas pessoas, não é? Um bocadinho como as audiências, podem não ser verdade, mas é o indicativo que se usa...

Patrícia: É a única coisa que nós temos para...

Jorge: Às vezes comparas audiência a uma espécie de religião, quer dizer, acredita naquilo, mas a gente sabe que não é bem assim.

Patrícia: Eu acho que as histórias que chegam às pessoas vão sempre vender, e o que para mim, que eu vejo com menos agrado é temos, há pouco tempo, são muitas horas de trabalho, é uma indústria que precisa de ser revista, porque é uma indústria muito desgastante e muito... muito stressante, e afinal de contas o que é que estamos ali a juntar banalidades a banalidades, e não estamos a mudar o mundo, não é? As pessoas, infelizmente não tenho nesta nossa conversa, não tenho a paixão, porque eu quando me desapaixono ou quando sinto que a coisa está a acabar salto, não há como, na minha profissão ninguém nunca, e na tua, se não acreditas não ponhas lá a mão, porque não vai correr bem, não faças isso à tua vida, e o que eu sinto numa novela é que o pouco tempo de preparação, a rapidez com que se faz, a eficácia e exigência cada vez maior e o investimento nas grandes histórias, o investimento na preparação dos atores, cada vez nos tiram mais isso, a novela não acho que esteja gasta, o modelo de produção não se renovou, não vejo produtores criativos, não vejo... vejo sempre um bocadinho a correr uns contra o tempo e quem anda a correr contra o tempo, quem anda a mudar uma roda com o carro em andamento, vai ter pouco espaço para evoluir, o artístico...o que eu me parece é que o artístico deu cada vez mais, e isto é um bocado, parece aquela, é um bocadinho, totalmente o meu anti discurso, eu sou muito apaixonada, eu agora estou apaixonadíssima por outras coisas, mas o que me parece é que deu lugar o artístico cada vez está a ceder mais à produção, ao dinheiro e ao tempo.

Jorge: Estou a perceber.

Patrícia: Enquanto isto for assim, então as pessoas têm de estar muito galvanizadas e apaixonada para ir fazendo bem, portanto, o escritor para escrever bem se calhar tem de perder várias noites de sono, porque ele não tem tempo para ser bom, portanto tem que arranjar tempo e roubá-lo não sei a onde, eu acho que esse modelo da novela é um modelo que está a desgastar, ou é renovado com sangue novo constantemente, que eu acho bem, e por isso é que eu também saio, e quando saio digo, havia de existir aqui alguém que viesse completamente revolucionar isto, porque eu não estou a conseguir impor mais com este ritmo aquilo que são as minhas exigências, eu não posso exigir a um desgraçado que está a trabalhar tantas horas por dia para fazer todas as cenas extraordinárias, não é? E esse modelo da nossa indústria, da nossa pequena indústria que nós temos aqui, que é esta das novelas, é apaixonante, mas é um desgaste brutal, é um choque terrível estares... são várias ondas e quando apanhas várias novelas começa a amortecer, e não pode, acho que a novela precisava de ter um... grandes escritores e que escrevessem menos episódios. O resto nós estamos

num bom caminho, acho que o modelo de produção não pode, ninguém pode trabalhar tantas horas. Ou então tem que se reinventar.

Jorge: Muito obrigado. Foi exatamente o que eu precisava, tu desculpa ter insistido tanto para...(corte)

Entrevistado: Maria João Luís

Profissão: Atriz, encenadora e diretora de atores

Jorge: Então, Maria João, deixa-me só ver aqui uma coisa. Maria João.

Maria: Sim.

Jorge: Identifica-te e descreve a tua relação ao longo do tempo com a produção de conteúdos televisivos, não é a telenovela em particular, como é que que começaste, como é que... e a tua relação com os conteúdos televisivos de ficção e audiovisuais em Portugal.

Maria: O meu nome é Maria João Luís. Portanto, sou atriz e comecei a fazer televisão muito cedo, comecei a fazer teatro com 19 anos. Aos 20, 21, já estava a fazer televisão. E comecei por fazer as séries, algumas séries do Francisco Baia, da RTP, começaram na altura, já existiam, mas que começaram na altura em força, com mais força, sobretudo formatos infantis, portanto aquelas coisas mais para a infância, e depois muitos dramáticos, que era o que se fazia muito para televisão na altura, as peças que eram gravadas por alguns realizadores que trabalhavam na RTP, que só havia a RTP praticamente na altura, portanto, a RTP1 e a RTP2, e havia aqueles dramáticos, que eram peças que eram adaptadas para televisão, que eu cheguei a fazer alguns e, inclusive, fui convidada para fazer peças que já tinham estado em cena com companhias de teatro, onde entravam, onde havia um elenco da companhia, mas os realizadores achavam que eu poderia fazer aquela personagem de uma outra forma que lhes agradava mais e eu cheguei a entregar alguns desses dramáticos sem ter feito o espetáculo. E, depois, as séries, que começaram com o Artur Ramos, o “Frankenstein”, sei lá, trabalhei com quase todos os realizadores da altura que fizeram essas séries, cheguei em fazer em produtoras exteriores também para a televisão, portanto, não entrei no “Duarte e companhia”, mas entrei numa outra a seguir à “a Christie”, que era feita com o Matos Silva...

Jorge: O Fernando...

Maria: O Fernando Matos Silva, exatamente. A produtora do Fernando Matos Silva, portanto, com aquela gente do Fernando Matos Silva. Depois, a NBP começa...

Jorge: Espera aí que essa era a minha próxima pergunta, que é: no caso particular da telenovela, como é que... Como é que tu te relacionaste, como é que foi o teu envolvimento?

Maria: Portanto, quando surge a NBP, praticamente, isto vem basicamente de uma coisa, vem do teatro, basicamente. Portanto, eu venho do teatro, e é no teatro que esta gente toda me vê, percebes? É no teatro que esta gente me vê, Cecília Neto, Nani, essa malta que iam ao teatro, viam os atores no teatro e depois chamavam os atores para fazer as coisas. Ainda fiz algum cinema também na altura, mas sobretudo, a peça “O Baile”, que foi o que me lançou, não é, foi vista por muita gente, o Nicolau viu-me na altura e eu fiz a primeira novela, como protagonista, da NBP, que foi “As Cinzas”. Portanto, a primeira novela mesmo daquela empresa, não é, que foi formada pelo António Parente e o Nicolau Breyner, na altura, fiz a primeira e a segunda. Eu adorei fazer, quer dizer, eu

adoro fazer novela, eu gosto muito de fazer novela, porque a novela para mim funcionou muito, funcionava muito como uma escola, ou seja, eu não tinha, não me sentia responsável por fazer uma coisa extremamente bem apurada e extremamente bem feita, portanto, extremamente conseguida, digamos assim, do ponto de vista final, porque não havia tempo, porque não havia, porque era tudo um bocado a correr, não é, e nós não estávamos preparados para tanta velocidade na altura, e como eu sempre fui muito...

Jorge: Continua, continua...vou ver se isto está a gravar...

Maria: Como eu sempre fui muito rápida, e sempre fui um bocado hiperativa, como tu aliás, também és, e um bocado hiperativa, aquela rapidez era uma coisa que me dava muito prazer e que me colocava num sítio onde eu espontaneamente chegava com muita facilidade àquilo que era preciso na novela.

Jorge: Mas então, isso é em relação ao teu sentimento como atriz, mas depois, relativamente ao público, consegues identificar ou descrever aqueles que te parecem ser os principais fatores que sedimentaram ao longo dos anos junto do público de televisão o gosto pelo consumo da telenovela e já agora, tu falas da parte dos atores, mas podias referir-te por exemplo à música, a essas coisas...

Maria: Sim, repara, a novela entra em Portugal por via da Globo, não é? Dos brasileiros, portanto, a novela entra em força em Portugal por essa via, com a “Gabriela”, com esse novelão que foi a “Gabriela”, tinha havido umas experiências feitas, penso que pelo Tozé Martinho, não tenho a certeza bem. Não, não era o Tozé Martinho, isso já é depois...

Jorge: Isso já é depois.

Maria: Mas pronto, a “Vila Faia” que é a grande novela que precede esta nova vaga das coisas da NBP, o público estava encantado com aquele formato, não é, eu lembro-me de ser miúda e ver a “Gabriela” e ficar fascinada com aquilo, aquele formato diário, de uma coisa que era o folhetim, que normalmente era ouvido na rádio, passado com imagem, com não sei quê, aquela coisa funciona, funcionava que nem ginjas e sobretudo preenche um espaço, que é um espaço muito importante, que é o entretenimento para as pessoas que estão em casa, para as pessoas que ficam em casa, que estão em casa, que estão mais em casa, daí ser um produto que, normalmente, é recebido por uma faixa etária mais velha, quer dizer, persegue-se sempre esta coisa dos jovens, não é, ainda hoje a novela persegue o público jovem, persegue esta coisa do público jovem, de trazer o público jovem para a novela, sem grande sucesso. Portanto, esta coisa não se consegue tanto, porque o produto é visto por quem está mais em casa, por quem fica mais em casa.

Jorge: Sim. Mas são essas características que tu estás a falar, dessas novelas brasileiras que fizeram tanto sucesso, são essas essas características que tu consideras que também são as mais marcantes da novela portuguesa? Porque eu estudo a novela portuguesa e, portanto, isto é, quais são os fatores que tu consideras mais marcantes? São os elencos, são as paisagens, as localizações, é a escrita, são os argumentos, é a qualidade técnica e visual ou é o facto de ter um alinhamento preferencial na grelha, em *prime time*, etc.? Ou é isso tudo combinado?

Maria: Eu acho que é, eu acho que é isso tudo combinado. Acho que, acima de tudo há uma coisa que se persegue nesta coisa da novela, que é uma história, não é, que chega às pessoas, que cativa as pessoas, parece-me, quanto a mim, infelizmente que as histórias são quase sempre as mesmas, portanto, as histórias variam muito pouco...

Jorge: Portanto, vês, consideras que há pouca evolução na parte da escrita?

Maria: Acho, acho. Muito sinceramente, e eu, neste momento, até estou a fazer uma leitura de uma novela, neste momento, que me parece até um bocadinho acima daquilo que é normal e estou toda contente com isso.

O que me deixa muito feliz, porque me parece que se estão a dar passos, porque têm de se dar, inevitavelmente, os textos eram realmente um dos grandes problemas das novelas. E depois, mais do que os textos, eu agora posso-te falar sobre isso, e isso eu também acho que pode ser interessante para o teu trabalho que é, mais do que os textos, é a forma como aquela coisa é interpretada, como aquela coisa é feita, não é? Perde-se demasiado tempo às vezes à procura de uma luta, que é a luta dos atores, tens que ter atores profissionais, tens de ter elencos não sei quê, e a novela não é feita disso só, a novela é feita de muito mais do que isso.

Jorge: Era isso que eu te ia perguntar. Como é que tu combinas aqueles fatores vindos das mais variadas famílias?

Maria: A novela é feita... porque é mesmo assim, este produto é assim, é um produto assim. Tu tens de ter, imagina, uma mulher que é uma *top model*, que entra na novela, precisas de uma mulher de uma beleza estonteante, precisas de uma mulher que represente e que tenha uma beleza estonteante e, por vezes, no mercado, tu não tens uma figura, não é, que te responda a isto, portanto, vais inevitavelmente, ter de ir procurar uma modelo ou uma..., percebes, e isto faz parte deste produto, e em vez de se ir contra isto, eu acho que se deve ir sempre é, muita gente pensa ao contrário, eu acho que se deve ir a favor disto, e ir a favor disto é colocar essa pessoa de maneira a que ela possa fazer bem e...

Jorge: Ir a favor ou contra já é um bocado tarde, porque, quer dizer, apesar de tudo, a novela portuguesa está consolidada, essa é que é, este modo de produção que tu acabaste de descrever, pelo menos na área dos elencos, está consolidado. Tu tens atores que vêm das mais variadas proveniências, que vêm do teatro nacional, que vêm do teatro independente, que vêm do MacDonalds, que vêm da moda, que vêm...

Maria: Exatamente.

Jorge: Portanto, mas esse modo de produção está consolidado, não é uma experiência. Consideras que isso pode ter sido um dos fatores que tornou a nossa novela tão sólida?

Maria: A nossa novela torna-se sólida, para já, porque é falada, não é, em português, com portugueses, os portugueses gostam de ver, gostam de ver os seus atores a representar, gostam, têm essa coisa...as histórias, sobretudo as primeiras histórias, aquela coisa, ia muito ao encontro do que

era o gosto português, tu tinhas o Fernando Mendes, tinhas o Nicolau Breyner, tinhas uma data de figuras, a Margarida Carpinheiro, tinhas essa malta toda, a Eunice, o Rui de Carvalho...

Jorge: Entrevistei a Margarida também, porque, por pertencer a uma outra geração.

Maria: Tinhas essa malta toda ali, e as pessoas queriam ver aquela gente, também, percebes? Gostavam de ver aquela gente, e depois as histórias, um dos tipos que escrevia muito para novela e que escrevia bem era o Nicholson, era um tipo que escrevia bem para novela, aquilo estava bem feito. Depois o Moita Flores ainda riscou penso que uma novela, não tenho a certeza, mas acho que sim. O Moita também escrevia bem, também era um tipo que escrevia...

Jorge: Escreveu os “Artigos do vento”.

Maria: Exatamente. Era um tipo que também escrevia bem, e a partir daí, eu acho que passamos a ter mais adaptadores do que propriamente escritores, autores, de raiz, pessoas que adaptaram histórias mexicanas ou não sei quê...

Jorge: Mas no final do século XX, em 1999, dá-se um fenómeno que ninguém acreditava que fosse possível, que é, de repente a novela portuguesa tem mais audiência que a brasileira, não é. Como é que vês isso?

Maria: Porque o público fidelizou, não é, na novela portuguesa. Quer dizer, e tem a ver com o *prime time*, também, com a aposta no *prime time*.

Jorge: Perguntei sobre o alinhamento na grelha...

Maria: Sim, sim, tem, tem. Tem a ver com a estratégia.

Jorge: Há aqui um outro fator também, há quem defenda, há quem defenda a teoria de que o “Big Brother” também deu o seu empurrão, isto é, o facto...tu achas que sim ou...?

Maria: Eu por acaso acho que isso não tem nada a ver uma coisa com a outra, muito sinceramente. Não vejo como, a novela, eu acho que já estava a ser um êxito antes de, a novela portuguesa já estava a ser um êxito ainda antes do “Big Brother”.

Jorge: Sim, é nessa altura, com os “Jardins Proibidos” e “Todo o Tempo do Mundo”, a coisa, pela primeira vez, bate numericamente a novela brasileira

Maria: Pois, isso eu já não tenho esses dados, não tenho esses dados. Mas...

Jorge: Considerando este modo de produção, deste tipo de produtos audiovisuais, mais uma vez, agora, desde o ano 2000 até agora, nos últimos 15 anos, com este dado que acabei de te dizer que a novela brasileira é ultrapassada pela portuguesa justamente na viragem do século, em 1999/2000. O que é que te parece ser o que mais é sólido, ou mais é atrativo nas novelas que se fazem desde essa altura até agora e que têm mantido sistematicamente a liderança, nomeadamente, até ganharão Emys e essas coisas todas. Mais uma vez, comenta particularmente o elenco, os cenários, os meios técnicos, se evoluiu muito, os meios humanos...

Maria: Eu penso que sim, penso que se evolui bastante, não é?

Jorge: Depois há aqui uma coisa que, não sei se saberás alguma coisa disto, que é a rentabilidade, o volume de produção versus produtividade, ou seja, produz-me mais, pelo mesmo preço, obriga nomeadamente as pessoas envolvidas a trabalharem mais pelo mesmo preço...

Maria: Sim, sim, sim, sim. Eu acho que há aqui, há um lado empresarial aqui que nunca deve ser esquecido, percebes? Que é efetivamente, tu tens à frente destas duas estações, no fundo, grandes empresários. Tens gajos que sabem muito da gestão das coisas e das empresas. E a seguir a eles tens outros gajos que são os tipos que trabalham, que são os CEOs...

Jorge: Pois, eu estava a pensar nisso, mas tens de ter uma correspondência artística, tu podes ter um gajo com muito dinheiro, que é muito bom a gerir o dinheiro, e não ter uma correspondência artística.

Maria: E não teres uma correspondência artística. Mas estes tipos, estes tipos, epá, eu não sei exatamente dizer o porquê desta coisa, desta viragem, muito sinceramente. Quer dizer, não te consigo explicar bem porquê, não te sei dizer porquê, porque nós que trabalhámos ali e que estivemos ali, estávamos sempre com questões, estás a ver, estávamos sempre com questões e sempre que achar que isto podia ser melhor, isto podia ser outra coisa, isto podia ser uma coisa que fosse mais bem conseguida, isto podia ser...percebes? E, se calhar, até te digo, até te digo mais, talvez isso tenha sido importante, talvez isso tenha sido importante, talvez essa postura, essa posição de querer sempre mais, de querer sempre melhor, da parte dos técnicos, dos atores, dos autores, dessa coisa toda, tenha ajudado, percebes, que no fundo estamos a falar de uma coisa, estamos a falar de paixão também. Estás a perceber?

Maria: Há...Portanto, há uma inquestionável entrega...

Entrega, entrega enorme a esta coisa. Este mundo é um mundo, como tu sabes, interessante, é bonito, é uma coisa boa, é uma coisa onde as pessoas são acarinhadas, que era uma coisa que não eram no teatro, por exemplo, isto relativamente aos atores. As pessoas são acarinhadas, as pessoas são bem tratadas, porque é importante que as pessoas surjam bem na imagem, não é, portanto, as pessoas são bem tratadas. Depois, ganham bem, ganham muito melhor do que ganhavam no teatro, isto a nível dos atores. Depois, ao nível dos técnicos, tens discrepâncias que são assustadoras, não é?

Jorge: Tu notas isso?

Maria: Ah sim, claro. Claro que sim.

Jorge: Onde é que tu vês mais fragilidade? Nos décors, nos cenários, na música...?

Maria: Na comunicação entre os setores.

Jorge: Ok.

Maria: Esse é o sítio onde eu vejo mais fragilidade. Porque, eu não te vou dizer “este é mau, aquele é mau”, ou “aquele é bom, aquele é bom”, não. É a falta de comunicação, é a ausência de comunicação, porque eu trabalho com eles há anos, e anos, e anos, e eu conheço-lhes imenso valor, individualmente, a cada um deles. Percebes? Acho que há um problema de comunicação,

não se comunica, que era uma coisa que, quando eu comecei a fazer televisão, fazia parte, era essencial a comunicação entre equipa, não é? Entre as equipas...eu penso que agora, perante alguns maus resultados, e perda franca de audiência, começaram a pensar nisto....

Jorge: Mas reconheces que houve uma evolução do ponto de vista técnico?

Maria: Reconheço que há uma evolução enorme do ponto de vista técnico...

Jorge: Eu não digo só comprar novas câmaras, tecnologia de ponta, eu digo saber usá-la também.

Maria: Sim, sim, sim. Porque, tu tens de saber usar, tens que ter a técnica, tens de saber usar as novas tecnologias, tudo o que aparece, e depois tens de ter outra coisa, tens de ser arriscado, tens de arriscar. Tens de arriscar, tens de ter uma certa loucura. Tens que ser um bocadinho doido, percebes? E quando...

Jorge: Achas que a televisão é um meio onde há espaço para isso?

Maria: Eu acho que aquilo que distingue, percebes, um produto menor de um produto conseguido, de um produto maior, é quando, ao serviço dessa nova tecnologia, ao serviço dessa coisa toda, há esse espaço, o espaço para uma certa loucura, para um certo risco, percebes? E os projetos que são mais bem-sucedidos são os que têm...

Jorge: Mas aqueles empreendedores, aqueles gestores que tu falaste há bocadinho, achas que estão preparados para isso?

Maria: Acho que estão preparados para isso. Acho que eles sabem isso.

Jorge: Eles reconhecem isso?

Maria: Eu acho que eles sabem isso. Podem não ter é a sensibilidade suficiente para perceber onde é que isso está. Não é? Mas tens o caso da Patrícia Sequeira, que é alguém que é um casamento perfeito entre o Parente e a Patrícia Sequeira. O casamento perfeito, porque o Parente percebe essa loucura da Patrícia, percebe esse risco, e percebe que ela tem a capacidade de chefia de equipa e de levar aquele barco à frente dela, apesar desse rasgo, percebes? E aposta nisso, e quando aposta nisso ganha uma batalha, ganha uma batalha. Agora, estamos todos perdedores, neste momento.

Jorge: Há mais Patrícias Sequeiras ou...

Maria: Não é fácil, não é fácil, não é?

Jorge: Tu estiveste na Plural, também, ou foste diretamente para a SP?

Maria: Estive, estive. Ainda estive muitos anos na Plural.

Jorge: Encontrei muitas diferenças no modo de produção de uma para a outra?

Maria: Encontrei grandes diferenças. Encontrei uma máquina, na Plural, uma máquina gasta, que continuava a funcionar só pela dinâmica, pela, estás a ver, não é? E quando entro na SP, encontro uma frescura e uma vontade e uma força que vem dessa força da Patrícia na altura, percebes, que é um motor de embalo completamente diferente, de união entre as pessoas, entre as equipas, entre aquela coisa toda.

Jorge: E isso reflete-se na produção, portanto?

Maria: E isso reflete-se na produção.

Jorge: E no produto?

Maria: E no produto.

Jorge: Ok. Sendo assim, estamos perto do final, para não te estar a dar cabo da cabeça, adorei o teu discurso, muito interessante, vai ser, as palavras vão ser analisadas...é que eu vou entrevistar 18 pessoas, uma delas a Patrícia obviamente, já entrevistei o Parente, já entrevistei o José Eduardo Moniz, já entrevistei...infelizmente, não fui a tempo de entrevistar o Nico. Pensei que ele era eterno e esqueci-me que afinal não era eterno, e o malandro foi-se de um dia para o outro e deixou-me pendurado, porque eu disse “o Nico é o último”.

Maria: O Nico, digo-te uma coisa, o Nico é uma pessoa que está muito perto de mim no modo, e tu sabes, tu conheces-me e já trabalhaste com o Nico, nós temos um bocadinho a mesma escola, digamos assim, de representar em novela, não é? Que é um método, que eu acho que é válido, e que não é um método convencional.

Jorge: Mas estava-te eu a dizer. Tendo tu falado dos principais fatores, como é que tu achas que esses fatores vão influenciar no futuro o modo de produção que existe neste momento? Como é que vai ser o futuro da novela portuguesa?

Maria: Eu não gosto muito de...

Jorge: Eu sei que tu não és a Maya, não vais deitar cartas, etc., mas é...

Maria: Não sei muito bem, acredito que está máquina vai saber dar a volta, vai saber dar a volta a isto. Acho que já se está a dar a volta a isto, ou seja, estão a começar a pensar, quem devia pensar, está a começar a pensar seriamente sobre isto e a ouvir quem já anda aqui há muitos anos, estás a ver? Que também é uma coisa importante. Epá, eu acho, eu tenho esperança que, eu já fiz novelas, por exemplo, em que nós conseguimos público jovem, isso já foi conseguido. Percebes? Depois, perderam-se outra vez. Perdeu-se outra vez.

Jorge: Mas consideras que isso é um dos problemas?

Maria: Acho que é muito importante, acho que sim, acho que é um dos problemas, sim. Acho que um dos problemas é esse. Outro é o desgaste das equipas. É preciso investir em férias para as pessoas, as pessoas têm de ter férias, têm de descansar. Não podem andar de projeto para projeto, a saltar, sem descanso, não é? As equipas, as equipas é desde o motorista, estás a ver, ao tipo da câmara, ao realizador, percebes? Ao cenógrafo, etc., isto tudo, tem que haver pausa para as pessoas, tem que haver uma coisa pensada, estás a ver, para que as pessoas possam efetivamente descansar.

Jorge: Quer dizer, portanto, tu consideras que este modo de produção, implementado durante estes anos todos, vai ter de sofrer alterações e metamorfoses?

Maria: Vai ter de sofrer alterações. Já esta, já está a sofrer alterações.

Jorge: Como aquelas que sofreu, por exemplo, do ano, do final do século XX para o princípio do século XXI, que se dá aquele fenómeno, de repente, a novela portuguesa ultrapassa a novela brasileira em termos de audiência.

Maria: Sim.

Jorge: Nessa altura dá-se não sei que tipo de fenómeno é que se deu, mas alguma coisa teve de mudar no modo de produção, ou pelo menos...não é por acaso que as coisas acontecem.

Maria: Não sei, eu não sei, quer dizer, isso é uma análise que tu tens de fazer até do ponto de vista sociológico e..., percebes? Também.

Jorge: Também. Por isso que te falei do *Big Brother*.

Maria: Porque esses dados eu já não os tenho, quer dizer, eu sei aquilo que me acontece a uma determinada altura quando faço novela, percebes, que é. realmente há um boom enorme de público, e de audiência e de sucesso, não é? Que me tocou na altura. Portanto, eu tenho essa noção, não é? E, de alguma maneira eu sinto que nós estamos a atravessar um período crítico, neste momento, bastante crítico, em que se desvaloriza completamente o papel da novela, portanto, é uma coisa que as pessoas dizem “ah, isso é lá das novelas”, a novela perdeu a dignidade, se tu quiseses, percebes, perdeu essa coisa, e é isso que tem de se procurar outra vez, e é para isso que se está a trabalhar. Portanto, eu estou convencida que isso vai dar os seus frutos, estás a perceber?

Jorge: Muito obrigado, foi um grande prazer. Podemos continuar a falar de novela, mas agora não gravamos. Não gravamos mais. Muito obrigado. Maria João, muito obrigado.

Entrevistado: Catarina Amaro
Profissão: Cenógrafa, directora de arte

Jorge: Bom, o que eu te queria começar por perguntar era que te identificasses e descrevesse a tua relação ao longo do tempo com a produção de conteúdos televisivos, em geral, e audiovisuais em Portugal.

Catarina: Bom, Catarina Amaro é o meu nome artístico e sou cenógrafa. Já tenho alguns aninhos disto a nível profissional, mas essencialmente tenho, comecei pelo teatro, e como não é o foco aqui, na televisão talvez, talvez não, de certeza, que o meu maior trabalho a nível de volume não é tanto em novela, é mais em entretenimento. Não em ficção. E também porquê? Porque a ficção é um projeto em si que tem um percurso muito maior, e, portanto, enquanto se faz uma novela, pode-se fazer três ou quatro cenários de entretenimento, porque são coisas muito mais rápidas de execução e todo o processo em si. Mas o teu foco é novela, certo?

Jorge: É, portanto, essa é a minha segunda pergunta, que vem na sequência do que tu estavas a responder. No caso particular da novela, qual é ou qual foi o teu envolvimento nesta produção? Desde quando e como é que tu vês...como é que evoluiu? Qual é a tua experiência aí?

Catarina: Como é que evoluiu a novela ou o meu trabalho?

Jorge: O teu trabalho.

Catarina: O meu trabalho em relação...

Jorge: Já lá iremos à novela.

Catarina: Eu comecei a fazer novela há uns anos atrás, portanto, eu acabo por servir as duas vertentes em que tu, se calhar ainda não sabendo bem se vais mais para o passado, eu fiz novela ainda numa época, não sei precisar anos...

Jorge: Eu só te queria dizer o seguinte: eu estou focado no estado da arte da novela, porque a minha tese de mestrado já foi sobre a novela, mas foi a novela até ao ano 2000. Agora, a minha tese de doutoramento é desde os "Jardins Proibidos", desde 1999, desde que a novela portuguesa ultrapassa a novela brasileira em audiências, até aos dias de hoje. Pronto.

Catarina: Portanto, estamos a falar de 2000, eu não tenho a noção se fiz alguma coisa antes, penso que sim, que comecei antes. Mas eram coisas mais pontuais. Nos últimos anos, sim, tenho feito com mais assiduidade. Como é que eu entrei? E os processos de produção, de facto, eram diferentes. E mesmo no início desta nova fase em que tu dizes que começamos a ganhar e a ter uma entidade muito mais própria de histórias portuguesas que, para o espectador dizem muito mais, o meio de produção, as condições de produção, a abordagem em si ao texto sofreu largas diferenças desde 2000 até agora. Não é? E eu, como te digo, só nos últimos anos é que tenho feito mais assiduamente, portanto, de 2000 posso ter picado uma ou duas, depois estive uns anos sem fazer, depois voltei, e de facto, senti essas diferenças um bocadinho abismais do ponto de vista de produção. Quando

houve o *boom* de nós sentirmos que conseguíamos fazer isso, e sabemos que a Plural é a entidade que tem mais anos e...

Jorge: Anteriormente, a NBP.

Catarina: A NBP. É assim, e que esteve alguns, me parece, isolada, sozinha, porque não havia concorrência. Depois, agora, já tem concorrência, o que é sempre saudável, não é? A Plural começou a perceber que, e isto é a minha opinião, não é?

Jorge: De todos é a opinião.

Catarina: Não são coisas, não são coisas...

Jorge: Aqueles com quem eu falei que desenharam estratégias, como foi o caso do Parente, ou como foi o caso do José Eduardo Moniz, também é a opinião deles, ou seja...

Catarina: Pois, há coisas que são concretas, são dados.

Jorge: É uma observação deles. Eu quero que tu justamente vejas a coisa de um ponto de vista mais abrangente. Aliás, a minha outra pergunta, já a seguinte, que tem a ver com isto também, que é se tu identificas e descreves aqueles que te parecem ser os principais fatores que sedimentaram ao longo dos anos junto do público de televisão o gosto pelo consumo de novelas. Eu até diria, se achas que a música teve alguma importância, a utilização de músicas conhecidas, etc.

Catarina: Acho e agora começando pelo fim da tua pergunta, acho que a música é aquilo que mais cresceu e aquilo que a novela mais veio trazer, mas como arte última de todos os processos no meio da produção da novela, porque, de facto, nos últimos anos, a música, a novela percebeu que a música portuguesa dava um complemento enorme. Os genéricos são feitos com todo o cuidado, a banda sonora, a maneira como se escolhe, a maneira como se convida autores portugueses para criarem músicas para um genérico, não é pegar só em direitos e ir buscar. Portanto, isso é das coisas que eu acho que teve nas últimas, nos últimos anos de produção um impacto maior e muito positivo, porque veio buscar mais uma parcela artística para complementar.

Jorge: Na tua área, por exemplo, o que é que tu achas que são os pontos mais fortes e mais evolutivos na área da cenografia, da criação cenográfica?

Catarina: Ao longo destes dezoito anos, o que se percebe que, porque eu acho que o que veio saltar um bocadinho...

Jorge: Desculpa só interromper. Aí, eu aproveito para te perguntar, a próxima pergunta é: quais são as características que tu consideras mais marcantes da novela portuguesa abrangendo aí, abrangendo a parte do elenco, das localizações, por exemplo, dos argumentos, da escrita, do próprio valor de produção, que nós sabemos que não tem aumentado muito desde a "Vila Faia", os preços são os mesmos, como é que nós temos conseguido evoluir...?

Catarina: Esse é um dos problemas, porque acho que quando se percebeu que se sabia fazer, o valor de produção deixou de acompanhar, porque sentiram que podemos fazer isso, então já dominamos, e o valor de produção não acompanhou, o que quer dizer que, em termos reais, baixou, porque tudo o resto evoluiu, no sentido de as coisas estão mais caras, os materiais mais

caros, tudo isso. Portanto, se não há uma evolução que acompanhe isso, acaba por baixar. E isso veio fazer que, ao longo destes 18 anos, aquilo que foi um *boom* muito positivo, piorou em dada altura, piorou. E acho que nitidamente por valores de custos de produção. A luz deixou de ter se calhar tanto material para poder trabalhar, a própria cenografia passou a ter menos espaços para se construir, menos área de construção...

Jorge: Mas consideras que a cenografia evoluiu muito, apesar dos mesmos preços?

Catarina: A cenografia evoluiu imenso. Neste momento, já não sinto isto que te estou a dizer. Estou a dizer, ao longo destes dezoito anos, nós evoluímos, depois estagnámos, sinto que o espectador voltou a ter coisas a nível plástico visual de produto de qualidade de imagem que nós já sabíamos fazer e baixámos, por uma questão de custo de produção. Se nós temos um estúdio que os metros quadrados permitem pormos cinco decors que respirem. Uma das coisas fundamentais é a volumetria do espaço onde vão contar a história, aquelas personagens, se há casas que têm de ser pequenas, porque o personagem assim o pede, há casas que têm de ser grandes. E a novela tem sempre isso a nível de história, uma mansão, os ricos, os pobres, os amores, os novos e os velhos, não é? Portanto, sabemos que tem que haver sempre uma mansão, tem que haver uma casa de pobre e, consoante a temática, ou é pescador, ou é mais rural, ou o que seja.

Jorge: Mas consideras que essa evolução da cenografia acompanhou, por exemplo, a evolução do elenco, da escrita, mesmo a deslocalização da...

Catarina: Acompanhou.

Jorge: A ida para...

Catarina: Para fora, para mostrar outras realidades, não é?

Jorge: Exatamente.

Catarina: Sim, acompanhou. O que eu sinto é que houve aqui, neste percurso, uma tentativa de, se calhar, por necessidade de escrita, se calhar não, é mesmo, por uma questão de...a escrita precisa de ganhar mais núcleos, mais dinamismo na história, precisamos de incluir mais personagens, os estúdios têm de ter mais decors e os decors, não é que não se saibam fazer, passam a ser mais pequenos, e isso tem muita influência. Tem influência na luz, no resultado final, passam a ser menos credíveis. Não estou a dizer que não se façam decors pequenos, não é isso que está em causa, mas percebe-se que houve ali uma altura em que podíamos ter continuado a evoluir e estagnámos um bocadinho. E estagnar neste lado visual é voltar um bocadinho atrás. Neste momento, não é isso que acontece. Neste momento, há uma consciência grande de que havia necessidade de evoluir e a evolução implica dar condições de as coisas respirarem, as lentes são outras, a tecnologia mudou...

Jorge: Eu ia-te falar disso. A qualidade técnica visual...

Catarina: Teve que se adaptar às novas máquinas e, portanto, eu não posso ter fundos, e texturas, e materiais que não respondem a isso, porque se não eu estou cada vez mais, com o HD e com estas

coisas todas, estou cada vez mais a denunciar que aquilo tudo é falso. Portanto, houve essa necessidade de percebermos que as coisas precisam de espaço.

Jorge: Achas que essa área da cenografia, obviamente, também contribui da mesma maneira que o *star-system*, os elencos, a música, as narrativas, as histórias, a cenografia está ao mesmo nível, contribui para essa sedimentação do público para esse apelo à telenovela portuguesa?

Catarina: Acho que sim.

Jorge: Que a cenografia tem sido uma coisa que também tem influenciado...

Catarina: Acho que sim.

Jorge: ...positivamente...

Catarina: Positivamente, tenho a certeza que sim. Porque a novela tem um, acho que aquilo que nós partimos é sempre, o que tentamos dar ao público é sempre um lado inspiracional e, portanto, independentemente de a história ter os dramas, as tragédias e aquilo com que eu me identifico mais, o apelo visual foi evoluindo e vai dando às pessoas essa noção de verem coisas ou mais bonitas, ou outras realidades, o facto de irmos para fora, mostrarmos outras coisas que existem e que são uma abertura de cabeça, uma abertura de conhecimento, e que as pessoas vão, à sua maneira, tentando equiparar as suas vidas. E nós, cada vez mais porque, de facto, com a entrada de lojas e de firmas em Portugal, sejam Ikea, Áreas e coisas destas, faz com que o produto que está na televisão e que é inspiracional, ao mesmo tempo, possa estar na casa de quem o vê, porque é fácil. Se formos ao Ikea, nós podemos fazer um decor muito parecido, com os mesmos copos, com o mesmo sofá, com as mesmas mantas, em que nós conseguimos ter esse lado em que chegámos lá, em que sentimos que...como a necessidade de quem vê novela de comprar a revista para se identificar com os atores e com a continuação da história, portanto, acho que a cenografia tem esse peso muito grande de as pessoas aderirem plasticamente à história e depois dão-lhes alguma importância porque também elas podem passar a usufruir daquilo. Portanto, há aqui esta conjugação que faz com que seja importante plasticamente e que, ao mesmo tempo, viemos beneficiar desta ligação que o público pode ter.

Jorge: A cenografia, neste modo de produção...eu sempre, quando eu fazia novelas, a cenografia, dentro do modo de produção, era uma espécie de estado dentro do estado, tinha os seus orçamentos, a sua logística, os seus timings, os seus cronogramas, etc. Continua a ser assim como era nessa altura, quando era pioneiro nas primeiras telenovelas, ou houve uma evolução em termos de cooperação com os outros departamentos? Com a imagem, com o guarda-roupa, com a caracterização e com a própria autoria?

Catarina: Continua a ser assim, mas...ou seja, a cenografia continua a ter um cronograma, tem o seu orçamento específico, tudo isso continua a existir, mas está completamente, e tem que estar, porque não faz sentido, qualquer das artes estar desligada, está ligada com tudo o resto. Porque é fundamental o guarda-roupa estar em sintonia, e porque é fundamental a iluminação trabalhar comigo, e neste momento porque a história ganhou importância, que é o ponto de partida, não

ganhou, mas tem muito peso, porque se percebe o que é que o público necessita a nível de história – mais dinamismo, mais acontecimentos, mais pares jovens, menos jovens – portanto, a escrita tem de estar muito próxima da cenografia, e o meu lado de criação de espaços tem de estar muito em sintonia com a escrita, para eu conseguir dar resposta a todas as necessidades, porque não lhes serve de nada escrever textos que depois não se conseguem por em prática, porque a cenografia não deu resposta, pronto.

Jorge: Aí chegamos exatamente a esta pergunta que era: considerando o modo de produção deste tipo de produtos audiovisuais, o que é que parecem ser os, que têm sido ultimamente, os principais elementos que caracterizam o próprio modo de produção? Quer dizer, como é que tu dirias...este modo de produção funciona bem desta...particularmente porque o elenco, hoje em dia, é muito melhor do que o que era, porque há um alinhamento estratégico do canal que puxa mais, põe em horário nobre estas, as novelas portuguesas, porque os cenários estão muito mais próximos da gestão de produção...o que é que tu achas que são as características?

Catarina: Eu acho que todas essas. Percebe-se muito melhor, neste momento, e num tempo muito mais real, o que é que o público aderiu ou não aderiu, portanto, há uma capacidade muito maior de mexer no horário e de dar na altura certa e, portanto, isso implica que eu tenho mais gente a ver, implica que eu posso crescer mais dentro daquela história. Há uma coisa que surgiu com a “Única Mulher” que foi a história da segunda temporada, da terceira temporada. Foi uma novela que teve tanta ligação e tínhamos, o facto de termos...passava-se em Angola, portanto...

Jorge: Toda a gente tem abordado um bocadinho essa coisa das temporadas. Esta coisa das temporadas é uma maneira de tornar a novela menos longa?

Catarina: Não, não, mais longa.

Jorge: Mais longa, mais longa, mas não vais mudando o centro de gravidade da história?

Catarina: Vais.

Jorge: E não vai obrigando, dentro do mesmo orçamento, a ter que abater uns cenários e construir outros, etc.? Como é que tu respondes, como é que geres essas contrariedades?

Catarina: Não, não. Acho que vai ficando maior, ou seja, não só porque os duzentos episódios ou uma novela, quer dizer, posso, não tenho a certeza, mas duzentos episódios serão o normal de uma novela, se se percebe, e no caso daquela que houve uma adesão tão grande, para...é uma estratégia, porque passou a ser muito mais pensada a produção em si da novela, não é? Desta forma de fazer ficção e, portanto, eu consigo ter uma estratégia e a pergunta é: por que é que eu estou a dizer que faço uma segunda temporada ou a terceira, como aconteceu na “Única Mulher”, e não continua a fazer episódios como se faziam dantes, com os outros amor não sei quê e faziam mais dez episódios, mais oitenta episódios, mais não sei quantos...

Jorge: Mas quando começa...

Catarina: Quando se faz temporadas, é um bocadinho dar um ar fresco, justificar que há núcleos...

Jorge: Mas quando comesas uma temporada, tens novos cenários...

Catarina: Mas temos um novo orçamento. Não de raiz...

Jorge: Só queria saber uma coisa: isso é pensado desde o início ou...?

Catarina: Não, não.

Jorge: Depois é a medida que...

Catarina: Não sou a pessoa indicada para te responder a isso, mas do meu ponto de trabalho, não é pensado desde o início. Acredito que, se é o público que faz com que se perceba que tem adesão aquele projeto, então justifica-se que eu...se calhar, há núcleos que não estão a funcionar, vou eliminando, conto o resto da história, tal como estava prevista, mas há outros que eu lhe posso dar mais importância e continuar a criar a história num outro sentido. Portanto, quando eu começo um projeto, se tenho vinte cenários para fazer para esta temporada, destes duzentos episódios, ou cem, ou o que seja, e quando se percebe que há uma segunda temporada, continuam dez cenários, e há um orçamento, não igual ao inicial, porque as coisas são, acrescentaram um bocadinho mais, de os novos e como saem uns, se calhar às vezes adaptamos e não temos uma construção de início. Portanto, acaba por ser, não é uma história toda nova, não há necessidade de fazer uma nova produção, de investir do zero, e ao mesmo tempo, a novela leva ali uma lufada de ar fresco porque ganha um novo caminho.

Jorge: E como é que fica o volume de produção, uma vez que tu tens várias temporadas e, portanto, abates uns cenários, tens de fazer outros, etc. Como é que fica esse volume de produção versus a produtividade? Isto é, os teus tempos, os teus timings, como é que tu...como é que o modo de produção absorve essas contrariedades? De repente, ter de fazer novos cenários, de ter de injetar mais dinheiro, etc., como é que isso tem evoluído, como é que isso tem acontecido?

Catarina: A nível da produção em si não te sei responder. Eu sei que me chega o resultado final de uma estratégia em que me dizem “são precisos mais 5 cenários” e o valor é tal. Se o valor é muito baixo, tenta-se aproveitar mais, se, de facto, é possível haver um investimento um bocadinho maior, porque se calhar já se percebe que a segunda temporada em vez de ser oitenta, são outra vez cento e cinquenta, não sei. Toda essa estratégia de produção ultrapassa-me, não é? Portanto, o que quer dizer, para mim é, se no início, quando se começa um projeto, o estúdio está vazio, está parado, a determinada altura, eu começo a construir, portanto, eu tenho um timing de poder construir. Quando a novela está no ar, eu só posso trabalhar às noites, obviamente que a rentabilidade é diferente, porque o estúdio está a funcionar com os outros decors. Não há uma paragem, não há um dizer assim “agora vamos parar quinze dias e tu fazes”. Não, vamos desmanchar o decor tal, que não são todos ao mesmo tempo, também, imagina que numa segunda temporada há cinco novos, se calhar o do Manel acaba primeiro, o do Joaquim e o do Pedro são outros dois a seguir, portanto, é faseado e implica que temos de trabalhar à noite. Trabalhar à noite não é eu trabalhar à noite, é uma equipa de construção a trabalhar à noite. A rentabilidade é menor, portanto, a nível de tempo, precisamos de mais tempo, e a nível de custos, o trabalho noturno e versus ter menos

rentabilidade, quer dizer que tem mais custos porque se arrasta um bocadinho mais no tempo, mas isso está previsto e é assim, portanto.

Jorge: A nível, só por curiosidade técnica, a nível da decoração, tu reciclas os móveis, como é que...dantes havia aquele armazém onde havia...

Catarina: E continua, e continua a existir. Eu faço cenografia e decoração. Ou seja, nos meus cenários, eu não consigo conceber um espaço em que, se é para uma personagem, fazer paredes, eu não sou arquiteta. Eu faço casas para uma determinada personagem que tem de viver com uma determinada harmonia e, para mim, a decoração é esse complemento do cenário, não consigo fazer separado. Há colegas meus que fazem separado.

Jorge: Isso é um bocado como eu ser realizador e outro ser diretor de atores. Eu não consigo conceber ir ao volante e ir outro gajo a meter mudanças.

Catarina: Pois.

Jorge: Eu tenho de ir, tenho de ser eu a fazer tudo.

Catarina: Pois. Portanto...

Jorge: Eu compreendo o que tu estás a dizer.

Catarina: Eu não consigo, não faz sentido eu levantar uma parede que para mim tem um a janela aqui porque o sofá está deste lado para receber a luz, na minha cabeça, porque a casa tem de ter isto e isto, e depois alguém poder por o sofá do outro lado porque...opá, não faz sentido. Eu criei aquele espaço para uma personagem e eu preciso de criar um mundo fictício. Eu tenho um bocadinho esta noção de...a necessidade de criar uma história, a noção, mas é uma noção minha, não tem de ser assim o processo de trabalho. É um bocadinho o que vem do teatro, o teatro deu-me esta, este modo de pensar e esta bagagem que é, trabalhamos um texto, trabalhamos uma personagem, há uma pesquisa sobre como é que esta personagem pode desenvolver-se.

Jorge: Aplicas a mesma metodologia às novelas?

Catarina: Aplico, aplico. No início da abordagem do trabalho, sim. Depois o resto é completamente diferente, como é óbvio. A nível de técnica, a nível de materiais, não tem nada a ver. Um resultado final é captado por uma câmara, o outro é captado pelo olhar de um espetador que todos eles veem sítios diferentes, e, portanto, não tem nada a ver. Mas a abordagem, minha, ao trabalho passa por aí e acho que o teatro me deu muito essa bagagem. E, portanto, eu tenho de fazer as duas coisas e isto, respondendo à tua pergunta que é: na Plural, e a SP também tem armazéns, onde vão guardando as coisas e principalmente coisas de época, não é, mobiliário de época não se compra assim do pé para a mão e depois se troca ou se deita fora ou...onde vamos utilizando os sofás, as cómodas, tudo. Há coisas que têm uma qualidade pior, obviamente que não conseguem suportar o desgaste, principalmente de cenários que são amovíveis, porque temos também os cenários que são amovíveis, ou seja, que são montados e desmontados, tal como acontece no Brasil, não é...e há um desgaste maior de material. Mas vamos sempre o ponto de partida é ir ao armazém, aliás, porque não há verba a nível de orçamento que permita fazer de raiz todos os decors. Eu não posso

ir a lojas comprar de início. Se não houvesse um armazém, era impensável gerir o orçamento para fazer isso. O que acontece é que eu procuro sempre criar algo, comprar algo novo. Agora, o meu ponto de partida, mas isso é a minha estratégia, é eu prefiro comprar um tabuleiro de xadrez que é caro, mas que aparece nesta personagem e para mim faz sentido, em vez de comprar a mesa porque há uma mesa que já entrou em todas as novelas, mas eu consigo fazê-la com que seja neutra e o tabuleiro de xadrez em cima da mesa é que sobressai. Portanto, eu prefiro comprar às vezes menos peças e mais adereços, mas isso é uma estratégia minha.

Jorge: Mas esses elementos de decoração acabam por ser ativos?

Catarina: Sim, sim.

Jorge: São ativos da empresa.

Catarina: Sim, claro.

Jorge: E da própria...do departamento.

Catarina: Sim.

Jorge: Que entram, que estão sempre a ser injetados no modo de produção e que vão ser novamente rentabilizados.

Catarina: Claro, reciclados, sim. Claro.

Jorge: Isso é muito importante.

Catarina: Claro. Era impensável não haver este...

Jorge: E será uma das razões porque, apesar dos orçamentos, a novela portuguesa ainda é rentável. Ou seja, ainda se consegue, provavelmente ainda se consegue ganhar dinheiro.

Catarina: Eu espero bem que sim, porque fazer uma coisa onde não se ganhe dinheiro, durante tantos anos, é um pensamento de malucos, não é? Portanto, espero bem que sim. Por todos os motivos. Para já, porque temos público para isso, porque temos evoluído e porque implica tanta gente a trabalhar nisto que, se não fosse rentável, e se por algum motivo esta ficção não continuasse, era uma desgraça, acho eu. Portanto...

Jorge: Faltam-me duas perguntinhas. Uma delas é: quais são...agora quase entramos na área da futurologia, mas...quais são os principais fatores que tu consideras que irão influenciar o futuro destas produções? E quais são os principais desafios que tu achas que os produtores, e particularmente os produtores da área cenográfica, se vão encontrar no futuro? Eu falo-te agora um bocadinho de...no caso da área cenográfica, dos efeitos especiais, de vídeo, dessas coisas todas, isso vai encarecer as coisas, vai tornar as coisas mais baratas? Como é que tu pensas que isso será no futuro?

Catarina: Eu acho que cada vez mais, e hoje em dia, num futuro muito próximo, porque já o comecei a fazer, estamos a fazer testes para, cada vez mais, termos o croma a ser utilizado.

Jorge: Cenários virtuais.

Catarina: Não são cenários virtuais, são por exemplo, os fundos, que são painéis fotográficos, puderem estar em croma, nalguns deles. Portanto, não é, o cenário não é virtual, no conceito, quando chamamos cenário virtual que é um pano inteiro de croma onde é debitada uma imagem que forma as paredes, não é isso que estamos a fazer. Os cenários são reais. Se bem que, no Brasil, acho que já estão a fazer muito com cenários virtuais. Não é isso. Isso provavelmente será um futuro, mas em Portugal muito mais *à la longue*. Nós estamos já a utilizar como fundos, como rompimentos, como pontuar algumas coisas com essas animações que permitem enriquecer e dar mais credibilidade às imagens,

Jorge: Eu lembro-me de essas fotografias serem caríssimas. Havia, quando eu fazia novelas, havia muitas alturas em que os estores das janelas estavam sempre corridos, sempre corridos.

Catarina: Para baixo, claro, claro.

Jorge: E sempre que a janela estava aberta, estava sempre lá estacionado do outro lado da rua o mesmo carro, a mesma árvore...

Catarina: Exatamente, com as mesmas flores...

Jorge: O mesmo prédio. E, portanto, com esse, com o croma já consegues criar movimentos nesses volumes ...

Catarina: Claro. Claro. Enriquece muito mais, é muito mais credível e é uma adesão muito maior em quem está em casa a ver.

Jorge: E isso é uma técnica que está a ser utilizada e desenvolvida?

Catarina: Sim, estamos a desenvolver. Obviamente que tem custos, mas esses custos acabam...são necessários, porque se não evoluirmos, os custos são piores, que são custos negativos de que, de facto, perdemos qualidade. Os custos, como tudo, tem haver um investimento de máquinas, mas há cada vez mais pessoas a trabalhar esse lado gráfico, especialistas, e, portanto, se hoje demoramos mais a construir esse decor, esse fundo, ou esse teto ou essa imagem, com a prática, a rentabilidade da própria máquina e do operacional, do técnico, acaba por, não é, com a prática ser amortizada a máquina, rentável o processo em si, e a evolução deu-se e, portanto, é necessário que isso aconteça.

Jorge: Sim, senhora. Finalmente, finalmente, dentro desta evolução do modo..., portanto, chegámos à conclusão que há uma evolução do modo de produção, pelo menos na área da cenografia, como é que tu vês o futuro da novela portuguesa com este modo de produção implementado, com este que nós temos? Que, apesar de tudo, com todas estas evoluções, a matriz é a mesma, ou seja, aquilo que tu me acabaste de descrever, e que todas as outras pessoas que eu tenho entrevistado me têm narrado, é que a matriz mantém-se, a matriz, a essência. Tem evoluído é em aspetos técnicos, etc.

Catarina: Mas a matriz da novela com linguagem de novela, eu não sei, mas acho que não pode não ser esta.

Jorge: Mas eu refiro-me mais à matriz de como ela se fabrica.

Catarina: Se concretiza?

Jorge: Se fabrica. Como é que tu vês o futuro dessa matriz? Achas que vai ter de se mudar radicalmente ou...?

Catarina: Não, acho que tem de haver acima de tudo sempre bons profissionais a trabalhá-la e, eu acho que o que acontece nessa matriz é, foi-se percebendo que o texto, a dinâmica do texto e a maneira como o espetador precisa da história, que a história chegue até ele, a importância do texto. E tudo o resto tem de se relacionar e saber dar resposta a isso. Meios de produção, o facto de irmos para longe, o facto de criarmos coisas, neste momento, também estamos a construir na Plural, o que chamamos multiusos, que é um misto de...não vamos para exteriores, porque a produtividade é menor, versus o custo...

Jorge: Fazem a rua no exterior.

Catarina: Sim, mas construímos. Não é só rua, construímos, como se fizeram...pronto, cidades cenográficas.

Jorge: Já vi lá na Plural uma mina.

Catarina: Pois, eu fiz essa mina, exatamente. Que fiz os escritórios e a mina com o elevador para subir e descer, fazemos restaurantes, fazemos tudo que permite sairmos de estúdio, porque a novela precisa de não ter...a minutagem está feita, não sei quanto de exterior, não sei quando de estúdio, não sei quanto de isto, e, portanto, acaba por a produtividade ser maior. Essa matriz tem vindo, portanto, a evoluir nesse sentido de perceber que podemos criar mais coisas de modo a dinamizar e a agilizar esse meio de concretizar as necessidades. E depois a técnica, a tecnologia em si vai obrigar a que se acompanhe as câmaras, a lente, a luz tem que evoluir de acordo com isso, os meus materiais tem que evoluir de acordo com a captação, de acordo com a luz funciona. Cada vez eu utilizo mais os LEDs, as luzes indiretas, cada vez utilizo mais o recurso de tetos. Pronto, tudo isso é necessário evoluir, agora...

Jorge: Eu quando comecei nas novelas, tetos estava fora de questão. Não havia tetos para ninguém.

Catarina: Agora já falamos de tetos virtuais, portanto, a evolução é visível, não é? Portanto, ...

Jorge: Portanto, a novela portuguesa, de qualquer das maneiras, acompanha todas essas evoluções tecnológicas nas mais variadas áreas.

Catarina: Ah, sim. Nas mais variadas áreas.

Jorge: E tu sentes, por exemplo, que quem escreve, os autores, têm consciência disso?

Catarina: Têm, têm. E eles próprios evoluíram e são eles próprios que nos obrigam a dar resposta aos acontecimentos, aos eventos que são precisos conforme a histórias, mas, cada vez mais, num episódio ou num segmento de história contada em 5/6 episódios, tem que haver não sei quanta percentagem de efeitos, de ações ou de, não sei, vou dizer coisas tontas, tiros, casamentos, festas, eventos, chamemos-lhe eventos que implicam que têm de existir a nível para dar esse dinamismo.

Jorge: E esse futuro, esse futuro tecnológico, digamos assim, e técnico, só para terminar, achas que não vai prejudicar uma das coisas que é mais interessante na novela, que é a portugalidade da

novela, de ser reconhecida como nossa, ou seja, tu achas que a nossa novela é reconhecida como nossa?

Catarina: Completamente, foi isso que fez com que passássemos a aderir muito mais às nossas, mesmo sendo inferiores a nível de produção, porque estávamos a começar, em relação às brasileiras, mas foi o termos uma nacionalidade, termos uma história nossa, identificarmo-nos, não só com os sítios, mas com aquilo que estamos a contar, com as nossas personagens.

Jorge: E o que estamos a ver.

Catarina: Exatamente, com aquilo que estamos a ver. Por exemplo, a nível de... nós o que temos que ver como exemplo são os brasileiros, que fazem isto muito bem feito, dominam. Do meu ponto de vista, são...

Jorge: Particularmente, a Globo.

Catarina: Exatamente. Claro. Mas se nós analisarmos bem o trabalho da Globo, e a evolução da Globo, ela tem vindo a fazer experiências que, do que eu percebo, não tenho dados concretos, não estou a falar... nem sempre funcionam bem. Funcionam bem para um nicho de espetador, ou seja, acabam por captar outro tipo de espetador, mas não como boom da massa de quem vê novela. Eles passaram a fazer novelas mais escuras, mais como cinema, que nós não sei se podemos fazer, eu acho que não. E eles, se calhar, não voltaram a fazer, porque aquilo não teve a mesma...

Jorge: Tu achas que não podemos porque haveria uma rejeição por parte do público?

Catarina: Acho que sim.

Jorge: O público está habituado a um...

Catarina: Acho que o público não está criado...

Jorge: Está habituado a uma estética, uma plástica nossa?

Catarina: Sim, sim.

Jorge: Que se conseguiu graças a este modo de produção?

Catarina: Exatamente.

Jorge: Ok.

Catarina: E tem que evoluir, mas o cinema não sei, que tal como eles fizeram, e também já fizeram novelas onde muitos dos decors são, esses sim decors inteiros, virtuais, e há um lado de rejeição virtual, eu própria, que sou espetadora de novela para aprendizagem, para perceber o que está a acontecer, depois não acompanho a novela, eu própria rejeito porque não é, não consigo criar uma empatia com aquela envolvência das personagens naquele espaço, portanto, eles próprios têm feito experiências que não funcionam muito bem e que depois acabam por voltar um bocadinho ao tradicional, se se pode chamar tradicional, mas pronto, percebes. Portanto, nós ainda não entrámos nessa fase, de experiências, e não sei se a nossa evolução nos permite fazer experiências quase que mais radicais, indo para outro caminho, porque nós somos menos que os brasileiros, portanto...

Jorge: E temos que manter o público...

Catarina: Temos que os educar, acho que tem que haver um percurso para que se possa educar esse gosto pelo público, do que radicalmente criar agora uma coisa mais escura...e, com certeza, porque quem faz novela consegue perceber ao longo do tempo, quando as coisas são mais clássicas, existe uma carga mais clássica dos núcleos, tem menos aceitação do que se tiveres uma coisa mais fresca, mais arejada, mais luminosa, não é? As cores têm influência, a luminosidade da fotografia.

Jorge: Achas que isso que tu estás a dizer está patente nas duas fábricas de novelas, na Plural e na SP?

Catarina: Está, a nível dessa evolução da luminosidade...está. A SP está a fazer coisas muito boas a esse nível. Depois tem a ver com as máquinas, com a maneira como tu tiras, que eu também não domino, apenas sei alguns bocadinhos, a maneira como tu captas, e depois vai à máquina, e depois fazes os ajustes, e depois vai para a estação.

Jorge: Eu estou a fazer isso agora no meu...(impercetível)

Catarina: Portanto, a SIC tem uma imagem muito boa, muito luminosa, com cores muito boas. A TVI, por uma questão de perceber o público que tem, precisa de cores quentes, precisa de ambientes quentes, portanto, o sinal da TVI é muito mais quente, é mais amarelo. A SIC tem outra luminosidade, tem mais brancos e azuis.

Jorge: Pois. Está mais perto da Globo, não é?

Catarina: Está.

Jorge: Tem essa influência brasileira, provavelmente.

Catarina: Sim, e tem, acho que os finais, da maneira como as coisas são captadas, passa por uma máquina que usam na Globo também e, portanto, dá-lhes essa, esse final de qualidade, de luz.

Jorge: Muito obrigado.

Catarina: De nada.

Só gostava de saber uma coisa. A tua formação de base é Belas Artes ou é Arquitetura, ou é...?

Catarina: É Cenografia.

Jorge: É Cenografia, mesmo?

Catarina: Cenografia. Eu estive no Conservatório.

Jorge: Sim.

Catarina: Tirei Cenografia.

Jorge: Muito bem.

Catarina: E depois fui para Belas Artes, e é engraçado que estava, quando entrei para Belas Artes, achava que queria Design, pelo lado da comunicação, da criação da ideia em si, pelo lado da publicidade. Eu também fiz, durante muitos anos, publicidade, mas como diretora de arte, e depois, como já fui para Belas Artes depois de tirar Cenografia, percebo quando estou em Belas Artes, no primeiro ano, que não é Design nada, é Pintura, porque a pintura veio-me completar e veio complementar a minha base da cenografia, e como te dizia eu comecei pelo teatro, fiz muito teatro, então a pintura, e o teste dos materiais e a abordagem dos materiais ajudou-me imenso na

cenografia. Mas, a minha base é Cenografia, que não tem nada a ver com Arquitetura, porque nós estamos a construir uma outra coisa.

Jorge: Ok, muito obrigado, Catarina.

Catarina: De nada.

Jorge: Fiquei muito contente. Pá, fomos save by the gong.

Entrevistado: Domingos Galamba
Profissão: Cenógrafo, diretor de arte

Jorge: Galamba, já nos conhecemos há uns anos, portanto, vou tomar a liberdade de te tratar por tu. Queria que, em primeiro lugar, se me identificas e descreves a tua relação ao longo do tempo com a produção de conteúdos televisivos e audiovisuais em Portugal. Como é que surgiu este trabalho?nComo é que surgiu e como é que foi até hoje?

Domingos: Como é que foi até hoje. Eu queria só fazer uma retificação, Jorge. Eu sou essencialmente chefe de construção cenográfica, nunca fiz trabalho de conceção de projetos, não é, trabalhei com vários, e de direção de arte também não fiz propriamente, o meu trajeto na cenografia começa no Teatro São Carlos. Portanto, no teatro da ópera, onde eu comecei a trabalhar no início dos anos 80. Daí, depois saí quase no final, trabalhei no cinema, com o Manoel de Oliveira, em publicidade. A minha ligação à novela é na primeira novela para a TVI, os “Telhados de Vidro”, produzida pela Atlântida, que era a produtora do Tozé Martinho. Foi o meu primeiro projeto para novelas e, propriamente, para televisão. A seguir, eu fui para a “Máquina dos sonhos”, onde vou fazer a “Banqueira do Povo”, com uma equipa quase totalmente brasileira, não é, o Válder Arruda como produtor, o Avancine, o realizador, o Álvaro Fugulin que depois trabalhámos juntos. Ainda fiz aí duas séries para, penso que uma para a RTP e outra para a TVI, os “Contos de Natal”, e, entretanto, a empresa faliu e deixou toda a gente pendurada mesmo, na verdadeira aceção do termo. E a mim também.

Jorge: Com uma fuga do patrão, não foi?

Domingos: O patrão acabou por fugir para o Brasil.

Jorge: Apesar do sucesso da “Banqueira do Povo”.

Domingos: Apesar do sucesso. Eles já tinham tido um sucesso bom, que foi a “Viúva do Enforcado”.

Jorge: Que era com a Anabela Moreira.

Domingos: Anabela Teixeira.

Jorge: Teixeira, Teixeira. Exatamente!

Domingos: Baseado num conto do Camilo, salvo o erro, que foi um grande projeto, esse para a SIC.

Jorge: Para a SIC.

Domingos: Para a SIC. A seguir, faz-se a “Banqueira”, que foi um projeto muito interessante, não é, embora em espaços que não eram propriamente estúdios, era na antiga litografia de Portugal, no Bairro Alto, e, em termos, penso eu, de novela, foi um bom projeto, a “Banqueira”.

Jorge: Então, desculpa lá, porque encaixa já na segunda pergunta, que é: no caso particular da novela, qual é e qual foi, qual foi e qual é neste momento, ou tem sido, o seu envolvimento neste tipo de produção?

Domingos: O meu envolvimento foi sempre dirigir as equipas que construíam os decors, recebendo os desenhos dos cenógrafos, não é, e depois organizando-me com a produção e com a realização,

para a construção de todos os espaços cenográficos, portanto, em estúdio, e quando eram necessários em exteriores, não é.

Jorge: E isso desde a “Banqueira do Povo”, passando por...?

Domingos: Da “Banqueira do Povo”, depois eu sou chamado para a NBP na “Paz dos Anjos”. A NBP já tinha...

Jorge: - Escrita por mim.

Domingos: Sim.

Jorge: E realizada por mim, também pelo Álvaro. Foi escrita por mim e pelo José Fanha.

Domingos: Exatamente. E que era uma novela muito engraçada

Jorge: Com orientação...

Domingos: Do Régis...

Jorge: Não, com orientação do Doc Comparado. A escrita.

Domingos: Ah, a escrita.

Jorge: E depois foi realizada pelo Régis Cardoso, Álvaro Fugulin, Nicolau Breyner e eu. Houve vários tipos envolvidos na realização.

Domingos: Pois, o Álvaro tinha, estava na “Máquina dos Sonhos” que tinha falido e nessa altura, penso que foi uma grande aquisição que a NBP fez, o Álvaro que era, além de um bom realizador em termos artísticos, era uma pessoa que tinha uma maneira de ser que cativava a equipa e mobilizava. Eu vou para aí para resolver uns problemas de cenografia, que aquilo estava tudo um pouco complicado, e eu fui uma semana para tentar resolver aquilo e depois fiquei lá 21 anos.

Jorge: Portanto, tens 21 anos de novelas.

Domingos: Ou mais, com as outras duas. Já dá mais.

Jorge: Sim.

Domingos: E eu vou para “A Paz dos Anjos”, que é a primeira novela que eu faço na NBP, não é.

Jorge: E a partir daí sempre com o mesmo cargo?

Domingos: Sim, sim, sempre, sempre, até...

Jorge: De coordenador da construção...

Domingos: ...das equipas, depois criei uma equipa, depois dessa equipa acabámos por criar uma empresa, com a NBP, com o António Parente, a EPC, não é?

Jorge: Sim.

Domingos: Para fazer todo o trabalho não só depois já das novelas, mas também outros trabalhos cenográficos para o mercado de cenografia e de *talk shows* e de outras áreas.

Jorge: Mas, qual é a necessidade, não sei se podes, se pelo menos sabes, qual é a necessidade que vocês sentiram de criar uma empresa que se dedicasse exclusivamente da construção e conceção dos cenários?

Domingos: Porque, para aí no ano 2000, a empresa tem em crescimento, uma coisa extraordinária.

Jorge: Era onde eu queria chegar. Porque no ano 2000, é no ano que a novela portuguesa ultrapassa em audiência a telenovela brasileira.

Domingos: Exato.

Jorge: Portanto, é um momento de viragem.

Domingos: De viragem, de viragem.

Jorge: Pronto, eu queria que me falasses desse momento.

Domingos: Porque, durante talvez 7 anos, penso eu, o nosso único cliente, as novelas que nós fazíamos eram essencialmente para a RTP...

Jorge: Serviço público, sim.

Domingos: Serviço público, que fazíamos duas novelas por ano, mais ou menos, e tu lembraste, Jorge, e novelas lindíssimas, então a “Roseira Brava” foi uma coisa extraordinária em termos de aceitação do público e de ser um espaço aberto, de ter umas paisagens e uma história também engraçada, não é? E em termos de trabalho também de atores, e depois quando se dá, quando a empresa começa a trabalhar para os três canais, não é, em produção de novelas, aquilo mais que quintuplica ou mais o trabalho, não é, e nós estávamos num espaço...

Jorge: Portanto, a criação a EPC é criar uma possibilidade dentro do modo de produção de poder trabalhar para os canais concorrentes, inclusive?

Domingos: Pronto, e também garantir trabalho para essa empresa, para não estar só dependente da casa mãe e ter outros clientes fora do grupo NBP. Também, para autonomizar um espaço e outras maneiras mais ágeis de funcionar e de trabalhar, cria-se essa empresa e sai do espaço físico onde estava nos estúdios de Vialonga e vai alugar um armazém grande, que era uma antiga adega do Camilo Alves em Vesselas. E aí, pronto, comprar outro equipamento, reestruturar a equipa, porque é necessário muito mais gente, porque o volume de trabalho e os espaços, a dispersão, é uma coisa muito grande. Trabalhamos em oito ou nove espaços, nesse tempo, com esse volume de produção para os três canais.

Jorge: Então, é assim, nesse, uma vez aqui chegados, eu gostava que tu...eu sei que, provavelmente, algumas destas coisas não têm muito a ver com o lado da cenografia, etc., mas de qualquer das maneiras, têm tudo a ver com o modo de produção, que é: se tu consegues identificar, até porque te referiste a essa viragem que se dá no ano 2000 e que se cria a EPC, se tu consegues identificar quais foram os principais fatores que sedimentaram ao longo dos anos junto do público de televisão o gosto pelo consumo da telenovela. Por exemplo, na tua área, eu diria também, na música, na representação, etc., até porque depois a outra pergunta é: quais são as características que tu consideras mais marcantes na novela portuguesa? Por exemplo, relativamente ao elenco, às localizações, à escrita, ao valor de produção, à qualidade técnica e visual...fala-me um pouco do ponto de vista do cenógrafo e do construtor cenográfico, como é que vês esta evolução da novela?

Domingos: A novela evoluiu muito em termos de...eu penso que também, um pouco ainda com, talvez com a “Roseira Brava”, com outro trabalho de cenografia, por exemplo do Raul Neves, que

é uma pessoa com bastante experiência, que vem da Globo, e que faz ali também um bom trabalho em termos da conceção dos projetos. Nota-se logo na “Roseira Brava”, não é, a qualidade, e foi evoluindo muito a qualidade também, não só dos cenários, não é? Eu penso que as pessoas gostam de seguir uma história, e depois a história era nossa, era portuguesa, não é? Penso que os atores também tiveram um grande papel aí. E, penso que evoluiu tudo um pouco com a continuidade do trabalho. Como se foi sempre refazendo e não era um trabalho sazonal, como antes que não tinha a regularidade, essa regularidade permitiu aperfeiçoar todos os setores que compõem a novela.

Jorge: Mas, se me permites, desses setores, quais seriam aqueles que tu destacas como os que...eles evoluíram todos, obviamente, mas por exemplo, quando eu falo com atores, quando falo com escritores, quando falo com realizadores, toda a gente se refere, de certa forma, a dois aspetos: um deles é a escrita, e o outro é o trabalho cenográfico. Como é que...quais são para ti os...destes setores todos que fazem parte do modo de produção, quais são os que tu observaste como sendo aqueles que tu sentias que havia uma evolução porventura mais rápida do que os outros?

Domingos: Eu julgo que nos guiões houve uma evolução grande. A cenografia muito, porque é um suporte muito importante do projeto, não é? É um suporte e a criação de um ambiente muito próximo do real, o mais possível, penso que isso ajuda até os próprios atores a sentirem um ambiente e penso que a contracena, não é, é mais fácil aí, e até a realização com decors muito maiores, permitia outras posições de câmara, criar armadilhas de câmara, criar profundidades, criar muita coisa que favorecia até a luz e grande parte do trabalho do realizador. Mas, penso que talvez as histórias, ter-se ido para espaços abertos do país, que são coisas que nós gostamos e que muita gente não conhecia, não é, sítios do Alentejo que as pessoas, se calhar a maior parte, só conheciam a estrada que ia para o Algarve, não é?

Jorge: Claro. Nesses sítios, nesses espaços abertos, que é importante também salientar, eu não posso falar como alguém que desconhece o modo de produção, porque eu estive envolvido, por isso, permite-me que...nesses espaços abertos, também há intervenção cenográfica, ou seja, não é chegar à rua e filmar tal como ela está?

Domingos: Não. Tem que haver um cuidado...

Jorge: Houve uma evolução nisso também?

Domingos: Em exteriores, houve sim. De cenografar os próprios, para criar um ambiente se calhar mais perto do espetáculo. Por exemplo, tu recordaste quando fomos para Brinches, e tivemos de por muitas fachadas para dar aquela alma alentejana, em casas um pouco vazias e aqueles pequenos apontamentos, pequeno pormenor, às vezes, que faz a diferença, e essas intervenções exteriores também completam um pouco a plástica e o jogo de espetáculo que é a novela.

Jorge: E isso, tu consideras que também permitiu que, por parte da cenografia, os cenários se tornaram mais portugueses, ou seja, a novela tornou-se mais portuguesa, mais identificada com Portugal do que tinha sido até aí?

Domingos: Sim, eu penso que sim, porque aí as novelas têm uns exteriores baseados numa região e vai-se buscar um pouco da arquitetura dessa região, sei lá, no Gerês, as casas em pedra, feitas nos estúdios, as do Alentejo, as massas, as paredes, a cal, tudo isso que dá um pouco a alma desses lugares e isso permitiu identificar com as regiões e criar outra beleza, porque na cidade as casas são todas um pouco mais uniformes.

Jorge: E tu consideras que isso contribuiu para um maior interesse por parte do público?

Domingos: Foi uma ajuda, não é? Mas foram vários componentes que se juntaram e que melhoraram e, que penso que o público aderiu a isso.

Jorge: E que tu no teu trabalho consideras que foi sempre evoluindo, ou seja...

Domingos: Foi sempre evoluindo, foi. Em termos de materiais, de busca de soluções para fazer os cenários o mais realista possível, e também as pessoas, que se foi criando uma equipa que com o trabalho continuado vão aperfeiçoando os modos de trabalhar e aperfeiçoando o trabalho, porque é um saber técnico, só com a repetição ele se vai aperfeiçoando.

Jorge: Houve alguma influência por parte de estrangeiros nesse, do conhecimento de materiais, de texturas, ou foi isso, foi uma coisa que vocês dentro da EPC foram encontrando à medida das necessidades de cada projeto?

Domingos: Fomos nós. O Raul Neves trouxe ali alguma dinâmica, mas o Raul Neves era português, tinha vivido no estrangeiro, tinha depois na conceção dos cenários, ele tinha uma grande admiração pelo Raul Lino, procurava ali um pouco aquele estilo muito português da arquitetura do Raul Lino. E isso foi tudo também evolução nossa em termos de experiências e disso, porque na EPC nós fizemos um trabalho grande, com uma equipa americana que foi o primeiro estúdio da SIC notícias, com uma equipa americana, a Devlon Produções, mas o trabalho que nós fizemos em termos de acabamento, de patines, de tudo isso, foi tudo um trabalho feito tudo por especialistas portugueses.

Jorge: E esse trabalho era aplicado depois nas novelas?

Domingos: Também, alguma parte, em termos de...embora nós já tivéssemos um pouco essa técnica.

Jorge: Portanto, consideras que houve uma evolução notória desde as primeiras novelas até às de hoje?

Domingos: Às de hoje, sim, sim, muito.

Jorge: Como é que...quer dizer, nessa altura do, nessa altura, por volta do ano, final do século XX, 1999, e início do século XXI, 2000, quando se faz o "Todo o Tempo do Mundo" e que se dá essa, essa...

Domingos: Viragem.

Jorge: Essa viragem...há aí algum, alguma mudança notória na parte cenográfica?

Domingos: Sim, eu penso que há.

Jorge: Que tenha contribuído também...eu só estou a pensar...

Domingos: Sim, houve ali um trabalho que penso que talvez tivesse sido dos maiores que se fez que foi o “Bairro da Fonte”, que foi um grande trabalho cenográfico com exteriores e interiores e ruas, dentro do estúdio. Eu penso que aí foi...

Jorge: Que era uma série?

Domingos: Que era uma série para a SIC e que, apesar desse bom trabalho todo, depois não teve o sucesso que nós esperávamos, não é? Mas isso tem a ver com programação do canal, não é tanto...

Jorge: Isso aí vem ao encontro de uma pergunta que eu também tenho aqui que é: se esse trabalho, a visibilidade, etc., se tu consideras que também tem muito a ver com o alinhamento da grelha e o posicionamento do canal responsável pela produção e promoção, se...

Domingos: Sim, eu penso que a aposta das novelas no horário nobre foi um segredo para o sucesso do trabalho, porque nós fizemos bons trabalhos até para a RTP e que muitas vezes depois mudavam de horário e não permitia também fidelizar a pessoa que também naquele horário está habituada a seguir aquela história, porque ela depois passava para outro horário e dispersava. E essa, a fidelização nesse horário ajudou a ganhar o público e essa aposta ajudou as novelas também a crescerem e a imporem a qualidade do seu trabalho no panorama, não é, até hoje, até hoje.

Jorge: Então, considerando mais especificamente o nosso modo de produção, particularmente destes produtos audiovisuais, eu estou mais concentrado na novela, mas obviamente que estou também a pensar em tudo o que é ficção, o que é que te parecem ser os principais elementos que caracterizam esse modo de produção hoje em dia? Por exemplo, quais são os elementos onde se investe mais hoje em dia? É no elenco, no alinhamento com a estratégia do canal, nos cenários e a gestão de produção, nos meios técnicos, nos meios humanos e competências dos mesmos ou no volume de produção e na rentabilidade? É uma pouco tudo, eu sei, eu sei, mas...

Domingos: É um pouco tudo. Penso que, em termos de trabalho cenográfico, que se mantém uma qualidade grande e uma aposta grande nessa área. Os equipamentos, não é, os equipamentos que estão sempre a surgir com mais qualidade, também parece que é sempre uma aposta das empresas nesses equipamentos. Na realização, penso que também há aí um grande trabalho de aperfeiçoamento das coisas, penso que há mais diálogo entre os realizadores, as equipas e uma direção de arte que coordene isso tudo. E depois o cuidado com os guiões e com a escolha dos atores.

Jorge: Portanto, tu sentes que esse, essa mudança que se dá no final do século XX, início do século XXI, que hoje se mantém no mesmo ritmo? Ou seja...

Domingos: Mantém-se, penso que também por haver...na altura, era só uma produtora e neste momento há duas produtoras. Cada uma para seu canal, e aí há sempre a guerra das audiências e da concorrência, e penso que isso também estimula, tanto de um lado, como do outro, o aperfeiçoamento, o cuidado com o trabalho.

Jorge: Portanto, essa concorrência por parte da SIC veio...

Domingos: Veio ajudar...

Jorge: Veio aguçar...

Domingos: Aguçar até o trabalho que a TVI estava a fazer. Penso que é importante.

Jorge: Então, agora, eu sei que isto é muito difícil. Tenho duas perguntas para fazer, que eu sei, que eu considero complicadas, mas que, de qualquer das maneiras, porque é preciso um tipo praticamente ser... não te estou a pedir que sejas um visionário, mas: quais são os principais fatores que tu consideras que irão influenciar o futuro destas produções? E quais são os principais desafios que tu achas que os produtores vão ter no futuro?

Domingos: Eu penso que talvez seja ao nível da história. Penso que há alguma repetição das histórias e aí tem de haver uma criatividade para encontrar outras formas de contar a história e que não seja quase uma fórmula. E penso que aí, aí acho que vai ter de ser o caminho, parece-me a mim.

Jorge: E isso está a acontecer ou...?

Domingos: Neste momento, não me parece assim tanto, não é. Talvez muito colada quase aos problemas da realidade, a focar aqueles que estão mais na moda, ou que aparecem mais, e não sei se isso é bom.

Jorge: Na tua área, quais são os fatores que tu consideras que irão influenciar mais no futuro?

Domingos: A tecnologia, a maneira de, em pós-produção, se resolver muita coisa. Não sei se o croma, utilização mais do croma...

Jorge: É isso, eu gostava que tu desenvolvesse um bocadinho isso, a introdução de novos elementos que possibilitam cenografias mais ousadas, etc., particularmente essa parte que tem a ver com os diferentes efeitos digitais, etc. Gostava que falasses um bocadinho nisso.

Domingos: Esses efeitos digitais, a utilização do croma, que permite acrescentar muito aos decors, tornando-os quase reais, isso, pode ser um fator que..., mas aí, também há os espaços, não é, e é preciso muito mais espaço para trabalhar isso e implica um outro trabalho também de pós-produção. Mas essa área digital acho que pode influenciar muito a cenografia.

Jorge: Mas, ainda achas que é um bocado mito, como estamos num momento de, em que essas tecnologias estão a ser muito usadas, há uma espécie de, pelo menos na ficção que eu tenho feito, mais na área das séries, não sei, é por isso que eu quero saber se na novela também é assim, há um bocado aquele pensamento que “bom, o que não se resolver aqui fisicamente, depois resolve-se no computador, a gente digitalmente faz isso”. Achas que isso está a prejudicar ou está mesmo a acontecer, ou seja, essas coisas acabam por se resolver a preços que, a custos que, de qualquer forma, são inferiores à construção física das coisas.

Domingos: Sim, eu penso que sim. Que nessa área com a parte toda digital, que se pode resolver muita coisa. No entanto, o espaço físico da novela é sempre uma coisa muito, que os atores precisam também de contracenar com ela, que é necessário uma estrutura bem-feita e bem concebida para a ação toda das cenas.

Jorge: E isso está a acontecer? Ou o modo de produção de novela está rendido aos efeitos digitais?

Domingos: Penso que não. Não me parece que esteja muito.

Jorge: Ainda continua a produzir coisas fisicamente?

Domingos: Sim, sim, muito, muito.

Jorge: Muito bem. Pá, finalmente gostava de saber como é que tu vês o futuro da telenovela portuguesa e sobretudo deste modo de produção que tu conheces tão bem, que estás desde...és o pioneiro, que vieste até aos dias de hoje e viste esta evolução toda, como é que tu vês isto daqui para a frente? Em geral, nas áreas todas que te falei, nos elencos, etc. e, particularmente, na tua área, na área da cenografia.

Domingos: Sim. Eu penso que a novela, pelo menos por aquilo que a gente percebe, o público gosta de seguir uma história e continua a ter audiência, e penso que a novela irá continuar., não é, continuar. Não sei se nos moldes que muitas vezes estão a ser feitos, de muitos, muitos episódios, que eu julgo que isso é capaz de desgastar e cansar o público...

Jorge: Mas, tem havido uma mudança, agora fazem primeira temporada, segunda temporada, e mudam um bocado o centro de gravidade da história, e isso obriga a fazer mais decors, isso traz depois mais custos, etc.?

Domingos: Tem, tem, tem mais custos. Pronto, porque saem personagens, saem núcleos, saem os espaços onde eles habitam, não é. Tem que se construir outros. Mas não sei se isso das temporadas se...

Jorge: Se será a solução.

Domingos: Se será a solução. Neste momento parece que é, mas não sei se será. Porque depois também penso que os atores, é um grande desgaste de imagem, não é, porque muitas vezes são quase sempre aqueles atores, não é. E isso também penso que desgasta um pouco o público, não é.

Jorge: Pois. A partir de uma certa idade, o grande problema é que nós não temos outros. Temos aqueles.

Domingos: Exato.

Jorge: Às vezes as pessoas dizem "são sempre os mesmos". São sempre os mesmos porque a gente só tem aqueles. Somos um país pequeno, onde...

Domingos: Atores jovens podem-se ir buscar, agora para outros papéis já não temos.

Jorge: A profissão de ator é uma profissão muito dolorosa para muitos atores e por isso, é compreensível que nem toda a gente arrisque uma vida de ator, porque, a partir de uma certa idade é complicado ter trabalho, como sabemos, não é? Mas, se tu achas...foi um bocado na sequência da minha última pergunta...se este modo de produção se vai aguentar no futuro, ou seja, ...

Domingos: Pois.

Jorge: Não quero que faças futurologia, nem que deites cartas, mas do ponto de vista da cenografia, da área em que tu te encontras, observas o modo de produção em geral no qual estás incluído...como é que vês o futuro em geral? Não é só o da cenografia, o da cenografia também, mas o...

Domingos: Eu penso que para a novela, a cenografia tem um peso muito grande devido ao ritmo de trabalho, é necessário ter os decors todos prontos e não perder tempo com isso, e chegar lá e a realização ter tudo resolvido para começar a trabalhar, não é. Porque a gente vê que noutros, séries e outras coisas, muitas vezes são decors naturais, não...com uma pequena adaptação, não são estúdios de gravação. Agora, devido à indústria da novela, a cenografia tem um peso grande e penso que será sempre necessária para esse trabalho. E em pequenas séries, penso que já não tem essa importância, mas na novela, ela continuará sempre a ter.

Jorge: No orçamento de uma novela, qual é mais ou menos a percentagem de importância do orçamento da cenografia?

Domingos: Não sei bem esses números.

Jorge: Não?

Domingos: Não sei.

Jorge: Não quero saber dinheiro, quero saber a percentagem. Um gajo gasta 70%, 50% com os atores e com a cenografia gasta o quê...15%, 20%?

Domingos: Talvez 20, por aí.

Jorge: Entre 20/25%. É mais ou menos as contas que eu faço do custo de uma novela.

Domingos: É possível.

Jorge: Se depois, com as temporadas, tens que anular alguns núcleos e construir outros, já a percentagem de dinheiro que vai para a cenografia já é maior, não é?

Domingos: Já é maior. Porque também há uma componente que é a decoração, também é bastante cara, não é? São muitos decors e depois para criar os ambientes daqueles decors todos, investe-se muito dinheiro nisso, não é? Na cenografia e decoração.

Jorge: O que é que se faz aos móveis e essas coisas quando acaba a novela?

Domingos: Estas duas grandes empresas, a SP e a Plural, têm armazéns onde guardam esses móveis, tentam rentabilizá-los, alugando-os para produções exteriores, mas têm espaços muito grandes com esse material guardado.

Jorge: Pois, mas a ocupação do espaço também custa dinheiro, não é?

Domingos: Custa muito dinheiro por metro quadrado. Portanto...

Jorge: O problema é que... Não é assim tão fácil de gerir.

Domingos: O que eu estava a dizer, estou a pensar...quando tens ali um sofá que custa 500€ a ocupar quatro metros quadrados que ao fim de um ano equivale a 700€, mais vale mandar o sofá embora e ir buscar outro.

Jorge: É. Quem é que faz esse tipo de contas?

Domingos: Normalmente, é a parte financeira da empresa, porque eu tenho situações, por exemplo, com a cenografia, eu deixei de guardar coisas, portas e janelas, porque alugar um armazém sai, sei lá, 2500€ ou 3000€, e depois aproveitar uma porta num mês, ficava caríssimo, mais valia mandar fora e contruir a porta, fica mais barato. E esses custos têm de ser sempre bem pensados, porque

houve empresas que tiveram isso, esses armazéns alugados para guardar coisas de cenografia que depois nunca se utilizavam.

Jorge: Portanto, tu achas que no futuro esse tipo de coisas vai ter de ser tomado mais em conta?

Domingos: Sim, embora, eu penso que essas empresas tenham já estudado isso, penso eu. No entanto, são custos brutais em termos de aluguer de espaço para ter esses móveis e isso. Só se fosse muito rentabilizado com produções exteriores, o que também não existem muito. Se houvesse mais cinema, mais produções que essas empresas pudessem rentabilizar esse material todo que têm guardado. Mas elas necessitam porque há sempre decors de última hora, há sempre situações de mudança e têm de ter sempre material à mão para poder responder e poder conseguir fazer o trabalho em pouco tempo.

Jorge: Há uma coisa de que nós não falámos, só por curiosidade, pode até, de certa forma, também tem a ver com o lado de direção artística, que é os figurinos. Como é que tem sido o trabalho com os figurinos? Eu sei que agora, por exemplo, a Plural vendeu toda a parte de guarda roupa, não foi?

Domingos: Sim, penso que vendeu a uma empresa espanhola.

Jorge: Sim, a Oaperis, sim. Mas, isso é uma parte que está, no modo de produção, é uma parte que está agregada à cenografia ou é um núcleo, departamento completamente à parte?

Domingos: É completamente à parte.

Jorge: Ok. Sempre foi, embora a direção de arte tivesse que fazer alguma conjugação entre os setores todos, não é?

Domingos: Sim, obviamente, tu não podes ir para uma casa pintada de encarnado, depois tens o ator principal vestido de encarnado, não é?...e o sofá encarnado.

Jorge: Pois.

Domingos: Tem de haver aí alguma coordenação entre essas áreas, mas sempre foi um pouco...talvez no início, eu recorde-me que o Miguel Sá Fernandes, mais o Casimiro, que eram os cenógrafos que começaram...

Jorge: Trabalharam comigo...

Domingos: Começaram as novelas, não é? E eles, o Miguel Sá Fernandes era também o figurinista, no início.

Jorge: Ok.

Domingos: Trabalhava com o Casimiro na cenografia e fazia também os figurinos. Portanto, aí poderia haver alguma ligação. Depois não me recorde, depois isso foram sempre setores à parte, figurinista uma coisa, cenógrafo outra.

Jorge: Isso a partir de que altura, mais ou menos?

Domingos: Eu penso que deve ter sido, talvez, a partir da “Roseira Brava” que o Miguel deixou de...ou a “Roseira Brava”, ou os “Desencontros”, não sei.

Jorge: Relativamente cedo.

Domingos: Cedo.

Jorge: Não foi uma coisa que se manteve durante muito tempo.

Domingos: Não, não.

Jorge: Portanto, o figurino passou a ser um departamento à parte muito cedo e assim se mantém até hoje.

Domingos: Sim, sim.

Jorge: Ok. Olha, muito obrigado. Foi uma grande ajuda. Não, porque eu falei com dezoito pessoas ou vinte. Depois vou ter que cruzar estas coisas todas. Sinceramente, agora...

Entrevistado: Adriano Luz

Profissão: Ator e diretor de atores

Data da entrevista: 10.10.2017

Jorge: Adriano vou te por o coiso aqui para isto ir gravando. A minha primeira pergunta era, que eu sei que é longa, até estava lá na altura, que identificasses e descrevesses a tua relação ao longo do tempo com a produção de conteúdos televisivos e audiovisuais em Portugal, isto é, não é só a novela, é o teu envolvimento nesta indústria do audiovisual português.

Adriano: O meu envolvimento começa antes de tudo como ator. É a minha primeira aproximação e a mais duradoura e aquela que continua de uma maneira permanente. Seja cinema, televisão e pronto. Mais tarde comecei dentro da televisão a fazer outros trabalhos, direção de elenco, direção de atores, fi-lo em, não sei dizer em quantas novelas, mas em bastantes. Mais tarde e a propósito disso sou convidado para fazer direção artística da NBP, da então NBP. Sou responsável, em boa verdade, pelos *castings* de grande parte dos atores dos Morangos a partir da segunda temporada; já sou eu na altura diretor artístico e fazemos, somos responsáveis pelo aparecimento de alguns dos atores que neste momento fazem novelas, que apareceram nessa fornada dos “Morangos com Açúcar”.

Jorge: Só uma pergunta. Consideras os Morangos uma telenovela? Então eu perguntava-te, no caso particular da telenovela, qual foi o teu envolvimento e quando é que começou o teu envolvimento neste tipo de produção.

Adriano: Sim. Este tipo de produção começou com uma novela anterior aos Morangos que se chamava “Sonhos Traídos”, a primeira novela que eu faço, que eu não a sei situar, em boa verdade, no tempo. Era uma novela produzida pela NBP e é a minha primeira novela enquanto ator, só como ator, não é. Anterior a isto tudo que eu acabei de relatar, portanto, a minha entrada como diretor de elenco, só a seguir a esta “Sonhos Traídos”, escrita pela Maria João Mira, é que eu entro para estas outras coisas da produção, digamos assim, de telenovelas. Depois evolui como diretor artístico, estive uns anos largos na NBP, não sei contabilizar quantos. Entretanto fiz outras coisas também nas novelas que - estive a frente da casa de escrita que era a Casa da Criação, também da NBP. A NBP, como sabes, deixou de ser NBP, foi vendida aos espanhóis e passou a Plural; continuei como diretor do departamento de elencos, portanto, onde tentávamos recrutar atores. Chegamos a fazer coisas que ainda agora utilizamos que era pegar em pessoas que não têm experiência praticamente nenhuma ou quase residual e fazer pequenos workshops com elas, durante um mês ou dois meses. Eu tendo a não lhe chamar formação porque são coisas tão pequeninas, tão curtinhas que, enfim, é ajudar as pessoas a criar um mínimo de ferramentas para conseguirem ir depois para um plateau. Depois disso, entretanto, comecei também a realizar ainda na Plural, realizava pontualmente, entrava às vezes como ator e também realizava no mesmo projeto, portanto fiz quase praticamente tudo o que havia a fazer nas novelas, ainda não puxei cabo acho eu. Depois vim agora

para a SP, vim numa primeira fase só para coordenar um projeto para a RTP; coordenei dois projetos como coordenador desses projetos para a RTP. Depois tenho feito duas novelas como ator. Estou neste momento a fazer uma e fui convidado para assumir a direção artística da SP, há dois meses e pronto, neste momento é nisso que estamos.

Jorge: Dado a tua posição e pelo que acabaste de descrever, eu gostava, se tu me pudesses ajudar a identificar e a descrever, de saber aqueles que te parecem ser os principais fatores que sedimentaram ao longo destes anos, junto do público da televisão, o gosto pelo consumo da telenovela. E aí gostava também, se fosse possível, associar uma área que muitas vezes não é mencionada que é a música, a importância da música e das músicas que se escolhem, que já tinham nome, como o “Todo o Tempo do Mundo”, os “Jardins Proibidos”, essas coisas todas, por uma razão muito simples - é com essas músicas e nessa altura que se dá, em 1999, o fenómeno da telenovela portuguesa, pela primeira vez, bater as novelas brasileiras em *prime time*.

Adriano: Portanto, em relação à música, a música tem obviamente... A questão é, a novela nestes anos todos, como tudo na vida, evolui, evoluiu. A narrativa das novelas, neste momento, é muito mais, não quero dizer rica, mas enfim, diversificada do que era então. Hoje em dia já não se quer tanto escrever uma novela entre bons e maus, já há nuances um bocadinho mais contemporâneas, contudo, os princípios básicos da telenovela têm de lá estar presentes; ainda o folhetinho do Camilo Castelo Branco pronto, enfim, essas coisas têm de lá estar. O que é que muda, na minha opinião, é o embrulho. As novelas neste momento têm de acompanhar um bocadinho o que nós antigamente chamávamos, até com alguma ternura, a Dona Palmira das novelas e das televisões que a pagava - a maior parte delas morreu não é, porque não são eternas, nasceram outras sim mas são outras que são diferentes, gostam de outro tipo de música, sei lá. O Jorge Palma, por exemplo, se calhar há vinte anos ou quinze anos atrás era um cantor exclusivo de uma classe e neste momento é muito mais transversal - terá sido a novela que o ajudou? Terá sido ele a ajudar a novela, enfim, eu acho que estas coisas se ajudaram mutuamente. Neste momento nós conseguimos arriscar nas novelas com músicas de autores e de compositores muito mais, ou muito menos ditos populares do que eram há uns anos largos atrás, não é. O que é que eu quero dizer com isto, neste momento a novela é um produto, quer cá quer no Brasil, mas cá, agora estou a falar do de cá, em que nós temos de pensá-lo com alguma modernidade, seja na forma, seja nas roupas, seja na música, seja na forma de representar. Se nós tivermos um bocadinho, e às vezes eu tenho por curiosidade só, comparar as primeiras novelas que se fizeram para a RTP, sentir a mudança do tempo, da urgência do tempo - hoje em dia o débito dos atores é muito mais rápido.

Jorge: Tu quando dizes hoje em dia e agora referes-te aos últimos 15 anos?

Adriano: Não, menos, por ventura, não quero ser exato no tempo mas eu acho que, por exemplo, novelas como, como se chamava, a novela do Rui Vilhena, a primeira que ele escreveu para a NBP, “Antes do Tempo de Viver” - a “Ninguém como Tu” - acho que é uma novela que, de alguma maneira, marca uma nova escrita, isto é, havia uma novela em que tudo era mais lento, o tempo da

narrativa era muito mais ligada ao quotidiano, isto é, as pessoas estavam em casa a cortar as batatas, a descascar, a preparar o bacalhau e só passado meia hora é que alguém tocava a porta para a cena começar. Hoje em dia, se nós olharmos para a escrita, normalmente as cenas começam, já quando começam já tinham começado não é, as cenas já vão a meio, o que dá nisto uma muito maior rapidez narrativa obviamente, exige maior rapidez; não quer dizer que sempre se consiga, na execução, na realização, portanto, há muito pouca ação contemplativa, toda ela é muito mais dinâmica; o conflito está quase sempre presente quando começam as cenas.

Jorge: Isso praticamente vai entrar na minha próxima pergunta que era exatamente isso. Quais são as características que tu consideras mais marcantes na novela portuguesa, sobretudo no que diz respeito... O que é que é mais marcante? É o elenco, as localizações, o valor de produção, a qualidade técnica e visual, o alinhamento na grelha e o posicionamento do canal responsável pela produção ou é a promoção? Eu sei que tu me vais dizer que é tudo mas isso é como um bolo. No bolo entra muita coisa, entram os ovos, a farinha e mais não sei que mais. Mas há uma coisa que não pode falhar, é a farinha ou há uma coisa que pode falhar? É os ovos? O que te queria perguntar é, disto tudo, onde é que está?

Adriano: É tudo. Eu percebo. Eu acho que nada pode falhar, nem num bolo porque se a farinha for má, se estiver rançosa, também o bolho falha. Portanto, acho que nada pode falhar, contudo, parece-me que há um sítio importante de definir - onde estão as fundações da casa? Isso para mim está inequivocamente na história. Sem uma história não há novela e eu tenho exemplos vividos e outros que assisti em que uma boa história é fundamental. O que é que é uma boa história? Isso já são outros vinte cinco tostões. Uma boa história é uma boa ideia obviamente, mas uma boa ideia não é um rapaz que se apaixona por uma rapariga e o pai não o deixa casar - porque isto não é uma boa história - isto é a história das novelas não é, são os clássicos; haverá sempre amores difíceis ou impossíveis, haverá sempre traição, haverá sempre drama, pronto, isto são melodramas, as histórias são melodramas pronto. O segredo é a junção dos ingredientes normais de uma telenovela, a maneira como eu os junto e como construo a minha história. Para mim isto é o fundamental, ponto.

Jorge: Os atores, em geral, sentem essa evolução?

Adriano: Sentem quando ela existe sim e não sentem quando ela não existe. Há histórias paradas, que param na narrativa e nós como público também. Há histórias que nós vemos, aliás dizia-se isso muito antigamente das novelas, que era isto - uma pessoa vê o quinto e quando chegarmos ao quinze percebemos a história toda. Hoje em dia numa boa novela a coisa já não é tanto assim. Embora a novela, pela sua própria estrutura narrativa contempla que eu não veja dois episódios e a perceba. Mas, já não é tanto como antigamente, as novelas que funcionam melhor e as que são mais competentes, tem uma narrativa mais rápida. Eu não anúncio agora que vou sair e vou à casa do Pacheco e passado dois episódios é que chego à casa do Pacheco. E antigamente isso acontecia. Lembro-me perfeitamente de novelas que eu ainda a lê-las, só como diretor artístico, dizia: “puxa

mas o gajo então diz que sai no episódio 5 e chega no episódio 7? Pronto, foi para Braga e enganou-se no caminho”, mas isto para dizer o quê. Eu acho que a história é fundamental e, na minha opinião, a grande viragem nas nossas novelas deu-se precisamente com a história. A história depois por arrasto levou a uma quantidade de coisas, a maneira como se representa porque exige maior conflito permanente nas novelas.

Jorge: A maneira como se representa também leva a um pequeno *star-system*, ou seja, começa a haver atores que são mais queridos das pessoas, mais conhecidos, começa a haver uma espécie de escalonamento.

Adriano: Isso também acho que é verdade mas eu não estou a tirar a importância vital dos atores, até porque sou ator, contudo, há uma coisa que às vezes se confunde, mesmo dentro do meio, se confunde muito o elenco com casting; são coisas completamente distintas. Eu posso ter um bom elenco e não ter um bom casting porque as pessoas não são adequadas aos personagens, não está equilibrado, não são adequados, pronto, ou porque não casam com a história, ou não casam entre eles, enfim.

Jorge: Podem ser bons atores e não ser bons personagens.

Adriano: Justamente. A questão do casting é, de alguma maneira pela indústria, um dos setores mais menosprezado de como se ter um bom casting não for uma colagem de caras conhecidas. Sabendo nós que este produto precisa de caras conhecidas, parece um contrassenso mas não é. Temos de meter as caras conhecidas nos sítios certos e provavelmente arriscar em caras menos conhecidas noutras personagens porque são mais certas que esta cara conhecida; e isto de vez em quando é muito complicado de fazer, não é vender esta ideia mas sim de eu próprio conseguir construir esta ideia, porque a tentação maior é sempre ir buscar as pessoas às pessoas que conhecemos, que reconhecemos o trabalho, e às vezes isso não dá, necessariamente um bom casting. Mas se eu quisesse fazer aquela tal hierarquia que tu me pediste, eu poria seguramente a história em primeiro lugar, o elenco em segundo e depois acho que há uma outra, que eu vou lhe chamar produção, porque engloba muitas coisas, engloba a direção de arte (que engloba para mim tudo, desde figurinos, qualidade técnica...). Na produção é tudo o resto, o chamado embrulho da coisa, o embrulho da história.

Jorge: Notas alguma evolução nos últimos anos?

Adriano: Noto uma grande evolução sim. É uma evolução que às vezes não é muito continuada, que de vez em quando nós todos adormecemos à sombra da bananeira e pronto. É uma evolução que, eu por exemplo, já assisti a evoluções e já assisti a muitas fases de profunda estagnação, há um autocontentamento. Isto é muito voraz, as pessoas cansam-se e o que acontece de quando em vez é a própria indústria estar saciada, esta contente, tem audiências e não sei o que. Normalmente as evoluções são feitas quando nós sentimos que o terreno se move por baixo de nós, que as audiências vacilam e então nós sentimos a necessidade de arriscar mais. Porque se a evolução fosse continuada nós estaríamos nos picos e não estamos, ainda há muitos sítios pelos que se pode

avançar, muitos deles são obviamente as histórias - cada vez precisamos mais de autores que tenham ideias novas porque são eles de facto que criam as ideias para contar; depois a criação destes bons castings; de quando em vez nós precisamos de pensar, não chego ao cumulo de dizer que deveríamos ter diretor de casting como há nos filmes e que assinam a ficha mas, não é por acaso que assinam é pela importância que a coisa tem mas, mesmo que esta construção de elencos seja coletiva, onde participam muitas pessoas, ela tem de ser feita com peso, conta e media e com a convicção que um bom casting não é um bom elenco e às vezes é diferente diferenciar isto. Depois ponho a questão da produção onde englobo, obviamente, a realização, a luz, a direção de arte, a direção de arte com tudo o que ela inclui e valor de produção, obviamente.

Jorge: E agora só para terminar este segmento. O alinhamento da grelha, o ser acarinhado pela estação de televisão, consideras isto importante? É obvio que consideras importante, mas até que ponto? Ou seja, o facto de a telenovela estar em *prime time*, coisa que não acontece na maior parte dos países; a nossa novela tem essa vantagem, de que o cliente agarra nela e a coloque no sítio nobre, isso tem ajudado a desenvolver a indústria?

Adriano: Claro que tem, alias só existe por isso, embora sendo um produto, se calhar não tão caro como outros produtos, é o único que o poder económico das nossas televisões permite ter em horário nobre continuamente, não é? E não é uma novela. Cada uma das estações tem duas, tempos houve em que a TVI tinha três, portanto, fora a dos Morangos no acesso ao prime time. Portanto se nós transformássemos essas novelas em séries, as televisões rebentavam, conseguiam fazer à segunda, mas não de segunda a sexta.

Jorge: Mas não é isso que está a acontecer agora com as temporadas? Ou a temporada é só uma maquilhagem?

Adriano: Eu acho que isso é um eufemismo. A única novela que conheço que se aproximava de ter temporadas era os Morangos porque, em boa verdade, conseguia, mais ou menos ter, porque havia um núcleo de personagens, e repara que nunca havia paragem em antena. O que é que acontecia... Havia um elenco que acabava e havia outra novela que arrancava com outro elenco, com outra historia, com outro envolvimento, de quando em vez havia um personagem que saltava de uma para a outra mas, normalmente nos Morangos o que acontecia é que se contava a historia deste grupo de jovens e que acabava ao fim de um ano e, quando acabava começava a historia do outro grupo de jovens que podia ter algum da historia anterior, que saltava para esta historia porque a historia o permitia. Aqui, posso falar numa temporada, porque de facto entrava uma nova equipa, nova realização, nova produção, era assim que na NBP se fazia, estava uma equipa a produzir os Morangos 1 e entrava outra equipa a produzir os Morangos 2; às vezes estavam as duas em simultâneo a trabalhar. Agora numa novela como estas que estas a falar, enfim, eu acho que é por facilidade. Chama-se temporadas porque há um gancho importante qualquer na história que permite que a história ou avance ou se altere, ou a relação de força entre as personagens se altera.

Jorge: Mas quando mudas de personagens não deslocas o centro de gravidade da dramatização de uma família para outra?

Adriano: Não necessariamente, eu acho que não existe uma regra porque isso é mais ou menos recente. Começa com a TVI com a “Única Mulher” acho eu, é uma coisa recente, no fundo é criares uma nova relação, pode ser essa que acabaste de dizer, pode ser porque de repente há qualquer coisa que se tem de alterar e normalmente é a relação de forças entre as famílias protagonistas ou porque há um acontecimento qualquer a um dos personagens que transtorna todas as outras - imagina que o protagonista ou a protagonista morre, a relação de forças mas pronto isto podia ser só um gancho. Admite-se, hoje em dia, esta terminologia da temporada porque sim, porque é o que fazem as series da FOX, mas eles param.

Jorge: Queria perguntar-te, no modo de produção atual, se há espaço para esse tipo de experiência?

Adriano: Não, nós não podemos parar. Há uma segunda temporada, mas, se hoje começar ontem acabou a anterior, não há nenhum intervalo, os decors são os mesmos, pode aparecer um ou outro decor; basicamente o que é a temporada, eu acho que é por facilidade de tratamento, é um novo andamento da história. Cria-se uns quaisquer motivos para que haja um novo andamento na história, para que a historia encontre novos *inputs* para ser contada.

Jorge: Considerando a evolução do modo de produção, quer dizer, porque nós estamos a falar de um modo de produção, quando falo do modo de produção estou a falar de a montante e a jusante, desde que tens a ideia para uma telenovela até ao momento em que a distribuis e exhibes, tudo isto é o modo de produção, envolve isto tudo, não só a parte da produção executiva, da rodagem. Considerando este modo de produção, tu notas que houve muita coisa que evoluiu, obviamente que sim, mas muita coisa que mudou radicalmente, eu agora falo desde o final do século XX, desde que aconteceu... há outra coisa que eu gostava também que tu comentasses porque há várias teorias acerca disso: O aumento de *ratings* e de *share* da novela portuguesa em relação à brasileira coincide com o Big Brother, achas que houve aí algum alavancamento?

Adriano: É provável, é provável na altura. Mas eu acho que era inevitável de qualquer maneira, o Big Brother se calhar precipitou isso mas, é assim, na novela, embora não seja do meu tempo, quando a RTP fazia novelas em barda, a novela também se altera com o começo das privadas.

Jorge: A ultrapassagem à novela brasileira é feita numa privada, quer dizer havia uma escola do serviço publico que tinha 20 anos de experiência a produzir telenovelas mas quem ganha os Emmy e quem passa a novela brasileira, quem faz moça são as privadas.

Adriano: Mas o Big Brother é provável que tenha dado, que dizer quase de certeza que o fez, contudo, o Big Brother acabou e a coisa continuou, até subiu algures, não creio que os “Jardins Proibidos” tenham sido os maiores picos de audiência. Mas eu não sei qual é a novela mais vista de sempre mas é fácil de se saber e se é essa porque eu acho que as novelas continuaram a subir.

Jorge: Mas dizia eu, considerando esse modo de produção, onde houve fatores externos que alavancaram ou não, o que é que te parecem ser os principais elementos que caracterizam o nosso

modo de produção. Se tu fosses ao México e te perguntassem assim: quais são as características do modo produção português? o que é que é a telenovela portuguesa? não é em termos de essência, o que é que é enquanto máquina? É um elenco absolutamente fantástico e equilibrado? É um alinhamento estratégico no canal? São os cenários? São os meios técnicos? Epá e depois agora vou te falar de coisas que não são tabu, mas que a malta também não sabe muito que é o modo de produção *versus* rentabilidade. Quanto é que rende uma novela, se é um bom negócio, se não é um bom negócio. Se te perguntassem isso num congresso de fazedores de novela e tu disseses que ias falar sobre a novela portuguesa, o que é que seria, como descreverias os fatores determinantes?

Adriano: Eu acho que é bom negócio, se não fosse bom negócio não se faria. Portanto eu acho que é um bom negócio, mas um negócio difícil. O que contribui para além dos fatores artísticos e modelos de produção... há um modelo de gestão que tem de ser rigorosíssimo e esse ultrapassa-me porque não tenho competências para o avaliar, contudo, uma casa como esta, a SP, só é possível por um grande rigor financeiro quer dizer, isso é obvio, em que eu sei que enquanto coordenador, e eu sei que é tudo negociado, tudo importa, um euro é um euro, nós temos mesmo de fazer isso porque eu não sei como serão noutros países da América Latina tirando o Brasil mas nós ao pé de um modelo de produção brasileiro somos pobres que dói! Portanto, só é possível fazermos o que fazemos e, sendo um negócio lucrativo imagino eu, para que empresas como estas continuem havendo um grande rigor; e o grande rigor muitas das vezes é ser rigoroso financeiramente e engenhoso artisticamente, às vezes é uma coisa que nem sempre é simples.

Jorge: Pode colidir com os interesses artísticos.

Adriano: E colide às vezes, a única maneira de tu não colidires é fazer cedências, teres uma empresa que consiga que a parte financeira e a parte criativa sejam extremamente dialogantes, não é. Isto é verdade para tudo, se a parte financeira for irredutível sobre algumas questões e a parte criativa for irredutível sobre outras, quem vai acabar por ganhar vai ser a parte obviamente financeira, contudo, o êxito da coisa, do objeto, vai ficar muito em causa por que, eu acho, que às vezes com um bocadinho mais de trabalho, com um bocadinho mais de criatividade e sendo mais inventivos, quer na narrativa de história... Uma das coisas, por exemplo, que mais gasta dinheiro em novela é escrever desaquadamente para o modelo de produção, isso é das coisas que mais gasta dinheiro. Eu para fazer uma novela pelo orçamento X tenho de escrever de forma adequada para aquele orçamento.

Jorge: Quem é que analisa e controla isso? É o chefe de produto? Estava-te a perguntar isto por uma razão muito simples. Quando fiz novelas havia um diretor geral que se chamava Nicolau Breyner e depois havia dois realizadores, um no exterior e um no interior, e isso fazia parte do modo de produção. Hoje o modo de produção alterou-se nisso, porque hoje em dia tu distribuis por chefes... Nós fazíamos uma novela, não havia necessidade de criar dois diretores gerais, havia um para a novela que fazíamos. Mas a partir do momento em que começaram a produzir duas e três e começam a entregar o produto que está a ser feito a um responsável, como funciona?

Adriano: Um ou dois normalmente.

Jorge: Ai é?

Adriano: Como é que nós funcionamos e já funcionávamos assim, eu já funcionava assim... Fui eu que comecei isso por acaso, se calhar muita gente não se lembra, mas comecei isso ainda na NBP.

Jorge: Portanto significa que a Plural trabalha também com esses moldes.

Adriano: Tens um coordenador de projeto que é um realizador, tens um diretor de produção, e tens um diretor de elencos. Para mim este triângulo é absolutamente fundamental. É evidente que o diretor de produção se representa a ele, à produção com tudo o que implica, dinheiros e mais não sei o que, depois tem as pessoas... isto são os chefes de setor. O diretor artístico geral é o coordenador, o tal diretor coordenador.

Jorge: Têm responsabilidades sobre o dinheiro que se gasta também, gere orçamentos?

Adriano: Deve ser cúmplice do orçamento, isto é, o orçamento é quem manda antes de tudo, numa empresa como esta e numa empresa que se quer saudável, que quer continuar, o orçamento normalmente ali é matemática, portanto, um coordenador tem de saber olhar para um orçamento, não pode dizer assim - eu sou artista isso não é comigo - tem de olhar para ali porque tem de fazer opções entre - ou tenho este personagem que me custa um dinheirão, ou meto este ator que me custa um dinheirão neste papel que só tem quatro cenas ou meto um gajo mais barato e consigo com o dinheiro que sobra ir investir num *gimbal* ou alugar uma grua. Estas opções artísticas são condicionadas pela guita que tem, esta cumplicidade do coordenador com o produtor e este diálogo que tem de durar quase um ano que é o tempo de produção, é fundamental. Há aqui uma outra identidade que é o diretor de elenco que tem de ser também cúmplice porque é ele que escolhe um ator para vir à sessão mas diz quero o fulano X e o coordenador diz "não podes fazer com um fulano Y que é mais barato e porque me dá jeito esse dinheiro para eu levar", pronto.

Jorge: Quem gere departamentos artísticos como tu, pensa nisto também?

Adriano: Penso nisto na formação das equipas, portanto, eu enquanto diretor artístico da casa SP o que faço é escolher este coordenador realizador e este diretor de elencos; o diretor geral de produção da casa escolhe o produtor, que é o Bruno José. Eu e o Bruno José dialogamos... nesta escolha de pessoas nós temos de ter alguma argúcia de forma a que consigamos equipas dialogantes, porque se encontrar, por hipótese, um coordenador que se dá mal para caraças com o produtor, epá é um passinho para aquilo dar raia, portanto, criar equipas que dialogam é das coisas fundamentais e a casa assim está dividida. Nós estamos neste momento a fazer dois projetos, um que é a Paixão e tenho esta estruturação, um coordenador que também realiza *whatever*, o coordenador faz o que entender porque o coordenador depois tem a trabalhar com ele três realizadores; tem o diretor de fotografia mais não sei que - ele é que organiza as suas equipas e distribui trabalho pelas equipas, às vezes vai ele próprio realizar, outras vezes não vai e vai a edição, ou outras vezes acha que é mais importante ir reiterar porque precisa daquele lugar X e prefere ser ele a ir ver, pronto. De igual forma, o diretor de elenco tem outros dois diretores de atores que

coloca nas equipas conforme a necessidade e o que entende, se acha que é muito importante estar ele, está ele; e este diretor de elencos o que vai fazendo é uma profunda ligação ao autor e aqui bate o busílis da questão que é, o autor de alguma maneira, aqui, na Plural não será assim, a autoria, o *final cut* sobre o que se escreve é da produção porque se a autoria escrever três comboios a descarrilar por cena, a produção vai dizer que não. Contudo, sítio há onde não é assim, que o grande poder é do autor, nomeadamente no Brasil onde os autores têm um grande poder. E há alturas que aqui têm.

Jorge: Lembro-me do meu tempo, os autores eram a quem os atores telefonavam para escreverem mais cenas para os gajos.

Adriano: Isso não mudou, o que mudou não é os telefonemas, agora até com mais facilidade que há telemóveis (risos), mas não foi isso que mudou. O que mudou é, se houver um diferendo entre o autor que quer muito esta cena e a produção diz que não tem capacidade económica para o fazer, esta última resposta vence, por razões óbvias, porque esta empresa tem uma estrutura hierárquica e administrativa que é forte e é consistente e, em última instância, é a administração que diz sim ou não. Mas poderia ser de outra maneira, por exemplo, o autor diz quero e a estação “epá olha amanhem-se”.

Jorge: Olha, pá... tem sido fantástica a conversa, há aí montes de dados que, por exemplo, já vou na 13ª ou 14ª entrevista e não tinha tido ainda. São dados importantíssimos até para eu perceber algumas das coisas que mudaram do meu tempo, ainda estou um bocadinho agarrado à velha NBP. Como aquilo funcionava e porque aquilo era uma espécie de cinco gatos pingados, parecíamos todos da mesma família, fazíamos as novelas, as séries... O que é que tu achas que são os principais fatores que vão influenciar no futuro estas produções e quais são os principais desafios com que achas que os produtores se irão confrontar no futuro, para já sabendo nós que praticamente o preço de episódio da novela não aumenta tipo, há trinta anos, ou muito pouco. Quais são os problemas de crescimento? O que é que te parecem ser os problemas de crescimento?

Adriano: Os problemas maiores são, como disseste bem, os preços, isto é verdade para quase tudo ou em muitas coisas da vida. Os preços que pagam e que se recebem não aumentam há anos mas há coisas que aumentam, nomeadamente as gasolinas, os hotéis, pronto. A ginástica é cada vez maior, provavelmente as margens das próprias produtoras baixaram, pronto isso é inevitável, as margens de lucro devem ter baixado, imagino que sim e quase de certeza que sim, tens de fazer, por exemplo, tens de ser muito cauteloso, o conceito da miniequipa. Se calhar se vais fazer umas cenas a Barcelona, a Londres, imaginando que é um bom sítio e para ser fora. Tens de pagar aviões, alojamento, e não sei que, epá, se calhar repensas, em vez de levares um diretor de som e perchista, levas um diretor que faça perch, como se estivesses a fazer uma curta; em vez de levares dois camaras, levas um camara que leva gimbal e fazes o mais possível só com uma câmara. Tens no fundo, é aquilo do 1 euro é 1 euro, tens de fazer contas à vida. Levas menos gente. Eu lembro-me de uma vez estar a gravar na RTP há 150 anos e era preciso um pastel de nata para a cena e o tipo

que tem de comprar os pasteis de nata tinha cortado para almoço - parou-se as gravações porque o tipo que tinha de ir comprar os pasteis de nata não estava. Este tempo, hoje em dia, é um tempo muito mais... e ainda bem. Se queres que te diga, porque esse tempo, que também passaste, que naquela RTP, um gajo sentia aquele elefante branco ali imóvel e que um gajo qualquer coisa que fizesse tinha de ser...

Jorge: Era muito complicado agilizar fosse o que fosse.

Adriano: Mas não era só lá, no teatro nacional, isto agora é um fedi Ver mas havia um pano de boca que era preciso carregar, um pano de fogo que era preciso carregar num botão para abrir, para tu poderes entrar mas o único gajo que carregava no botão, só podia ser um, portanto, estava toda a gente à espera que viesse o gajo para carregar no botão, isto é verdade, pronto, isto para dizer o que. O que é que tens de fazer, tens de fazer às vezes equipas mais pequenas, isto começa desde os *drivers*, se calhar não consegues por produção ter cinco *drivers* que estão todo o dia sentados e depois às seis horas lá se levantam, coitados ganham mal para caraças não estou a dizer isso, mas tens cinco. Às vezes tens se calhar 3 a ganhar mais um bocadinho em vez de teres 5 gajos sentados à espera. Sei lá, tantas outras, o que se tem de fazer chama-se engenharia financeira, tem a ver nesta casa com o João Pedro, é a maneira...

Jorge: Então tu achas que os principais desafios são todos nessa área. Não são tanto da área de eventualmente o público começar a mudar os seus padrões de qualidade ou começarem a apreciar outro tipo de narrativas.

Adriano: São, para já nos tempos que correm. É assim, o público está a fugir para a cabo, não vale a pena fazer de conta que somos cegos, contudo, o número de pessoas que neste momento vêm as televisões generalistas é menor do que era há 10 anos mas isso, e há 10 anos era menor do que viam a coiso, pronto, e essa tendência vai aumentar obviamente. Portanto, as respostas que as televisões têm de encontrar é como conseguir segurar públicos.

Jorge: Terá de continuar a haver, não te quero meter palavras na boca mas, terá de continuar a haver essas metamorfoses do modo de produção, ele não muda radicalmente mas vai mudando...

Adriano: Eu acho que, o modelo... Nós estamos se calhar a falar em duas coisas ao mesmo tempo. Uma é as televisões terem de reagir, porque são as televisões que decidem, em boa verdade, o que querem fazer no *prime time* e para o que é que tem dinheiro, isto é, com este dinheiro não acredito que se consiga fazer produtos muito diferentes das novelas, pronto, e as novelas provaram que, dentro destes produtos de baixo investimento, baixo relativamente, é alto mas dura um ano e tal, as novelas tem melhores resultados incomparavelmente. Depois há os fenómenos pontuais tipo Big Brother e não sei que, que agora nós vemos as Casas dos Segredos serem residuais o que lhe dão, isto para dizer o quê, que, por um lado, há dois problemas. Será que esta passagem das pessoas da generalistas para a cabo vai continuar? Eu parece-me que sim, nomeadamente as gerações mais novas não se estabilizam a ver novelas. Para quem tem filhos percebe isso, eles deixam de ver televisão e borrifam-se para a televisão.

Jorge: Então praticamente já estás a responder à minha última pergunta. Como é que vês o futuro da novela portuguesa, especialmente com este modo de produção implantado?

Adriano: Eu vejo que (risos), não vejo grande alternativa à novela de uma forma continuada. Pode haver boas series que se possam fazer nomeadamente na RTP, aqui e ali, mas de uma maneira continuada a ficção portuguesa vai ter de ser, por muitos e bons anos, telenovela. O grande desafio, para mim, para além do artístico, é até quando é que as produtoras conseguem produzir com estes orçamentos.

Jorge: Outra coisa que te queria perguntar também era se tu achas que esta enorme produção de episódios vai ser algo que tem de ser alterado?

Adriano: Eu acho que vai ter de ser alterado porque acho que é o grande... As novelas eram 120 episódios se bem te lembras, as que tu fizeste eram 120 episódios...

Jorge: É, e depois quando aquilo corria bem fazia-se mais 30. Era uma sorte.

Adriano: Agora não, faz-se 300 e se correr bem faz-se 350. Isto é que eu acho que, antes de se pôr em causa as novelas, tem de se pôr em causa às próprias estações. Agora isto está tudo envolto num problema maior que me ultrapassa que é um problema de carvão das próprias televisões terem dinheiro para produzir de outra maneira. Porque é que uma novela tem de ser 300 episódios? Porque não são duas de 150? É porque não são iguais, não é a mesma coisa. Duas novelas de 150 para uma estação até poderá ser, mas para uma produtora, uma produtora fazer duas novelas de 150 em vez de uma de 300 é uma perda enorme porque tem de construir tudo de novo, etc.

Jorge: Têm de mudar decors, elenco, muita coisa.

Adriano: O elenco até é o mais simples, sai um entra outro, a questão é construir todos os decors.

Jorge: Mas o que estava a dizer é, agora um bocadinho à parte, quando tu tens um *star-system* mas nesse *star-system* tens atores ao teu nível - quer dizer não é a América. Vamos fazer mais uma novela com um Adriano Luz, não há. Ou seja, de repente tens uns nomes sonantes que toda a malta acarinha nas várias gerações, mas, quanto a mim, penso eu, não há para um gajo, de um dia para o outro, decidir “vou começar uma coisa nova e tenho aqui 20 Adrianos Luz para fazer”, não.

Adriano: E até pior que os atores é que não tens... Nem é por isso, mas provavelmente sim. Levava as produtoras à falência. Se as novelas em vez de serem 300 episódios fossem 100, as produtoras... Eu acho que as produtoras só começam a ganhar para aí a partir do episódio 200. Porque até lá estão a pagar o que construíram, os salários e não sei que, e se... E isso nem sei controlar, mas sei que a questão dos 300 episódios por novela é um interesse das estações porque se não não têm quem produza, porque só podem produzir a partir deste numerário para cima, porque para baixo não conseguem. A RTP quer fazer séries curtas e as produtoras vêm-se muito à rasca porque o risco é muito grande e nota-se. Mesmo aquelas séries mais ousadas, se em vez de serem três episódios fossem 103 episódios, se calhar dizias que rebentava a ideia de serie, porventura, mas não rebentava com as produtoras.

Jorge: Não sei se, mas é uma coisa a pensar, talvez na escrita haja hipótese de um gajo fazer várias temporadas com o mesmo elenco ou com 90% dos mesmos decors e criar lá dentro histórias cujo centro de gravidade da dramatização está noutro ponto. Talvez estejamos nesse momento, agora, com a fuga da malta para o cabo.

Adriano: É uma hipótese. Mas nós temos, e isso a Plural tem essa capacidade, os próprios estúdios deles têm a felicidade, acho que foi uma questão de felicidade, são num sítio... tu conheces os estúdios. Aquilo praticamente é uma cidade cenográfica ou permite. Eles fizeram lá o acampamento de ciganos, o APV fez lá agora uma replica do Parque Mayer, já lá fizeram uma mina... E isso são valores de produção relativamente baratos. Por exemplo, aqui a SP não tem essa coisa, mas temos de ser inventivos. Não podemos dizer, não temos, estamos lixados, temos de inventar de outra maneira. Não dá para ir para os terrenos se não estamos no meio da estrada, mas pronto. A questão do ser invetivo, nós fizemos agora uma novela para a RTP que é o "Sábio", à hora de almoço, pá, com meia dúzia de patacos, não está mal, e é das coisas na RTP mais vistas, está ao nível do telejornal, portanto. A novela tem sempre público, tem e não é de agora, tem. O Camilo Castelo Branco sobrevivia a escrever folhetinhos.

Jorge: E agora, se ele fosse vivo, seria o que faria, escrever telenovelas.

Adriano: Era o que ele faria e as pessoas liam.

Jorge: Para já agradeço-te imenso, muito obrigado, foi muito, isto foi a maior entrevista que eu fiz, foi sem dúvida nenhuma, foram(...)

Entrevistado: Maria João Mira

Profissão: Autora e guionista

Jorge: Se calhar vou por isto mais próximo. Pode falar daí que aí está bem. Eu primeiro queria pedir que se identificasse e descrevesse a sua relação ao longo do tempo com a produção de conteúdos televisivos e audiovisuais em Portugal, que não tem de ser forçosamente a novela. Se escreveu outras coisas etc.

Maria: Não, eu comecei a escrever com o Tozé Martinho e comecei, aliás, fizemos primeiro uma série para a RTP, mas depois disso tem sido basicamente sempre novelas. Comecei a escrever com o Tozé Martinho ainda na RTP e depois, na altura já na era do José Eduardo Moniz na TVI, quando ele começou a escrever para a TVI, eu continuei com ele.

Jorge: Então no caso particular da novela qual foi o seu envolvimento neste tipo de produção, como é que começou com as novelas e como se autonomizou.

Maria: Eu estive a escrever com o Tozé Martinho até aos “Olhos de Água”, sim, e nessa altura o António Coerente queria alguma estrutura de escrita para responder às necessidades de produção que, na altura, não consigo exatamente dizer a data, foi na altura em que a NBP começou a produzir muitas novelas e nessa altura o António Coerente achou que havia uma carência na escrita e queria criar uma estrutura; e então convidou-me para o ajudar a criar essa estrutura, que acabou por ser a casa da criação.

Jorge: O que lhe parece que tenham sido as razões para criar esse tipo de estrutura, porque eu escrevi uma novela também que se chamava “Na Paz dos Anjos” e nessa altura cada um escrevia, cada pessoa escrevia sozinha, tinha uma ou duas pessoas a ajudar mas quando se constitui a casa da criação muda-se um pouco o paradigma, começa a haver alguém que orienta o projeto, outras pessoas a escrever, o que lhe parece que tenham sido as razões? Em que altura é?

Maria: As vantagens desse tipo de estrutura... Foi à seguir aos “Olhos de Água”.

Jorge: Foi, portanto no início do século XXI.

Maria: Acho que ainda foi em 99, porque os “Jardins Proibidos” ainda foram em 99 com o Manuel Arouca e depois disso é que o António Paredes quis criar essa estrutura. As vantagens dessa estrutura são, sobretudo, do ponto de vista da produção, porque a produção tem uma proximidade muito maior com o texto do que com um autor externo. As desvantagens, quanto a mim, e por essa razão eu a partir de uma determinada altura passei, voltei a escrever sozinha, é que as novelas perdem a marca de autor. Ou seja, todos somos diferentes, uma novela minha é diferente de uma novela sua ou de outro autor qualquer. Com uma estrutura deste tipo tende a ficar tudo muito mais uniforme, o que no fundo significa que há menos liberdade também porque a escrita fica mais subordinada à produção. Claro que do ponto de vista de produção é mais eficaz.

Jorge: Eu ia-lhe perguntar isso, se essa mudança de paradigma veio de certa forma influenciar tudo o que está a jusante, porque a escrita esta a montante, a escrita está no início. Se o paradigma se altera na escrita provavelmente influencia a cadeia produtiva toda.

Maria: Sim, torna a cadeia produtiva, produtora, mais eficaz. Do ponto de vista artístico é discutível. É a minha opinião. Um exemplo disso é os Morangos com Açúcar. Os Morangos com Açúcar foi um projeto conjunto como sabe, do Eduardo Moniz, da TVI, aquilo foi muito estudado, havia na altura uma novela que era líder de audiências que era a brasileira, a New Wave, e nós quando começamos fomos pouco a pouco. Fizemos os Morangos, a nossa opção de fazer os Morangos foi de rutura, o texto tinha de ser disruptivo, tanto que houve na altura muitas queixas, até de país e de psicólogos e não sei que. Por abordar temas fraturantes. Os Morangos foram andando e a partir de determinado momento os Morangos deixaram de ter autor até. Eu, entretanto, fiz só as duas primeiras e o princípio da terceira salvo erro, deixaram de ter autor, deixaram de ter marca de autor e passaram a subordinar-se muito mais a fatores externos. Acabaram por ficar um produto completamente diferente, tanto subordinado à produção como subordinado a fatores externos, etc. Eu acho que deve haver uma marca de autor em qualquer produto de ficção televisiva.

Jorge: Então identifique ou descreva aqueles que lhe parecem ser os principais fatores que sedimentaram ao longo dos anos, junto do público de televisão, o gosto pelo consumo de telenovela, eu inclusive pedia-lhe se acha que a introdução de músicas conhecidas, populares etc. nos genéricos etc. ...

Maria: A introdução de música ajudou muito, normalmente as bandas sonoras das novelas tendem a refletir o que são os êxitos do momento ou alguns que ainda irão ser lançados. Eu acho que há vários fatores, não são todos da mesma natureza. Como sabe a novela é um produto que sai mais barato do que a série e Portugal não tem condições para passar todos os dias; nenhuma televisão tem condições para passar todos os dias uma série à semelhança do que acontece no resto da Europa. Aí nós estamos mais próximos de países da nossa dimensão económica, portanto, a opção por fazer novela tem a ver, sobretudo, com questões económicas e só depois o público. Passam novelas em todos os canais e é novelas que o público vê, sem nenhum desprimor para a novela, mas é claro que é uma opção maioritariamente económica. Por outro lado, todos nós sabemos que quando apareceram e ainda me lembro, as pessoas viam maioritariamente séries estrangeiras na televisão, na RTP, e todos nós sabemos quando apareceu as novelas brasileiras, como eram faladas em português, aquilo foi um sucesso enorme. Pelo mesmo motivo, isto é o que eu acho, quando apareceram novelas faladas em português de Portugal as pessoas aderiram ainda mais por causa dos fatores de identificação.

Jorge: Embora tenha levado o seu tempo, porque foram para aí 20 anos de novelas produzidas pelo serviço público de televisão que eram, de certa forma, preteridas pelas brasileiras. A novela que ganha pela primeira vez, chamemos-lhe assim, as audiências à novela brasileira é os “Jardins Proibidos”, na passagem do século. Há uma teoria, queria só saber a sua opinião, de que o Big

Brother poder eventualmente ter alavancado a novela e há quem diga o contrário, que não é verdade, que o Big Brother não teria influenciado nada. O que é que lhe parece, como sendo o Big Brother a novela da vida real, como eles diziam, e estando o Big Brother tão junto no *slot* da novela, se pode eventualmente ter sido...

Maria: Eu não me parece que tenha sido determinante, claro que os públicos todos se cruzam, mas o público não é exatamente o mesmo, há uma faixa muito grande de público que vê novela e não gosta de reality shows e o inverso também é verdadeiro. Eu não vejo como se possa tirar essa relação, nem uma nem outra, não tenho dados suficientes, era preciso analisar os públicos.

Jorge: Eu vou fazer isso um bocado também mas gosto de saber a opinião das pessoas que estão envolvidas na indústria chamemos-lhe assim, com o que é que pensam disso ou o que é que pensam que futuramente, porque aparentemente isso não se verificou mais, ou seja, o facto dos reality shows...

Maria: Claro, lá está. Tudo bem que o Big Brother foi novidade, mas, não acho que se possa tirar essa relação, nem para um lado nem para o outro sem analisar o mercado. Acho que são públicos, há de haver um publico que vê os dois, mas não reproduz exatamente.

Jorge: Quais são as características que considera mais marcantes na novela portuguesa? E eu agora refiro-me à cadeia de produção, particularmente desde os “Jardins Proibidos”, eu sei que já lá vão 15 ou 16 anos.

Maria: Mesmo desde o início do século acho que há duas épocas, podemos marcar duas épocas, porque nós começamos por mimar muito as novelas brasileiras, como é normal, eles eram... Quer na métrica narrativa, no ritmo, no retrato que eles fazem da sociedade, muito pobres, muito ricos, pouca classe média e nós começamos por mimar as novelas brasileiras e eu acho que ao longo do tempo, no conteúdo, aproximamo-nos mais do que é a realidade portuguesa; começamos a ver mais classe média, cada vez mais histórias de classe média nos conteúdos, no próprio ritmo. A novela brasileira tem uma característica que eu acho que cá, não me lembro, quando se tentou nunca resultou porque é feita para um publico que são, que tem uma percentagem de iletrados muito maior que nós apesar de tudo, também é muito educativa e cá, por exemplo, isso não se pode fazer cá, o publico não aceita ser educado pelas novelas. Nós começamos por mimar as brasileiras e, ao longo dos últimos anos, sobretudo dos últimos 5, 6 anos eu acho que as novelas começaram a tentar aproximar-se e essa é mesmo uma mudança muito marcada pela própria necessidade do mercado, começamos a tentar aproximar-nos um bocadinho mais de uma linguagem de série, porque, como sabe, há muito mais gente a ver séries, porque a oferta é muito maior; mais de séries e por outro lado, se virmos hoje uma novela brasileira e uma portuguesa elas são radicalmente diferentes, quer nos conteúdos, quer no ritmo narrativo. Porventura estamos mais próximos, por estranho que pareça, das sul-americanas, que tem uma língua narrativa muito mais ágil, as cenas são muito mais curtas, há muito menos o falar sobre e muito mais o acontecer, ou

seja, é muito evidente quando se liga a televisão num dia e se vê uma brasileira que ainda está a dar e as portuguesas, isso é muito evidente.

Jorge: Mas eu quando falava das características mais marcantes, ou seja, onde é que, apesar de tudo nesses dois momentos, se encontram elementos mais marcantes, eu refiro-me por exemplo, ao elenco, ao casting não é, às localizações, à escrita, ao valor de produção, à qualidade técnica e visual e, sobretudo há uma coisa que eu gostava que me desse a sua opinião que é, o alinhamento na grelha, o facto de nós colocarmos a novela portuguesa no pico do horário nobre.

Maria: Não é muito europeu. Existem novelas em todos os países da Europa. Eu acho que tem a ver com uma razão económica.

Jorge: Mas considera isso marcante, ou seja, isso é definitivamente qualquer coisa...

Maria: No Brasil eles também têm a novela das nove e na América do Sul, só não é na Europa nem nos Estados Unidos, nos canais que não são hispânicos pelo menos. Eu acho que aí a razão é principalmente uma razão económica. Eu não acho que o público, como muita gente acha, não esteja preparado para ver outros produtos. Acho que o público gosta que lhe contem histórias e gosta de sonhar, poder chegar a casa e sonhar e, portanto, não acho que tenha a ver com isso. Acho, não, sei que tem a ver com razões económicas. Tanto que hoje em dia começa a haver uma tendência, por exemplo, mesmo no Brasil, das séries longas, e no México e na Venezuela e na Colômbia; séries que não são ainda séries de 13 episódios, mas são séries de 60 ou 80 episódios, com uma narrativa mais rápida para se aproximar mais das séries. Eu acho que estão sempre, o objetivo é tentar apanhar o público que está noutros canais, como Netflix, Internet.

Jorge: A nossa novela tem também tendência para encurtar, com esta coisa das temporadas, a primeira temporada e a segunda temporada e... será já uma tentativa?

Maria: As temporadas são uma tentativa de, ou seja, não é só dizer que acabou aqui uma temporada e agora começa outra, não, tem de haver um *turning point* grande. Em relação aos atores, uma coisa que eu reparo, não vejo todas as brasileiras, mas, há uma tendência para, nas novelas do Brasil, por exemplo, há muitas novelas com protagonistas na casa dos 40, 50, aqui há uma tendência para serem mais novos.

Jorge: Mas o *star-system* apesar de tudo está nesses atores e nessas atrizes dos 50 anos?

Maria: Eu aqui acho que já não estão.

Jorge: Já não? Agora nos 30?

Maria: Já nos 30 e [...]

Jorge: Eu noto isso também, essas são as atrizes que eu não conheço, ou seja, eu conheci as outras todas e vejo o nome delas ser mencionado com muita frequência e depois vejo outros nomes serem mencionados, mas, efetivamente, não me dizem nada e quando vou a ver quem são, são raparigas e rapazes que tem 30 anos.

Maria: Tem a ver com as redes sociais porque neste momento há, isto é recente, tem para aí uns cinco anos ou nem tanto, a novela hoje e qualquer produto vive dentro da televisão e depois tem

outra vida fora que é nas redes, nas redes sociais. O próprio valor dos atores se mede muito, e o próprio valor comercial, na publicidade em que os atores participam etc. hoje em dia é medido em likes; e claro que temos os nossos, um grande ator é sempre um grande ator e temos sempre a Alexandra Lencastre que nunca deixará de ser a Alexandra, mas é um facto Não estou a fazer nenhum julgamento de valor sobre esse facto, é a realidade que a novela vive muito das redes sociais e da própria internet.

Jorge: Mas essa influência é dos últimos 5 anos?

Maria: Eu sou muito má para datas, mas este boom do Facebook existe à mais tempo, o Instagram, o Snapchat... A novela das nove, por exemplo, não tenho dados sobre a “Herdeira”, porque estes dados são antes da “Herdeira” começar e suspeito que no caso da “Herdeira” seja mais porque tem uma protagonista muito jovem e que é um verdadeiro boom nas redes sociais, mas, no TVI Player a novela é vista por setenta mil pessoas por dia, ainda não é 1%, e o TVI Player não tem assim tanto tempo, portanto há muita gente que já só vê, os mais novos só vêm a novela por internet, vêm quando querem, não vêm às nove, não é. E é um facto que todos os anos as estações generalistas estão a perder espectadores para o cabo, para o Netflix e para a internet e, portanto, é natural que haja uma tentativa das televisões de tentarem agarrar; e esse publico é maioritariamente mais jovem. É natural que haja uma tentativa. O que é que acontece, dantes o paradigma era - havia um casal de protagonistas na casa dos 40 / 50 e depois um outro mais novo em que a história era, vá lá, menos importante, era só, como nós costumávamos dizer, era a parte Morangos com Açúcar da novela. Agora o que se está a verificar é que a história central é com protagonistas mais novos, trinta e tais, não estou a falar só da TVI, estou a falar em geral.

Jorge: Esses elencos são acompanhados também pela evolução técnica e pelas localizações? Quer dizer, há uma correspondência quando me falas nessa relação.

Maria: Houve tentativas, por exemplo, na “Única Mulher”, de se construir... As localizações como sabe são fortemente condicionadas pelo orçamento porque tem a ver com a percentagem de localizações exteriores. Tem havido tentativas, no caso da “Única Mulher” isso aconteceu, e neste caso também, contruiu-se um bocadinho de um set lá nos estúdios da Plural, o nosso mini *projack*, porque os brasileiros não têm esse problema porque tem o *projack*. Há uma tentativa de nós... há consciência de que é preciso ter mais localizações, mais exteriores; como isso é fortemente condicionado pelo orçamento, porque não há dinheiro, tenta-se encontrar... Agora, por exemplo, neste caso da “Herdeira”, calhou bem porque é o acampamento dos ciganos, também está lá construído e mais umas localizações exteriores. No caso do “Ouro Verde” penso que construíram uma casa de uma fazenda no Brasil e a mina em “Santa Barbara”, tudo isto são tentativas de termos mais exteriores. Nas localizações de exterior puro não tem havido muita evolução. A percentagem de exteriores é baixíssima, é condicionada pelo orçamento.

Jorge: Então enquanto autora, quando escreve e descreve ambientes, sente que, por exemplo, em estúdio, em termos de cenografia, há um esforço para... tem havido uma evolução no sentido dos

decors serem mais realistas para não terem aquele ar de estúdio, a luz ajudar, isto é, os autores estão satisfeitos com essa evolução?

Maria: Eu estou. Se nós olharmos para os “Jardins Proibidos” do qual partiu, lembre-se do que eram os decors dos “Jardins Proibidos” comparados com o que esta agora a passar em qualquer uma das estações.

Jorge: Já para não falar do meus quando eu fazia novelas. A “Roseira Brava” ...

Maria: Que eu escrevi com o Tozé Martinho. Mas aí havia muitas localizações e eram bonitas, claro que uma das preocupações do Zé Eduardo é, por exemplo... E nos marcámos muito com Angola, mas no fundo só lá estivemos 3 semanas, e tivemos de andar a fingir Angola durante o resto da novela não é... Aquela famosa estrada da Azambuja onde tem as palmeiras, onde toda a gente vai filmar africa. A preocupação que eu sei que há é dar novidade ao espetador e isso, por exemplo, nós agora com a “Herdeira” tentámos, não tanto como gostaríamos, mas tentámos. A novela passa-se no Minho, os exteriores são mesmo gravados no Minho, entre o Minho e a Galiza, porque as pessoas querem - é extraordinário porque as pessoas há 20 anos, há 15 anos ou há 10 anos, tínhamos novelas em que passávamos a vida a dizer a mesma coisa e ninguém se queixava e hoje se há duas cenas a dizer a mesma coisa, aparece na internet comentários: “Isto já está a empatar”. Onde eu quero chegar é, as pessoas têm cada vez mais escolha e por isso querem cada vez mais novidade. A tarefa das novelas neste momento é a hercúlea porque é fazer com orçamentos de novelas, produtos que de alguma forma junto do publico se aproximem um bocadinho da maior concorrente das novelas neste momento que é o cabo, e que agora começa a ser o Netflix também, embora ainda não tenha tanta expressão.

Jorge: Eu por acaso, isso entrou um pouco naquilo que ia perguntar a seguir, falta muito pouco para concluir a entrevista, mas era justamente: Considerando especificamente este modo de produção que teve uma certa evolução, exatamente desde a “Roseira Brava” aos dias de hoje houve uma evolução enorme. Onde é que lhe parece que tenha sido o maior investimento? Foi justamente no elenco, no alinhamento como estratégia de canal, nos cenários, nos meios técnicos e, já agora, eu penso que não é assim uma coisa que seja do conhecimento dos autores, mas, a rentabilidade e a produtividade.

Maria: Eu não conheço os orçamentos como sabe. Sei que a produtividade que nós temos, pelo que me parece, é mais ou menos a que o Brasil tem, pelo que me têm dito. Eles gravam 6 episódios por semana, nós gravamos 6 episódios por semana. A pedra de toque aqui é, que episódios, lá está, nós queremos aproximar-nos não só nos ritmos narrativos como também nos conteúdos mais das series, queremos mais ação. Falando de series de ação porque também há series que não são de ação. Mas de qualquer forma, a produtividade sendo igual a do Brasil, o desafio é muito grande. Primeiro porque nós não temos os meios que eles têm, porque nós temos estúdios pequenos, temos muitos decors para dois estúdios, enquanto que no Brasil, como deve saber, eles montam o decor do dia para a noite, mudam o decor do dia para a noite; nós aqui não temos isso, temos decors fixos, temos

de fazer mutações no mesmo decor, ou seja, o mesmo decor tem que ser ao mesmo tempo a sala deste e a sala daquele, etc. A própria história tem de se adaptar a isso; muitas vezes fazemos - aí mora no mesmo prédio - que é por causa do problema das janelas etc. Ou seja, há uma ginástica muito grande que está a ser feita neste momento para manter a produtividade com as exigências crescentes do público.

Maria: Quanto ao investimento não sei, está-me a falar em termos de investimento de ordenados, dos salários dos atores desde o princípio do século?

Jorge: Sim

Maria: Não sei se terá aumentado assim tanto porque já houve uma altura em que os ordenados estavam...

Jorge: E a própria rentabilidade por episódio, ou seja, a margem que fica de ganho no fim, deve ser bem menor que nos anos anteriores.

Maria: Isso são orçamentos, mas, com o aperto que as televisões têm, isto é pura especulação porque eu não conheço os orçamentos, neste momento, mas eu vejo o aperto que as televisões têm neste momento, como sabe houve um desinvestimento da publicidade na televisão; mas presumo que as margens estejam bastante esmagadas neste momento.

Jorge: E sente que isso se reflete no modo de produção, isto é, o modo de produção mantém a mesma matriz, mas oscila com melhorias, as vezes com estagnação, notasse uma evolução contínua ou de vez em quando as coisas... há uma ou duas novelas que parecem que as coisas não evoluíram, e quando digo as coisas digo estas partes todas, os meios técnicos, os elencos, as localizações.

Maria: Em relação aos meios técnicos eu acho que melhoraram bastante, por exemplo, eu só conheço a Plural, mas, a TVI não transmite em HD mas a Plural produz em HD. A luz, todos nós nos lembramos dos aquários que eram as salas nas novelas há uns anos e agora a luz tem recorte, é uma luz mais próxima. É claro que tudo isto é condicionado precisamente pelos orçamentos e pela produtividade. Todos já vimos os iluminadores a quererem fazer luz e o assistente de produção a dizer que tem de andar para a frente bem como todos nós, em relação aos próprios visuais. Eu acho que agora há um cuidado e isto notasse. Houve uma altura na Plural em que houve um esforço muito grande - isto tem ido aos avanços e recuos - houve uma altura quando o Andre Cerqueira estava na Plural, que fizemos aquela novela dos Açores, a "Ilha dos Amores", e depois a do Rui Viena, ou o "Ninguém Como Tu" e depois o "Tempo de viver". Houve ali um salto grande, por exemplo, em relação ao que estava antes aos "Jardins Proibidos", aos "Olhos de Água", etc. Depois houve um período, quanto a mim, que houve um recuo, terá havido eventualmente, não sei se houve, um desinvestimento.

Jorge: Mas foram dadas indicações aos autores de bom "agora podemos gastar dinheiro, vamos lá".

Maria: Não. Nessa altura o próprio Zé Eduardo Moniz disse - vamos fazer uma novela nos Açores. É claro que uma novela nos Açores já se sabia que ia gastar dinheiro, não é. Também tem a ver com o tipo de produto que estamos a escrever. Nós não funcionamos do género "olha eu tenho aqui uma

grande historia e vou apresentar à televisão”. Normalmente as coisas são um bocado, pelo menos comigo e com o Zé Eduardo Moniz, é um bocadinho ao contrario, foi no caso da “Única Mulher”; ele disse-me “tenho uma ideia para fazer uma coisa em Angola, fazer uma espécie de Romeu e Julieta”, primeira vez por atores de raça negra como protagonistas, etc. Ou seja, isso foi um salto muito grande. A seguir ele fez o “Ouro Verde” também e a ideia foi “agora vamos por uma novela em que haja brasileiros também como protagonistas”. Lá está a dar os tais saltos. Houve saltos qualitativos muito importantes ao nível dos visuais, por exemplo, agora não sei como é na SIC, mas nós por exemplo temos estilistas a trabalhar para os figurinistas e acho que os visuais mudaram muito. Os decors também melhoraram.

Jorge: Houve uma altura em que os figurinos eram praticamente uma espécie de contrato que se fazia com uma empresa que fornecia os figurinos.

Maria: Não, a Camarins era com a Casa da Criação, foi mais uma extensão da NBP, o António Parente era... tal como a EPC com os decors, o Galamba...

Jorge: Mas por exemplo na SP ele não aplicou essa fórmula.

Maria: Não criou empresas... Porque o Parente na altura criou a Casa da Criação, a Camarins, a EPC, a EMAV e depois a Plural Casting. A EPC e a EMAV ainda existem hoje, mas ele na SP não fez isso.

Jorge: Não, não sei bem como trabalham, mas não tem esse foco. Assim como a Plural recentemente se desfez do guarda roupa.

Maria: Sim fizeram um contrato com uma empresa espanhola, a Pebis, e tudo o que era da Camarins foi para a Pebis. Mas independentemente da orgânica da coisa, eu acho que os visuais têm melhorado muito, os meios técnicos, a luz mesmo que é no fundo o que nós vemos; há uma grande diferença, os decors também. Os conteúdos são diferentes, isto tudo tem de ser compatibilizado com a mesma produtividade e está a ser a mesa. Claro que o método de produção é o mesmo, mas muitas vezes, por exemplo, tem três equipas, a SP também tem. Muitas vezes trabalham com 3 equipas o que, para os autores, é uma dor de cabeça. Para os autores três equipas é uma ginástica, percebe-se facilmente, quer dizer, os protagonistas não podem estar em todo o lado ao mesmo tempo. Nós hoje trabalhamos muito mais condicionados do que, por exemplo, quando eu comecei a escrever. Muito mais condicionados. Nós temos condicionamento de, não é só terem x % de exteriores, é incidências de protagonistas, rotatividades e depois como tem programas que hoje em dia tiram isso ao minuto, nesse aspeto houve uma evolução porque nessa altura trabalhávamos com uma base de dados - essa parte também teve uma evolução porque hoje em dia é tudo mais controlado.

Jorge: Falou-me ainda nas redes sociais, nestas coisas ultimamente têm tido alguma influência. Quais são os principais fatores que considera que irão influenciar o futuro destas produções? Quais os principais desafios para si?

Maria: Os principais desafios foram aqueles que eu falei

Jorge: No futuro?

Maria: No futuro: eu acho que isto se vai intensificar porque os conteúdos que as pessoas vêem são cada vez mais aquilo que pode chamar-se de micro-ondas, aquilo que as pessoas consomem e deitam fora a seguir. Eu acho que qualquer produto televisivo é fortemente influenciado por esta mentalidade das redes sociais. Dou um exemplo, eles estão a fazer o departamento que chamam de Digital da TVI, que faz conteúdos com os atores para serem publicados nas redes sociais, por exemplo, como os Instagram takeovers - num dia estão com um ator e ao longo desse dia vai postando aquelas instastories que depois desaparecem, aquilo desaparece tudo no dia a seguir. E, por exemplo, a Rita Pereira, o Pedro Barroso ou a Quélia chegam a ter duzentas mil pessoas a ver aquilo. É muito, são 2%. Considerando que a novela tem, mesmo esta que está a correr muito bem tem uma media de 13 ou 14%, é muito. Portanto o principal desafio será compatibilizar essa nova maneira das pessoas olharem para a ficção e compatibilizarem com um produto, que apesar de tudo, é clássico. Esse será o maior desafio.

Jorge: Então só para terminar é... como é que vê o futuro da novela com este modo de produção, isto é, este modo de produção já sofreu várias metamorfoses e o que é que lhe parece que vão ser as próximas metamorfoses deste modo de produção?

Maria: Acho que as novelas vão ser sempre mais curtas, por exemplo, vão começar a ser muito mais curtas, porventura não com elencos tao grandes, não com 3 equipas de produção. Vão ter elenco mais curto, uma duração mais curta, investindo mais em exteriores, ou seja, vão se aproximar mesmo mais das séries. Em termos de conteúdos, vão ter conteúdos cada vez mais fraturantes.

Jorge: Tem de se ver o que vai ser fraturante daqui para a frente porque também há uma parte sociológica, há mutação da própria sociedade, claro que coisas que eram fraturantes há 10 anos hoje já não o são.

Maria: Sim fraturante em função do que for fraturante nessa altura porque hoje estamos a falar de coisas que nem imaginávamos.

Jorge: Portanto este modo de produção vai ter de estar muito atento a esta evolução

Maria: Vai ter naturalmente de acompanhar porque se não acompanhar morre, não é. Claro que, basicamente o método da produção é o mesmo, mas tem vindo a adaptar-se. Também se não se tivesses vindo a adaptar não tinha conseguido estes resultados. Porque eu acho que com menos dinheiro está-se a conseguir mais eficácia, está a conseguir mais eficácias, está a conseguir-se fazer-se melhor, portanto vai ter de continuar a adaptar-se porque se não se adapta morre.

Jorge: E no futuro acha que com a diminuição do tempo das histórias etc., portanto que vai continuar a haver uma preferência por parte dos espetadores, mesmo nós sabendo que é um público muito envelhecido e que esta a desaparecer, vai continuar a haver uma preferência por parte dos espetadores portugueses para os conteúdos de ficção portugueses, nomeadamente das novelas, venham elas, em que formato vierem.

Maria: Sejam séries longas acho eu. Não só nós portugueses, as pessoas em França preferem ver coisas em francês, em Espanha coisas espanholas, há um fator muito importante que é a identificação. Dito isto, todos nós sabemos que a televisão este ano já perdeu mais de setenta mil espectadores. Todos os anos as generalistas perdem espectadores, o desafio é travar essa drenagem e, porque neste momento o cabo... Eu não consigo prever o futuro nem sei quais são as estratégias das empresas, mas, o desafio é acompanhar isso e eu acho que só pode ser por este caminho, porque eu acho que as pessoas querem... E isto mostra porque os formatos de entretenimento tiveram um tempo em que tiveram o seu boom, mas o entretenimento não fica. As pessoas querem ver ficção, aliás, hoje em dia tudo o que está a dar mais cartas são os canais de entretenimento, os canais de Ficção. Dito isto, eu vejo o futuro da ficção com otimismo, acho é que a ficção tem de se adaptar. As mudanças são cada vez mais rápidas.

Jorge: Provavelmente alguns canais de cabo comecem a produzir ficção também, que é o que já acontece nalguns países como o Brasil, a Fox produz em brasileiro, aqui em Espanha a HBO já produz... não forçosamente telenovelas.

Maria: Não sei exatamente. A razão por que ainda não produziram cá foi porque ainda não têm público suficiente que justifique o investimento e provavelmente nunca terão.

Jorge: E também há uma outra. Não está legislado ainda, porque há países onde está legislado, quer dizer, os canais de cabo têm de produzir na língua do país.

Maria: Aqui não seria compensador financeiramente, quer dizer, tenho quase a certeza. Não têm as audiências, o cabo tem trinta e tal por cento, mas é eles todos juntos, porque a FOX, a HBO ou a Showtime e agora a netflix é diferente, não sei qual é a audiência. Gostava de saber qual é a implantação da Netflix em Portugal neste momento, não tenho dados.

Jorge: Tanto quanto sei a evolução não foi feita como eles esperavam, esperavam muito mais adesão, mas estão a subir e a levar o seu tempo.

Maria: Vai levar tempo.

Jorge: Muito obrigado para já, muito obrigado eu pelo tempo.

Maria: Obrigado eu. Espero ter sido útil, eu não (...)

Entrevistado: Nuno Santos
Profissão: Diretor de programas

Jorge: Portanto eu pedia primeiro que te identificasses e descrevesse a tua relação, ao longo do tempo, com a produção de conteúdos televisivos e audiovisuais em Portugal.

Nuno: Não estritamente no domínio da ficção, em geral. Então vamos lá tentar sintetizar isto para não ficar muito grande. Eu tenho quarenta e nove anos, trabalho nesta indústria à trinta, em televisão à trinta também, porque na verdade comecei a fazer rádio e televisão ao mesmo tempo. Durante uma determinada fase a minha carreira na televisão foi sobretudo na área do jornalismo, mas depois, a partir de um certo momento, porque era esse o *background* que eu trazia da rádio, evolui para aquilo, que na altura não se chamava, mas que hoje se chama o conteúdo, os conteúdos. Sai da área do jornalismo e evolui para os conteúdos. Nesse sentido eu trabalhei de uma forma muito próxima, liderando as direções de programas na RTP e na SIC, por junto, 9 anos e, portanto, estive ligado a alguns dos conteúdos de entretenimento, de ficção, mais relevantes que se produziram em Portugal durante esta fase que é também uma fase de grande mutação tecnológica e da entrada de novos *players* e por aí fora. Participei e fui testemunha de tudo isso, dito de uma outra maneira, quando eu comecei a trabalhar a televisão era a televisão convencional de quando nós eramos pequenos; quando comecei a trabalhar era mesmo assim, eram quatro canais hertzianos. Faço parte da geração que acompanhou a chegada do cabo, a chegada dos canais de cabo em português, depois a entrada das novas plataformas, a entrada das plataformas OTT, que hoje é banal falar, e tudo isso acompanhado de uma mutação tecnológica tremenda, isto é, quando eu comecei a trabalhar os telemóveis eram um instrumento novo, enormes, pesados, aliás pouco moveis porque eram... Pesavam muito não é, e não tinham, não era expectável que tivessem, não tinham imagens, a transmissão de dados era muito restrita, não se falava de vídeo. Nós hoje assistimos ao consumo de conteúdos; grande parte do consumo de conteúdos hoje faz-se naquilo a que já se chama o *second screen* que, na verdade é muitas vezes o *first screen* não é. Provavelmente a nossa geração não, mas, a geração dos nossos filhos vê muito conteúdo no ecrã do telemóvel, séries, não vêm coisas de um minuto, vêm muitas coisas de 1 minuto, mas também vêm coisas de 30 ou 40 minutos num ecrã desta dimensão.

Jorge: Neste momento estás ligado à gestão desse tipo de plataformas ou não?

Nuno: Neste momento estou ligado a um distribuidor inglês, mas tenho corresponsabilidade pelo escritório de Madrid, um distribuidor que tem como missão identificar e depois vender conteúdos de entretenimento. Mas em Portugal, entre o entretenimento e a ficção apanhei aqui uma fase interessante porque estive ligado à produção de programas que foram de alguma forma marcantes na televisão em Portugal, dos Ídolos à Operação Triunfo, ao Dança Comigo, aos Laços de Sangue - que é a novela que ganhou um *Emmy* - um conjunto de series históricas na RTP.

Nuno: Estive em alguns momentos, quer dizer, estive desde logo no lançamento da SIC em 1992, estava lá no primeiro dia quando lançamos a primeira televisão privada em Portugal. No lançamento fui o primeiro diretor da SIC Noticias que, enfim, criou uma rutura na relação dos espetadores com o consumo de conteúdos em português, não apenas por ser um canal de notícias, mas sim por ser 24 horas em português. Mudou o paradigma do cabo. Depois participei no processo de reformulação da RTP, em 2002, quando a relação da RTP com o espetador era uma coisa muito difícil porque a empresa vinha de uma fase em que era alvo de uma visão muito negativa por parte do publico - se ia fechar e por aí fora - portanto foi possível inverter esse ciclo. Deste ponto de vista se a minha vida acabasse hoje eu diria que tive uma vida boa.

Jorge: (Risos) Então, mas agora vamos ao que me interessa. Tudo o que disste me interessa, mas o que me interessa agora é, no caso particular da telenovela, qual foi o teu envolvimento mais próximo com este tipo de produção? Porque tu na SIC tens uma forte implantação da telenovela brasileira da rede Globo Televisão e depois, mais tarde, não sei se ainda é do teu tempo, a própria produção da SIC.

Nuno: Não só é do meu tempo como quando cheguei à direção de programas, a equipa que eu liderava considerou que isso era a estratégia para o desenvolvimento da SIC e para a aproximação da SIC à TVI, que tinha tomado essa decisão uns anos antes. E tinha tomado uma boa decisão. Portanto aquilo que nós fizemos... A SIC tinha uma máquina de ficção a funcionar, mas que era, do nosso ponto de vista, uma máquina artificial porque em vez de produzir originais portugueses fazia, e fez nalguns casos com sucesso, noutros não; fazia a adaptação de conteúdos sul-americanos, não brasileiros, argentinos designadamente. Portanto quando cheguei à SIC apanhei a Floribela, as Chiquititas e esse tipo de conteúdos e eu achava que eles não refletiam a realidade portuguesa.

E, portanto, aquilo que nós fizemos foi criar, com a SP Televisão, que tinha sido ela própria, passe a redundância, criada nessa altura, criar uma máquina de ficção que permitisse desenvolver primeiro uma linha e depois partir para uma segunda linha de ficção em português, de novela. Eu gostaria que não produzíssemos só novela, mas na verdade a prioridade era a novela, que de uma certa maneira refletisse aquilo que eram os gostos, as expectativas, que retratasse de uma certa maneira o que era a sociedade portuguesa, porque sempre se associou isso um pouco à novela, esse paradigma. E eu acho que fizemos isso de uma forma que foi ambiciosa, mas bem, bem-sucedida e feliz também, porque tu referiste aí a questão da Globo. A decisão que nós tomamos na altura não foi de fazer contra a Globo, foi a de fazer com a Globo. Isto é o que eu considereei nessa fase, foi... estamos a falar de 2006 / 2007, foi que só era possível fazer melhor do que aquilo que a TVI fazia, e a TVI tinha uma máquina bastante oleada, que estava a rodar à 5 ou 6 anos nessa fase, à mais até, mas que estava com uma muito boa dinâmica e só era possível fazer se nós fôssemos inovadores na abordagem, com uma estética distinta na sonografia, no guião, na iluminação, na preparação dos atores, e por aí fora.

Jorge: Desculpa lá, eu vou interromper porque isso entronca naquilo que eu vou perguntar agora. Se tu consegues identificar e descrever aqueles que te parecem ser os principais fatores que sedimentaram, ao longo dos anos, junto do publico da televisão, o gosto e o consumo da telenovela e, já agora, peço-te se consideras também o papel da música.

Nuno: Sim, eu acho que alguns dos fatores críticos são estes que identifiquei embora, se tu fores perguntar às pessoas elas não dizem assim: *“Eu vejo esta novela porque eu acho que a direção de atores é fantástica ou porque eu acho que a iluminação é extraordinária, ou porque...”* quer dizer, as pessoas identificam-se com uma história, ou não se identificam basicamente. Por essa razão que é - a história diz-lhes alguma coisa - os protagonistas tocam os espetadores, a realidade que é ali retratada de alguma forma faz com que as pessoas se identifiquem com ela. Estes são os aspetos que se tu fores perguntar... Eu assisti nalguns casos literalmente e sobretudo recebi muitos relatos de focos de grupos; é isso que chega aos públicos. Portanto o publico não te diz “eu acho isto extraordinário ou melhor que o canal do lado faz” porque a direção de atores vê-se que é diferente, porque a sonografia vê-se que é rasgada, porque a iluminação é distintiva, quer dizer, isso são coisas que são subliminares na perceção do espectador.

Jorge: Mas por exemplo, aplicas isso também ao papel da escrita?

Nuno: E a escrita claro! Portanto eu dou-te o exemplo dos “Laços de Sangue” que foi a novela que nós lançamos em 2009 / 2010, que ganharia um *Emmy* - não foi a primeira novela portuguesa a ganhar um *Emmy* é importante dizer isso - mas quando nós partimos para a produção dessa novela estávamos na discussão com a Globo sobre que tipo de acordo deveríamos ter e eu considerei que um elemento critico para o sucesso da novela era o papel do guionista e eu conhecia-o porque ele passa uma parte da vida dele em Lisboa, vive literalmente uma parte do ano em Lisboa, o Aguinaldo Silva. O Aguinaldo Silva é um dos grandes autores de novela da Globo, da Tietá, do Roque Santeiro, enfim inúmeras e outras mais recentes, um senhor respeitável com hoje setenta e muito anos. E nós falávamos, às vezes aqui e no Rio de Janeiro, e eu desafiei o Aguinaldo para fazer parte deste projeto; coisa que só foi possível fazer com o acordo da Globo e eu acho que ele foi, talvez, o elemento decisivo na viragem da historia e, ao contrario do que sucede muitas vezes, ele teve a inteligência e diria a humildade, sem ser a *humildadezinha*, para agregar a equipa de guionistas portugueses e a equipa teve assim também a noção que ele podia ter um papel de mais valia para a historia, onde ele fazia um papel de direção da equipa de guionismo, onde ele traçou as linhas chave da historia, olhou para um script que lhe foi apresentado, virou ao contrario, na verdade, e esse *twist* que ele introduziu fez com que a historia ganhasse imenso... E depois ele não estava na escrita diária, ele trabalhava com a equipa de guionismo, salvo erro, uma vez por semana, já não estou bem certo. Ele foi um elemento completamente chave nessa viragem.

Jorge: Tu já falaste mais ou menos nisso, mas de qualquer das maneiras para mim faz parte, mais ou menos, do protocolo seguir estas perguntas. Quais são as características que tu consideras mais marcantes na novela portuguesa e nesta evolução, considerando os seguintes fatores. Já falamos da

escrita e agora ia-te falar um pouco do elenco, do casting, das localizações, dos sítios onde se gravam - sobre os argumentos já falámos - e sobre valores de produção, qualidade técnica e visual e uma coisa, que tem muito a ver contigo, que é o alinhamento do produto na grelha e o posicionamento do canal responsável pela promoção e pela produção.

Nuno: Sim, vamos lá ver, procurando olhar para cada um desses aspetos talvez separadamente, embora eles vivam em conjunto, e é da conjugação desses aspetos e de outros que já falamos que se faz o sucesso ou o fracasso de um produto. Sim, vamos começar pela questão orçamental, por exemplo, eu trabalho em Espanha neste momento e em Espanha nós temos séries com valores por capítulo de 600 mil, 700 mil, 1 milhão de euros por episódio. Bom, nós estamos a produzir novela em Portugal por 35, 40 mil euros, mesmo estando a falar de série *versus* novela há aqui um abismo, mesmo estando a falar de um mercado de 55 milhões de pessoas *versus* um mercado de 10 milhões de pessoas há aqui um abismo e, portanto, é com certeza que há uma grande diferença entre o que é possível fazer com 400 mil euros ou com 1 milhão de euros e com o que é possível fazer, mesmo se transitarmos para o universo das series em Portugal e saltarmos para 70 e 80 mil euros entre uma coisa e outra. E isso com certeza que nos prejudica. Isso é passível de ser mudado, enfim, a escala é sempre uma questão no caso do mercado português, mas eu acho que devemos ter a ambição de talvez até, nalguns casos, produzir menos - aqui não estou a falar tanto nos canais privados, mas sim na RTP - talvez produzir menos e ter mais dinheiro para produção e fazer algumas coproduções que permitam ir buscar dinheiro. Acho que isso deve ser um objetivo estratégico. No caso do elenco sim, acho que o elenco provou várias vezes, ao longo dos últimos anos, que uma novela pode ser tão ou mais bem-sucedida se tiver o elenco chave.

Jorge: Mas o elenco também suportado por um pequeno *Star-system* não?

Nuno: Sim e esta indústria é a indústria do *star-system* mas, quer dizer, é desde o Hollywood do cinema dos anos 20, o cinema mudo portanto, isso não é propriamente... Hoje espelha-se de outra maneira porque, hoje, os atores tornam o seu trabalho conhecido não apenas por o que fazem em televisão, nisto ou naquilo, quer dizer, têm outras formas de divulgação, mas eu, por exemplo, eu olho hoje em dia para a forma como essa indústria do *star-system* está a funcionar, para os elencos das novelas e, em nome de uma estratégia muito economicista que os canais têm seguido, eu vejo coisas que são aberrantes. Dou-te um exemplo que é: acabou de terminar uma novela e começa outra, terminou uma na sexta e começa outra numa segunda em que o elenco é basicamente o mesmo porque aquela acabou de ser gravada há 6 meses e a outra, entretanto, foi gravada. A diferença é que o tipo ou uma rapariga numa está loira e noutra aparece morena, numa é boa e noutra é má e tal, e isso acontece também porque, não digo que não haja pessoas suficientes, é porque se investe, se aposta normalmente nos mesmos. Depois outra coisa que em Portugal aconteceu e bem e que agora não acontece que é... Hoje em dia há uma grande... Os atores viajam muito entre canais e eu acho que isso não é bom para o espectador porque, eu não digo que as pessoas tenham de estar eternamente amarradas ao canal A ou canal B, mas para mim é estranho

que um tipo que eu associo à TVI, por hipótese, passado, faz ali duas novelas e depois faz outra novela do outro lado e depois volta a fazer ali e depois volta a fazer ali, isso é a incapacidade dos canais, digamos, de contratar as pessoas em exclusivo. Se nós olharmos para a realidade Brasileira isso é, grosso modo, impensável em relação aos nomes principais. Se o tipo é o ator da Globo é o ator da Globo, não o Ex da Globo, amanhã da Record e depois da SBT. Não quer dizer que não haja pessoas da segunda linha que se transferem de um lado para o outro, mas nos nomes principais isso não acontece. Depois outro aspeto que tu referiste aí...

Jorge: As localizações, eu referi mais localizações, deslocalizar das grandes cidades.

Nuno: Eu acho que isso fazemos bem, por um lado isso cria uma aproximação das pessoas, por exemplo, isso foi muito importante na afirmação da ficção da TVI contra a ficção brasileira, que na altura estava na SIC. Foi muito importante porque as pessoas criaram essa identidade - isto é português porque passa-se em Santarém, nos Açores, isso até muito antes deste *boom* do turismo é curioso; isso ajudou a mostrar Portugal aos portugueses e eu acho que isso foi muito importante e as autarquias perceberam isso, os autarcas perceberam isso, e os produtores de conteúdo também perceberam isso. Curiosamente nos últimos tempos, nos últimos 2 ou 3 anos, tem-se passado aqui tudo à volta um bocadinho de Lisboa, Cascais...

Jorge: Sim, mas tem se procurado muitos lugares exóticos... Macau... começa os 15 primeiros minutos, um filho que é morto no México.

Nuno: No México, na África do Sul, mais não sei o que, mais não sei que mais. Ok, isso acrescenta valor à produção e depois traz-se uns *beauty shots* que se vai introduzindo, depois faz-se ali uma coisa no Alentejo a fingir que é o Wyoming ou não sei o que no Texas, enfim isso são truques.

Jorge: E relativamente à evolução da qualidade técnica que também é muito importante?

Nuno: Isso acho que mesmo com debilidades financeiras é indiscutível, ou seja, o produto, eu acho que já foi melhor, ele paga hoje o preço de se fazer hoje com menos dinheiro do que se fazia à dois, três ou quatro anos. Isso talvez se note na qualidade das equipas técnicas, num menor investimento, num menor cuidado, mas eu acho que a evolução que o produto novela conheceu no mercado da dimensão portuguesa, em tão curto espaço de tempo; porque se nós olharmos para grandes produtores deste tipo de conteúdo, como, o exemplo que falamos sempre é o Brasil, mas há outros, o México, a Turquia está noutra patamar - mas há uma razão para isso, podemos falar nela. Se nós falarmos aqui, sobretudo dos sul-americanos, México, Colômbia, Argentina, e por aí fora, eu acho que nós andámos bem, mas os Turcos andaram muito melhor porque investiram à séria. Mas os Turcos investiram à séria (para já o mercado é muito maior) segundo eles investiram à séria como eles também investiram à séria na *Turkish Airlines* e coisas assim, portanto, porque consideraram isso um eixo estratégico de uma política de comunicação. O estado também entrou nisso, eles vão para o MIP com empresas que são aparentemente privadas, mas que tem grande participação do estado e, portanto, vão com a força toda e depois a história parece que é uma

historia turca, mas depois o nível de produção é altíssimo, ou seja, isso em Portugal nunca se fez; e eu pergunto-me se alguém não devia talvez tentar fazer.

Jorge: Por exemplo, agora considerando especificamente o modo de produção destes produtos audiovisuais, particularmente a novela. Praticamente tu já disseste isso, mas, para ti, futuramente, quais são os elementos que te parecem ser mais determinantes para a caracterização deste modo de produção. É o elenco? O alinhamento estratégico do canal? São os cenários e a gestão de produção? Os meios técnicos ou o volume de produção *versus* produtividade e rentabilidade. Nós falámos do preço de produção, quer dizer o preço de produção de um episódio começa a ser incomportável, tu conheces melhor essa realidade que eu, ou seja, já não é quase possível, em média, produzir um episódio com quarenta mil euros, que é o preço de há 30 anos atrás, o preço da primeira Vila Faia, que era ainda em escudos, mas que naquela altura já eram trinta e sete mil euros, portanto em 30 anos isto aumentou 3000 euros por episódio.

Nuno: Quer dizer, a tragédia do mercado em Portugal não é de se produzirem, até diria desejavelmente que se devia produzir mais porque iriam produzir novelas com diferentes valores de produção, salvo seja, isto é, a novela principal do horário nobre; a novela que sai a seguir ao jornal não devia ter um custo de produção igual ou muito parecido com a novela da faixa seguinte e se se produz uma novela para a hora de almoço, como às vezes se faz, ela deve poder custar sensivelmente metade do que custa uma novela à noite.

Jorge: Basicamente tu achas que é sustentável este modo de produção, a forma como nós estamos a trabalhar. Tu falaste numa coisa muito importante que é, por exemplo, o investimento turco etc. Achas que nós conseguimos manter esta sustentabilidade?

Nuno: Eu acho que a indústria dos media está aqui numa encruzilhada e para se reinventar... A questão não é para onde ela vai, é como é que ela vai, como se sustenta. Eu acho que há pessoas com ideias, a questão é como é que isso se paga, dito de outra maneira. Por isso é que, por exemplo, se calhar quando tu fores apresentar o teu documento final, essa questão já estará mais do que resolvida, mas eu, quando olho neste momento para a situação que nós temos aqui e para a hipotética entrada da Altice e vejo... põe as mãos na carteira e foge... Eu não faço nenhuma defesa da Altice em concreto, o que eu digo é, tal como nós temos as coisas não dá, portanto, não vale a pena dizer que vem aí uns bandidos e isto está impecável porque isto não está impecável. Alguma coisa terá de se passar. Ou são as empresas de telecomunicações que comprem os grupos de media ou são os grupos de media que se associam uns com os outros, ou são as plataformas ditas de social media, como já acontece noutros mercados, que passam a produzir conteúdos e, portanto, nós passamos a ter não novelas, mas séries em língua portuguesa de Portugal para o Facebook e para o Google e para o Youtube e, portanto, isso é outro mercado. Eu acho que o risco para a indústria das novelas, tal como nós temos de ser atingidos nos próximos três a cinco anos diria que é diminuto. O que nós temos assistido aliás é outras linhas de entretenimento, por exemplo, nós olhamos hoje em dia para a grelha da SIC; a SIC praticamente só produz novela, já não tem mais entretenimento;

a TVI tem um programa de entretenimento por semana; a RTP ainda tem mais diversidade apesar de tudo, o que sobra é a novela praticamente.

Jorge: Isto é completamente... isto é, não preciso de perguntar porque tu vais respondendo àquilo que te ia perguntar. A minha sexta pergunta, praticamente no fim, era quais são os principais fatores que tu consideras que irão influenciar, no futuro, estas produções e quais são os principais desafios.

Nuno: Eu acho que...

Jorge: Estou a falar da ficção em geral, digamos da televisão generalista provavelmente.

Nuno: Se nós nos resignarmos à ideia que, bom. Nós o ano passado produzíamos 2 novelas, 1 programa de entretenimento ao domingo, 39 semanas por ano e um programa de entretenimento ao sábado mais *soft*, 26 semanas no ano, e depois repetíamos no Verão e depois não sei que... Agora entramos no novo ano, mas já não produzimos o sábado e o domingo, em vez de produzirmos 39 semanas produzimos só 26 e nas outras 13 já não é grande entretenimento, mas sim uma coisa gira tipo Cesar Mourão, mas que, na verdade, é um *late night show* com um tipo num palco, muito engraçado e tal. E depois no ano seguinte já nem produzimos 26, passamos de 26 para 13 e por aí fora... Quer dizer, a novela nesta cadeia é a última a ser atingida, mas lá chegará ou não? O que eu sinto, não tanto dos programadores ou de quem decide na área dos conteúdos, dir-se-á bom, mas se a rentabilidade das empresas é cada vez menor, se o *income* é cada vez mais reduzido, se a dívida é cada vez mais elevada, o que é que eles podem fazer? Pois, é por isso que eles têm responsabilidade de gerir as suas empresas. Eu diria que os empresários dos media em Portugal têm o dever de encontrar soluções para viabilizar os seus negócios porque nós estamos a entrar numa espécie de beco sem saída. Esta área da indústria em concreto, eu acho que por ela ainda ser muito poderosa, porque há um dado que nós não falamos aqui na conversa, mas que se resume da seguinte maneira: - todos os dias existem às dez da noite, por junto, 2 milhões e meio de pessoas a ver novela, ou seja, não há veículo de comunicação, em termos comerciais, mais poderoso. Se queres inscrever um tema na agenda mediática, digamos assim, discutir uma questão social, não há mais poderoso que isso. Quer dizer, há um jogo de futebol da seleção nacional obviamente, mas isso é um evento ou uma serie de eventos se for um campeonato da Europa ou do Mundo e por aí fora. Agora, a um ritmo diário, a novela continua a ser, entre a da SIC e da TVI que nós estamos a falar é de 2,5 a 2,7 milhões e depois - "Ninguém com menos de 20 anos vê novelas" ou "Ninguém em Lisboa vê novelas" - Depois quando se olha para as audiências isso não é bem assim e até há fenómenos curiosos porque, hoje em dia, há uma medição de audiências diferida e, portanto, verifica-se que há muita gente que vê os episódios não em direto mas em diferido, portanto, chega agora a casa às sete da tarde...

Jorge: Isso é mensurável?

Nuno: É, já é, não sei se é absolutamente fidedigno, mas é um sistema que está a ser apurado, melhorado e, portanto, há esse tipo de fenómenos também, pessoas que não vem em direto, mas

vêm depois porque andam com a caixa para trás ou gravam e mais não sei o que. Portanto a novela é um fenómeno que se mantém com alguma pujança.

Jorge: Eu ia... é a última pergunta que era, com este modo de produção, que tem sido um modo de produção que tem vindo a evoluir do ponto de vista técnico, artístico, escrita, etc. Como é que tu vês o futuro da novela portuguesa com este modo de produção? Ou vai ser preciso alterar o modo de produção? Quando falo no modo de produção falo no montante a jusante, desde o momento em que se tem a ideia até ao momento em que se distribui.

Nuno: O que me preocupa é, não são... Eu acho que o risco está a montante e a jusante, onde é que eu quero chegar com isto. Eu acho que o risco está naquilo que a indústria é hoje, em termos gerais e em Portugal e os fatores que, desde logo uns quantos que nós não controlamos e outros que, estando aqui a nossa frente, nós não estamos a... Nós é aqui um plural um pouco majestático, mas não estamos a fazer nada para alterar e isso coloca em risco todas as áreas da indústria, quer dizer, isso coloca em risco uma coisa que é até mais socialmente relevante que é o jornalismo. Porque é que as pessoas hoje dão muito menos importância ao jornalismo dito convencional - bom porque se eu tenho aqui no Facebook as coisas mais ou menos à mão porque é que vou estar a comprar o Público ou DN ou o Expresso ou coisa que o valha... claro que com a ficção e com as novelas isso se coloca num patamar diferente, mas, eu não creio que haja. Se calhar colocando as coisas de outra forma, eu acho que há bons autores, boas equipas. Os modelos, é mais fácil hoje dizer isto que estou de fora do que quando estava tão envolvido, mas eu olhando para o que se tem feito, eu acho que há formas um bocadinho repetidas e, portanto, talvez seja bom - acho que se tem refletido pouco sobre isso - há fórmulas talvez um pouco... eficazes, mas talvez um pouco gastas, não é?

Jorge: Mas sentes que se repetiram mais a partir do princípio do século XXI, isto é, a partir dos “Jardins Proibidos”, do ano 2000, em que de repente a telenovela portuguesa se suplanta em audiências da brasileira da Globo?

Nuno: Não, não... Até acho que, por exemplo, a ficção da SIC, uma das coisas que trouxe foi uma maior sofisticação, algumas que não são perceptíveis pelo público, mas com uma melhor satisfação em termos técnicos e estéticos e uma maior sofisticação nas histórias, nos guiões e por aí fora. Uma das últimas vezes que foi derrotada, e em toda a linha, foi por uma novela da TVI que era extremamente simples e linear na sua história, basicamente era um Conde de Monte Cristo.

Jorge: Todo o “Tempo do Mundo” ou “Jardins proibidos”? Mais recentemente?

Nuno: Sim mais recentemente, uma espécie de regresso a essa simplicidade narrativa e às vezes é bom. Uma novela é uma novela, às vezes é bom regressar a uma certa simplicidade. O que eu sinto hoje, mas como telespectador, não tenho certeza absoluta sobre isto, mas o que eu sinto é que... passam-se coisas absolutamente inverosímeis nas novelas portuguesas - os maus não podem ser tão maus, não pode haver tantos tipos que morrem e renascem quer dizer; há assim uns clichés levados

ao extremo que também decorrem de se produzir num grupo relativamente reduzido de pessoas e estarem sujeitas a uma pressão imensa.

Jorge: Mas esse tipo de coisas vem um bocado a montante, vem um bocado da escrita e da ideia original e...

Nuno: E outra coisa, as nossas produções (mas isso as pessoas que são os autores não têm responsabilidade) quer dizer, nós produzimos coisas com 300 e 400 episódios e, portanto, eu digo isto, e falo em causa própria - eu já disse a autores que estão à espera de produzir 200 episódios, chegarmos aos 150 e dizer que nós não vamos fazer 200 mas que preciso que façam 350 e que a certa altura é... façam o favor de inventar aqui uma segunda historia. Podemos introduzir essa coisa das temporadas...

Jorge: Era isso que eu ia falar, mas isso não resolve nada?

Nuno: É apenas uma nomenclatura. Quer dizer, tiram uns atores entram outros.

Jorge: Muitas vezes desloca o set da gravidade da narrativa de um foco para outro, mas os outros ficam lá na mesma.

Nuno: O principal objetivo disso é o objetivo financeiro, isto é, eu se em vez de fazer 180 episódios ou 220, fizer quatrocentos, em termos de rentabilidade é mais rentável. Eu não atirarei pedras nesse domínio porque eu sei que a vida é difícil, agora isso não é uma defesa do produto artístico, com certeza que não é. É o que é, não é?

Jorge: Epá, muito obrigado. Isto foi bestial, agradeço-te imenso porque foi realmente... foi uma visão muito interessante (...)

Entrevistado: José Eduardo Moniz

O Doutor José Eduardo Moniz é jornalista, diretor de programas da RTP, diretor de programas da TVI, consultor de várias empresas relacionadas com o meio e com o audiovisual

Profissão: Diretor de programas

Jorge: A primeira pergunta é: se podia identificar e descrever a sua relação ao longo do tempo com a produção de conteúdos televisivos e audiovisuais em Portugal?

José: Bom, eu comecei a trabalhar em televisão em 1977. Primeiro e só como jornalista, depois como responsável setorial do departamento das qualidades na RTP, depois como chefe de redação, diretor de informação, apresentador de notícias, entrevistador, etc. E, em 98, assumi as responsabilidades de diretor coordenador de informação e programas da RTP. Foi a partir desta altura, sobretudo, que me comecei a interessar mais pelos conteúdos que não eram apenas aqueles de caráter meramente informativo, independentemente da importância e da dignidade da informação que os conteúdos têm, são a génese da minha atividade. Aquilo que eu posso dizer é se compararmos aquela época com aquela que vivemos atualmente, verificamos que há um fosso enorme. Há um fosso enorme na criatividade e há um fosso enorme na qualidade de produção e na preocupação que é colocada na execução de cada produto. É evidente que o que acontecia na RTP na altura não tem nada a ver com o que aconteceu após o aparecimento dos privados. Eu presumo que iremos falar sobre isso ao longo desta conversa.

Jorge: Claro.

José: E essa diferença notou-se em todos os géneros da criatividade e da produção de entretenimento, incluindo no entretenimento a ficção, como é óbvio.

Jorge: Neste caso particular da telenovela, que é o estudo que eu estou a fazer, já foi... a minha tese de mestrado já foi sobre a telenovela também. No caso particular da telenovela, qual é aquele que considera ser o seu principal envolvimento no modo de produção?

José: Bom, foi a partir de 98 que eu me envolvi com a questão das telenovelas. Primeiro, com as telenovelas brasileiras, e depois com as telenovelas portuguesas. Em 98, a TVI, perdão, a RTP tinha um exclusivo das telenovelas. (telefone toca...)

Jorge: Vamos nas telenovelas para a RTP.

José: E, portanto, nessa altura, não havia uma grande preocupação da parte da RTP de criar um produto alternativo de ficção. Tinham sido feitas algumas experiências, nomeadamente, no tempo do Proença de Carvalho e a diretora era a Maria Elisa e, posteriormente, com o Carlos Pinto Coelho, mas eram experiências esporádicas, não eram feitas com caráter regular. Aquilo que eu pensei, o que antevi foi que com o aparecimento da televisão privada nós íamos ter problemas de abastecimento de produto e, portanto, nós tínhamos que começar a criar a nossa própria alternativa, e essa alternativa passava por produzir com caráter regular o produto chamado telenovela em horários que não colidissem com a novela brasileira, isto é, o objetivo era tirar partido do potencial

e da penetração que a novela brasileira tinha junto do expetador português para que essas novelas servissem de almofada à entrada da novela nacional e, progressivamente, à sua aceitação pelo expetador.

Jorge: Coisa que veio a acontecer.

José: Coisa que veio a acontecer, passado muito tempo, mas já não na RTP, mas sim, na TVI.

Jorge: E como é que identificaria, e descreveria aqueles, que lhe parecem ser os principais fatores que sedimentaram ao longo dos anos junto do público da televisão, o gosto e o consumo pela telenovela? E, já agora, se não se importa, porque é uma coisa que praticamente foi produzida por si, a importância da música, músicas que já tinham título conhecido, etc.

José: Eu tenho que voltar um bocadinho atrás, para dizer o seguinte, quando eu fui para a TVI, em 1998, perdão, em 2008... estou a fazer confusão, em 1998.

Jorge: É em 1999 que se faz os Jardins Proibidos.

José: Em 1998, uma das coisas que eu tentei fazer foi convencer a TV Globo a diversificar os seus clientes em Portugal, e fiz-lhes uma proposta concreta, que foi no sentido de lhes dizer *“Meus amigos, vocês estão a vender as telenovelas à SIC, por que razão não vendem as vossas séries à TVI? Portanto, vocês terão a SIC com as telenovelas e nós aproveitaremos as vossas séries, as vossas séries são ótimas, nós temos um perfil diferente e, portanto, seria bom para vocês.”* Bom, o acordo de exclusividade que eles tinham com a SIC não lhes permitia fazer isso. Eu fiz várias insistências nesse sentido de mudar essa posição da TV Globo. Não fui bem-sucedido, mas, recordo-me de uma última conversa que tive com o meu interlocutor em que lhe disse *“Vocês vão-se arrepender porque estão a obrigar-nos a seguir um caminho que é um caminho de concorrência direta convosco”*. Eles riram-se muito, perceberam o objetivo, mas eu acho que intimamente ninguém acreditava que nós fôssemos capazes de fazer o que fizemos. E, na realidade, aquilo que decidimos, foi produzir a novela portuguesa de forma continuada e fizemos uma primeira experiência com o Tozé Martinho, com uma telenovela chamada *“Todo o Tempo do Mundo”*, numa fase muito difícil da vida da TVI, em que a TVI não tinha dinheiro, pura e simplesmente, e, então, o que nós fizemos foi produzir uma série de vinte e seis episódios, em que emitíamos um episódio por semana, a um domingo. Acontece que, nesse horário, essa novela duplicou o *share* que nós tínhamos nesse episódio. Ao fim de três semanas de duplicação de horário, eu consegui convencer a Administração a fazer mais um investimento e passamos a emitir também ao sábado. E no sábado, verificou-se o mesmo fenómeno, duplicamos a audiência que tínhamos no horário. Depois, mudamos isto para a sexta-feira e para a segunda e, portanto, a mesma série, em quatro dias, fixou-nos o horário. Prolongamos a série, fizemos mais vinte e seis episódios e isso deu-nos tempo, entretanto, para prepararmos a primeira novela a sério que foi os Jardins Proibidos. Os Jardins Proibidos funcionou muito bem e, a seguir, os Olhos d’água.

Jorge: Foi aqui que entrou os nomes de músicas já conhecidas.

José: Bom, exatamente, nós aproveitávamos os nomes das músicas, que eram músicas que tinham ficado no ouvido das pessoas, que tinham sido grandes *hits* musicais para... e tinham estado nos tops todos... para nos ajudar a catapultar o próprio produto que estávamos a fazer. A verdade é que os atores eram bons, os músicos aderiram, os espetadores aderiram e nós rapidamente começamos a ultrapassar as novelas da Globo, primeiro a aproximar-nos, depois a ultrapassar as telenovelas da Globo em termos de audiência. Dir-se-á, deixe-me só dizer aqui isto, há aqui uma tese para alguns de que nós que só conseguimos isso por causa do *reality show* e então...

Jorge: Ia falar nisso exatamente.

José: No *reality show*, eu contrario determinantemente isso e contrário por várias razões, porque a estratégia da TVI foi montada com três pilares: o pilar do jornalismo, o pilar da dramaturgia e o pilar dos *reality shows*. Esses três pilares não funcionavam autonomamente uns dos outros e a verdade é que se funcionassem, quando o *reality show* saísse do ar, a telenovela cairia. A verdade é que não caiu. Portanto, nós fizemos uma informação muito diferente da nossa concorrência, uma concorrência muito agressiva, muito junto das pessoas, muito junto do povo. Como não havia dinheiro para contratar grandes jornalistas, nós trabalhávamos com estagiários que eram industriados a irem para a rua com perguntas muito concretas para fazerem a políticos, a empresários, a jornalistas, eles tinham que chegar à redação com aquelas perguntas e com aquelas respostas, mesmo que as respostas não surgissem, eles pelo menos tinham que fazer as perguntas e, portanto, a nossa agressividade era uma agressividade muito grande que fazia com que as pessoas se identificassem connosco nesse aspeto. A novela era uma novidade no contexto da televisão portuguesa e o *reality show*, obviamente, teve um papel importante porque abriu ali a persiana, levantou a persiana e as pessoas puderam espreitar para dentro da janela.

Jorge: Havia uma estratégia?

José: Havia uma estratégia coerente, portanto, e se não fosse assim, o pilar da dramaturgia (telefone toca)... e a verdade é que as novelas da TVI continuam a ser hoje o grande pilar das audiências da empresa. Basta atentar nas audiências de uma novela que está atualmente no ar e que nós estamos a gravar aqui nesta conversa, que é A Herdeira, está a bater recordes de audiência. Quando eu falo em recordes de audiência, falo em recordes de audiências dos últimos dez anos. O que é uma coisa extraordinária e, portanto, é um género que está sólido, que por muitas críticas de que seja alvo, se mantém atrativo e mais, é um género que evoluiu no sentido de incorporar muito aquilo que são as questões da qualidade em Portugal. Em Portugal e no mundo. É evidente que nós todos que vemos televisão, que gostamos de ficção, adoramos ver séries e preferimos séries a novelas.

Jorge: Em Portugal, não, pelos vistos preferem a novela.

José: Nós todos adoramos isso, adoramos séries, eu adoro séries. Mas a verdade é que não há dinheiro em Portugal para nós, subitamente, abandonarmos um género e passarmos para outro. E em Portugal tem havido a habilidade de trazer para dentro das novelas temáticas que são das cenas, em primeiro lugar, e, em segundo, o mundo das estruturas narrativas que as séries incorporam e

isso tem acontecido. Tem acontecido muito na linguagem, basta olhar para a linguagem de algumas das novelas que estão no ar, você, concretamente dessa ou da anterior e de uma próxima que vai aparecer, verificará que o estilo de escrita não é o mesmo, que a narrativa tem pontos de diferenciação muito acentuados relativamente àquilo que se fazia há quinze, dez e, se calhar, há três ou quatro anos atrás.

Jorge: Isso vem um bocado na sequência da minha próxima pergunta, eu quase nem preciso de fazer a pergunta. Quais são as características que considera mais marcantes na novela portuguesa em termos de evolução? Foram os elencos, as localizações, os argumentos, o valor de produção, a qualidade técnica e visual e, até mesmo, o alinhamento em grelha e a promoção e a maneira como é promovido?

José: Acho que há, primeiro, gosto de falar do produto em si e do valor intrínseco desse mesmo produto. Aquilo que eu acho é que nós temos atualmente boas histórias. Eu regresssei à TVI como consultor há três anos e qualquer coisa, numa fase em que as novelas da TVI estavam em perda relativamente às da sua concorrência e a verdade é que, hoje e digo isso com algum orgulho, a tendência inverteu-se novamente e a TVI, hoje, é a referência da produção das novelas em Portugal e a tradução disso é o facto de ser líder nas suas novelas. E isso deve-se a vários fatores: primeiro, ao conteúdo das histórias. As histórias são boas e são muito variadas, nós não temos uma história. Nós saímos das tradicionais histórias de amor, pura e simplesmente, para passarmos a ter histórias da vida, com tudo o que a vida tem de bom, e que tem de mau. Passamos a ter a preocupação de dispor de uma cenografia que fosse uma cenografia mais realista, mais ampla, com mais profundidade, com uma iluminação melhor, isto é, do ponto de vista técnico é mais bem-cuidada. Depois os locais em exterior onde nós fazemos as novelas são locais escolhidos com algum critério e não são locais escolhidos apenas para mostrar paisagem, são locais que eles próprios nós fazemos o possível por serem protagonistas das histórias. Portanto, há todo um conjunto de dispositivos que foi acionado e de técnicas que foram postas em prática que permitiram que o espetador, ele próprio, se diferenciasse e procuramos trabalhar servindo públicos diferentes. A escrita, hoje em dia, obedece à busca ou à preocupação de tentar satisfazer audiências muito díspares, dos quatro aos catorze, dos quinze aos vinte e quatro, dos vinte e cinco aos trinta e quatro, dos sessenta e cinco aos setenta e quatro, o que não é fácil. E, ao mesmo tempo, tentamos servir o norte e servir o sul, por exemplo, com esta novela que mencionei há pouco, *A Herdeira*, nós estávamos muito frágeis no norte e hoje estamos líderes no norte no horário onde a novela se passa, e porquê? Porque nós estamos a fazer uma novela cuja ação decorre, em grande parte, em Viana do Castelo e decorre na Galiza. Portanto, nós estamos a identificar-nos com as populações e o problema... e a questão de fundo é que nós tratamos de problemas que podiam acontecer lá e os dramas humanos, que não são apenas dramas humanos, ocorrem lá. O que significa que um casal que se separa lá, separa-se lá como se separa em Lisboa; um casal que tem uma filha a precisar de um transplante renal, tanto enfrenta essa situação em Lisboa, no Porto, como enfrenta noutra sítio qualquer. Portanto, temos

procurado dar alguma universalidade às nossas novelas, no sentido de percebermos que nós não somos mais um ser isolado ou um casal isolado. Nós, de facto, pertencemos a um conjunto e quanto mais partilharmos a nossa condição humana com as das outras pessoas, tanto melhor. E é isso que nós procuramos ir fazendo progressivamente.

Jorge: Em relação aos elencos, considera também que a criação, esta evolução que vem desde o tempo em que as telenovelas eram produzidas praticamente para o único canal possível que era o serviço público de televisão e depois, mais tarde, para as televisões privadas, que a criação de um pequeno *star-system* veio também alavancar um pouco....

José: É evidente que veio ajudar muito isto, porque, não sei se você se lembra, no tempo da RTP, trabalhava-se exclusivamente com os atores que faziam teatro, basicamente, era isto. Aquilo que aconteceu quando a TVI entrou em força produção, na ficção foi a descoberta de novos valores. Houve um produto que eu tive pena que terminasse, mas, terminou ainda antes de eu voltar ao ativo, digamos assim, terminou depois de eu ter deixado de ser diretor-geral da TVI, foi uma coisa chamada “Morangos com Açúcar”, que foi uma revolução junto da população mais jovem, um fenómeno total, fenómeno de audiências, fenómeno de descoberta de novos talentos, fenómeno de criação de sucessos musicais, fenómeno de penetração junto das populações. Nós íamos a qualquer lado e toda a gente conhecia os atores, aqueles jovens, etc. Grandes concertos a encherem praças. A verdade é que com esse produto, a partir desse produto construiu-se que uma espécie de fábrica onde se criavam e descobriam talentos novos para a representação. Muitos dos atores que hoje são as principais figuras das novelas da TVI e das outras, da concorrência, nasceram aí, nesse laboratório que os Morangos com Açúcar foram. Nessa perspetiva, esse sistema desse *star-system* faz todo o sentido. Por alguma razão, nós tentamos, inclusive, incentivar esse *star-system* ao desenvolvermos prémios de ficção e galas de ficção. Lembro-me que fizemos a primeira gala da ficção nacional em que objetivamente nós queríamos privilegiar os atores e dizer aos atores “*Nós estamos com vocês, gostamos de vocês, queremos estar aqui convosco*” e também tivemos a preocupação de não dar um prémio individualizado. Tivemos a preocupação de premiar todos, porque todos participaram no esforço coletivo de colocação da ficção na TVI na altura num patamar absolutamente diferente daquele em que nós estávamos antes. Recordo-me de uma novela que foi feita com uma dose de risco enorme, que foi a Ilha dos Amores, nos Açores, que foi um drama, o governo regional dos Açores e a Sata na altura, os hotéis foram fabulosos connosco e foi uma novela que ainda hoje as pessoas recordam com saudade, porque foi, embora tenha implicado muitos recursos, foi uma novela que marcou a diferença em termos de qualidade artística, qualidade cénica, etc. Outra que foi muito marcante nos últimos tempos, foi A Única Mulher. A Única Mulher foi, trouxe-nos um universo que há vários anos não se imaginava possível na televisão portuguesa, que foi escolher Angola como cenário central da produção de uma novela e a relação Portugal-Angola, os amores entre pretos e brancos, as relações de domínio, invertemos a tendência de serem só os brancos a dominarem os pretos, e serem os pretos a dominarem os brancos com recurso e poderio económico

que hoje em dia se nota que existe e se sabe que existe. Enfim, esse *star-system* para voltar à conversa, esse *star-system* é um *star-system* que está, e a TVI tem tido esse mérito, em renovação constante. Quando nós fomos descobrir esse elenco angolano, ou esse elenco de cor para vir para as novelas, nós abrimos mais uma porta. Por exemplo, agora estamos a fazer uma novela na China, vamos ter atores que são oriundos da Ásia. Portanto, nós estamos de facto a alargar aqui um leque que permite ao português que vê televisão, sentir-se muito mais próximo daquilo que é o mundo onde ele se mexe. Há uma coisa que me deu imensa alegria no outro dia, que foi a circunstância de eu me aperceber que a minha filha, que tem vinte e dois anos, que como todas as jovens da idade dela vêm pouca televisão jornalista, dizer-me *“Pai, eu vejo todos os dias A Herdeira quando chego, mesmo que chegue a casa à meia-noite, vou ver gravada. Mas eu digo, mas porquê? Mas sou e as minhas amigas e nós discutimos a seguir”*. Porquê? Porque são muitos os fatores puros de identificação, ou porque os atores são muito bonitos, ou porque a atriz é muito aventureira, seja pelo que for, eles sentem-se minimamente retratados naquilo que ali está.

Jorge: E é também um trabalho dos autores e escritores sempre atualizado.

José: O trabalho dos autores é extraordinário. Eles são os meus grandes aliados, aquilo que eu costumo dizer é que se nós não tivermos um bom texto, não temos um bom composto, ponto final parágrafo. A novela não vai ter sucesso, por isso, vamos ter que trabalhar o texto de uma ponta à outra e eu louvo os autores porque eles trabalham imenso, eles não têm vida. Durante o tempo de realização de uma novela, eles estão um ano em casa fechados a escrever. Não vão à rua. Quase não vão à rua, é uma coisa que eu acho que as pessoas não sabem dar o devido valor, mas que é tremenda. Da mesma maneira que o trabalho dos realizadores é um trabalho invejável e eu muitas vezes discuto com os realizadores porque as cenas não saem tão bem quanto deveriam sair ou não são reproduzidas tal como o autor as escreveu, mas também percebo que em muitas circunstâncias isso não se deve apenas a falta de talento, deve-se à pressa com que as coisas são gravadas, porque o ritmo de gravação de uma novela é completamente diferente do ritmo de gravação de uma novela do Brasil.

Jorge: E os orçamentos também não aumentaram.

José: Os orçamentos não aumentaram, contrariamente àquilo que as pessoas possam pensar, mas o nível de exigência subiu muito.

Jorge: Então, considerando, já falta pouco, especificamente o modo de produção das novelas, como é que caracterizaria particularmente, isto já foi praticamente respondido, agora, já depois da evolução, agora no momento, justamente a evolução dos meios técnicos, os meios humanos e a competência dos mesmos e um bocadinho, que é muito importante, o volume de produção total *versus* produtividade e rentabilidade.

José: Bom, eu acho que vou começar por aí. Eu acho que quanto mais se produzir, melhor se faz. Mais se aprende. Porque eu acho que é na aprendizagem, que é ao cometer-se erros é que se aprende e, portanto, se fizer pouco, pouco se evoluirá. Essa minha convicção é como um cirurgião

que vai para a sala de operações, se ele só fizer duas operações por ano, não tem oportunidade de melhorar as suas técnicas e aqui é a mesma coisa. Isso tem a ver com os atores, com os iluminadores, com os câmaras, com os editores, com os homens da música, com toda a gente. Portanto, nessa perspectiva, a evolução da aprendizagem técnica da parte daqueles que têm que materializar o que é escrito, é essencial; em segundo lugar, o recurso às novas tecnologias é vital porque isso, inclusive, em muitos aspetos, ajuda-nos a tornar mais baratas as produções que são muito caras. Você próprio fez há pouco tempo uma série em que usou tecnologias que lhe permitiram mostrar ao expetador locais cheios de gente quando na realidade eles não estavam lá, essas pessoas não estavam lá. É um pequeno exemplo de quão importante é hoje o cuidado que se coloca na maneira de fazer e o bom gosto que tem que existir em tudo aquilo que vai contribuir para o produto final. Eu acho que nós em Portugal só podemos competir com aquilo que se faz no mundo inteiro se, porventura, formos cada vez melhores. E quando nós candidatamos uma novela nossa a um prémio internacional, nós temos que ter noção de que a história é fundamental, de que a representação é fundamental, mas também que o visual global, que a linguagem da realização, que a iluminação que nós apresentamos seduz quem vê e quem julga.

Jorge: Mas isso tem dado frutos, já ganhamos um Emmy, etc.

José: Já ganhamos dois, a TVI ganhou um e a SIC ganhou outro, mas acho que isso é insuficiente porque a nossa ambição não deve ser assim tão limitada.

Jorge: Mas isso é sintomático, isso mostra que há uma evolução muito forte.

José: É evidente que há uma evolução forte e é evidente que tem que se insistir cada vez mais nisso. Você falava há pouco na rentabilidade. A rentabilidade para um país tão pequeno como o nosso é uma questão vital, quando se diz assim “Bom, é preciso gravar cinquenta minutos por dia”. Bom, gravar cinquenta minutos por dia é diferente de gravar trinta e cinco, ou gravar quarenta. O custo é astronómico, quando você tem uma novela atrasada em cento e noventa ou duzentos minutos, ou quatrocentos minutos, você põe as mãos à cabeça e pensa, como é que eu vou recuperar isto, porque o dano feito aos orçamentos é brutal e você põe em risco as produções futuras e põe em risco outras opções de programação que a própria estação ou emissora precisa de ter. Porque não pode concentrar toda a atenção numa novela porque uma estação generalista tem que diversificar a oferta que possui. Portanto, há que, cada vez mais, fazer a sensibilização de autores, atores, técnicos, realizadores, etc., no sentido de se fazer bem e fazer depressa e esse é um problema que muitas vezes põe em causa a qualidade, eu admito, que põe muitas vezes em causa a qualidade, mas eu costumo dizer e subscrevo muito a tese de que sobretudo para o mercado doméstico o ótimo é inimigo do bom e, portanto, se nós conseguirmos fazer num conjunto de duzentos episódios, cinquenta episódios que encham completamente o olho das pessoas e cento e cinquenta que nos deixem bem, eu acho que nós atingimos o objetivo.

Jorge: Com isto tudo, faltam-me duas perguntas... que eu sei que a sua vida... Quais são, agora vamos falar um bocadinho do futuro, quais são os principais fatores que considera que irão

influenciar no futuro estas produções e quais são os principais desafios que acha que os produtores irão encontrar no futuro? Eu agora aproveito também para voltar um bocadinho atrás, quando falou das séries, esta mudança da nomenclatura para temporadas já tem um pouco a ver com isso, quer dizer, uma novela já é composta por várias séries?

José: Quando nós fizemos e isto estreou-se, a ideia foi minha, isso aconteceu pela primeira vez na Única Mulher. Na Única Mulher, nós tínhamos pensado fazer, salvo erro, cento e quarenta episódios ou cento e cinquenta episódios, quando chegamos ao episódio oitenta ou noventa, percebeu-se que a novela ia ser um sucesso e, portanto, que se justificaria fazer mais, agora nós não queríamos ter uma novela de trezentos episódios que cansasse as pessoas. Portanto, simultaneamente numa operação de ajustamento da história e de evolução da história e de marketing, portanto, jogando com esses dois fatores, nós decidimos, *“Não, vamos anunciar que vai sugerir uma segunda temporada”* e fim da segunda temporada, fizemos uma terceira temporada exatamente pelas mesmas razões. Foi com agrado que eu vi a concorrência da TVI a imitar isso, enfim, ora isso é sinal... e que se os outros seguem, é sinal que estamos num bom caminho, e espero que continuem a seguir outras ideias que nós temos para por em prática, mas a verdade é que nós temos a percepção de que, sobretudo, junto das novas gerações, o consumo de séries é um consumo real e que a novela tem que evoluir no sentido de servir esses públicos mais jovens. Nessa perspectiva, nós temos que deitar mão de todos os recursos e, portanto, desde logo criando uma linguagem narrativa muito mais ágil do que aquela que tradicionalmente as novelas tinham. As novelas tinham cenas de três, quatro minutos. Nós não temos mais cenas de três, quatro minutos, são raríssimas essas cenas, ou têm uma intensidade dramática brutal ou não vamos mais ter isso e, portanto, é uma linguagem muito rápida, o que cria grandes problemas à realização.

Jorge: E orçamentais também.

José: E orçamentais ... é diferente você ter uma cena de meia página ou ter uma cena de quatro páginas.

Jorge: Principalmente com o preço. O custo é o mesmo.

José: O custo é o mesmo, mas o dispositivo é diferente, e sobretudo se estiver a gravar em exteriores. Porque se você vai gravar trinta segundos em exterior e tem que mudar de sítios, você no final do dia faz o balanço e gravou dois minutos ou três quando precisa de gravar quinze. Portanto, há aqui uma grande evolução no que está a acontecer, no sentido de aproximar a novela do ritmo das séries e, logicamente, as temáticas das novelas daquilo que hoje interessam às populações mais jovens, aos consumidores mais jovens, que vão ser os consumidores do futuro e, portanto, nós temos que ter isso em atenção e, fundamentalmente, temos que estar conscientes de que hoje em dia o consumo dos produtos de televisão se faz de maneira diferente. Eu dei-lhe o exemplo da minha filha, ela vê muita coisa em diferido, mas as séries americanas, ela vê-as de uma vez só e eu próprio estou a ver séries no Netflix e noutras plataformas em que vejo quatro, cinco, seis episódios num dia. Portanto, nós temos que nos preparar a nós próprios para que as nossas televisões tenham

produtos que possam ser também vistos dessa forma sem que as suas audiências sejam afetadas. Esse é um desafio brutal, é a quadratura do círculo e onde é que vai estar a solução? Nós, se calhar, não sabemos, ninguém tem aqui o segredo na... a solução na manga, agora o que é certo é que é uma solução inevitável e nós vamos ter que saber produzir para várias plataformas ao mesmo tempo no que diz respeito ao mesmo produto, com linguagens distintas e, muitas vezes, com o mesmo tipo de orçamento e, portanto...

Jorge: Os próprios autores também têm adaptado a bíblia...

José: Os próprios autores estão progressivamente a procurar adaptar-se a isso, não é fácil por causa dos ritmos de produção em que nós vivemos, mas é inevitável que...

Jorge: Isso é um fator no futuro também...

José: Mas é inevitável que vamos ter que ter equipas multidisciplinares em que uns se preocupam com umas coisas e outros se preocupam com outras. O autor vai ter que ter vários braços para conseguir satisfazer as necessidades das várias plataformas em que vai querer ver o seu produto colocado.

Jorge: Então, finalmente, em relação a este modo de produção implementado, este modo de produção que já teve uma evolução, que já não é o mesmo do início, já teve uma evolução enorme, como é que vê o futuro da novela portuguesa? Vai continuar?

José: Eu acho que, eu não tenho grandes dúvidas que vai continuar. Vai continuar é com uma evolução, obedecendo àqueles parâmetros que eu tenho vindo a referir. Histórias muito mais próximas da realidade, histórias que se aproximam do cidadão comum, histórias que se identifiquem com o consumidor que vê, uma linguagem mais rápida e uma técnica mais apurada.

Jorge: Mais segmentada.

José: Porque o grau de exigência, porque o grau de exigência vai ser cada vez maior, com um número inferior de episódios, portanto, a tendência que já se começa a desenhar não é para as novelas terem cento e cinquenta, cento e oitenta, duzentos ou trezentos episódios, é para terem oitenta, sessenta, noventa, cem, cento e dez.

Jorge: Aproxima mais de duas temporadas de séries, do que propriamente...

José: Portanto, há uma evolução no sentido de encurtar a duração das novelas, o que também não é mau, porque vai tornar as histórias, todas elas, muito mais intensas, enfim, isto é, nós vamos ter fundamentalmente a carne, expurgando as gorduras, porque é a isso que uma produção mais curta obriga, isto é, você vai direto ao que interessa, tirando fora aquilo que serve para ajudar a compor uma história que se quer necessariamente mais longa, e neste caso, será diferente.

Jorge: Mas isso implica também um pouco mais de recrutamento, mais recursos e novas fontes de financiamento, ou não?

José: Implica mais recursos financeiros, que as televisões hoje em dia não têm, implica a perceção de parte do anunciante de que vale a pena investir e eu acho que há grandes deficiências da parte dos nossos anunciantes sobre a forma como encaram o produto televisivo hoje em dia. Já se nota

alguma evolução, mas o que é certo é que não há ainda total percepção da importância do produto, por exemplo, quando se diz *“Não, grande parte do investimento publicitário está a ser desviado para a internet e para as redes sociais”*, eu compreendo que assim seja, duvido é que a eficácia que se obtém nas redes sociais seja tão grande quanto aquela que se poderia conseguir se, porventura, uma publicidade inteligente fosse aplicada neste tipo de produção.

Jorge: Muito bem. Muito obrigado!

José: De nada! À vontade.

Jorge: Foi uma grande honra e prazer!...

Entrevistado: Jorge Queiroga

Profissão: Realizador e diretor de projeto

Jorge: Epá, é assim... A primeira coisa que eu te pedia era que te identificasses e que descrevesse a tua relação ao longo do tempo com a produção de conteúdos televisivos e audiovisuais em Portugal. Um pouco do teu currículo, quando começaste com o Marecos, etc.

Jorge Queiroga: Mas isso é relativo só a televisão?

Jorge: Sim, televisão e cinema. Tudo o que é audiovisual. Inclui cinema.

Jorge Queiroga: Comecei a trabalhar em cinema, desempenhando funções desde assistente de produção, etc., etc. Fiz o Conservatório e vim-me embora ao fim do primeiro trimestre, porque já trabalhava na altura e fascinava-me muito a área e eu não achava que estava a ter uma progressão grande; comecei a trabalhar depois mais tarde como assistente de realização para várias produções de cinema e depois fui parar à televisão com convite como realizador, que já tinha feito uns documentarizinhos como realizador, fui parar à televisão como realizador, o que me aliciou bastante porque me interessa o volume de trabalho que uma televisão dá, ou seja, a possibilidade de frequentemente filmar, que é para mim, aquilo que para muita gente é um *handicap*, para mim é uma grande vantagem: eu gosto de filmar e gosto de experimentar filmar. Depois, na televisão, o meu percurso, estive durante muito tempo ligado a uma produtora que era a S.P. Filmes, onde tive um acordo com eles e fazia muitos trabalhos com eles. Essa produtora, embora tivesse trabalhado pontualmente com outras produtoras, no meio dos trabalhos que tinha com eles, essa produtora foi aglutinada, ou foi aglomerada naquilo que é hoje a S.P. Televisão. Ainda fiz um ou outro trabalho para eles, depois fiz para outras produtoras e, mais tarde, estive seis ou sete anos na Plural, como realizador e diretor de projeto, e agora a vida continua.

Jorge: Pronto. Mas a mim interessa-me particularmente, no caso da novela, qual é o teu envolvimento com este modo de produção, no caso da novela: como é que começou, quantos anos durou, que novelas é que fizeste, que empresas [ruído], qual é o teu conhecimento do modo de produção.

Jorge Queiroga: Eu já tinha trabalhado bastante em televisão a fazer *sitcoms*, séries humorísticas etc. e outras; e nunca pensei na vida trabalhar em novela. Era, de alguma forma, um modelo um bocadinho à parte, muito mais industrial muito menos *custom fit* e não me passava pela cabeça trabalhar em novelas. Houve um dia que recebi um convite da Plural para fazer uns telefilmes, para fazer um telefilme, e eu achei interessante o desafio, embora fosse daquelas coisas muito difíceis de fazer porque tinhas seis dias para fazer um telefilme...

Jorge: E esse dia foi em que ano?

Jorge Queiroga: Não me perguntes datas que eu sou horrível para datas.

Jorge: Sim, mas ainda foi no século XX?

Jorge Queiroga: Não.

Jorge: Já foi neste século?

Jorge Queiroga: Já, já.

Jorge: Portanto no início do ano dois mil...

Jorge Queiroga: Eu posso dizer mais tarde, foi para aí há sete anos ...

Jorge: Há sete anos? Ok...

Jorge Queiroga: Sim...

Jorge: Digamos que na última década.

Jorge Queiroga: Sim, na última década. Fui fazer um telefilme, correu muito bem, correu muito bem para o cliente e para toda a gente e a seguir achava que tinha terminado a minha colaboração, que tinha feito aquele telefilmezinho, e pediram-me para fazer mais três. E assim fez mais três telefilmes. A seguir a fazer os telefilmes, disse: *bem, está feito, vou-me embora*; e pediram-me... fui falar... chamaram-me e disseram-me: *gostávamos muito, temos muita dificuldade em ter realizadores de novela e gostávamos muito que tu experimentasses o formato. Que é que tu achas?* E eu disse: sinceramente, nunca na minha vida pensei em fazer novela, é, à altura, para mim, uma espécie de papão porque é um modo que eu não partilho a coisa de sermos muitos realizadores a fazer o mesmo conteúdo, a coisa de haver uma codireção de atores, fazia-me muita confusão esse modelo porque estou habituado a tocar o piano todo e insistiram e eu aceitei disse: *pá... à experiência*; e fui fazer o final de uma novela.

Jorge: Qual?

Jorge Queiroga: "Anjo Meu".

Jorge: E isso foi em que ano?

Jorge Queiroga: Epá, há sete anos atrás.

Jorge: Sete anos: 2010. 2009, 2010, mais ou menos.

Jorge Queiroga: Deve ser. Deve ser.

Jorge: Não. Mas eu tenho os registos e tenho as audiências da novela e tudo, portanto eu vou ver.

Jorge Queiroga: Fui fazer e aconteceu uma coisa muito engraçada e que para mim foi muito estimulante: eu meti na cabeça que ia fazer uma novela, mas que não queria...queria muito aprender como é que se trabalha e qual é o modelo de trabalho numa novela, mas nunca quis abdicar daquilo que para mim é o essencial na produção de um conteúdo ou na realização de um conteúdo, que tem a ver com a narrativa, com os atores e com a abordagem da realização de determinada cena.

Jorge: Isso não era partilhado pelos teus colegas? Por exemplo, os teus colegas que tinham origem na novela não tinham esse tipo de preocupações?

Jorge Queiroga: Não, não tinham. E o que aconteceu foi muito interessante: é que, sem eu me aperceber e sem que eu fizesse algo por isso, de repente, tenho vários técnicos, várias pessoas com quem trabalhava muito interessadas e focadas naquilo que eu estava a fazer e naquilo que eu queria fazer. Porque o primeiro impacto quando tu chegas a uma equipa e, ainda por cima, de uma novela

em andamento, ouves sempre aquelas coisas: *isto é novela, isto é para despachar, isto é para fazer, isto é para não sei quê*. E eu não estava nada ali para fazer isso, estava ali para fazer aquilo que eu acho que tenho de fazer. E houve uma coisa que aconteceu, muito interessante, que foi com os atores, com o elenco. De repente, o elenco ficou muito sensibilizado pela forma como eu trabalhava. A primeira coisa que eu fazia, era chegar ao pé de um ator no início do dia: hoje temos esta cena e esta cena... esta, eu queria desde já falar contigo sobre ela... o que é que tu... e perguntava sempre o que é que os gajos pensavam da cena...trabalhava com eles.

Jorge: E havia tempo para isso?

Jorge Queiroga: Havia porque eu provocava tempo para isso, nem que convocasse pessoas mais cedo. E isso funcionou muito bem sem eu me aperceber. Eu, de repente, as pessoas gostavam muito do meu trabalho sem eu ter feito nada por isso, porque eu achava só que estava a fazer o trabalho e isto é engraçado, não fui atrás de coisa nenhuma.

Jorge: Encontravas alguma correspondência nos outros teus colegas de profissão nessa área no modo de produção de novela, encontravas alguma correspondência com essa preocupação? Ou seja, criaste uma escola?

Jorge Queiroga: Nesse momento, não. Nesse momento a única coisa que eu consegui criar foi alguma aceitação pelos meus colegas realizadores de que eu tinha um modo muito diferente de trabalhar e um empenho muito diferente de trabalhar e que muitas vezes era justificado por eles, era justificado por: pois, não dá para fazer essas coisas porque tenho de fazer muito depressa e não sei quê, porque isto é novela. E eu esquecia sempre isso e fazia o contrário e dizia: isto é a grande diferença que há entre nós. Pronto. Agora, eu tinha que cumprir os planos e cumpria os planos, levava era tudo rigorosamente planificado e preparado.

Jorge: Acontecia...quase como se fosses fazer cinema...

Jorge Queiroga: Não digo isso. Eu sabia, sabia que não podes andar aqui a pôr pozinhos a mais porque não tens tempo para isso. Mas, na verdade, talvez a grande diferença tem a ver com o trabalho que tu fazes de conceção na preparação e o teu olhar como tu diriges uma cena, que tem um critério e tem uma perspetiva; e muitas vezes na novela – e irrita-me enquanto diretor de projeto com os realizadores e passo-me com eles quando me filmam uma cena que podia ser filmada de mil maneiras e eles filmam-me uma vez de mil maneiras, mas há uma que está mais certa que as outras e essa não está lá, não é? Porquê? Qual é a diferença disto? É que deixou de ter um olhar; que até um gajo a sair de casa e a entrar dentro de um carro pode ter um olhar. Não é? Não é só um gajo a sair de casa e a entrar dentro de um carro. Mas pronto...

Jorge: Nestes sete anos, quantas novelas mais ou menos fizeste e quantas foste responsável?

Jorge Queiroga: Uma. Portanto, eu depois fiz “Anjo Meu”, a seguir...

Jorge: Se deres os títulos era porreiro.

Jorge Queiroga: Eu digo-te: acabei o “Anjo Meu”; a seguir pediram-me para fazer uma série que era “O Bairro”, que eu ainda preparei aquilo, pelo menos li os dezoito dos vinte episódios escritos

pelo Moita, mas depois acabei por não fazer porque me pediram: *epá, gostávamos muito que fosses fazer uma novela*, como realizador, mas já como coordenador. Na altura não era diretor de projeto, era abaixo do diretor de projeto; e eu disse que *sim senhora* e fui fazer uma novela que era dirigida... a direção do projeto era do Hugo de Sousa e eu era o coordenador, que era uma novela das sete que era a “Doida por Ti”, escrita pela Maria João Mira. Correu muito bem. Correu muito bem, cenas muito engraçadas, arriscadas de fazer, e tal, mas muito fixe. Estou a acabar essa novela – estou a acabar não – passaram para aí quatro ou cinco meses dessa novela, com preparação inclusive, incluída, e pedem-me para ir arrancar, também como coordenador, com uma novela a seguir que foi “O Mundo ao Contrário”. E d’“O Mundo ao Contrário” foi o mesmo esquema: lá estive a trabalhar no arranque: em abono da verdade, a gente sabe que os primeiros dois, três meses de gravação de uma novela é a parte mais quente, mais difícil, mas também mais estimulante...

Jorge: Isso equivale, mais ou menos, a quantos episódios no número total de episódios?

Jorge Queiroga: Não te posso precisar...

Jorge: Trinta e cinco episódios em duzentos e sessenta episódios?

Jorge Queiroga: Sim, no máximo, no máximo... porque as produtividades, no mapa de produtividade, no arranque de uma novela, são mais baixas, e quando tu tens muitas cenas complexas ou eventos, a produtividade baixa: ou está contemplada num mapa de minutagem ou torna-se negativa e tens de recuperar mais à frente. Mas pronto: fui fazer então “O Mundo ao Contrário” e, mais uma vez n’“O Mundo ao Contrário”, arranquei com aquilo e ao fim de dois meses, três meses, pediram-me para ir arrancar uma outra novela que foi o “Belmonte”. E fui fazer o “Belmonte”. Epá, o “Belmonte” também só fiz o arranque e, ao fim de dois, três meses... lá foram filmar para o Pantanal, para não sei aonde, para não sei quê, ao fim de dois, três meses, vieram-me pedir, propuseram-me a direção de projeto de uma outra novela que eu comecei a preparar, que era uma série, aliás, era uma série, era um formato colombiano, mas era uma série.

Jorge: Mas uma série de longa duração ou uma série de treze episódios, mais treze, várias temporadas...

Jorge Queiroga: Oitenta. Oitenta episódios que nós, por questões orçamentais, tivemos de transformar em cento e vinte que se chamava “Elisa”, “Onde está Elisa?”. Estivemos, estive a preparar essa série durante um mês, um mês e tal, mas depois não houve vontade do cliente de disponibilizar orçamento para essa série. E essa série ficou parada, embora tivesse os direitos comprados. A seguir a isso, fui fazer uma novela, também como diretor de projeto, que se chamava “Mulheres”. Era uma novela muito diferente daquilo que é habitual, do modelo de narrativa habitual, porque era uma série baseada em cinco mulheres, desde classe alta até classe baixa, cada uma com os seus problemas e com as suas famílias e era uma coisa muito diferente desse modelo. Essa novela correu muito bem, muito embora tenha ido para um horário tardio e, por não ser uma novela de grandes eventos e de encher o olho, foi para esse horário, não foi muito bem tratada em grelha mas, pronto, mas isso é... são as televisões que decidem.

Jorge: E sempre para os mesmos clientes...

Jorge Queiroga: Estou-te a falar sempre da Plural, sempre cliente TVI. Fiz telefilmes para a TVI e para a RTP, na Plural fiz também para a RTP. Aliás, posso-te contar a história de um telefilme, porque vale a pena voltar atrás. Depois dessa novela das “Mulheres”, recebi um convite – ainda estava em produção dessa novela – recebi o convite para ser diretor de conteúdos da Plural e que recusei porque queriam que eu entrasse dentro de duas semanas. Disse: *só faço isso quando acabar este projeto*. Lá protelei a coisa e, quando acabei esse projeto, então passei à direção de conteúdos da Plural, com as responsabilidades não só... aliás, só aceitei mediante um programa que propus e que foi aceite pela administração e que englobava... desculpa, pensava que era o meu telefone.

Jorge: Não!

Jorge Queiroga: ...no meu projeto, englobava a área de conteúdos, mas englobava uma área que para mim era muito, muito, muito importante que era a área da inovação e formação, quer das pessoas que trabalhavam na Plural, quer doutras pessoas que pudessem vir a trabalhar na Plural ou que nunca viriam a trabalhar na Plural, mas que podiam fazer formação ali.

Jorge: Isso é mais ou menos em que ano? É só para eu...

Jorge Queiroga: Foi há três anos.

Jorge: Exato

Jorge Queiroga: Há três, quatro anos...

Jorge: Estamos a falar de 2015, 2014-2015...

Jorge Queiroga: 2014, para aí... estive muito pouco tempo nesse cargo. Ainda foram desenvolvidos alguns projetos, porque a administração mudou e eu achei que tinha de pôr o meu lugar à disposição para que a nova administração tivesse total liberdade de constituir uma nova equipa, como penso que se sentisse confortável. Nesse cargo, obviamente tutelava todas as novelas que eram produzidas na altura e que estavam a ser ou que iriam ser produzidas, desde a raiz, desde o arranque do conceito até à estruturação do elenco, dos *décors*, do não sei quê, do não sei que mais, do orçamento, disso tudo. Depois disso, desse cargo, depois de ter saído desse cargo, fui fazer uma novela, “A Impostora”, que foi em 2015, que ainda está no ar, e depois desse cargo fui fazer... e depois disso fiz... colaborei em várias novelas em cenas especiais, na prática é isto, até hoje. Neste momento, cessei a minha colaboração com a Plural, embora tenha uma relação muito forte e emocional com eles. Queria voltar atrás no telefilme, estava-te a dizer, pode ser alguma coisa que te interesse, não sei se te interessa se não, que é: eu fiz vários telefilmes para a TVI e fiz alguns para a RTP. Quando foi vendido o negócio dos telefilmes para a RTP, foi escrito pelo Artur Ribeiro, um episódio, digamos, piloto. Eram telefilmes completamente independentes, mas disseram-lhes: *olhem, queremos qualquer coisa deste género*. Epá, aquilo tinha uns prazos draconianos, que aquilo cinco, seis dias para gravares aquilo tudo. Só que este telefilme era uma espécie de *road movie*, que tinha *décors* que nunca mais acabavam: era a história de um velho e de uma criança, um velho que era deixado no hospital, que a família ia de férias. Era um drama para fazer aquilo em termos de

conseguires juntar as cenas para fazer aquilo tudo. Eu tive... desculpa, este telefilme, sim – não era deste que eu te queria falar, era dum outro, não interessa – este, tudo bem, fez-se e correu muito bem e tal. O que eu te queria falar era dum telefilme que, aparentemente, não tinha nada de especial, que se chamava “Vai Cavar Batatas” e que eu tinha aqui alguma perspetiva muito negativa sobre a forma como o argumento estava escrito e levantei essas questões todas. Foram alteradas e aquilo que era um telefilme que aparentemente não tinha grandes pernas para andar foi exibido na RTP e, para surpresa de toda a gente, receberam montes de chamadas dos telespetadores e não sei quê, gostaram muito e se aquilo ia ser uma série; e fomos contactados pela RTP para fazer uma série daquilo. E, nessa altura, a temática era alguém que vivia na cidade e que queria ir viver para o campo. Uma família. E depois estava a viver no campo, mas fartava-se e achava que não estava bem no campo e queria voltar para a cidade; mas achava que já tinha criado afinidades com as pessoas do campo e então as pessoas do campo queriam que eles se mantivessem a viver na cidade... que se mantivessem a viver no campo e voltavam para o campo. Esta era mais ou menos a temática, era com a Rita Blanco e o Fernando Luís. Era uma coisa aparentemente não muito... mas a coisa funcionou bem, aquilo ficou bem feito, funcionou, pelo menos passou emocionalmente alguma coisa para o espetador. E nesse sentido a RTP contacta a Plural a dizer: *queremos fazer mais qualquer coisa disto, temos aqui uma chuva de pessoas a dizer que adoraram, se isto vai continuar e queremos abrir esta janela e não sei quê e vamos pensar numa série para isto*. E a Plural não – eu era realizador disso, isso foi no início de eu estar na Plural, portanto foi há sete anos, ou há seis anos – a Plural vai discutir essa série com a RTP e não chega a acordo como é que se podia ser feita; e é nessa altura, a propósito deste telefilme e da possibilidade de se desenvolver essa série...

Jorge: Esse conceito...

Jorge Queiroga: ...deste conceito, que aparece uma outra série da concorrência...

Jorge: Que é o “Bem-vindos a Beirais”.

Jorge Queiroga: Exatamente. O “Bem-vindos a Beirais” nasce porque nós fizemos um telefilme. ‘Tás a ver?

Jorge: Isso é bom porque isso vem um bocadinho agora, vai-se entrosar um bocadinho na minha próxima pergunta que é: se tu consegues identificar ou descrever aquilo que te parecem ser os principais fatores que sedimentam, que têm sedimentado ao longo dos anos, junto do público da televisão, o gosto pelo consumo da ficção portuguesa, particularmente das telenovelas. Gostava que tu, enquanto realizador, e tendo tu feito estes géneros todos, se consideras que o gosto que o público português tem pelas telenovelas é equivalente ao gosto que o público português tem pelos telefilmes e donde é que vem esse gosto. Esse gosto consubstancia-se aonde? Nos temas, no modo de produção...?

Jorge Queiroga: Pronto... Eu acho que... Eu francamente acho que o público, assim numa análise muito pela rama, que eu não partilho, mas quase que poderia dizer que o público se revê num conteúdo audiovisual quando vê atores conhecidos que sejam bons, que representem bem e que

tenha uma boa história. Associas a isto umas imagens bonitas e uns locais bonitos, como se diz neste vocábulo muito televisivo, aspiracional, aquilo que alguém não pode ter, mas gostaria muito de ter: é a casa na praia no meio das palmeiras, é a viagem de avião da família rica, é o exotismo de alguém que faz uma festa não sei quê, e isto faz as pessoas transportarem... Isto é a análise mais pela rama, e mais óbvia de fazer. No entanto, eu acho que há dois alicerces fundamentais para que a coisa comunique bem: uma, obviamente, é o princípio de tudo que é uma boa escrita – e quando eu digo uma boa escrita não é só ter boas ideias para escrita, é conseguir estruturá-las de forma eficiente – porque a novela não é fácil, nem é tão óbvia, nem é similar a um telefilme ou a um filme, porque um conflito pode ser explorado em várias vertentes, no limite do tolerável – também não pode ser explorado *ad aeternum* porque senão ninguém suporta aquilo, não é? – mas, em suma, tudo o que seja a estruturação de uma boa ideia de conteúdo associada a uns bons atores e, quanto a mim, obviamente, uma boa perspetiva do realizador que executa. Porquê? Porque...

Jorge: Não nomeaste aí uma coisa que eu gostava que tu também juntasses, ou não juntasses, que é o papel da música.

Jorge Queiroga: Eu tenho um... eu divido-me muito nesse aspeto, porque, se dum lado da abordagem da... se há dum lado pessoas que defendem que o que uma novela tem que ter é palmeiras, paisagens bonitas, atores bonitos, sejam bons ou maus, e cenas de encher o olho e, portanto, neste sentido, terá de ter as músicas da moda reconhecidas por toda a gente – eu, por um lado, gostaria imenso de fazer uma novela só com música incidental porque eu acho que essa é mais... funciona melhor – ou incidental ou de encomenda – funciona melhor para a narrativa do que a outra. A outra identifica melhor o espetador. (pausa)

Jorge Queiroga: Estávamos a falar da música, não é?

Jorge: Da música, do papel da música.

Jorge Queiroga: Do papel da música. É isso que eu te estava a dizer. Acho que, para mim uma das grandes dificuldades que eu tenho em relação à música, à luz, à decoração, a todos os aspetos, digamos, da área artística, é fazer a divisão entre aquilo que enche o olho e que, por esse motivo, pode atrair o espetador – exemplo: música da moda, o “Despacito” n’ “A Herdeira”, toda a gente conhece, aquilo contagia, como é obvio, não é? – e a função narrativa de cada uma destas coisas. E eu, para mim, inclino-me muito mais para a função narrativa de cada uma destas coisas, porque acho que tudo isso me ajuda a atingir o espetador de forma eficiente naquilo que eu quero transmitir, do que propriamente encher o olho. Sendo redutor: uma garante *a priori*, sem grandes preocupações, o contacto com o público, logo, audiências, e a outra garante o chegar ao espetador de forma estruturada e conseguires agarrá-lo de forma mais... Diz!

Jorge: Aqui entra a minha próxima pergunta, no que tu estás a dizer: admitindo que, em termos do espaço temporal, tu entras neste modo de produção, logo, logo a seguir à telenovela portuguesa ter ultrapassado a telenovela brasileira em termos de audiência. Tu entras nesse momento...

Jorge Queiroga: Sim.

Jorge: Tu entras nesse momento áureo e, portanto, o que eu te pergunto é: não tendo contribuído para que isso acontecesse, contribuíste para que isso se mantivesse. E para mim é muito importante a pergunta que eu vou fazer a seguir que é: quais são as características que tu consideras mais marcantes na novela portuguesa, sobretudo no que diz respeito a *casting*, o elenco. O que é que é mais marcante? O que é que evoluiu? Ou o que é se mantém, ou o que é que já havia que ficou? E eu digo... e até te posso dizer mais e podes falar delas todas e lembrar-te-ás das que te vierem à cabeça: em relação ao elenco, em relação às localizações, em relação aos argumentos e, sobretudo, em relação ao valor de produção; porque tu, de repente – o teu trabalho não tem nada a ver com o meu, quando eu fiz novelas eu fui pioneiro, eu não tinha nada a ver com dinheiro, eu gastava dinheiro – tu entras num processo de produção em que tu tens uma grande responsabilidade em manter os orçamentos, e isso era muito importante falar nisso, e também sobre a qualidade técnica e visual – isto é, como é que evoluímos tecnicamente? – e aí dá-te espaço para muita coisa, e agora, finalmente, o alinhamento na grelha e o posicionamento do canal responsável pela produção e pela promoção.

Jorge Queiroga: Epá, isso é tanta pergunta... mas pronto...

Jorge: Não... São os elementos todos. Epá...

Jorge Queiroga: Sim, sim!

Jorge: Não te estou a perguntar um a um...

Jorge Queiroga: Em termos genéricos...

Jorge: ... porque isto está tudo interligado, não é?

Jorge Queiroga: Em termos genéricos, porque é que eu acho que a telenovela portuguesa tem sucesso em relação àquelas que consumíamos, ou que o público consumia, que eram maioritariamente brasileiras? Eu acho que têm sucesso porque as pessoas querem ver as suas histórias, com os seus atores, nos seus espaços. Porquê? Não é uma questão de: ah! Isto é nosso! Não é. É porque elas se identificam melhor com isso.

Jorge: Só um parenteses aqui: quando tu dizes os “seus atores”, estás a falar... os atores de novela vão desde os tipos que vêm do Teatro Nacional até aos gajos que desfilam nas *passerelles*...

Jorge Queiroga: Os atores de novela, hoje em dia, são todos os atores disponíveis excetuando três gajos. Todos fazem novela. Pronto. Não me venham com essa conversa, porque depende dos cifrões que puseres à frente.

Jorge: Não, eu estou de acordo. Mas depois misturas essa malta com malta que vem da *passerelle*, ou com malta que apenas e tão só está num teatro amador em Vila Franca de Xira e que tem jeito para representar e, que por acaso vai a um *casting*...

Jorge Queiroga: Isso para mim... até fico, bem... um gajo insuspeito a este nível, pelo menos quanto à forma e ao conteúdo que é o Jorge Silva Melo e escreveu um artigo muito interessante sobre o valor acrescido que as novelas trouxeram para os atores...

Jorge: Descobrir atores.

Jorge Queiroga: Exatamente. E para formar atores. E isso eu acho que é, não exclusivamente a novela, mas o processo industrial e a carência de caras e de atores numa indústria como esta, que fez, de facto criar muitas caras novas, muitos atores.

Jorge: Só mais um parenteses, para nós podermos juntar mais um vetor a isto tudo, que é: o ator de novela representa ou interpreta?

Jorge Queiroga: Eh pá! Eu não acho que haja atores de novela; eu para mim há atores, portanto, interpretam: eles têm de interpretar e representar. Não, desculpa. Tu perguntaste-me se interpretavam ...

Jorge: ...ou representam. Isto é: *they act* ou *they pretend*?

Jorge Queiroga: Tens várias escolas. Se estás a perguntar sobre um método... ou sobre outro... tens várias escolas.

Jorge: E como é que, sendo diretor de atores, tu consegues esse equilíbrio?

Jorge Queiroga: Isso é engraçado porque o que tu tens numa novela com quarenta atores ou trinta atores, é que, como tu muito bem dizias tens aqueles atores que não têm formação nenhuma, tens atores que têm formação clássica e ou *act* ou *pretend*, depende da escola, e tens de fazer jogar isso tudo para que fique uno. O que eu faço é perceber quais são as valências de cada ator e abordá-lo com essas valências que ele tem. Procuro falar a mesma linguagem que ele se sente confortável. Mas tenho situações, devo-te dizer – não vou falar em nomes – mas tenho situações, por exemplo, de um ator de inquestionável qualidade, não no mercado das novelas, mas em todo o mercado, do cinema, etc. que estava a fazer uma cena com uma miúda que tinha uma formação, entre aspas, duvidosa, e que a miúda fez a cena e eu apercebi-me que aquilo estava-lhe a correr mal, não para a miúda, mas para ele. Porquê? Porque ele estava a olhar para a cena dela, e aquilo que aconteceu foi: a miúda, por não ter lastro, atirou-se para a piscina e rouba-lhe a cena.

Jorge: Sim, mas isso acontece com muita frequência. Eu tenho essa experiência.

Jorge Queiroga: Eu sei, eu sei que acontece, mas na novela isso é muito interessante...

Jorge: O *go native* é uma coisa... Na novela acontece com muita frequência.

Jorge Queiroga: ...porque a novela vem valorizar isso. Com a indústria que tu tens de outro tipo de conteúdos audiovisuais, nomeadamente do cinema, que é residual, não há tanto espaço para o *go native*.

Jorge: Mas como é que tu combinas isso tudo, pá? Como é que tu combinas isso, isto é, como é que consegues fazer uma manutenção desse paradigma ao longo dessas novelas todas que tu fizeste, tu fizeste cent... eu ia dizer centenas, dezenas de novelas, mas como é que tu consegues manter isso tudo, qual é o segredo? Ou seja, o que é que está por trás no modo de produção, o que é que sustenta isso? O tempo não é. Não há tempo.

Jorge Queiroga: Não. Há muito pouco tempo

Jorge: O dinheiro também não é, porque há muito pouco dinheiro. O que é que sustenta? O talento das pessoas?

Jorge Queiroga: Não. Eu acho que a coisa que é mais importante para que um ator tenha sucesso no desempenho do seu papel numa novela, e repara, que há condicionantes numa novela que são muito complicadas. Tu podes começar uma novela com um personagem – em que eu já me dei com isto: explicar a um ator o que é que é o personagem que esse ator vai desempenhar e estou-lhe a dar características do género: tu és um gajo muito bonzinho, bom pai de família, gostas muito deste, daquele, és um gajo que és a referência de tua casa e de todo o bairro. Ao fim e cinquenta episódios, o gajo torna-se assassino, porque o autor achou que ele tinha de se tornar assassino. Isto para mim é um drama, porque não é congruente, não é? Como é que eu vou gerir essa transformação? E, muitas vezes, não é fácil.

Jorge: E isso é uma coisa que está presente nas telenovelas portuguesas, por exemplo, na evolução...? Na evolução?

Jorge Queiroga: Existe, existe...

Jorge: E é atrativo?

Jorge Queiroga: Não é uma questão de ser atrativo. Existe por uma necessidade que o autor, muitas vezes, tem de perceber que imaginou determinada coisa e que... há várias hipóteses: até pode ser bem executado naquilo que ele imaginou, mas que não está a funcionar em termos de público; ou então até se calhar não está a ser desempenhado como imaginou e é melhor levar para outro lado. Portanto... Na verdade, a novela inclui uns personagens que são de alguma forma sempre abertos no seu futuro.

Jorge: Tens visto alguma evolução nessas personagens desde as tuas primeiras novelas até agora? Em relação ao que tu estás aí a afirmar, ao teu trabalho?

Jorge Queiroga: Se eu tenho visto alguma...

Jorge: Alguma evolução, quer negativa, quer positiva. Ou seja, tens visto... algum modo de produção que tenha obrigado... justamente pelos valores de produção, pelas localizações, pelo tipo de argumentos, etc. tem influenciado isso de uma forma negativa ou de uma forma positiva?

Jorge Queiroga: Em termos gerais, continuo a achar que há dois caminhos: há o caminho de tu achares que um conteúdo tem de ser eficiente, não importa aquilo que tu aloques de dinheiro ou de orçamento a esse conteúdo e, muitas vezes isso serve para esconder ineficiências da narrativa e da estruturação – então fazes uma novela cheia de cenas de encher o olho que o público gosta sempre de ver – ou então tens o outro caminho, que fazes uma coisa muito mais estruturada e consegues, com uma gestão de orçamento muito mais rigorosa e muito mais contida, eventualmente obter o mesmo efeito.

Jorge: Mas, por exemplo, quando tu chamas de encher o olho é ir para sítios cada vez mais exóticos, mais para longe?

Jorge Queiroga: Cenas de encher o olho, fazer puta-cenas. Pronto. Aquilo a que um gajo chama: neste episódio, nesta cena, isto um gajo não pode falhar esta merda, esta cena tem de ser feita para

encher o olho, está feita para encher o olho, é o gajo a cair do terceiro andar, é a perseguição de carros, é a explosão de um não sei quê, é a festa mega... Isso é para encher o olho.

Jorge: E, portanto, há vantagens de deslocalizar as novelas de Portugal para outros sítios. Há vantagens?

Jorge Queiroga: Há. Mas antes de responder a isso...

Jorge: E nota-se mais agora ou não?

Jorge Queiroga: Estavas-me a perguntar sobre o método... Isto eu queria-te dizer, sobre os atores. Eu respondo-te já a isso. Como é que um gajo consegue pôr os atores todos a funcionar? Eu acho que a coisa mais importante, quando tu recebes um ator que sabe que vai fazer duzentos ou trezentos episódios, que sabe que o personagem dele está definido de determinada forma, que tem esta previsível evolução mas não comprometida, porque pode desviar ou tomar outros caminhos, aquilo que eu me preocupo muito, e é uma guerra que eu tenho muito grande é: eu considero que a parte de ensaios – e quando eu digo ensaios, não é só bater texto e andar aqui, é discutir tudo sobre o personagem, criar-lhe um passado que, muitas vezes não existe, estruturar e dar o maior número de informação e encontrar, de ombro a ombro, com o ator, essa estruturação da personagem, deixar-lhe espaço para que ele também desenvolva isso e que te proponha...

Jorge: Mas há tempo para isso tudo?

Jorge Queiroga: Pá, eu procuro ter o mais tempo possível.

Jorge: Tu... mas eu estou a dizer é...

Jorge Queiroga: Não há tempo. Vou-te dizer...

Jorge: Tu conheces o modo de produção porque tu... tens outros gajos a trabalhar para ti. Sabes o que eles fazem.

Jorge Queiroga: Sim. Vou-te dizer que o tempo é sempre muito escasso e é escasso porque temos...eu costumo dizer que o tempo mais barato é o tempo da preparação. Portanto, mais vale a pena um gajo pagar a preparação do que gastar... do que se estourar na rodagem. Costumo dizer sempre isso. Se me disseses se há tempo para isto tudo, não há. E vou-te dar um exemplo: sempre quis, sempre me fez confusão e continua-me a fazer confusão – não sei se é no próximo projeto que vou conseguir fazer (já falei nisso) – que nós estreemos *décors* fixos de estúdio, por exemplo, a casa do Viegas, vive lá uma família que é o Viegas, e com os tempos de preparação técnica, de iluminação, decoração, construção, etc. invariavelmente acontece o quê? Tu preparas aquilo tudo, vais estrear o *décor*, fazes uma... iluminas uns dias antes, decoras uns dias antes e, quando vais estrear o *décor*, sabes que tens uma produtividade muito baixa porque estás a estrear e a testar o *décor*.

Jorge: Isso é assim desde os primórdios?

Jorge Queiroga: Desde que eu sei. E eu não estou de acordo. O que é que acontece nestas situações? Acontece que tu acabas por estrear um *décor*, fazes uma produtividade baixa e estás a testar o quê? Os ângulos de câmara, os não sei quê, fazes uma cena, fazes outra, mas aquilo é tudo um bocadinho

a apontar e é: ok falta aqui um projetor, falta aqui uma jarra, falta aqui não sei quê, falta aqui não sei que mais. Mas há uma coisa que toda a gente se esquece e que para mim é aquilo que eu nunca consegui, estou sempre a tentar, estou sempre a almejar fazer: eu gostava de fazer pelo menos três ensaios com atores, antes de estrear o *décor* dos *décors* que eles habitam. Porque para mim isso faz-me sentido. Eu sei que isso é um conforto para o ator, mas também...

Jorge: Ajuda-o

Jorge Queiroga: ... nunca consegui, e em todos os projetos, digo: é neste que vou tentar fazer isto.

Jorge: Há muitas perguntas que eu faço que eu sei a resposta. Como tu percebes.

Jorge Queiroga: Sim. Mas tens de as fazer. Agora, em relação à pergunta que me estavas a fazer e que eu voltei atrás que era se há necessidade de deslocalização das novelas nos *décors* nos locais, eu penso que isto é um bocadinho a corrida, não é? – se um faz, o outro tem e fazer. Os brasileiros fizeram isso durante muito tempo. Começaram a rodar novelas na Turquia, nos Himalaias, etc. É um modelo que procura... para mim serve para duas coisas, serve para engrandecer os primeiros episódios e acrescentar-lhes valor de produção e serve também para uma coisa muito importante que é para a comunicação da novela. Uma coisa é tu dizeres que a tua novela se passa na Trafaria e outra coisa é dizeres que a tua novela se passa no México.

Jorge: Tu dirias que o modelo brasileiro continua muito presente.

Jorge Queiroga: Muito presente. E acho que continua a ser mesmo uma referência para Portugal. Embora esteja a mudar.

Jorge: Esse modelo brasileiro aplica-se também aos valores de produção? Está visto que não, porque um episódio brasileiro...

Jorge Queiroga: Custa duzentos e cinquenta mil dólares.

Jorge: À qualidade técnica e visual aplica-se...

Jorge Queiroga: Sim, sim.

Jorge: Nós temos evoluído.

Jorge Queiroga: Sim, sim. Nós temos dado saltos muito grandes, quer nos meios técnicos, quer na abordagem e nos meios humanos que operam esses meios técnicos, portanto. Não só foi feita uma escola de operadores, de realizadores, de aderecistas, como há uma evolução muito grande.

Jorge: Pronto. E essa evolução começou-se a notar mais a partir do ano 2000? Essa é a minha teoria, que antes do ano 2000... a evolução foi mais lenta.

Jorge Queiroga: Sabes que tenho dificuldade em falar-te para trás, tenho dificuldade em falar-te para trás. Esta é a tua área, não é?

Jorge: Essa é a minha parte...

Jorge Queiroga: Essa é a tua área. Eu, quando começo nesta atividade das novelas, sinto uma coisa que é... sinto um modelo instalado. Um modelo... Isto porque eu estava a trabalhar na Plural. A Plural podia meter um cartão negro no ar, que tinha 18 %, porque não havia quase concorrência.

E depois, quando eu chego à Plural as coisas começam a ficar, dois anos mais à frente, taco a taco com a concorrência.

Jorge: Isso tem um bocadinho a ver com aquilo que eu te falei também que é o alinhamento na grelha. Quer dizer: a Plural depende muito da TVI também, da maneira como aquilo é alinhado na grelha.

Jorge Queiroga: Sim, mas isso aí até acho que traz vantagem à Plural, porque... repara que a TVI e a SIC, têm modos... genericamente têm os mesmos *slots* de horário, não é? Tens o *prime time* a seguir ao telejornal, é a novela do *prime time* e, durante anos, a TVI tinha mais uma ou duas novelas, fazia uma de *prime time*, uma, digamos, que estava ali no meio, uma de *late night*. Mas também era uma novela. Perdeu essa novela, deixou de a fazer e ficou com duas novelas. A TVI, quando arrancou a fazer novelas... a SIC quando arrancou a fazer novelas... fez uma de *prime time*. Recentemente, e quando eu te digo recentemente é... eu penso que a SIC está a colocar o segundo *slot* da segunda novela não há mais de três, quatro anos – é um espaço que eles conquistaram para colocar uma novela em segundo horário – há uma enorme diferença entre a estruturação... a programação da TVI e da SIC. Geralmente, a TVI, desculpa, para ser mais preciso, a SIC o que faz é: uma novela de *prime time* é de *prime time*. Começa neste dia e acaba... já se sabe quando vai acabar, portanto, são mais estruturados no *slot*. A novela do segundo horário, do segundo *slot*, é uma novela feita para o segundo *slot*, com orçamento diferente, com valências de produção diferentes. Portanto, há uma diferença orçamental na abordagem. Na TVI, nem sempre é assim. E em muitos dos casos, na TVI, o que acontece é que nós arrancamos geralmente as novelas como se fossem todas de *prime time*, embora... há umas que acontece que a gente já sabe que são diretamente para lá. E o que é que a TVI faz? Lança uma novela de *prime time*, com estes valores que são habituais na TVI, deslocações fora, cenas de encher o olho, grandes elencos, grandes percentagens de exteriores, etc. e depois isso vai tender a estabilizar um pouco mais à frente por questões orçamentais: chegas ao capítulo 100 ou 150 e aquilo já tem de estar muito mais estúdio, muito mais não sei quê. Quando chega essa altura, a novela pode-se ressentir um bocadinho no ar. Ressente-se no ar e passa para segundo horário, porque, entretanto, estreia uma com a mesma pujança. É uma programação diferente da SIC.

Jorge: Mas aí entramos numa coisa que é a que vem agora a seguir, que é muito importante para mim, também para a minha teoria, que é o volume de produção total *versus* produtividade, isto é, e, ao mesmo tempo, rentabilidade: as novelas, hoje em dia, produz-se mais, rentabiliza-se mais? Ou, ao contrário, há aqui uma espécie de défice?

Jorge Queiroga: Não. Eu acho que as novelas é sempre um bom negócio porque é o minuto de ficção mais barato que tu podes ter numa grelha, não é? E, por isso é que tu fazes novelas de trezentos episódios quando já ninguém no mundo faz novelas de trezentos episódios, só de fazem de cento e vinte e de oitenta.

Jorge: E isso continua-se a fazer.

Jorge Queiroga: Continua-se a fazer por questões...

Jorge: Mas muda-se para temporadas, não é?

Jorge Queiroga: Muda-se para temporadas por uma questão comercial: fazes uma primeira temporada a cento e vinte ou cento e cinquenta porque tens sempre o vislumbre de poderes vender a novela e fazes pelo menos trezentos.

Jorge: Porque é que se muda a nomenclatura? Em vez de um gajo dizer: eh pá! Não vamos fazer trezentos e sessenta episódios. Não, não são trezentos e sessenta... mas quatro temporadas. Porque é que mudamos a nomenclatura?

Jorge Queiroga: Porque, na verdade...

Jorge: É por uma questão de marketing ou é...?

Jorge Queiroga: É uma questão de marketing e uma necessidade comercial. Isso aconteceu... a primeira novela que isso aconteceu, se não estou em erro, foi n' "A Única Mulher". Foi a primeira que uma novela teve a primeira temporada e a segunda temporada. Eu, quanto a mim, devo-te dizer que achei uma ideia brilhante. E porquê? Porque a novela estava indicada para ser comprada no mercado sul-americano e os sul-americanos assustaram-se: sim, senhor, a gente vai comprar isto, mas quê? Duzentos episódios ou duzentos e cinquenta... não queremos isso. Nós queremos cento e cinquenta. Portanto, foi uma necessidade comercial que levou a que se fizesse a primeira temporada.

Jorge: Portanto o produtor disse: *ok, vocês comprem-nos a primeira temporada.*

Jorge Queiroga: Exato... não... então compramos logo cento e cinquenta. E a gente aqui logo que chegue aos cento e cinquenta e fecha a história. E depois arrancamos do cento e cinquenta e um para a frente para o mercado português. Na verdade, o público português está a consumir a mesma história...

Jorge: É muito interessante isso...

Jorge Queiroga: Está a consumir a mesma história, mas tu tens a possibilidade de venderes...

Jorge: Em bocados...

Jorge Queiroga: Por outro lado...

Jorge: À peça.

Jorge Queiroga: Exatamente. Por outro lado, tem uma questão que eu também acho interessante que é: a partir do momento em que tu dizes que está a acabar a primeira temporada, atrais público porque as pessoas querem ver os últimos episódios. E quando tu estás a começar a segunda temporada, as pessoas querem ver as novidades da segunda temporada. Na verdade, como se estrutura, neste momento, este tipo de novelas que tem duzentos ou trezentos episódios, tenham uma, duas ou três temporadas é: fazes umas trocas de elenco, mudas uma coisa... e fazes uns episódios mais puxados, visualmente mais atrativos ou com questões narrativas mais interessantes para re-arrancar ou para terminar. O que também vem dar acréscimo de valor para o espetador. Estás a perceber? Mas, na verdade, o que acontece é que – e isto é muito interessante – o que

acontece é que, quando tu me estavas a dizer da rentabilidade, e prende-se com isto, rentabilidade em relação à produtividade, não, não acho; acho que as novelas, hoje em dia, são o produto de excelência de competitividade entre as estações. É aquilo que traz audiência às estações generalistas, é muito competitivo entre os concorrentes e, portanto, se um faz, o outro tem de ir atrás, senão perdes o barco. E isto fez obviamente escalar custos, porque não é a mesma coisa filmares em Lisboa ou filmares em Moçambique ou filmares em Macau, como agora temos uma. É mais caro. Mas, não só isso como o tipo de cenas, a percentagem em exteriores, a incidência dos protagonistas que são os atores que marcam mais, tudo isto, nos últimos tempos, de alguma forma tem sido subido, em termos de parâmetros, o que leva, obviamente, a uma menor rentabilidade, nos custos da novela e no resultado financeiro da novela. Agora, há que comparar isso com os resultados que a novela obtém *versus* a publicidade e aquilo que consegue angariar por via da audiência.

Jorge: Bom, aí chegamos às últimas duas coisas que eu queria falar que é: exatamente quais são os principais fatores que tu consideras que irão influenciar o futuro destas produções e quais são os principais desafios e o que é que os produtores irão... com o que é que os produtores irão ser confrontados no futuro. Eu sei tu não deitas tarot mas...

Jorge Queiroga: Epá, mas tenho uma visão sobre isso. A primeira pergunta era quais são os principais...

Jorge: Fatores que consideras que irão influenciar o futuro das produções.

Jorge Queiroga: Pronto. Para mim, é claramente todo o negócio de televisão generalista. Esse é o principal fator que vai influenciar: eu acho que as televisões generalistas estão a ver passar um comboio ao lado e não sabem como é que o vão apanhar. Eu acho que elas já sabem que ele está a passar ao lado, mas não perceberam como é que o vão apanhar. E isso preocupa-me. Se tu, hoje, fores ver as audiências, metade está no cabo e o resto está nas outras. E o negócio da publicidade que era centrada nas televisões generalistas e nem sequer tinhas cabo com publicidade e hoje, se fizeres *zapping* no cabo, tens publicidade em todo o lado, mais eficiente e mais dirigida ao consumidor daquele tema, da temática desse canal...

Jorge: Mas as novelas também estão no cabo.

Jorge Queiroga: Mas estão no cabo como *reprise*, como segundo... não... As novelas estão no cabo, mas eu não acho que a novela seja um produto de consumo de cabo [ruído] porque, no máximo, a novela, podes quase dizer que é uma companhia diária do espetador. Eu vejo como poucos... sei que há espetadores que o fazem, mas será uma percentagem reduzida de alguém que quer abdicar da sua companhia diária... eu acho que um espetador prefere perder um episódio e continuar a ver para a frente do que andar a ver no cabo, e não sei quê...

Jorge: Depois pode voltar atrás...

Jorge Queiroga: Às vezes volta, atrás se for uma cena muito importante, senão segue à frente. E a novela tem esta consistência, que é a companhia diária numa determinada hora para um espetador.

Jorge: E os principais...

Jorge Queiroga: No cabo não.

Jorge: E os principais desafios...

Jorge Queiroga: Agora deixa-me só dizer-te uma coisa: em relação à primeira questão, é...

Jorge: Os fatores que irão influenciar, sim...

Jorge Queiroga: Os fatores que irão influenciar... é a capacidade que as estações e que os conteúdos terão para se adaptarem fazendo... dividimos isto.. não, não. Oh pá, ó Jorge...

Jorge: Isso é que era bom. Eh pá, isso fica gravado e depois é uma chatice, não podemos...

Jorge Queiroga: O Jorge Paixão da Costa pagou-me o almoço, para eu dizer o que ele queria.

Jorge: Pá, não. É isso. E isso é a capacidade que eles têm de fazer... Quais são os grandes desafios? Os grandes desafios, exatamente.

Jorge Queiroga: Os grandes desafios é continuares...

Jorge: Com que os produtores se irão confrontar. Tu podes falar sobre isso porque é uma área que também dominas. Eu, no meu tempo, não. Nós, os realizadores não tínhamos nada a ver com isso.

Jorge Queiroga: Os grandes desafios com que nós... que os produtores vão ter que ter é: como conseguir manter a qualidade que o público já está habituado neste tipo de conteúdos, porque já tem um parâmetro – o público hoje já te diz: esta não presta para nada, a outra é que é boa e isto obedece a um critério... então? (pausa) Os grandes desafios, o que eu te estava a dizer era manter a qualidade que o público, de alguma forma, já se habituou, porque tem critério, sendo que o investimento que tens de fazer numa novela, cada vez, por via da baixa do pacote publicitário, é menor. Este é o grande desafio. O outro grande desafio, quanto a mim, é a comparação que tu tens com a pulverização de conteúdos, nomeadamente séries, que são feitas em modelos de produção muito mais contidos, mas com orçamentos/minuto muitíssimo mais altos. Mas, se nós formos a ver, os meus filhos não vêm novelas, só veem séries.

Jorge: E mesmo assim...

Jorge Queiroga: E mesmo assim...

Jorge: No computador.

Jorge Queiroga: Sim. Vêm no computador. Em relação ao financiamento das novelas, só vejo, ou dos conteúdos, sejam eles quais forem, mas agora estamos a falar de novelas, vejo que há muito a fazer numa área que é voltar a fazer acreditar o anunciante de que vale a pena colocar lá a sua marca. Mas como as pessoas passam os intervalos para a frente, e não veem isso, eles preferem então, quanto mais não seja, uma publicidade dirigida num canal de cabo, que também podem passar para a frente, mas já é dirigido. Num canal de cabo eles dão anúncios da BMW, no 24 Kitchen anuncias tachos... portanto... é mais dirigido, é mais eficiente. Muito embora tu... estava-te a dizer do... ah! Muito embora eles possam chegar para trás, a publicidade é dirigida. Agora, quanto aos conteúdos, o único caminho que eu vejo para voltar a trazer a importância do anunciante é a integração comercial dos produtos nos conteúdos.

Jorge: Então espera aí...

Jorge Queiroga: Mas agora quero-te dizer uma coisa: não é como é feita hoje!

Jorge: Pois, é isso. Espera aí, porque é a minha última pergunta tem a ver com isso, com o que estás a dizer, entronca aí, que é: como é que tu vês o futuro da novela portuguesa e, particularmente, o modo de produção a implementar. Ou seja, vai mudar? É preciso fazer alguma coisa? Justamente pelo que tu estás a dizer: pela publicidade? Pela mobilidade da publicidade? Pela introdução da publicidade dentro dos conteúdos? Como é que tu vês o modo de produção a implementar?

Jorge Queiroga: Isso, o modo de produção, eu acho que... acho que o modo de produção das novelas...

Jorge: Atendendo... mas há uma coisa muito importante que eu queria aqui ressaltar, que é: quando eu falo de modo de produção é de montante a jusante, é desde que tu tens a ideia até que tu distribuis no fim o produto final. O modo de produção engloba isso tudo, não é só aquela parte em que tu rodas, pós-produzes e não sei quê. Tu tens uma ideia, vendes a ideia, angarias os teus financiadores, vais por ali fora e, um dia, às tantas horas, em determinado dia, apresentas o teu produto. O modo de produção compreende isso tudo. Estás a perceber?

Jorge Queiroga: Sim, sim. Bem, quanto à maturação, ao desenvolvimento da ideia, o modelo da novela tem um modo de produção muito próprio porque há um grupo de autores, embora se procure sempre procurar *refresh* nessa área. Tu vais sempre buscar alguém, mas já sabes quais são... não sabes quais são os temas, mas sabes o que é que queres atingir. E sejamos práticos: tu queres atingir aquilo que as pessoas estão habituadas a ver. A novela, nesse sentido, não arrisca muito. Se tu falas em bombas em Barcelona... é normal que te apareça uma novela... se tu falas em independência em Barcelona, é normal que te apareça uma novela a falar de que alguém quer ser independente, seja o Algarve ou mesmo Barcelona. Se tu falas de refugiados na Síria, é normal que te apareça a temática dos refugiados. Portanto, estes temas geralmente estão na novela. O que depois faz a diferença das novelas é como é que tu fazes os triângulos, se aquilo é só uma coisa de *boy meets girl* e acabou ali, mas tem que ser muito mais desenvolvido do que isso. Isso é a ideia. Quanto ao modelo de produção e de execução da ideia, que é o grande desafio porque eu parto do princípio que os conteúdos de novela terão de ser cada vez mais próximos do público em termos daquilo que ele recebe por qualquer via, todos os dias, em casa, seja o computador, telefone, o que quer que seja, digital, senão afasta-se, não é? Quanto ao modelo de produção, eu acho que não vai variar muito, em termos da forma como tu desenhavas a produção.

Jorge: Mas não vai ser obrigado a isso?

Jorge Queiroga: Vai ser obrigada, se quiseses sobreviver, a racionalizar custos na execução e isto tem a ver também com algumas evoluções tecnológicas e algumas linguagens que podes criar.

Jorge: E, por exemplo, e há lugar para as séries, nisso, por exemplo? Nesse modo de produção... nessa alteração do modo de produção, há lugar para as séries?

Jorge Queiroga: Não acredito, porque estou-te a falar só de novela e continuo a achar que o minuto é mais barato. Porque, repara, exemplo da RTP: a RTP produz séries a custo de novela. A RTP, pelo que sei, tem cinquenta mil euros para uma série contemporânea, sessenta e cinco ou setenta e cinco para uma série de época. Se tu pensares que um primeiro episódio de novela pode custar cento e cinquenta mil, então isto não faz sentido. Ainda por cima, se tu estás a produzir uma série passada nos dias de hoje ao valor de cinquenta mil euros por episódio e fazes treze episódios, tu, numa novela, podes ter quarenta, trinta e nove, quarenta e quatro por episódio, em trezentos. Portanto, a economia de escala, a forma como tu distribuis o teu investimento em função do conteúdo, é muito diferente. Quer dizer que, manifestamente, nos treze primeiros episódios, que seria uma série que a RTP produz por cinquenta mil euros, tu poderás ter custos muito acima de cinquenta mil euros em cada um daqueles episódios. Portanto, é um modelo completamente diferente. Eu acho que as séries, na minha opinião são muito, mas mesmo muito difíceis de rentabilizar no mercado nacional, num mercado como temos, porque são muito onerosas para conseguirem vencer no mercado. No entanto, acho muito meritório o trabalho que a RTP está a fazer, porque, de alguma forma, é pioneira a tentar que isso aconteça; no entanto, tenho uma enorme expectativa para... em acreditar que nós temos, de alguma forma, tudo para conseguirmos internacionalizar um formato. Eu acho que é o único caminho que nós temos; porque a barreira da língua, que era aquilo em que toda a gente se escudava... escudámo-nos sempre em duas coisas que era na barreira da língua e na dimensão do mercado. E eu pergunto: os “Vikings” é feito da Dinamarca, são meia dúzia de gajos que vivem lá e falam uma língua que ninguém mais fala no mundo e os gajos vendem aquela merda. E nós não vendemos nada? Portanto, estes dois...

Jorge: Até os gajos da Lituânia vendem.

Jorge Queiroga: Epá, ontem estive a ver uma série islandesa. Os gajos são trezentos mil habitantes...

Jorge: Não, não. A série que estiveste a ver no 2º canal é da Lituânia.

Jorge Queiroga: Ai é da Lituânia?

Jorge: É, não é islandesa.

Jorge Queiroga: Mas é toda filmada na Islândia.

Jorge: É. Os gajos têm nomes islandeses, e tudo, mas são lituanos.

Jorge Queiroga: Ai é?

Jorge: É.

Jorge Queiroga: Aquilo é engraçado. Muito simples, muito bem escrito, muito simples...

Jorge: Eles vivem entalados ou encurralados...

Jorge Queiroga: Encurralados.

Jorge: Eu também estive a ver.

Jorge Queiroga: Eu sou um apaixonado pela Islândia e, portanto, estive a ver aquela merda...

Jorge: Aquilo chama-se *In Life's Doctor* e não sei quê, não sei que mais... mas é lituano.

Jorge Queiroga: Ai é lituano... por isso é que o assassino, lá o mau é lituano.

Jorge: Sim.

Jorge Queiroga: Já agora dizemos mal de nós e não dos outros. Mas, pronto, eu acho que quanto às séries, e quanto ao modelo de produção das novelas, terão de se tornar cada vez mais rentáveis, passa pelo modelo do desenho de produção sempre ligado à escrita e ligado a uma linguagem de nova tecnologia. Para te dizer que, para mim, por vezes, não me faz sentido eu ir... às vezes faz-me sentido filmar, saber como a equipa vai filmar em exteriores umas cenas muito complicadas, até tenho posições reforçadas, aumento a equipa; mas depois componho uma equipa *standard* de exteriores. Também vou passar um dia a gravar gajos dentro de um carro a falarem ao telefone e tenho lá os mesmos quarenta gajos. Eu acho que isto vai ter que mudar porque não faz sentido. Não faz sentido, estás a gastar dinheiro onde não deves. Depois, outra coisa que eu acho que para mim não me faz sentido nenhum em termos de rentabilização de metro quadrado de estúdio, é tu teres um estúdio... francamente, falo do modelo Plural – tu fazes uma novela em dois estúdios cada um com novecentos ou mil metros quadrados. Quantos metros quadrados é que tu utilizas desse estúdio, por dia? Cento e cinquenta: cento e cinquenta da parte da manhã, outros cento e cinquenta da parte da tarde. Não me faz muito sentido, pronto. Só faz sentido porque o metro quadrado aqui é barato, a gente constrói isto tudo e utiliza quando quer e como quer. Isso não me faz muito sentido e acho que é um outro caminho que pode valorizar o conteúdo... perceberes o que é que tens e...

Jorge: Rentabilizar por metro quadrado...

Jorge Queiroga: E como é que tens de rentabilizar isso...

Jorge: Sim, as primeiras novelas eram assim.

Jorge Queiroga: Porquê? Sim, mas, ó Jorge, o meu grande problema numa novela...

Jorge: ... metros quadrados, quinhentos metros quadrados na primeira NBT.

Jorge Queiroga: Mas, ó Jorge...

Jorge: E durante a noite mudavam-se os *décors* e as luzes...

Jorge Queiroga: Continua a ser assim; apesar de tudo, continua a ser assim.

Jorge: Ai continua?

Jorge Queiroga: Continua. Tens dois mil metros quadrados para construir, mas não sei quantos *décors* mudam durante a noite e transformam-se noutros.

Jorge: OK.

Jorge Queiroga: Isso faz sentido num país de mão-de-obra barata. O nosso tem mão-de-obra barata, mas não é tão barata como a da Globo... o Brasil, pronto. Mas para mim, não é tanto a questão financeira que está aqui. Essa é muito importante e penso que poderiam vir outros caminhos. Mas a mim o que me faz mais confusão é que, se voltamos a falar da novela do modelo de duzentos, trezentos episódios, este modelo de construção em dois estúdios e com *décors* fixos do início até ao fim, estás a oferecer a mesma coisa desde o início até ao fim, em trezentos episódios. Se tu pudesses ter alguma mutabilidade assumida desde o início, tu poderias facilmente retransformar e ir transformando todos aqueles espaços visuais que as pessoas vão ver todos os dias em casa.

Jorge: E isso tem a ver já com a escrita também.

Jorge Queiroga: Aí tem a ver com o modelo de produção... [impercetível]

Jorge: OK! Muito obrigado. Resta-me dizer, que foi uma coisa que não disse no princípio que esta entrevista é feita a doze do dez de dois mil e dezassete, que eu costumo dizer sempre no princípio das entrevistas e lembrei-me agora que me esqueci de dizer no princípio desta entrevista. E mais uma vez realço que esta entrevista é feita para efeitos de estudo académico.

Entrevistado: Margarida Carpinteiro

Profissão: Atriz

Jorge: A primeira coisa que eu ia perguntar era: por favor identifica e descreve a tua relação ao longo do tempo com a produção de conteúdos audiovisuais em Portugal. Como é que começou para ti?

Margarida: Bom, sou a Margarida Carpinteiro, comecei em 69, 70, mas só comecei a contar a minha carreira a partir de 73, com uma estreia com o João Lourenço que também se estreava como encenador, no teatro. Depois, comecei a trabalhar também em televisão e cinema, trabalhei muito em programas diretos na RTP, programas de humor, e trabalhei nalguns filmes, também para a RTP, e ultimamente tenho trabalhado bastante, já tenho mais que uma dezena, uma dúzia de telenovelas.

Jorge: Muito bem. No caso particular da telenovela, qual foi intensivo o teu envolvimento neste tipo de produção?

Margarida: Bom, trabalho como atriz, e tenho trabalhado bastante, claro, tenho acompanhado os diferentes momentos da novela, não que seja uma expert nessas coisas, mas como atriz, embora não seja a coisa que eu goste mais de fazer, tem-me dado, pelo menos, alguma possibilidade financeira, que os atores em Portugal pouca têm.

Jorge: A novela trouxe isso?

Margarida: Trouxe, sem dúvida nenhuma. Eu não sei neste momento, no meu tempo os novos ganhavam muito pouco, mas, mesmo assim, já compensava.

Jorge: Tu tens um longo período, começaste com a “Vila Faia”, a primeira...

Margarida: Sim, sim...

Jorge: ...e depois tens acompanhado esta evolução desde as novelas, as primeiras novelas para o serviço público de televisão, e acompanhaste de perto esta evolução para as televisões privadas.

Margarida: Sim.

Jorge: Não, é?

Margarida: Sim, sim, passei por isso. Pois, eu estreei-me na “Vila Faia”, que foi a primeira, de facto, e foi extraordinária, sobretudo do ponto de vista de qualidade e de preocupação de todos os níveis, para que fosse uma grande obra e foi, sem dúvida, e depois fomos andando por aí fora, até que apareceram as estações, a SIC, a TVI, e tudo isso se desenvolveu. Depois, como sempre, quer dizer, como havia mais do que uma estação a trabalhar, houve um grande desenvolvimento ao nível das histórias, de preocupação, e também sobre o tempo, sob o ponto de vista, o tempo de uma novela começou a esticar-se, eram cento e tal episódios, hoje fazem-se trezentos e tal. Isso, quanto a mim, foi mau.

Jorge: Sim, convém referir que a primeira, a “Vila Faia”, eram episódios de 30 minutos...

Margarida: É verdade, é verdade...

Jorge: E agora são de 45...

Margarida: Agora são de 45 e fazemos trezentos e tal episódios, é um ano e tal quase, ou é mesmo, e isso leva a que o conflito perca, quanto a mim. Perde, começa a perder. Por ser repetitivo, por ser, não sabe o mesmo...

Jorge: Neste percurso, identifica e descreve aqueles que parecem ser os principais fatores que sedimentaram ao longo dos anos no público de televisão o gosto pelo consumo de telenovela. Eu até pedia para falares um bocadinho já da 4ª pergunta, que é a parte do elenco, e talvez a música, a importância da música, se é que teve alguma importância para ti.

Margarida: Sim, para mim teve, é notável a preocupação da música agora, eu acho. Eu estou inteiramente de acordo com o que fazem, para já porque é muito bom também para os músicos novos, os que apresentam êxitos novos às vezes a partir da novela, não é? Depois, a novela, quem é que fez a novela crescer tanto? Eu penso, e isto agora pode ser um bocadinho romantismo da minha parte, mas eu penso que foi muito a solidão dos mais velhos, porque eu hoje falo com os jovens e eu não os vejo tão interessados quanto parece que se diz. Vejo é gente muito idosa que vem ter comigo e que diz que é a companhia que têm, conhecem os atores todos pelo nome, a maior parte deles, pelo menos por nós os mais velhos, criticam as histórias, têm um sentido crítico muito apurado, ao contrário do que as pessoas possam pensar, queixam-se muita vez das novelas serem duras, porque a vida para eles também é muito dura, mas é assim uma classe baixa, estou a falar dessa classe, e só. Ou seja, sempre a mesma coisa, a solidão da velhice. Então, para eles as novelas são sagradas.

Jorge: Achas que o facto de haver uma espécie de pequeno *star-system*, dos atores serem conhecidos, de darem entrevistas para revistas, de saírem nos jornais, etc., foi um grande contributo para a sedimentação da novela portuguesa?

Margarida: Eu penso que sim. Penso que sim. Foi mesmo muito importante, porque depois há uma outra classe, mais interessada em ler, em ver filmes e não sei quê, que não pega mesmo na novela.

Jorge: Então, nesse caso, dentro destas características e do modo de produção que tu tão bem conheces destes anos todos, eu gostava que tu te referisses um bocadinho à maneira como viste esta evolução relativamente ao elenco, às localizações, à escrita, aos argumentos, ao valor de produção, isto é, como sabes, o preço de episódio de novela não aumenta, é o mesmo há 30 anos, praticamente, e um bocadinho a qualidade técnica, eu sei que são muitas coisas, mas tudo junto é o que faz a novela, não é?

Margarida: Vou-me perder, sim.

Jorge: Mas eu vou-te lembrando. E sobretudo, se os atores ou, se achas que os atores também têm, acabam por refletir sobre o alinhamento na grelha e o posicionamento do canal relativamente à divulgação.

Margarida: Vou começar por responder a essa última. Eu penso que sim, que tem alguma influência, sobretudo porque há pouco trabalho em teatro, esta é a minha opinião. Acho que há pouco trabalho

em teatro e isso leva a que os atores se defendam e aceitem, às vezes facilmente, determinados papéis nas novelas, que nem sempre serão os melhores. Mas aceitam.

Jorge: E relativamente às localizações, aos cenários, essas coisas todas....

Margarida: Sim, eu penso que se avançou muito nesse sentido. Há muita preocupação com o cenário e há muita preocupação quando se procura um local. E ultimamente, há preocupação por parte da própria novela em, de quem produz, em procurar sítios, sob o ponto de vista de paisagens, que interessem até turisticamente. Eu noto muito isso. Há uma procura pelo belo e isso só traz mais qualidade à novela, de certo modo, e também satisfaz depois o outro, a outra, a oportunidade, digamos assim.

Jorge: Relativamente à escrita...

Margarida: Relativamente à escrita, bom...

Jorge: Enquanto atriz...

Margarida: Enquanto atriz, tenho uma opinião se calhar um bocadinho distorcida das coisas, não sei, mas eu gostava mais da maneira muito preocupada com que se escrevia nas primeiras novelas. Ultimamente, acho que há assim, talvez pelo tamanho das novelas, não é, como já referi, as coisas sejam feitas *en passant*, assim uma coisa, vai-se repetir, mas já se disse, mas não faz mal, vai-se dizendo, e vai-se dizendo, e mastigam-se os assuntos. Penso que a escrita aí está um bocadinho em baixo. Na minha opinião.

Jorge: É provável, é provável, mas há quem tenha opiniões contrárias, até porque é agora que a novela portuguesa, praticamente há dez anos a esta parte, 17 na realidade, desde o ano 2000, que a novela portuguesa é a preferida do público, ou seja, ultrapassámos a novela brasileira.

Margarida: Pois, sim, sim.

Jorge: Deve ter havido uma contribuição de todos, um apuramento na direção dos atores...

Margarida: Sem dúvida nenhuma.

Jorge: Um apuramento nas localizações, como tu disseste, procura-se, depois temos aqui uma coisa que é muito importante, que eu também gostava de saber. Enquanto atriz, como é que tu vez a qualidade técnica?

Margarida: Ah isso, isso eu não te sei falar propriamente do quê, porquê e como, mas sinto e vê-se que a telenovela tem muita qualidade sob o ponto de vista de luz.

Jorge: Pode continuar, ok. Eu acho que está a gravar agora, ou não? Deve estar, deve estar.

Margarida: Não percebo nada disto.

Jorge: Deve estar. Depois já vejo. Estávamos a falar dos meios técnicos e dessa evolução técnica.

Margarida: Sim.

Jorge: Tu, enquanto atriz, notas...

Margarida: Muita diferença, uma enorme diferença.

Jorge: Vê lá se a gente tem algum chá, aqui...

Margarida: Eu acho que não. Tu, deixa-me fazer uma coisa. Exato.

Jorge: Põe o saco aí.

Margarida: Era isso que eu ia fazer. Pronto.

Jorge: Depois trocamos.

Margarida: Deixa estar, deixa estar. É que assim saí, assim sai chá. ...o teu coiso. Tens lá o...

Jorge: Não tenho nada, tem que ser o mesmo.

Margarida: Ah.

Jorge: Deixa o....

Margarida: Ah, chega aqui bem. Não faz mal. Eles aqui servem-me tudo mal. [Risos]

Jorge: É verdade, tudo. Uma casa destas, pá, como é que é possível.

Margarida: Bom!

Jorge: Então estávamos a dizer...

Margarida: Eu acho que isso está vermelho, mas está a gravar, eu acho que está a gravar.

Jorge: Gravação nova. Portanto, agora, como é que tu vês, tu que foste atriz de novelas do serviço público de televisão, que era o monopólio.

Margarida: Sim. Era o monopólio, claro.

Jorge: Só eles é que faziam. Como é que vês o posicionamento dos canais de televisão relativamente à novela? Eles preocupam-se, quer dizer, é óbvio que a SIC e a TVI preocupam-se que as suas novelas sejam as mais vistas...

Margarida: As melhores. Sim.

Jorge: Mas, portanto, consideras isso um fator importante e notas isso?

Margarida: Eu notar...

Jorge: Na divulgação...

Margarida: Sim, eu noto, noto a vários níveis, sim. Porque havendo a preocupação de outros canais estarem a fazer o mesmo que o meu, ou que o teu, então isso leva a que as pessoas se preocupem muito. No entanto, acho que a novela neste momento, isto, peço desculpa, mas é o que eu penso, está a ficar um bocadinho cansada dela própria, ou seja, há uns tempos a esta parte que se se vão buscar conflitos gravíssimos com uma ação muito forte, violenta, agressiva, guerreira, e eu não sei, não quer dizer que vamos fazer coisinhas bonitinhas, amorzinhos e beijinhos, mas acho que a novela precisava de tomar conta desse conflito, as pessoas não são totalmente boas, nem totalmente más, e às vezes entramos em, e depois este circuito de "é mau, é mau, é mau" até ao fim cansa, cansa. Eu ouço é as pessoas, eu não tenho opinião até porque eu vejo pouco novela, mas eu ouço muito as pessoas que vêm ter comigo, porque sou velhota e as pessoas já me conhecem há muitos anos, e vêm dizer "ah, eu não posso ver aquelas cenas", "ah, a senhora viu ontem aquela cena", não sei quê, e estão sempre a referir-se à violência quando ela é, de facto, brutal. E agora está, é ultimamente, são os últimos anos. Falar-te-ei em dez anos, por aí, se calhar há menos até. E, portanto, eu acho que a novela está a esgotar-se nela própria, entendes? Nas histórias.

Jorge: Tu achas que, por exemplo... Tu fizeste parte do elenco de “Todo o tempo do mundo” e dos “Jardins Proibidos”, dessas novelas dos anos 2000...

Margarida: Fiz, fiz, fiz. O conflito não era nunca tão acentuado.

Jorge: É nessa altura que a novela portuguesa ultrapassa a novela brasileira em termos de audiência.

Margarida: Sim.

Jorge: Ou seja, praticamente, é nessa altura que os portugueses começam a gostar mais da novela...

Margarida: Aliás, eu devo dizer-te uma coisa. No meu tempo, nós sentimos, os da minha geração, que a seguir à “Vila Faia”, as pessoas ficaram presas, porque a seguir veio as “Origens” que era muito boa também, e por aí fora. E houve logo aí uma movimentação para a novela portuguesa, que depois foi subindo, é óbvio. Foi subindo e tem vindo a subir, e as pessoas hoje estão agarradas pela novela portuguesa, sem dúvida nenhuma.

Jorge: Vocês, atores, por exemplo, nessa altura que a novela portuguesa ultrapassa a brasileira em termos de audiência, por volta do ano de 1999, final do século XX, início do século XXI, em 2000, com os “Jardins Proibidos” e com “Todo o tempo do mundo”, isso tem, simultaneamente, há um acontecimento, que é o “Big Brother”, o reality show.

Margarida: Ah pois, sim.

Jorge: Vocês, atores, eu sei que tu não podes falar por todos os atores, mas podes falar por ti, vocês atores acharam que o “Big Brother” tinha ajudado a novela portuguesa?

Margarida: Sinceramente, não, é que nem te sei responder, porque eu nunca vi essa coisa, vi uma vez, espreitei, não gostei, não vi mais, não sou uma assídua de televisões, não. Mas, não te sei responder mesmo. Seria falso, qualquer resposta que eu desse...há pessoas que defendem isso?

Jorge: Há as duas teorias, porque há a teoria de que as pessoas viam o “Big Brother” e depois aquilo alavancava para as pessoas ficarem no canal e de, certa forma, descobrirem a novela portuguesa, e ainda por cima, como tu dizes, essa novela particularmente, já não me lembro, mas acho que o “Todo o Tempo do Mundo” era uma novela muito doce.

Margarida: Pois, pois.

Jorge: Era sobre demência....

Margarida: Olha, não sei, provavelmente o que estás a dizer terá alguma base, terá alguma realidade, mas eu não sou capaz de responder a isso.

Jorge: Não é possível provar.

Margarida: Não sei, não sei.

Jorge: Eu só queria saber qual era a tua opinião relativamente a isso. E, portanto, considerando, especificamente, mais especificamente, a produção destes produtos audiovisuais, eu aqui estou a falar exclusivamente sobre a novela, mas estou a falar de séries também, da ficção em geral, ou até dos programas com sketches de comédia, etc. O que é que te parecem ser os...quais são os principais elementos de caracterização deste modo de produção? É o elenco, é o alinhamento ou a estratégia do canal, são os cenários e a gestão de produção, são os meios técnicos, são os meios humanos e

competência dos mesmos, isto é, nós temos técnicos especializadíssimos, é o volume de produção versus produtividade, produzimos tanto, tanto, tanto que algumas caem no goto, ou é uma coisa que não deves perceber nada, que é a rentabilidade?

Margarida: Não percebo nada. Graças a Deus!

Jorge: Não fazes a mínima ideia?

Margarida: Que é para não me verem ainda mais zangada. Não.

Jorge: O que é que tu achas que...a tua observação, que já vem desde a “Vila Faia”, estamos a falar de uma atriz que tem, no mínimo, quase 35 anos de carreira e a representar em todas as áreas da representação, e neste género, uma figura de destaque, porque tu, é verdade, estas coisas não se escondem, estas coisas não se conseguem escamotear...

Margarida: Pois.

Jorge: ...olha para a vida, e tu própria disseste que a televisão tem sido uma forma de subsistência muito boa.

Margarida: Ah, sim. Sem dúvida nenhuma, assumo isso.

Jorge: Portanto, quer tu queiras, quer não queiras, obriga-te a fazer televisão.

Margarida: É verdade.

Jorge: Quer gostes, quer não gostes, porque é...todos nós sabemos que isso não é condenável, estás lá a representar....

Margarida: Claro. Ah, e faço o melhor que posso.

Jorge: Aí é que está! É esse...o que é que tu achas que as pessoas, neste modo de produção, são mais sensíveis? É essa entrega dos atores à escrita, os meios de produção ou os canais investirem? O que é que te parece?

Margarida: Não sei, no fundo é tudo o que tu falas, tudo isso mudou, porque as pessoas ficaram atentas, mais atentas. Hoje joga-se muito com atores jovens e bonitos, principalmente as mulheres, o que não me parece nada mal, mas joga-se muito com isso também. Às vezes não são tão boas atrizes como isso, mas depois são belas, as histórias são bem assentes, e a coisa funciona, não é? Acho que o ator em si pode ter muita força, porque, como tu disseste, a novela está assente, acabou, faz parte da vida dos portugueses. E eu acho que eles começaram a conhecer os atores e eles próprios sentem o trabalho do ator, ao contrário do que se diz. Por muito baixa que esteja a classe ou muito média e pouco instruída, as pessoas sabem ver os atores. Acho que isso é uma coisa que eu não sentia no princípio. As pessoas sabem quem é bom ator. Estou a falar de jovens, não estou a falar dos da minha geração. E isso é importantíssimo. E depois a preocupação. Olha, há uma coisa de que tu não falaste ainda, que é os figurinos, principalmente para as mulheres, tem uma influência extraordinária. As pessoas gostam de ver como é que estamos vestidos, prendem-se com essas coisas, fazem vestidos iguais, parecidos, isso eu acho muito interessante. Tudo prende, tudo prende. Frases que se dizem e depois ficam durante uns meses na linguagem popular por aí, as pessoas

falam. Tem uma influência tremenda tudo. Depois, é óbvio que o cenário é importantíssimo, adoram ver as casas dos ricos, falam disso...

Jorge: Tu tens notado uma grande evolução...

Margarida: Sim, em todas estas coisas que te estou a falar, uma enorme evolução, enorme. Um cuidado imenso com o vestuário, um cuidado imenso com, sabes, a relação...

Jorge: O lado visual em geral...

Margarida: Mas, atenção, o lado visual em geral, mas preocupado com a classe a que determinado núcleo pertence, e isso é uma coisa muito, francamente boa. Vejo essas coisas, estou a falar em relação ao meu princípio, não é? E depois, pronto, há preocupação, há técnicos espantosos em todos os pontos que estamos a falar, técnicos então de estúdio, tanto faz som como imagem, tudo isso evoluiu imenso.

Jorge: Permite uma boa produtividade. Vocês notam isso?

Margarida: Claro, claro. Notamos, notamos até...vou dizer uma coisa que se calhar é um disparate, até por aquilo que ganhamos, não é? Tem de haver uma boa produtividade, sem dúvida nenhuma.

Jorge: Quais são os principais fatores que tu consideras que irão influenciar o futuro destas produções? Quais são os desafios? O que é que...não só para os atores, mas também para os técnicos.

Margarida: Para os técnicos, para os escritores, para todos. Portanto, a técnica será toda a vida uma preocupação em ser cada vez melhor, não é. A parte técnica, informática, essas coisas todas...a luz, essas coisas que já falamos, dos cenários, tudo isso, vai ser sempre uma preocupação. O meu medo é a escrita. O meu medo é a história. O meu medo é o conflito. Toda a gente sabe que uma novela é um cesto de conflitos, agora eles não podem maçar o público, eles têm é que interessar ao público, e eu não sei se estamos a fazer aquilo que é preciso. Volto a dizer, ao serem tão longas, as novelas podem estar a magoar o texto, a magoar a vontade dos argumentistas, porque são tão longas que às vezes não há possibilidade de mudar, de...

Jorge: Como é que tu vês esta nova modalidade da primeira temporada, da segunda temporada, etc.? É uma maneira de camuflar...

Margarida: É, para mim é camuflagem pura. A novela continua. Ainda se houvesse uma coisa brutal que conseguissem como que fechar quase, e o que vem a seguir, consequência desse fecho de conflito, e abrir outro, forte, tão forte como aquele que acabou, talvez, mas assim, por enquanto, até agora, não vejo nada de positivo.

Jorge: Bom, então, é a última pergunta. É: como é que tu vês o futuro da novela, sobretudo neste modo de produção? Isto é, estamos a falar de um modo, quando falo do modo de produção falo de montante a jusante, desde que se tem a ideia e se escreve até ao momento em que é distribuída. Nós sabemos perfeitamente que temos um paradigma, temos duas grandes empresas que produzem novelas, que têm um esquema montado, e tudo isso é o seu modo de produção. Como é que tu vês o futuro da novela nesse modo de produção?

Margarida: Neste modo de produção, quem sou eu para dizer isso, quer dizer, estás-me a meter aqui numa alhada.

Jorge: Não, não. Isto é para fins académicos, vou interpretar, vou cruzar a tua opinião com a opinião de outros e não vou dizer “ela diz que isto vai acabar tudo na miséria”. Não, não, vou dizer, eu apurei estas opiniões.

Margarida: Claro, claro. É assim, eu não vejo um bom futuro neste tipo de novela que estão a fazer. Nem é bem a escrita, a mim o que me perturba muito é o prolongar da história, quer dizer, porque essas velhinhas e esses velhinhos que veem ficarão sempre presos, agora, há camadas que têm de ser apanhadas, outras, e eu não sei se vão conseguir com estas coisas repetidas, repetidas, repetidas, nós próprios atores, às vezes, “mas eu já disse isto tanta vez” ...

Jorge: Eu só queria dizer uma coisa: eu vou-te dizer que essa tua preocupação, que acabaste de dar, é a preocupação de particamente todas as pessoas que eu entrevistei e já vou na décima primeira.

Margarida: Ai, ótimo, estou mais descansada.

Jorge: É muito interessante, é comum, essa longevidade e a repetição das ações e das coisas, isso é uma das minhas conclusões do meu trabalho, vai ser que a novela portuguesa vai ter de ter cuidado com isso.

Margarida: Tem, tem de ter cuidado, sem dúvida nenhuma.

Jorge: Bom, então, de qualquer das maneiras, haverá um futuro para a novela portuguesa, mas que não tem de ser forçosamente nestes moldes.

Margarida: Vou-te dizer que sim, mas não estou muito convencida.

Jorge: Até porque o mundo também está a mudar muito.

Margarida: Claro. Claro. São modas, são tempos. E eu não sei, em termos de futuro, tenho dúvidas, pronto. Tal como está, tenho muitas dúvidas.

Jorge: O mundo está a mudar muito e muito depressa.

Margarida: Sim. Muito depressa, sobretudo, muito depressa. Eu julguei até agora que era da minha idade, mas não é, porque eu vejo gente jovem a dizer a mesma coisa. Muito depressa, é tudo muito depressa.

Jorge: Isso é o mais assustador.

Margarida: É assustador.

Jorge: Mais do que a mudança, é a rapidez. Eu próprio sinto isso, sinto que os meus filhos são novos e têm a mesma preocupação. Fica-se obsoleto muito depressa.

Margarida: Sem dúvida.

Jorge: Olha, muito obrigado.

Margarida: Ah, não me agradeças, foi um prazer.

Jorge: Foi um prazer para mim, para já, rever-te.

Margarida: Obrigada!

Entrevistado: António Parente

Profissão: Acionista

Data da entrevista: 10.10.2017

Jorge: Portanto, António, a primeira pergunta é a seguinte: Identifique-se e descreva a sua relação ao longo do tempo com a produção de conteúdos televisivos e audiovisuais em Portugal.

António: Até hoje?

Jorge: Como é que começou, onde é que foi? Como é que começou...

António: Eu gostaria de fazer ao contrário, dizer o que faria no momento atual. Sou produtor, sou sócio e fundador da SP Televisão. Hoje nós fazemos duas novelas em permanência para a SIC. Fazemos uma novela da hora de almoço para a RTP e fazemos outros programas, claro, e estamos também a tentar desenvolver uma atividade internacional. Começamos pela Colômbia, onde participamos atualmente numa produtora a *SP La Diferente* e realmente queremos também nesse país continuar a desenvolver a nossa atividade como produtores essencialmente de ficção.

António: O início... bem, o início foi uma aventura... o início foi a NBP, eu era uns dos sócios fundadores da NBP, eramos vários na altura, ainda no papel, sem haver nenhuma produção... sou um dos fundadores, eramos seis ou sete. Acabei por ficar eu sozinho e o Nicolau Breyner, e produzimos “As Cinzas” que foi a primeira novela em 1992. Uma novela que realmente iniciou um percurso, diria, fantástico em termos de produção e de ficção. Recordo que desde que começamos a gravar o primeiro minuto de “As Cinzas” até hoje, já lá vão 26 anos, como sabes, não houve nenhuma interrupção e realmente conseguimos, em termos de qualidade e em termos de repercussão daquilo que fazemos, não diria um êxito, porque os êxitos não existem, mas pelos menos uma estabilidade nesta indústria que é muito importante, não só para os produtores, como é o meu caso, mas fundamentalmente e também para os atores e para os técnicos que hoje e ao longo destes últimos 26 anos têm tido uma estabilidade de trabalho que era qualquer coisa que não existia até ao momento em que nós começamos a trabalhar.

Jorge: Muito bem. No caso particular da novela, nós estivemos a falar do audiovisual, portanto você aí engloba também a sua participação em séries, *sitcoms* e outro tipo de conteúdos de entretenimento a que esteve associado, mas no caso particular da novela, qual foi o seu envolvimento na produção?

António: Foi total. Eu acho que a minha chegada a ficção e particularmente à novela, estabeleceu padrões de produção que não existiam até à altura. E esses padrões de produção têm a ver essencialmente com um controlo de produção, um controlo de custos, um controlo até de qualidade que permitiu fazer produto que estabelecia uma certa diferença, e ainda o faz hoje, mas com custos controlados e orçamentos cumpridos e realmente isso é que fez a diferença. Quer dizer, quando se chega ao final duma produção com custos controlados e dentro daquilo que é o preestabelecido, evita aquilo que era uma situação normal e constante até essa altura, que cada empresa ou que

cada produtor falia no final de cada produção. E esta diferença estabeleceu-se realmente, a partir, da entrada. E a explicação é muito simples, é porque eu vinha do mundo industrial, onde os custos já eram controlados e, portanto, não se podia gastar mais do que aquilo que se recebia. E no audiovisual em Portugal sempre se gastou mais do que aquilo que se recebia e, quer dizer, os exemplos das falências eram constantes, enormes que acabaram com a entrada primeiro da NBP, agora, Plural e depois da SP, que realmente também faz a diferença nesse sentido.

Jorge: Isso praticamente responde a minha terceira pergunta que era: Identificar e descrever aqueles que lhe parecem ser os principais fatores que sedimentaram ao longo dos anos junto do público da televisão o gosto pelo consumo da telenovela e já agora, aproveitava, porque se trata de um fator importante, em 1999 e 2000, com “Todo o Tempo do Mundo” e com os “Jardins Proibidos”, o fator da música, quando se introduz as músicas no...

António: Eu sempre considerei, ainda hoje considero, que a novela para ter sucesso, evidentemente, tem que ter contexto, mas a música, o local de gravação e o tema, no fundo, são fatores fundamentais para o êxito. E quanto mais próximo nos estivermos dos problemas das pessoas no seu dia a dia, mais próximo estamos do êxito, porque a novela deve retratar - e até educar - e até ajudar a resolver o problema do dia a dia de cada uma das pessoas que a veem ou pelo menos tentar isso, e é por isso que ao longo da novela nós temos abordado temas dos mais diversos e contribuído para que realmente as pessoas fiquem com um conhecimento e com uma aproximação a soluções que não teriam de outra forma.

Jorge: Muito bem. Quais são as características que considera mais marcantes na novela portuguesa? Comente os seguintes fatores: agora vou-lhe dar o que é: o elenco, as localizações, a importância dos argumentos, o valor da produção, a qualidade técnica e visual, o alinhamento na grelha, a importância que o *broadcaster* dá ao alinhamento da grelha dessas produções e a produção e promoção dessas novelas. Quais são... o que é que lhe parecem ser os fatores mais determinantes para o êxito?

António: Epá, eu acho que os meus serão todos. Eu acho que os meus serão todos e todos esses fatores são importantes para que uma novela tenha êxito. E evidentemente que o tema é sempre qualquer coisa que atrai as pessoas, mas as paisagens são importantes, a música é fundamental hoje, a música é fundamental e atores - como sabe, realmente nós temos vindo a preparar os atores com o trabalho que fazemos com eles e com as oportunidades que temos tido todos - uma qualidade de atores que realmente é fantástica porque fazer novela, gravar 20 minutos por dia é uma coisa, fazer novela e gravar 50 minutos por dia, não digo 50 minutos, mas quase 70 minutos por dia, como nós fazemos atualmente é realmente muito difícil juntar uma qualidade a uma quantidade tão significativa como aquela que nós hoje temos que fazer para viabilizar o trabalho que fazemos.

Jorge: Mas por exemplo, esse desenvolvimento do *star-system*, dos autores paralelamente aparecerem agora neste momento, terem os seus próprios *sites*, tudo isso é um fator determinante

ou é apenas um fator acessório, e por exemplo a importância da produção está muito mais na escrita, por exemplo?

Antônio: A escrita é fundamental, é evidente. Mas sabe que esse ponto é um ponto que eu discuti por casualidade na semana passada. Nós neste momento procuramos uma cota importante de atores novos nas novelas. Eu estou convencido que realmente nós temos que ter aquilo que chamamos as âncoras das novelas que são 4, 5, 6 atores, mas o público precisa cada vez mais de caras novas. E eu julgo que esse trabalho tem de começar a ser feito. Nós temos que encontrar novos talentos, por um lado, e por outro lado temos que dar ao público caras novas, atores novos e a SP neste momento está a fazer um esforço nesse sentido. Está a fazer um esforço de manter âncoras, que são aqueles atores que realmente transmitem alguns princípios da novela, que é a eficácia, que é o bom desempenho, que é realmente um conhecimento profundo da indústria, mas temos que encontrar novos valores e julgo que os novos valores... poderão criar um novo caminho.

Jorge: Pronto, isso é um aspeto. O outro aspeto é o aspeto dos textos, o aspeto dos textos e o aspeto também da qualidade técnica visual, isto é, o seu grande investimento no lado técnico e nos textos. Considera isso ao nível da importância do desenvolvimento do *star-system* dos atores?

Antônio: Os textos é uma matéria-prima fundamental no resultado duma novela. Quanto melhor forem os textos, mais próximo nós estamos do êxito. O texto também é uma coisa que tem que ser especializada porque quando eu comecei, recorde-me, que havia um autor por novela. Hoje, há uma equipa por novela e há uma equipa, às vezes com seis ou sete elementos. E isso realmente faz uma grande diferença porque permite uma pesquisa, permite uma identificação com a realidade que um único autor, por muito bom que fosse, e havia – quando nós começamos, bons autores - não tinha capacidade humana para poder desenvolver isso. Eu julgo que, ao trabalharmos com equipas neste momento, conseguimos aprofundar cada um dos temas, mais e melhor, do que o que fazíamos até agora.

Jorge: E como é que vê tudo isso em termos de valor de produção, ou seja, o valor de produção aumentou e provavelmente os orçamentos não aumentaram.

Antônio: Os orçamentos não aumentaram. Eu digo sempre uma coisa que é verdade: 25 anos depois, um episódio de novela é mais barato do que em 1992. Epá, e realmente, é um esforço terrível que se tem que fazer para que isso possa acontecer. É mais barato hoje um episódio de novela do que aquela que comecei por fazer, “As Cinzas”, por exemplo. E isso, teve que transformar completamente a indústria, não é?

Jorge: Então, considerando mais especificamente o modo de produção, esse modo de produção de produzir mais quase pelo mesmo dinheiro, tem que se produzir mais pelo mesmo dinheiro, considerando esse modo de produção que vai desde a escrita até ao momento em que é promovida a telenovela. O que lhe parece serem os principais elementos que caracterizam esse modo de produção? Hoje em dia...

Antônio: É a organização! Organização! Organização! Organização! Organização! Nós temos que saber que cada minuto tem que ser feito por um determinado valor e, para que isso aconteça, todos os tempos mortos têm que ser eliminados. Não há lugar para experiências. O autor quando vai... quando vai para o estúdio...

Jorge: Desculpe lá, era isso que eu queria perguntar. Essa organização aplica-se a tudo?

Antônio: A tudo.

Jorge: Ao elenco...

Antônio: A tudo.

Jorge: ...ao alinhamento da estratégia do canal...

Antônio: A tudo. A tudo.

Jorge: ...aos cenários...

Antônio: A tudo. Tudo.

Jorge: ...aos meios técnicos.

Antônio: A tudo. Tudo tem que ser muito bem estudado com antecedência, tudo tem que ser muito preparado para que se eliminem todos os tempos mortos e todos os custos supérfluos.

Jorge: Como é que vê o volume de produção *versus* produtividade e rentabilidade? Quer dizer, neste momento você tem que produzir muito mais produto, pelo mesmo preço, em menos tempo, ou não?

Antônio: Eu tenho que produzir em menos tempo, mas há aqui um fator que também é importante: é que a novela, hoje, só começa a pagar os seus custos a partir dos 200-250 episódios, e para se chegar aos 200-250 episódios é preciso que o público aguente a novela. E, portanto, isso tem implícito logo um objetivo e uma responsabilidade de qualidade que não tinha até agora, não é? Quando se faziam 120 episódios era mais fácil conseguir textos e tramas para que isso acontecesse. Hoje quando se parte para uma novela, já sabemos que se fizermos menos de 220 episódios, perdemos dinheiro.

Jorge: Mas é no seguimento desse raciocínio que aparecem agora as primeiras e as segundas temporadas?

Antônio: Epá, a primeira e a segunda temporada aparece porque os canais verificaram que a telenovela é o produto mais barato que têm, não é? Em termos custo/capacidade de captação de telespetadores é a novela. E nós ganhamos o segundo horário exatamente por isso. Porque fomos substituir programas muito mais caros e muito mais ineficientes.

Jorge: Ao ponto de ganharem um Emmy!

Antônio: Claro, ao ponto de ganharmos um Emmy, sim. E não é só, eu posso-lhe dizer que no nosso caso particular, hoje estamos a ser visitados por muitas televisões internacionais, essencialmente europeias, cujo ciclo de séries caras está a acabar. Portanto, não têm a capacidade de manterem as séries caras no ecrã porque há uma emigração das televisões generalistas para os cabos, como todos nós sabemos, e, portanto, as televisões estão-se a ver obrigadas a encontrar na ficção um produto

mais barato e mais eficaz, e realmente a novela é o produto de ficção mais barato e mais eficaz, e nós temos tido, como lhe disse, várias visitas ultimamente, à procura do nosso modelo de produção, de forma a que o possam aplicar localmente.

Jorge: Então, por exemplo, como é que analisa o momento em 1999, quando ainda NBP, ultrapassamos a novela que servia de referência à nossa novela...

António: Deixe-me contar um episódio...um episódio que se passou exatamente nesse dia: nós ganhamos numa sexta-feira, e no sábado eu tinha aqui, na quinta São Sebastião, a almoçar comigo, um bom amigo e a quem se deve muito deste percurso da novela, que é o José Eduardo Moniz, e estávamos a almoçar quando ele recebeu as audiências e verificamos que, pela primeira vez, a novela portuguesa tinha ultrapassado a novela brasileira. E eu fiquei tão emocionado que me meti no carro, abandonei o almoço, meti-me no carro, e vim dar uma volta ao centro da vila. E quando cheguei ao centro da vila, estava a desfilar uma banda de música e eu saí do carro e fui falar com o maestro da banda e disse-lhe: «Epá, você tem que me fazer um grande favor», «Mas que favor é que é», «Pegue na sua banda e vá ali à quinta de São Sebastião dar um concerto». Epá... e pronto arranjei um transporte, uma camioneta, que trouxe a banda, eu não sei donde é que era a banda, acho que era da Azambuja, e trouxe a banda aqui para a quinta e a banda fez um concerto para mim e para o Zé Eduardo Moniz e nós, abraçados um ao outro, a ouvirmos a banda que constituiu para nós, para mim e para ele, um momento realmente diferente e emocionante, porque pela primeira vez a ficção portuguesa tinha ultrapassado a ficção brasileira.

Jorge: Há uma teoria, e eu gostava de saber a sua opinião, há uma teoria de que o Big Brother alavancou um bocadinho isso. O José Eduardo Moniz não é dessa opinião, eu gostava de saber a sua.

António: Eu também não sou dessa opinião. Eu não sou dessa opinião. Eu acho que eram dois produtos completamente diferentes e acho que a novela portuguesa ocupou o seu lugar de liderança por mérito próprio e reflexo de muito trabalho, muita dedicação e de um esforço enorme de todos aqueles que constituem hoje, digamos, a força de trabalho da novela que são os autores e que são os técnicos, que também tiveram uma importância muito grande...

Jorge: Houve uma grande evolução técnica?

António: Houve uma grande evolução técnica também.

Jorge: O que significa que houve um grande investimento.

António: Houve um grande investimento, claro!

Jorge: Então, falta muito pouco, que é: quais são os principais fatores que considera que irão influenciar no futuro estas produções e quais os principais desafios com que acha que os produtores se irão confrontar no futuro?

António: Bem, nós infelizmente trabalhamos [INTERRUPÇÃO]

Jorge: Voltando novamente à pergunta: quais são os principais fatores que pensa que irão influenciar o futuro das produções e quais os principais desafios? Porque agora com o cabo, o cabo com 32 % de *share*, etc...

António: É evidente que nós trabalhamos para clientes que cada vez mais veem os seus orçamentos emagrecerem. E isso é uma responsabilidade muito grande que nos obriga diariamente a encontrar soluções para não aumentarmos os preços, por um lado, e criar uma maior eficácia. E esse é o nosso grande desafio. Paralelamente com isso, depois temos que encontrar outros mercados, mercados internacionais, e é esse realmente o objetivo, no caso particular da SP, maior eficácia e alternativas.

Jorge: Esta última pergunta tem a ver um bocadinho com isto, praticamente está respondida, mas de qualquer das maneiras, queria certifi-cá-la que é: com este modo de produção, que foi praticamente implementado por si, obviamente com a sua trajetória da NBP para a Plural, da Plural para a SP, etc. o modo de produção que você implementou ficou na Plural? Você levou para a SP? Transformou-o na SP? A pergunta é: como é que vê o futuro das telenovelas portuguesas em relação a este modo de produção? Há que mudar ou vai ter que sofrer modificações? Manter a mesma filosofia subjacente? Como é que vê?

António: Quer dizer, se nós estivéssemos a trabalhar para clientes com orçamentos mais...

Jorge: Generosos.

António: ...generosos, evidentemente que o trajeto seria diminuir o número de episódios. Epá, como isso não acontece, o que nós vamos ter que continuar a tentar fazer é um aumento de eficácia com valores mais moderados, o que é um grande desafio!

Jorge: E isso vai ser feito como?

António: Como é que se vai... ser feito... Eu gostava de não mexer na qualidade. Eu gostava de continuar a manter, digamos, esta trajetória de aumento de qualidade, mas é muito difícil. Eu diria que neste momento estamos numa situação muito complicada, muito complicada, e tem que haver realmente uma volta, não sei, como é que nós vamos conseguir produzir melhor com menos dinheiro, mas é um desafio, é isso que estamos a tentar fazer.

Jorge: Mas, vai manter esta coisa de primeira, segunda e terceira temporada, como se fossem segmentos, tipo séries que se encadeiam umas nas outras e que isso tudo juntos faz a telenovela?

António: Esse tem sido o modelo que nós temos utilizado, portanto, é encontrar voltas na história que nos permitam rejuvenescer os elencos, mantendo a estrutura de funcionamento em velocidade de cruzeiro, não é?...

Jorge: E evoluindo também em termos de escrita?

António: E evoluindo em termos de escrita, porque a escrita é a base, não é? É a base!

Jorge: Muito obrigado António. Muito obrigado pela sua paciência, pela sua amizade e muito obrigado por esta entrevista que vai ser muito útil no meu doutoramento. Muito obrigado.

Anexo 2

Este anexo contém os resultados das audiências utilizados na análise descritiva desta dissertação, agregados para as telenovelas analisadas e períodos de estudo.

Análise das audiências das *Telenovelas*

1. Productions with the highest rating (rat%) and share (shr%) in the period per channel (top 5)

Total:

Channel	Year	Novela	Episodes	Duration	rat%	shr%	rat#
SIC	1999	TORRE DE BABEL	66	56:14:05	24,1	61,9	2.158,9
SIC	1999	SUAVE VENENO	164	159:32:49	16,4	50,9	1.474,9
SIC	2014	MAR SALGADO	325	271:35:54	15,2	31,5	1471,5
SIC	1999	TERRA NOSTRA	293	289:49:16	15,1	46,3	1.357,3
SIC	1999	A FORÇA DE UM DESEJO	182	144:28:41	14,9	50,7	1.335,5
TVI	2015	A UNICA MULHER II	174	155:46:34	14,7	30,0	1422,8
TVI	2017	A HERDEIRA	6	6:36:10	14,1	29,2	1363,6
SIC	2013	SOL DE INVERNO	282	243:29:32	14,0	28,5	1353,2
TVI	2009	MEU AMOR	319	239:20:20	13,9	38,9	1313,1
TVI	2015	A UNICA MULHER	195	190:19:47	13,9	29,0	1345,3

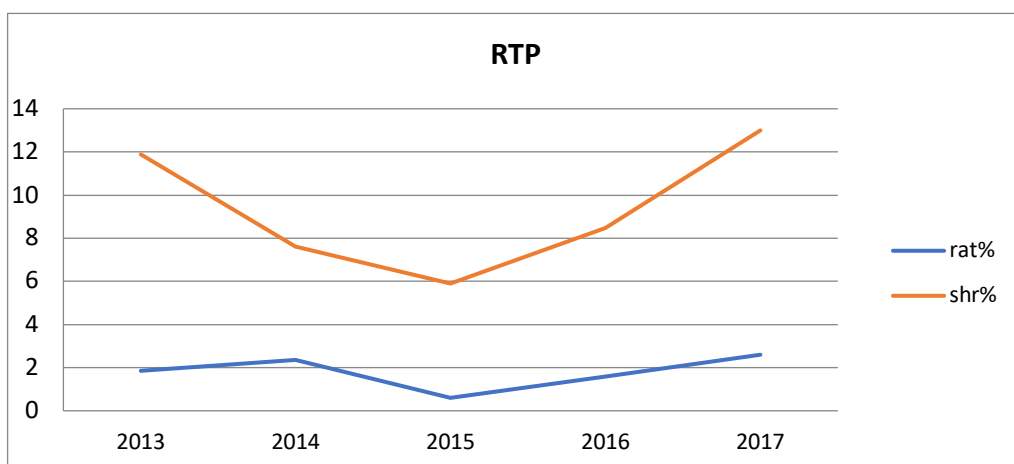
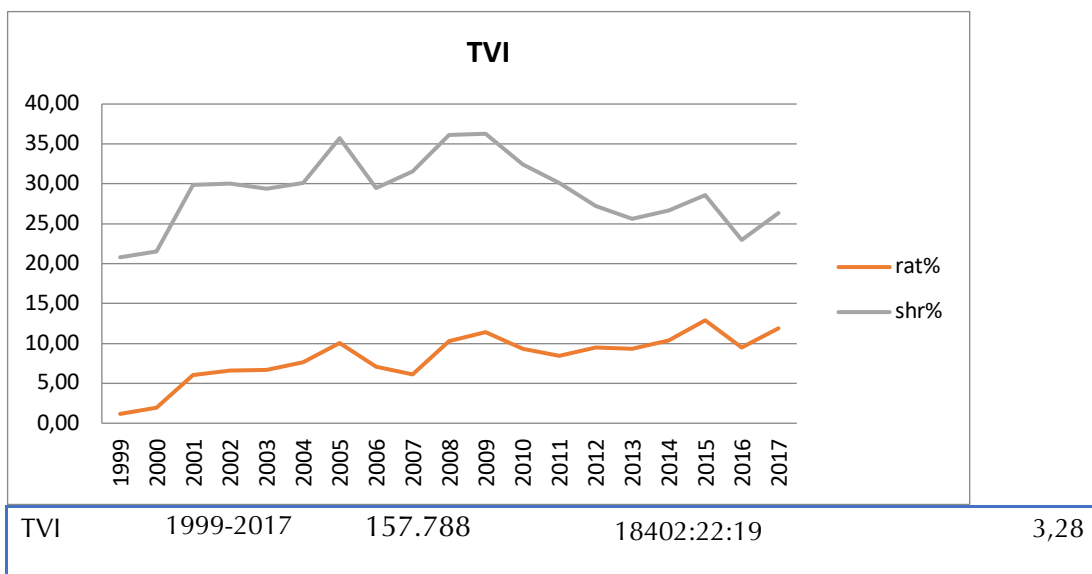
Per channel:

Canal	Ano	Novela	Episódios	Duração	rat%	shr%	rat#
RTP	2014	AGUA DE MAR	215	126:24:35	4,4	9,3	424,4
	2013	WINDECK: O PREÇO DA AMBICAO	187	93:00:28	3,6	17,7	353,1
	2013	OS NOSSOS DIAS	638	446:06:06	3,5	17,7	340,6

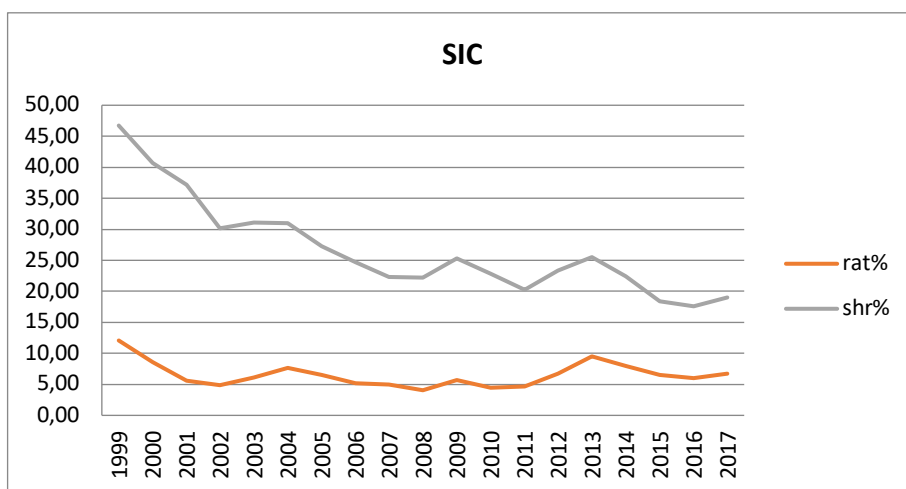
	2017	O SABIO	191	126:16:13	2,6	13,0	254,9
	2013	ERAMOS SEIS	289	212:18:21	1,4	11,9	139,0
SIC	1999	TORRE DE BABEL	66	2,343113	24,1	61,9	2158,9
	1999	SUAVE VENENO (total)	164	6,647789	16,4	50,9	1474,9
	2014	MAR SALGADO	325	11,3166	15,2	31,5	1471,5
							1357,27
	1999	TERRA NOSTRA	293	12,07588	15,075	46,325	5
	1999	A FORÇA DE UM DESEJO (total)	182	6,019919	14,9	50,7	1335,5
TVI	2015	A UNICA MULHER II	174	6,490671	14,7	30	1422,8
	2017	A HERDEIRA	6	0,275116	14,1	29,2	1363,6
	2009	MEU AMOR (total)	319	9,972454	13,9	38,85	1313,05
	2015	A UNICA MULHER	195	7,930405	13,9	29	1345,3
	2014	O BEIJO DO ESCORPIAO	195	6,745382	12,9	27,2	1250,6

2. Total hours of *Telenovelas* being broadcasted per day

Channel	Period	Number of hours of broadcast	Number of hours of <i>Telenovelas</i> total	& in
RTP	2013-2017	43.830	1436:15:22	13,85
SIC	1999-2017	157.788	21860:06:44	11,66



3. Como evolui rating e share por ano nos canais



4. Number of Telenovelas broadcasted in the period

Channel	Period	Number of <i>Telenovelas</i> Broadcasted
RTP	2013-2017	9
SIC	1999-2017	131
TVI	1999-2017	75
Total	1999-2017	215

Amostra das exibições TVI

TELENOVELAS	Comuns				Universe	
	Ins	Primeira Data	Última Data	Duração_T	rat%	shr%
JARDINS PROIBIDOS	184	08-04- 2000	28-02- 2001	152:06:30	14,4	40,1
OLHOS DE AGUA	211	20-02- 2001	06-10- 2001	176:45:24	16,9	51,0
ANJO SELVAGEM	603	02-09- 2001	25-02- 2003	380:35:12	14,0	43,0
FILHA DO MAR	185	03-09- 2001	15-04- 2002	148:04:27	16,8	48,0
NUNCA DIGAS ADEUS	177	30-09- 2001	10-06- 2002	120:15:20	10,5	42,3
SONHOS TRAIIDOS	169	07-04- 2002	01-12- 2002	145:09:24	11,0	38,4
O ULTIMO BEIJO	149	12-04- 2002	27-08- 2003	124:03:18	8,9	36,3
TUDO POR AMOR	244	22-04- 2002	19-06- 2003	154:41:15	5,8	27,9
BONS VIZINHOS	199	15-06- 2002	11-01- 2005	112:38:32	3,1	23,1

AMANHECER	214	03-11- 2002	07-08- 2003	185:41:20	12,2	40,7
SABER AMAR	283	05-01- 2003	11-12- 2003	228:57:37	13,9	37,8
CORACAO MALANDRO	181	24-02- 2003	14-01- 2005	118:35:10	5,4	24,6
O TEU OLHAR	211	04-08- 2003	24-05- 2004	152:08:13	10,6	39,1
QUERIDAS FERAS	307	30-11- 2003	27-11- 2004	223:52:33	11,6	40,3
BAIA DAS MULHERES	219	25-05- 2004	01-04- 2005	169:13:36	10,9	36,9
MISTURA FINA	132	28-11- 2004	23-06- 2005	102:21:14	9,8	32,3
NINGUEM COMO TU	199	03-04- 2005	20-12- 2005	170:29:55	16,5	42,3
MUNDO MEU	215	26-06- 2005	25-03- 2006	187:19:53	13,0	44,1
DEI-TE QUASE TUDO	184	04-12- 2005	16-07- 2006	165:19:11	16,6	43,6
FALA-ME DE AMOR	206	06-03- 2006	04-11- 2006	173:14:15	10,9	40,8
TEMPO DE VIVER	219	18-06- 2006	31-03- 2007	187:05:53	13,8	38,8

DOCE FUGITIVA	279	24-10- 2006	16-09- 2007	222:38:07	12,7	35,0
TU E EU	231	10-11- 2006	11-08- 2007	163:20:02	8,7	36,3
ILHA DOS AMORES	214	26-03- 2007	09-12- 2007	189:17:00	15,5	40,5
DEIXA-ME AMAR	242	10-09- 2007	23-06- 2008	198:30:22	10,0	37,6
FASCINIOS	275	26-11- 2007	05-10- 2008	228:32:28	14,2	42,3
A OUTRA	209	24-03- 2008	16-11- 2008	172:45:43	15,8	44,4
FEITIÇO DE AMOR	348	22-06- 2008	11-05- 2009	249:33:32	15,0	41,4
OLHOS NOS OLHOS	223	07-10- 2008	11-07- 2009	165:02:29	9,1	35,6
FLOR DO MAR	329	17-11- 2008	08-11- 2009	249:21:28	12,9	39,0
DEIXA QUE TE LEVE	283	11-05- 2009	21-03- 2010	223:20:44	14,2	39,5
SENTIMENTOS	297	22-06- 2009	04-07- 2010	220:18:59	8,9	34,0
MEU AMOR	319	19-10- 2009	23-10- 2010	239:20:20	13,2	39,0

MAR DE PAIXAO	318	15-03- 2010	19-03- 2011	233:57:21	11,3	36,0
ESPIRITO INDOMAVEL	303	30-05- 2010	15-05- 2011	243:09:43	14,0	38,3
SEDUÇÃO	242	25-10- 2010	03-09- 2011	163:21:16	7,1	29,6
ANJO MEU	268	20-03- 2011	05-05- 2012	222:27:03	10,2	32,5
REMEDIO SANTO	369	16-05- 2011	15-09- 2012	282:28:48	10,4	32,1
DOCE TENTACÃO	341	08-01- 2012	09-03- 2013	237:11:22	9,9	31,7
LOUCO AMOR	267	06-05- 2012	12-04- 2013	240:24:03	12,3	33,7
DOIDA POR TI	170	24-10- 2012	EM EXIBIÇÃO	152:43:29	7,2	22,3
DESTINOS CRUZADOS	138	27-01- 2013	EM EXIBIÇÃO	117:24:01	12,3	31,2
MUNDO AO CONTRÁRIO	75	14-04- 2013	EM EXIBIÇÃO	60:08:47	6,8	29,3

MINI-SÉRIES	Comuns				Universo	
	Ins	Primeira Data	Última Data	Duração_T	rat%	shr%

DESTINO IMORTAL	4	24-01- 2010	13-03- 2011	06:35:25	9,8	29,0
37	3	28-02- 2010	14-03- 2010	04:09:24	8,2	33,7
DIAS FELIZES	5	18-04- 2010	16-05- 2010	05:04:25	8,5	31,2
O DOM	4	30-04- 2011	21-05- 2011	03:57:52	8,3	32,5
O AMOR E UM SONHO	3	28-05- 2011	28-08- 2011	04:22:28	5,6	23,3
REDENÇÃO	5	11-06- 2011	09-07- 2011	04:38:45	6,9	30,6

SÉRIES	Comuns				Universo	
	Ins	Primeira Data	Última Data	Duração_T	rat%	shr%
TODO O TEMPO DO MUNDO	52	02-10- 1999	02-04- 2000	46:06:41	9,0	24,1
CRIANCAS SOS	26	15-05- 2000	20-08- 2001			
SUPER PAI	177	25-12- 2000	03-05- 2003	143:17:28	14,0	39,6
A JOIA DE AFRICA	52	29-09- 2002	02-06- 2003	42:59:33	12,6	39,6

ANA E OS 7	102	06-04- 2003	15-05- 2005	89:10:09	11,5	34,8
OLA PAI!	29	12-10- 2003	18-07- 2004	25:45:42	6,7	28,0
INSPECTOR MAX	104	14-03- 2004	18-02- 2007	87:22:34	11,4	35,2
OS SERRANOS	39	05-06- 2005	25-06- 2006	43:58:26	9,3	35,0
EQUADOR	30	21-12- 2008	19-07- 2009	25:59:11	14,2	37,0
ELE E ELA	28	31-10- 2009	08-05- 2010	23:59:30	8,4	33,9

TELEFILMES	Comuns				Universo	
	Ins	Data	Dia Semana	Duração_T	rat%	shr%
NOIVAS DE MAIO	unitário	20-01- 2008	Domingo	01:33:13	13,8	40,4
O CASO MARIANA	unitário	27-01- 2008	Domingo	01:25:57	12,6	36,5

O AMOR NAO ESCOLHE IDADES	unitário	03-02- 2008	Domingo	01:33:48	11,2	47,0
O CASAL DO ANO	unitário	10-02- 2008	Domingo	01:33:30	11,9	41,7
LONGE DEMAIS	unitário	17-02- 2008	Domingo	01:21:37	13,8	39,4
CHAMADA POR ENGANO	unitário	24-02- 2008	Domingo	01:30:44	10,9	37,2
ANJOS DE SERVIÇO	unitário	02-03- 2008	Domingo	01:20:19	11,2	38,0
PRIMAVERA TODO O ANO	unitário	09-03- 2008	Domingo	01:47:41	9,1	33,5
TELMA	unitário	16-03- 2008	Domingo	01:42:44	9,8	37,4
POLAROIDES DA MINHA AVO	unitário	23-03- 2008	Domingo	01:26:50	10,2	37,2
A COR DOS DIAS	unitário	30-03- 2008	Domingo	01:34:59	10,4	37,9
TODOS OS HOMENS NASCEM IGUAIS	unitário	06-04- 2008	Domingo	01:36:18	9,9	36,9
A MULHER DO SOLDADO	unitário	13-04- 2008	Domingo	01:25:45	10,3	38,5
COMEÇAR DE NOVO	unitário	20-04- 2008	Domingo	01:28:26	10,2	40,9

PECADOS DE FAMILIA	unitário	27-04-2008	Domingo	01:21:51	9,2	35,5
SUPERIOR INTERESSE	unitário	04-05-2008	Domingo	01:25:29	9,1	35,3
DIVINO PECADO	unitário	18-05-2008	Domingo	01:39:00	5,7	35,4
ROLETA RUSSA	unitário	25-05-2008	Domingo	01:36:12	6,1	34,5
CAIXINHA DE MUSICA	unitário	01-06-2008	Domingo	01:33:07	8,6	35,0
PRETERITO IMPERFEITO	unitário	29-06-2008	Domingo	01:37:34	6,4	39,9
MILIONARIA A DIAS	unitário	06-07-2008	Domingo	01:38:05	11,7	42,8
VIDA DESFEITA	unitário	13-07-2008	Domingo	01:31:27	11,8	44,6
O PEDIDO	unitário	20-07-2008	Domingo	01:35:17	8,1	41,9
A ESCOLHA DE CAMILA	unitário	27-07-2008	Domingo	01:20:54	10,8	39,8
REFEM DO PASSADO	unitário	07-09-2008	Domingo	01:32:30	12,2	43,3
PASSO EM FALSO	unitário	19-09-2008	Sexta-feira	01:30:15	10,4	51,2

ULTIMO RECURSO	unitário	21-09-2008	Domingo	01:10:00	8,5	40,1
O CASO POUCO SECRETO DO DR. GONÇALO	unitário	28-09-2008	Domingo	01:29:47	4,3	39,3
A ULTIMA APOSTA	unitário	06-10-2008	Segunda-feira	01:26:06	5,4	39,8
VIDA DUPLA	unitário	12-10-2008	Domingo	01:36:24	11,1	45,8
A DECISAO	unitário	26-10-2008	Domingo	01:39:58	7,8	35,8
LUA MENTIROSA	unitário	09-11-2008	Domingo	01:44:16	4,7	36,8
FALSAS ESPERANÇAS	unitário	23-11-2008	Domingo	01:46:00	6,2	35,6
PELAS PROPRIAS MAOS	unitário	30-11-2008	Domingo	01:27:59	8,3	34,6
SALDO NEGATIVO	unitário	07-12-2008	Domingo	01:40:28	10,8	41,8
A PROCURA DE UM FINAL FELIZ	unitário	04-01-2009	Domingo	01:29:36	8,2	34,8
CRIME E BOTOX	unitário	01-03-2009	Domingo	01:26:15	6,5	38,2

PASSO EM FALSO	unitário	09-01-2011	Domingo	01:30:17	8,4	35,3
VIDA DUPLA	unitário	16-01-2011	Domingo	01:36:25	8,6	35,1
INTRIGA FATAL	unitário	21-01-2012	Sábado	01:22:57	5,5	24,3
O QUE AS MULHERES QUEREM	unitário	28-01-2012	Sábado	01:26:49	6,6	25,4
O PACTO	unitário	04-02-2012	Sábado	01:03:14	8,3	32,1
UM PEQUENO DESVIO	unitário	11-02-2012	Sábado	01:33:16	6,7	25,3
A PRIMEIRA DAMA	unitário	18-02-2012	Sábado	01:27:23	6,2	27,5
NOIVA PRECISA-SE	unitário	25-02-2012	Sábado	01:40:34	5,5	24,4
ATE QUE A VIDA NOS SEPARE	unitário	03-03-2012	Sábado	01:19:03	7,2	20,9
ORFA DO PASSADO	unitário	19-08-2012	Domingo	01:21:38	5,1	20,1
SABORES E SENTIDOS	unitário	06-04-2013	Sábado	01:15:05	6,2	21,1
ELA POR ELA	unitário	13-04-2013	Sábado	01:17:31	8,4	29,9

TELENOVELAS J U V E N I S	Comuns				Universe	
	Ins	Primeira Data	Última Data	Duração_T	rat%	shr%
MORANGOS COM ACUCAR	386	30-08- 2003	06-07- 2004	271:28:05	11,0	30,8
MORANGOS COM ACUCAR - FERIAS DE VERAO	71	07-07- 2004	14-10- 2004	52:08:31	11,9	32,5
MORANGOS COM ACUCAR II	191	15-10- 2004	22-06- 2005	149:02:04	10,4	31,7
MORANGOS COM ACUCAR - FERIAS DE VERAO II	70	23-06- 2005	19-09- 2005	52:08:53	11,0	42,1
MORANGOS COM ACUCAR III	246	20-09- 2005	16-06- 2006	184:31:15	13,1	38,9
MORANGOS COM ACUCAR - FERIAS DE VERAO III	111	17-06- 2006	17-09- 2006	78:41:08	10,7	33,3
MORANGOS COM ACUCAR IV	226	18-09- 2006	16-06- 2007	171:05:25	10,2	31,0
MORANGOS COM AÇUCAR - FERIAS DE VERAO IV	80	17-06- 2007	16-09- 2007	60:32:19	8,9	34,8

MORANGOS COM AÇUCAR V	228	17-09- 2007	23-06- 2008	169:16:58	10,2	31,9
MORANGOS COM AÇUCAR - FERIAS DE VERAO V	70	23-06- 2008	21-09- 2008	57:54:55	8,7	35,4
MORANGOS COM AÇUCAR VI	207	22-09- 2008	20-06- 2009	152:37:25	8,2	31,2
MORANGOS COM AÇUCAR - FERIAS DE VERAO VI	81	22-06- 2009	21-09- 2009	58:44:08	7,3	33,6
MORANGOS COM AÇUCAR VII	194	21-09- 2009	18-06- 2010	140:51:19	9,6	32,0
MORANGOS COM AÇUCAR VII: VIVE O TEU VERA0	71	19-06- 2010	18-09- 2010	50:59:05	7,6	32,2
MORANGOS COM AÇUCAR VIII: AGARRA O TEU FUTURO	204	20-09- 2010	24-06- 2011	138:50:44	8,3	27,2
MORANGOS COM AÇUCAR VIII: VIVE O TEU VERA0	64	25-06- 2011	09-09- 2011	44:05:31	7,1	28,1

MORANGOS COM AÇUCAR IX: SEGUE O TEU SONHO	203	12-09- 2011	12-07- 2012	142:33:53	7,4	23,8
MORANGOS COM AÇUCAR IX: VIVE O TEU VERA O	44	13-07- 2012	15-09- 2012	35:32:31	6,9	26,0

Resumo de audiências no período em estudo por canal e por ano

	Comuns							Universo		
	Ins	Primeira Data	Última Data	Hora Início	Hora Fim	Duração Total	Duração	rat%	shr%	rat#
SIC										
1999										
A FORÇA DE UM DESEJO	122	12/07/1999	31/12/1999	18:35:46	19:30:07	96:14:52	00:47:20	11,8	47,8	1 058,0
ANDANDO NAS NUENS	143	31/05/1999	31/12/1999	18:31:03	19:32:29	111:40:40	00:46:51	10,3	47,5	927,3
CHIQUEINHA GONZAGA	40	19/07/1999	10/09/1999	14:03:45	15:02:56	29:45:53	00:44:38	8,4	52,9	755,9
DONA FLOR E SEUS 2 MARIDOS	5	02/08/1999	06/08/1999	12:41:35	13:27:47	03:50:59	00:46:11	5,1	24,0	460,9
MEU BEM QUERER	131	04/01/1999	09/07/1999	17:43:54	18:57:04	121:37:33	00:55:42	8,6	50,3	775,5
PECADO CAPITAL	104	04/01/1999	28/05/1999	18:58:37	19:57:13	85:13:23	00:49:10	13,6	47,5	1 216,2
SUAVE VENENO	163	05/04/1999	19/11/1999	21:53:27	23:08:50	158:18:32	00:58:16	19,6	54,0	1 761,2
SUAVE VENENO - COMPACTO	1	13/11/1999	13/11/1999	22:34:41	24:09:40	01:14:17	01:14:17	13,2	47,8	1 188,6
TERRA NOSTRA	35	15/11/1999	31/12/1999	21:58:29	23:15:34	33:55:09	00:58:08	24,6	64,6	2 204,3
TERRA NOSTRA - COMPACTO	1	20/11/1999	20/11/1999	22:24:26	24:24:01	01:44:23	01:44:23	9,2	33,6	826,9
TORRE DE BABEL	66	01/01/1999	02/04/1999	22:00:10	23:07:14	56:14:05	00:51:07	24,1	61,9	2 158,9
ZAZA	167	26/04/1999	30/12/1999	12:05:46	12:45:56	102:40:21	00:36:53	4,8	32,6	427,1
[TOTAL] 1999	978	01/01/1999	31/12/1999	18:05:30	19:06:53	802:30:07	00:49:13	13,2	51,1	1 183,0
2000										

A FORÇA DE UM DESEJO	60	03/01/2000	24/03/2000	19:09:16	19:57:30	48:13:49	00:48:13	18,0	53,6	1 613,0
ANDANDO NAS NUENS	30	03/01/2000	11/02/2000	17:58:59	18:58:42	22:23:40	00:44:47	13,2	58,7	1 181,5
AQUARELA DO BRASIL	59	04/09/2000	28/12/2000	17:45:00	18:34:50	39:45:07	00:40:25	9,1	42,1	818,5
ESPLENDOR	100	27/03/2000	22/07/2000	19:10:27	19:55:56	75:12:37	00:45:07	12,9	50,5	1 155,3
HISTORIA DE AMOR - REPOSICAO	83	28/08/2000	28/12/2000	14:01:30	15:23:11	81:41:57	00:59:03	5,4	42,5	488,7
LABIRINTO	38	03/04/2000	01/07/2000	16:27:36	17:13:50	27:42:36	00:43:45	8,5	34,8	767,1
LACOS DE FAMILIA	125	10/07/2000	29/12/2000	21:57:56	22:59:00	102:40:23	00:49:16	15,0	41,8	1 349,9
NEW WAVE	147	26/06/2000	29/12/2000	17:42:55	18:38:04	97:53:30	00:39:57	8,9	49,7	794,6
O CRAVO E A ROSA	72	31/07/2000	29/12/2000	18:17:23	19:22:38	61:53:33	00:51:34	8,6	40,3	772,3
TERRA NOSTRA	143	03/01/2000	14/07/2000	21:39:45	22:35:43	109:05:53	00:45:46	23,1	57,7	2 073,2
UGA UGA	135	24/07/2000	29/12/2000	19:03:09	19:56:32	105:56:45	00:47:05	13,1	47,9	1 179,4
VILA MADALENA	136	14/02/2000	29/07/2000	17:53:41	18:58:59	104:21:40	00:46:02	8,9	51,3	796,5
[TOTAL] 2000	1128	03/01/2000	29/12/2000	18:48:22	19:46:12	876:51:30	00:46:38	12,5	48,8	1 121,4
2001										
A PADROEIRA	104	30/07/2001	31/12/2001	18:20:20	19:14:56	84:24:49	00:48:42	6,9	35,0	617,9
A PROXIMA VITIMA - REPOSICAO	174	27/03/2001	28/12/2001	14:13:17	15:19:05	150:14:24	00:51:48	3,8	36,4	343,9
A VIAGEM - REPOSICAO	154	19/03/2001	09/11/2001	15:18:35	16:07:37	105:33:21	00:41:07	3,3	37,8	299,2
AQUARELA DO BRASIL	1	02/01/2001	02/01/2001	14:54:52	15:56:20	00:55:20	00:55:20	6,0	40,6	540,3
AS FILHAS DA MAE	57	06/10/2001	31/12/2001	20:26:56	21:25:18	46:46:58	00:49:14	11,2	29,6	1 001,7
AS FILHAS DA MAE - COMPACTO	1	08/12/2001	08/12/2001	14:57:31	18:05:00	02:30:29	02:30:29	4,6	36,2	410,4
AS FILHAS DA MAE - O MELHOR DE	2	03/11/2001	22/12/2001	18:27:33	20:21:33	03:11:43	01:35:51	4,9	26,2	443,7

AS FILHAS DA MAE - REPETICAO	5	09/10/2001	12/10/2001	12:46:17	13:41:04	03:47:48	00:45:33	4,1	34,2	371,4
CHIQUINHA GONZAGA - REPOSICAO	37	04/01/2001	23/02/2001	15:22:13	16:19:06	28:47:49	00:46:41	4,4	47,0	390,7
ENGRACADINHA SEUS AMORES E SEUS PECADOS - REPOSICAO	14	26/02/2001	16/03/2001	15:40:04	16:42:45	11:17:18	00:48:22	3,7	34,0	334,0
ESTRELA-GUIA	63	30/04/2001	27/07/2001	16:57:04	18:11:26	52:41:16	00:50:10	4,8	42,3	430,3
GANANCIA	156	19/03/2001	30/11/2001	19:30:42	20:26:39	123:33:31	00:47:31	7,5	33,1	676,5
GANANCIA - COMPACTO	2	20/03/2001	25/03/2001	21:12:44	22:26:35	02:14:41	01:07:20	12,7	32,5	1 139,2
GANANCIA - REPETICAO	10	28/05/2001	08/06/2001	16:56:20	17:28:14	05:18:55	00:31:53	4,0	44,4	359,5
HISTORIA DE AMOR - REPOSICAO	57	02/01/2001	26/03/2001	14:07:01	15:22:52	52:32:52	00:55:18	5,4	45,8	484,9
LACOS DE FAMILIA	51	01/01/2001	09/03/2001	22:12:18	23:27:19	52:19:37	01:01:33	14,8	40,2	1 331,5
MALHACAO - ESPECIAL	1	18/12/2001	18/12/2001	14:57:11	16:38:43	01:22:08	01:22:08	2,2	23,4	201,5
MALHACAO - REPOSICAO	36	05/11/2001	28/12/2001	16:12:30	17:17:14	33:14:14	00:55:23	3,5	38,1	316,2
NEW WAVE	244	02/01/2001	28/12/2001	17:05:08	17:38:15	124:02:01	00:30:30	6,2	42,0	558,0
O CLONE	20	03/12/2001	31/12/2001	21:46:57	23:30:12	26:26:21	01:19:19	9,8	28,9	883,2
O CLONE - COMPACTO	1	15/12/2001	15/12/2001	17:49:23	19:59:42	01:41:59	01:41:59	5,7	20,2	515,7
O CLONE - REPETICAO	1	08/12/2001	08/12/2001	21:02:04	22:59:16	01:37:02	01:37:02	5,5	15,5	494,2
O CRAVO E A ROSA	92	02/01/2001	28/04/2001	18:36:01	19:41:53	76:48:36	00:50:05	12,0	45,4	1 075,3
PORTO DOS MILAGRES	199	05/03/2001	30/11/2001	22:06:23	23:10:54	171:35:08	00:51:44	11,6	33,5	1 045,1
PORTO DOS MILAGRES - REPETICAO	1	01/12/2001	01/12/2001	16:57:37	19:59:44	02:15:38	02:15:38	8,4	34,1	758,0
UGA UGA	53	02/01/2001	30/03/2001	18:26:03	19:23:49	39:23:06	00:44:35	8,5	38,7	762,7

[TOTAL] 2001	1693	01/01/2001	31/12/2001	17:49:56	18:48:39	1333:48:45	00:47:16	7,3	36,7	653,8
2002										
A PADROEIRA	75	02/01/2002	19/04/2002	17:20:13	18:14:22	57:00:03	00:45:36	6,6	46,0	590,0
A PADROEIRA - REPETICAO	1	22/04/2002	22/04/2002	15:27:27	16:40:20	01:01:08	01:01:08	3,6	45,2	320,6
A PROXIMA VITIMA - REPOSICAO	3	02/01/2002	04/01/2002	14:06:16	15:07:04	02:19:09	00:46:23	4,9	40,1	437,4
AS FILHAS DA MAE	53	02/01/2002	19/03/2002	19:04:13	19:59:39	39:15:03	00:44:26	11,1	35,4	992,2
AS FILHAS DA MAE - COMPACTO	3	02/03/2002	23/03/2002	20:24:27	22:36:36	05:17:25	01:45:48	7,3	23,4	654,5
AS FILHAS DA MAE - O MELHOR DE	1	12/01/2002	12/01/2002	20:58:37	23:01:39	01:48:13	01:48:13	5,1	13,3	455,1
CORACAO DE ESTUDANTE	159	15/04/2002	25/11/2002	18:59:05	19:57:10	120:46:18	00:45:34	8,3	36,1	748,5
CORACAO DE ESTUDANTE - REPETICAO	4	16/04/2002	19/04/2002	15:22:45	16:06:29	02:34:56	00:38:44	2,5	38,4	227,8
DESEJOS DE MULHER	198	11/03/2002	31/12/2002	17:38:49	18:27:56	128:56:28	00:39:04	5,2	36,2	466,4
ESPERANCA	91	01/09/2002	31/12/2002	22:10:19	23:26:08	90:30:12	00:59:40	10,0	31,9	897,6
ESPERANCA - REPETICAO	5	02/09/2002	06/09/2002	16:26:26	17:28:50	04:10:13	00:50:02	3,1	31,2	281,4
FURIA DE VIVER	167	07/01/2002	27/09/2002	22:13:11	23:03:36	113:52:36	00:40:54	8,7	26,1	778,6
FURIA DE VIVER - COMPACTO	1	12/01/2002	12/01/2002	14:01:51	17:38:58	03:09:56	03:09:56	4,7	27,2	421,1
FURIA DE VIVER - REPETICAO	4	08/01/2002	11/01/2002	16:25:12	17:19:52	03:17:01	00:49:15	3,6	39,0	320,7
MALHACAO - REPOSICAO	162	02/01/2002	25/10/2002	16:04:22	16:48:34	102:17:53	00:37:53	2,8	33,1	248,6
NEW WAVE	250	02/01/2002	31/12/2002	18:25:57	18:52:25	106:17:17	00:25:30	7,9	41,9	711,6
O BEIJO DO VAMPIRO	35	11/11/2002	31/12/2002	19:06:22	19:59:36	27:15:59	00:46:44	9,8	30,5	882,2
O CLONE	180	02/01/2002	13/09/2002	22:44:03	23:56:04	167:38:25	00:55:52	10,1	34,6	906,7

O CLONE - REPETICAO	1	16/09/2002	16/09/2002	16:01:00	17:34:28	01:17:30	01:17:30	4,2	45,3	375,8
O FIM DO MUNDO - REPOSICAO	9	16/11/2002	29/12/2002	16:44:08	17:30:33	05:21:52	00:35:45	4,0	16,9	354,9
O OLHAR DA SERPENTE	57	28/09/2002	30/12/2002	20:29:18	21:25:15	39:03:21	00:41:06	4,1	23,7	367,2
O OLHAR DA SERPENTE - REPETICAO	36	29/09/2002	18/11/2002	15:31:09	16:27:11	26:03:47	00:43:26	2,3	25,5	202,8
[TOTAL] 2002	1495	02/01/2002	31/12/2002	19:15:06	20:06:48	1049:14:45	00:42:06	7,5	33,4	669,0
2003										
A CASA DAS SETE MULHERES	53	10/02/2003	24/04/2003	22:13:22	23:09:52	41:17:27	00:46:44	11,3	31,0	1 066,7
A CASA DAS SETE MULHERES - COMPACTO	4	15/02/2003	08/03/2003	20:10:17	22:26:22	06:50:35	01:42:38	8,6	27,2	817,9
A CASA DAS SETE MULHERES - REPETICAO	1	25/04/2003	25/04/2003	23:22:31	24:33:29	00:53:31	00:53:31	6,3	23,2	592,8
AGORA E QUE SAO ELAS	71	10/09/2003	30/12/2003	18:00:03	18:58:06	55:41:30	00:47:03	6,4	31,0	609,2
AGORA E QUE SAO ELAS - REPETICAO	1	11/09/2003	11/09/2003	16:31:03	17:44:54	00:58:08	00:58:08	4,1	36,8	386,7
AS FILHAS DA MAE - REPETICAO	1	15/09/2003	15/09/2003	17:29:35	18:05:55	00:47:12	00:47:12	4,2	32,3	397,2
AS FILHAS DA MAE - REPOSICAO	109	14/07/2003	30/12/2003	17:46:43	18:45:20	83:02:38	00:45:42	6,2	33,8	587,3
CELEBRIDADE	18	08/12/2003	30/12/2003	22:16:13	23:07:31	13:23:00	00:44:36	11,0	29,9	1 039,3
CELEBRIDADE - REPETICAO	3	09/12/2003	11/12/2003	18:39:11	19:20:47	02:04:50	00:41:36	8,5	29,5	807,8
DESEJOS DE MULHER	7	02/01/2003	10/01/2003	17:18:21	18:02:11	04:09:12	00:35:36	6,5	40,3	583,3
DESEJOS DE MULHER - REPETICAO	1	13/01/2003	13/01/2003	16:46:24	17:50:04	00:50:19	00:50:19	5,1	39,8	459,9
ESPERANCA	80	02/01/2003	05/04/2003	22:40:31	23:56:01	79:15:47	00:59:26	9,8	32,4	910,4
ESPERANCA - REPETICAO	1	08/04/2003	08/04/2003	13:58:27	15:23:14	01:13:03	01:13:03	3,5	30,9	334,9

KUBANACAN	117	30/06/2003	30/12/2003	23:18:03	24:16:13	88:10:59	00:45:13	7,4	28,8	703,0
KUBANACAN - REPETICAO	1	01/07/2003	01/07/2003	16:10:47	17:19:49	00:51:43	00:51:43	3,0	30,6	281,2
MALHACAO	90	25/07/2003	30/12/2003	16:32:40	17:13:30	52:44:36	00:35:09	3,4	30,5	319,1
MALHACAO - REPOSICAO	122	02/01/2003	01/08/2003	16:31:29	17:22:22	81:34:59	00:40:07	3,0	28,9	280,6
MULHERES APAIXONADAS	215	07/04/2003	13/12/2003	22:25:05	23:24:18	170:17:41	00:47:31	11,1	32,2	1 047,7
MULHERES APAIXONADAS - REPETICAO	5	08/04/2003	15/12/2003	16:01:53	17:21:57	05:15:07	01:03:01	3,7	27,7	346,5
NEW WAVE	261	02/01/2003	30/12/2003	18:51:47	19:20:28	121:37:20	00:27:57	9,0	36,5	844,8
O BEIJO DO VAMPIRO	171	02/01/2003	09/09/2003	19:11:44	19:59:21	129:23:29	00:45:24	9,3	32,9	869,4
O BEIJO DO VAMPIRO - REPETICAO	1	10/09/2003	10/09/2003	17:26:19	18:13:56	00:39:53	00:39:53	4,7	33,7	447,2
O FIM DO MUNDO - REPOSICAO	20	05/01/2003	28/04/2003	12:08:33	12:34:47	07:42:13	00:23:06	0,7	20,4	65,8
O OLHAR DA SERPENTE	164	06/01/2003	26/07/2003	08:55:56	09:28:26	78:05:43	00:28:34	0,6	21,5	58,6
O QUINTO DOS INFERNOS	43	28/04/2003	27/06/2003	23:11:21	24:14:22	33:19:21	00:46:29	7,6	28,0	717,4
O QUINTO DOS INFERNOS - REPETICAO	1	30/06/2003	30/06/2003	17:22:20	18:25:09	00:44:34	00:44:34	5,9	39,8	556,3
SABOR DA PAIXAO	123	06/01/2003	11/07/2003	17:29:33	18:31:40	97:33:05	00:47:35	5,1	34,5	474,8
SABOR DA PAIXAO - REPETICAO	4	20/01/2003	14/07/2003	17:25:39	18:13:02	02:34:42	00:38:40	6,0	34,3	541,8
[TOTAL] 2003	1688	02/01/2003	30/12/2003	18:31:27	19:21:05	1161:02:37	00:41:16	7,3	32,1	688,5
2004										
AGORA E QUE SAO ELAS	53	02/01/2004	17/03/2004	17:34:46	18:32:11	40:52:11	00:46:16	6,9	39,9	649,9
AS FILHAS DA MAE (R)	6	02/01/2004	09/01/2004	18:43:51	19:35:15	04:15:20	00:42:33	9,7	31,2	920,4

CABOCLA	56	11/10/2004	29/12/2004	23:21:51	24:15:52	40:47:53	00:43:42	7,5	29,3	711,2
CABOCLA (R)	52	12/10/2004	29/12/2004	17:37:53	18:31:11	38:13:41	00:44:06	6,7	36,4	632,0
CELEBRIDADE	209	01/01/2004	07/10/2004	22:45:39	23:47:17	174:44:04	00:50:09	9,8	30,7	925,1
CELEBRIDADE (R)	1	09/10/2004	09/10/2004	23:29:36	24:37:18	00:58:25	00:58:25	7,1	28,7	673,9
CHOCOLATE COM PIMENTA	207	12/01/2004	13/09/2004	20:59:31	21:52:34	154:03:51	00:44:39	13,6	36,3	1 288,5
CHOCOLATE COM PIMENTA (R)	1	14/09/2004	14/09/2004	23:01:02	23:49:41	00:42:09	00:42:09	9,6	27,5	907,8
DA COR DO PECADO	194	29/03/2004	29/12/2004	18:44:23	19:38:34	134:39:04	00:41:38	8,4	35,8	793,2
DA COR DO PECADO (R)	1	30/03/2004	30/03/2004	17:38:54	18:37:34	00:50:05	00:50:05	6,1	39,7	577,9
GABRIELA	25	08/11/2004	28/12/2004	16:39:22	17:30:56	17:03:16	00:40:55	3,4	29,9	325,4
GABRIELA (R)	2	09/11/2004	10/11/2004	24:17:22	25:11:31	01:22:36	00:41:18	3,2	22,7	306,8
KUBANACAN	107	03/01/2004	21/05/2004	22:47:14	23:41:18	78:20:54	00:43:56	5,6	25,8	533,2
KUBANACAN (R)	1	24/05/2004	24/05/2004	16:41:35	18:29:47	01:20:33	01:20:33	3,8	31,4	360,6
KUBANACAN - COMPACTO	1	21/02/2004	21/02/2004	23:03:43	25:27:29	02:03:49	02:03:49	5,3	26,3	503,2
MALHACAO	171	05/01/2004	04/11/2004	17:28:03	18:16:36	114:10:43	00:40:03	4,1	31,3	385,5
NEW WAVE	247	02/01/2004	30/12/2004	19:34:11	20:00:14	106:45:25	00:25:55	10,0	30,1	949,9
O FIM DO MUNDO (R)	17	11/01/2004	10/05/2004	03:44:19	04:32:31	12:16:04	00:43:17	0,4	23,3	37,3
O JOGO	123	09/02/2004	17/12/2004	17:17:16	18:07:22	82:53:08	00:40:25	3,1	25,9	288,8
SENHORA DO DESTINO	95	13/09/2004	31/12/2004	22:06:56	23:05:20	74:42:04	00:47:10	11,5	31,2	1 087,1
SENHORA DO DESTINO (R)	2	14/09/2004	15/09/2004	17:23:40	18:35:13	01:57:39	00:58:49	4,6	29,1	432,8
[TOTAL] 2004	1571	01/01/2004	31/12/2004	19:50:06	20:40:05	1083:02:54	00:41:21	8,3	32,3	788,1
2005										

A LUA DISSE-ME	80	14/09/2005	30/12/2005	23:48:15	24:32:52	54:22:50	00:40:47	4,8	22,2	457,5
ALMA GEMEA	111	25/07/2005	31/12/2005	19:15:14	20:02:50	87:28:43	00:47:17	8,7	27,5	820,7
ALMA GEMEA (R)	1	26/07/2005	26/07/2005	14:03:11	15:04:33	00:47:31	00:47:31	3,9	24,4	367,2
AMERICA	171	06/06/2005	12/12/2005	22:02:11	23:21:29	184:10:53	01:04:37	10,5	29,7	989,8
BELISSIMA	27	30/11/2005	30/12/2005	22:05:19	23:10:11	24:54:26	00:55:20	9,4	26,3	892,6
BELISSIMA (APRESENTACAO)	1	01/12/2005	01/12/2005	21:30:55	21:37:15	00:06:20	00:06:20	10,8	25,9	1 024,5
BELISSIMA (R)	1	02/12/2005	02/12/2005	15:19:02	18:08:29	02:14:55	02:14:55	3,7	27,0	345,5
CABOCLA	90	03/01/2005	22/04/2005	23:17:59	24:11:04	63:55:39	00:42:37	9,6	36,4	910,3
CABOCLA (R)	92	03/01/2005	13/05/2005	17:41:27	18:34:20	66:35:57	00:43:26	5,9	36,6	557,1
CHOCOLATE COM PIMENTA (R)	147	16/05/2005	30/12/2005	17:35:00	18:17:24	87:07:26	00:35:33	4,2	23,4	394,9
COMECAR DE NOVO	221	02/02/2005	30/12/2005	18:02:30	18:42:43	125:24:32	00:34:02	6,0	32,1	566,4
COMECAR DE NOVO (R)	1	03/02/2005	03/02/2005	16:34:49	17:29:10	00:44:47	00:44:47	3,5	34,5	331,4
COMO UMA ONDA	123	25/04/2005	13/09/2005	23:08:57	24:15:35	115:49:45	00:56:30	9,3	35,7	881,9
COMO UMA ONDA (R)	4	26/04/2005	14/09/2005	19:24:15	20:51:26	04:31:42	01:07:55	6,4	29,6	605,0
DA COR DO PECADO	22	03/01/2005	01/02/2005	18:40:12	19:31:48	14:20:52	00:39:07	11,0	36,0	1 037,6
DA COR DO PECADO (R)	1	02/02/2005	02/02/2005	16:41:39	17:27:24	00:35:40	00:35:40	3,2	31,1	298,7
FURIA DE VIVER (R)	154	01/03/2005	21/09/2005	05:01:02	05:49:26	111:19:29	00:43:22	0,5	22,9	46,5
GABRIELA	61	03/01/2005	22/04/2005	14:56:27	15:39:34	38:43:46	00:38:05	2,4	27,4	229,3
MALHACAO	152	14/03/2005	27/12/2005	16:44:53	17:19:03	76:53:06	00:30:20	3,1	29,9	295,7
MALHACAO (R)	1	22/07/2005	22/07/2005	17:11:04	18:00:06	00:38:38	00:38:38	3,4	28,1	322,2
NEW WAVE	239	03/01/2005	28/12/2005	18:49:34	19:14:54	100:52:15	00:25:19	7,0	27,8	658,3

O JOGO	46	07/01/2005	30/12/2005	16:40:07	17:14:06	23:09:44	00:30:12	2,5	26,1	241,1
SENHORA DO DESTINO	129	01/01/2005	03/06/2005	22:11:18	23:09:39	103:41:22	00:48:13	14,5	38,6	1 370,3
SENHORA DO DESTINO (R)	1	04/06/2005	04/06/2005	23:08:29	25:07:49	01:31:09	01:31:09	7,2	32,4	683,8
UM SO CORACAO	8	21/12/2005	30/12/2005	23:07:26	24:10:40	07:07:11	00:53:23	6,6	22,4	623,7
[TOTAL] 2005	1884	01/01/2005	31/12/2005	18:25:17	19:13:05	1297:08:38	00:41:18	7,2	31,1	678,3
2006										
A LUA DISSE-ME	95	03/01/2006	31/05/2006	11:27:02	12:07:46	55:13:09	00:34:52	1,2	17,9	113,2
A LUA DISSE-ME (R)	1	24/01/2006	24/01/2006	24:04:45	24:30:32	00:25:47	00:25:47	3,4	20,5	324,1
ALMA GEMEA	89	02/01/2006	14/04/2006	21:36:37	22:35:36	71:43:37	00:48:21	11,1	30,0	1 049,5
ALMA GEMEA (R)	60	09/01/2006	15/04/2006	18:57:29	20:02:16	56:34:56	00:56:34	7,8	24,6	740,6
BANG BANG	84	18/09/2006	21/12/2006	15:33:20	16:06:35	38:23:38	00:27:25	1,1	23,7	107,2
BELISSIMA	190	02/01/2006	31/08/2006	22:56:17	24:03:16	175:12:56	00:55:19	7,8	26,5	734,1
BELISSIMA (R)	1	01/09/2006	01/09/2006	23:35:12	24:26:12	00:51:00	00:51:00	5,4	22,4	515,5
CHOCOLATE COM PIMENTA (R)	88	02/01/2006	10/05/2006	17:05:10	17:51:47	55:35:41	00:37:54	3,8	30,8	361,0
COBRAS & LAGARTOS	144	10/07/2006	29/12/2006	22:33:02	23:39:23	136:04:37	00:56:41	9,4	29,5	884,9
COBRAS & LAGARTOS (R)	2	16/07/2006	30/12/2006	22:09:19	23:41:23	02:58:56	01:29:28	6,7	21,8	631,0
COMECAR DE NOVO	35	02/01/2006	17/02/2006	18:07:59	18:52:30	20:36:48	00:35:20	7,0	31,0	661,5
FLORIBELLA	223	31/03/2006	30/12/2006	21:29:16	22:19:21	171:35:51	00:46:10	11,3	29,2	1 068,7
FLORIBELLA (R)	300	02/04/2006	29/12/2006	13:37:38	15:01:35	337:44:00	01:07:32	3,5	29,4	329,6
GANANCIA (R)	161	02/01/2006	07/12/2006	04:20:16	05:10:31	120:10:40	00:44:47	0,4	20,6	40,8
JURA	72	18/09/2006	28/12/2006	23:41:38	24:20:11	46:08:50	00:38:27	5,7	26,4	541,7

LACOS DE FAMILIA (R)	159	03/04/2006	27/11/2006	14:12:17	15:28:22	158:26:15	00:59:47	3,0	20,7	288,0
MALHACAO	78	02/01/2006	01/06/2006	17:23:52	17:49:57	31:42:14	00:24:23	3,6	29,3	340,1
NEW WAVE	134	02/01/2006	27/07/2006	17:35:32	18:01:00	56:45:53	00:25:25	3,8	27,9	362,5
O JOGO	26	06/01/2006	04/08/2006	16:39:46	17:07:28	11:18:10	00:26:05	2,3	24,0	219,3
O PROFETA	45	23/10/2006	28/12/2006	14:12:25	14:52:54	26:15:51	00:35:01	3,4	26,1	323,6
PAGINAS DA VIDA	5	26/12/2006	30/12/2006	22:02:33	22:50:39	03:55:00	00:47:00	10,0	26,1	945,6
PAGINAS DA VIDA (R)	2	27/12/2006	28/12/2006	18:58:07	19:59:18	01:57:38	00:58:49	6,9	20,0	654,2
SINHA MOCA	163	17/04/2006	14/12/2006	19:12:16	19:59:19	126:17:12	00:46:29	7,4	25,7	701,1
SINHA MOCA (COMPACTO)	1	22/04/2006	22/04/2006	21:48:46	23:17:39	01:15:57	01:15:57	5,3	15,6	496,7
SINHA MOCA (R)	1	15/12/2006	15/12/2006	19:11:44	19:59:17	00:47:33	00:47:33	5,9	18,3	561,4
UM SO CORACAO	51	02/01/2006	31/03/2006	23:49:48	24:27:35	29:48:34	00:35:04	5,5	24,9	517,3
[TOTAL] 2006	2210	02/01/2006	30/12/2006	17:15:54	18:10:50	1737:50:43	00:47:10	5,7	27,3	538,2
2007										
BANG BANG	178	01/01/2007	13/06/2007	10:46:19	11:17:46	81:28:33	00:27:27	0,8	24,9	73,9
CHIQUITITAS	66	20/07/2007	30/12/2007	16:49:39	17:34:01	46:34:33	00:42:20	4,9	20,4	460,0
CHIQUITITAS (R)	96	22/07/2007	30/11/2007	09:42:27	10:28:19	68:21:54	00:42:43	1,3	19,4	119,2
DUAS CARAS	41	05/11/2007	29/12/2007	22:30:48	23:20:56	34:13:38	00:50:05	8,3	24,4	788,4
DUAS CARAS (R)	2	06/11/2007	07/11/2007	18:55:42	19:59:20	01:53:40	00:56:50	3,9	11,9	368,7
ETERNA MAGIA	123	04/07/2007	31/12/2007	14:28:16	15:15:11	93:21:08	00:45:32	3,6	27,9	339,7
FLORIBELLA	224	01/01/2007	31/12/2007	18:35:52	19:21:36	154:53:10	00:41:29	5,6	22,7	534,1
FLORIBELLA (R)	316	01/01/2007	31/12/2007	09:38:42	10:36:20	273:19:43	00:51:53	1,6	20,8	147,1

JURA	35	01/01/2007	16/02/2007	23:38:50	24:28:48	28:57:08	00:49:37	6,1	29,9	577,5
JURA (R)	1	17/02/2007	17/02/2007	23:54:36	24:45:53	00:51:17	00:51:17	4,9	23,4	466,8
O OLHAR DA SERPENTE (R)	150	02/01/2007	29/11/2007	03:38:10	04:25:36	109:37:16	00:43:50	0,5	25,6	43,7
O PROFETA	141	02/01/2007	20/07/2007	14:20:23	15:30:13	109:50:44	00:46:44	3,8	30,8	358,7
O PROFETA (R)	1	23/07/2007	23/07/2007	14:58:45	15:40:37	00:26:49	00:26:49	3,8	31,8	359,0
PAGINAS DA VIDA	191	01/01/2007	19/07/2007	22:19:23	23:21:13	181:33:37	00:57:02	11,1	30,5	1 051,2
PAGINAS DA VIDA (R)	5	16/07/2007	20/07/2007	19:15:05	19:59:15	03:40:51	00:44:10	5,6	22,3	531,9
PARAISO TROPICAL	179	16/04/2007	09/11/2007	22:04:37	23:00:27	153:56:31	00:51:36	8,3	23,1	781,0
PARAISO TROPICAL (R)	3	17/04/2007	10/11/2007	20:16:42	21:13:43	02:36:55	00:52:18	4,3	16,5	409,1
PE NA JACA	150	08/01/2007	31/08/2007	18:40:41	19:28:51	107:59:49	00:43:11	4,9	20,7	467,3
RESISTIREI	29	16/11/2007	28/12/2007	23:38:46	24:24:23	22:02:57	00:45:37	4,7	21,7	444,4
RESISTIREI (R)	1	17/11/2007	17/11/2007	23:51:38	24:38:00	00:46:22	00:46:22	4,1	20,5	383,6
VINGANÇA	218	19/02/2007	16/11/2007	23:35:20	24:23:06	172:58:51	00:47:36	7,7	32,0	732,6
VINGANÇA (COMPACTO)	3	25/02/2007	18/03/2007	21:57:15	22:53:16	02:33:12	00:51:04	7,8	20,3	739,4
VINGANÇA (R)	1	20/02/2007	20/02/2007	18:42:31	19:59:21	01:04:49	01:04:49	5,9	15,5	553,6
[TOTAL] 2007	2154	01/01/2007	31/12/2007	15:59:52	16:50:45	1653:03:27	00:46:02	5,0	25,9	473,8
2008										
A FAVORITA	165	23/06/2008	30/12/2008	23:30:44	24:34:55	155:28:03	00:56:32	5,4	23,4	509,7
A FAVORITA (ESPECIAL)	3	22/06/2008	07/08/2008	18:04:52	18:18:06	00:39:43	00:13:14	5,3	19,6	506,0
A FAVORITA (R)	2	03/09/2008	04/09/2008	19:14:18	19:59:40	01:30:45	00:45:22	4,0	14,7	376,7
BELEZA PURA	151	19/05/2008	30/12/2008	16:38:31	17:31:47	117:51:29	00:46:49	3,3	23,6	314,1

CHIQUITITAS	89	05/01/2008	07/09/2008	10:12:54	11:20:10	99:05:46	01:06:48	2,8	26,3	264,0
CHIQUITITAS (R)	9	04/02/2008	22/08/2008	09:09:38	09:55:34	06:53:22	00:45:55	1,7	24,7	164,8
CIRANDA DE PEDRA	120	02/06/2008	31/12/2008	13:07:57	13:40:15	62:13:06	00:31:06	4,1	20,8	384,0
COMO UMA ONDA (R)	90	23/06/2008	31/10/2008	14:27:46	15:37:13	88:51:44	00:59:14	3,5	25,8	327,4
DESEJO PROIBIDO	123	14/01/2008	06/06/2008	22:32:04	23:23:44	100:58:00	00:49:15	9,0	25,5	855,7
DESEJO PROIBIDO (R)	1	16/01/2008	16/01/2008	15:15:43	16:07:06	00:41:32	00:41:32	1,9	18,8	177,9
DUAS CARAS	172	01/01/2008	04/07/2008	23:26:39	24:22:34	146:27:24	00:51:05	7,9	30,9	751,0
DUAS CARAS (R)	3	11/02/2008	06/07/2008	20:45:50	21:55:05	03:14:17	01:04:45	5,3	21,0	503,9
ETERNA MAGIA	8	02/01/2008	11/01/2008	14:29:42	15:08:18	05:08:46	00:38:35	3,7	28,4	351,9
FLORIBELLA	22	02/01/2008	01/02/2008	09:25:25	10:00:39	12:54:50	00:35:13	1,1	21,5	100,3
FLORIBELLA (R)	33	01/01/2008	08/02/2008	07:31:00	08:15:04	23:47:05	00:43:14	0,8	17,2	71,3
O CRAVO E A ROSA (R)	37	03/11/2008	30/12/2008	14:14:56	15:14:51	31:54:05	00:51:43	2,8	23,4	263,9
O JOGO (R)	43	05/01/2008	16/04/2008	04:34:56	05:20:41	32:43:26	00:45:39	0,3	23,8	31,8
PODIA ACABAR O MUNDO	65	01/10/2008	30/12/2008	22:24:23	23:18:16	57:10:02	00:52:46	6,4	18,6	600,9
PODIA ACABAR O MUNDO (R)	2	02/10/2008	03/10/2008	14:26:59	15:24:47	01:55:36	00:57:48	2,5	23,1	236,9
PODIA ACABAR O MUNDO: ESPECIAL	2	30/09/2008	01/10/2008	18:24:21	18:32:31	00:16:20	00:08:10	4,4	16,5	412,6
REBELDE WAY	80	25/08/2008	16/12/2008	18:45:35	19:39:54	66:33:31	00:49:55	5,1	21,1	484,5
REBELDE WAY (R)	14	26/08/2008	12/09/2008	17:43:53	19:12:33	16:52:51	01:12:20	3,6	20,7	338,2
REBELDE WAY: ESPECIAL NATAL	7	17/12/2008	30/12/2008	17:12:03	19:04:26	11:59:31	01:42:47	5,6	26,0	525,5
RESISTIREI	32	01/01/2008	28/06/2008	21:06:46	22:05:04	27:38:42	00:51:50	2,7	19,8	257,7
SETE PECADOS	147	14/01/2008	08/08/2008	18:46:16	20:05:05	164:29:48	01:07:08	6,1	23,8	576,9

SETE PECADOS (R)	1	07/04/2008	07/04/2008	18:05:34	19:59:36	01:34:53	01:34:53	5,9	22,7	559,0
TERRA NOSTRA (R)	114	14/01/2008	27/06/2008	14:20:24	15:52:07	145:03:51	01:16:20	3,4	29,4	324,7
[TOTAL] 2008	1535	01/01/2008	31/12/2008	17:35:48	18:35:55	1383:58:28	00:54:05	4,9	24,7	461,8
2009										
A FAVORITA	41	02/01/2009	20/02/2009	23:31:22	24:27:42	34:56:45	00:51:08	7,3	32,7	691,7
A FAVORITA (R)	2	20/02/2009	22/02/2009	19:58:03	20:59:37	01:50:42	00:55:21	2,6	30,2	246,4
BELEZA PURA	20	05/01/2009	30/01/2009	15:10:45	15:54:15	14:30:11	00:43:30	2,4	22,0	230,2
CAMINHO DAS INDIAS	187	16/02/2009	12/10/2009	23:08:47	24:17:06	187:44:17	01:00:14	5,9	23,9	560,6
CIRANDA DE PEDRA	23	03/01/2009	09/06/2009	04:27:49	05:04:05	13:54:11	00:36:16	0,3	25,2	31,3
MULHERES APAIXONADAS (R)	131	22/06/2009	30/12/2009	14:22:25	15:23:52	121:22:41	00:55:35	3,5	25,5	332,8
O CRAVO E A ROSA (R)	117	05/01/2009	29/06/2009	14:22:23	15:20:05	108:25:30	00:55:36	3,6	28,3	338,8
O MUNDO DE PATTY	137	22/06/2009	31/12/2009	10:08:00	10:58:08	107:07:43	00:46:55	2,6	26,2	242,5
PARAISO	67	14/09/2009	29/12/2009	18:02:04	18:58:09	54:22:54	00:48:42	4,4	22,0	414,5
PERFEITO CORAÇÃO	32	17/10/2009	28/12/2009	21:29:36	22:34:12	32:29:25	01:00:55	8,3	22,1	784,0
PERFEITO CORAÇÃO (R)	1	23/10/2009	23/10/2009	15:35:30	17:47:51	01:43:46	01:43:46	1,7	17,5	159,1
PERFEITO CORAÇÃO: APRESENTAÇÃO	1	16/10/2009	16/10/2009	21:43:55	21:47:42	00:03:47	00:03:47	9,8	25,9	931,6
PODIA ACABAR O MUNDO	122	02/01/2009	03/07/2009	23:41:10	24:20:00	78:28:01	00:38:35	4,9	22,8	468,0
REBELDE WAY	130	05/01/2009	17/07/2009	16:52:51	17:59:14	122:23:18	00:56:29	3,1	26,7	290,3
SALVE-SE QUEM PUDER	2	01/08/2009	01/08/2009	21:31:54	22:03:42	01:03:36	00:31:48	11,1	33,7	1 051,4
TRES IRMAS	163	05/01/2009	11/09/2009	17:45:50	18:31:06	117:55:27	00:43:24	4,0	22,2	382,9

[TOTAL] 2009	1238	02/01/2009	31/12/2009	17:49:48	18:46:16	1064:34:10	00:51:35	4,4	24,5	414,9
2010										
A ARMADILHA	149	08/03/2010	08/10/2010	14:34:01	15:19:50	108:25:17	00:43:39	3,9	28,3	368,5
CARAS & BOCAS	207	29/03/2010	10/12/2010	18:24:18	19:22:16	178:28:21	00:51:43	5,2	24,9	496,1
CARAS & BOCAS (COMPACTO)	1	10/04/2010	10/04/2010	23:33:50	25:47:42	01:59:00	01:59:00	3,4	20,6	324,3
CARAS & BOCAS (R)	1	13/12/2010	13/12/2010	15:58:58	17:18:55	01:04:01	01:04:01	1,6	18,5	154,3
CHIQUITITAS (R)	72	13/02/2010	10/10/2010	06:31:17	07:28:11	65:58:12	00:54:58	0,6	20,1	53,8
CIRANDA DE PEDRA	38	05/01/2010	04/03/2010	04:24:25	05:00:40	22:57:57	00:36:15	0,3	20,1	24,8
ESCRITO NAS ESTRELAS	57	11/10/2010	29/12/2010	18:24:21	19:22:43	48:45:24	00:51:19	6,7	26,4	637,8
ESCRITO NAS ESTRELAS (R)	5	14/10/2010	20/10/2010	23:18:53	23:58:27	03:17:52	00:39:34	4,2	15,9	396,4
LAÇOS DE SANGUE	77	13/09/2010	30/12/2010	22:17:54	23:13:27	67:19:41	00:52:27	8,3	24,0	788,4
LAÇOS DE SANGUE (APRESENTAÇÃO)	1	12/09/2010	12/09/2010	21:32:31	21:41:08	00:08:37	00:08:37	9,9	26,3	932,6
LAÇOS DE SANGUE (COMPACTO)	3	18/09/2010	02/10/2010	21:24:36	23:25:53	04:59:42	01:39:54	3,7	18,4	350,7
LAÇOS DE SANGUE (R)	1	14/09/2010	14/09/2010	17:59:40	19:09:12	00:55:04	00:55:04	4,1	23,9	391,0
LUA VERMELHA	111	31/01/2010	29/12/2010	21:02:42	21:54:17	88:08:01	00:47:38	7,5	22,2	704,7
LUA VERMELHA (COMPACTO)	1	15/02/2010	15/02/2010	15:43:37	18:02:39	02:02:08	02:02:08	5,2	28,1	489,6
LUA VERMELHA, A HISTORIA	1	30/01/2010	30/01/2010	21:02:28	21:09:25	00:06:57	00:06:57	8,1	22,2	763,6
MULHERES APAIXONADAS (R)	47	04/01/2010	12/03/2010	14:21:35	15:21:45	42:25:35	00:54:09	3,5	28,7	332,0
NEGOCIO DA CHINA	69	13/09/2010	29/12/2010	14:30:02	15:22:49	52:21:00	00:45:31	3,0	24,0	282,2
O MUNDO DE PATTY	119	01/01/2010	31/12/2010	10:17:26	11:09:42	91:39:50	00:46:13	2,7	24,9	258,3
PARAISO	64	04/01/2010	09/04/2010	18:14:14	19:06:36	54:06:07	00:50:43	6,0	26,6	566,5

PASSIONE	159	31/05/2010	30/12/2010	23:44:30	24:34:21	131:35:46	00:49:39	4,3	21,3	404,7
PASSIONE: PRIMEIRAS EMOÇÕES	6	23/05/2010	28/05/2010	22:49:44	22:53:28	00:22:21	00:03:43	8,3	25,0	782,8
PERFEITO CORAÇÃO	134	02/01/2010	11/06/2010	22:04:23	23:02:58	110:01:22	00:49:15	8,8	23,8	834,3
PERFEITO CORAÇÃO (R)	4	22/05/2010	14/06/2010	19:06:57	21:06:23	06:09:22	01:32:20	3,6	20,9	339,1
PERFEITO CORAÇÃO: APRESENTAÇÃO	1	03/01/2010	03/01/2010	21:11:01	21:17:13	00:06:12	00:06:12	11,8	27,7	1 111,6
TI TI TI	12	13/12/2010	29/12/2010	18:14:36	18:57:48	08:38:26	00:43:12	5,9	23,3	561,5
VIVER A VIDA	118	04/01/2010	02/06/2010	23:16:08	24:21:20	111:51:52	00:56:52	6,6	28,3	621,2
VIVER A VIDA (R)	2	06/06/2010	07/06/2010	13:45:43	14:33:10	01:19:12	00:39:36	1,9	30,2	182,3
[TOTAL] 2010	1460	01/01/2010	31/12/2010	17:50:15	18:44:32	1205:13:19	00:49:31	5,2	24,6	489,3
2011										
ALMA GEMEA (R)	206	03/01/2011	04/11/2011	14:29:01	15:29:30	163:26:36	00:47:36	3,7	27,4	353,3
ARAGUAIA	169	21/03/2011	11/11/2011	23:44:59	24:25:18	113:12:04	00:40:11	5,1	23,7	486,2
ARAGUAIA: EMOÇÕES FINAIS	1	12/11/2011	12/11/2011	23:34:37	25:44:45	01:54:29	01:54:29	3,1	15,9	297,8
CHIQUITITAS (R)	52	02/01/2011	11/12/2011	05:29:30	06:29:29	51:58:59	00:59:58	0,2	18,0	23,6
EMMY: LAÇOS DE SANGUE	1	22/11/2011	22/11/2011	22:23:36	22:32:15	00:08:39	00:08:39	7,3	18,5	689,2
ESCRITO NAS ESTRELAS	69	04/01/2011	21/04/2011	19:16:28	19:58:56	48:50:33	00:42:28	7,6	23,1	718,8
INSENSATO CORAÇÃO	44	31/10/2011	30/12/2011	23:41:38	24:24:49	31:39:49	00:43:10	4,4	19,7	419,0
INSENSATO CORAÇÃO: A PRIMEIRA SEMANA	1	05/11/2011	05/11/2011	23:33:48	25:45:31	01:56:11	01:56:11	2,9	16,1	272,8
LAÇOS DE SANGUE	236	03/01/2011	02/10/2011	22:33:15	23:27:23	204:00:12	00:51:51	10,1	29,1	954,6

LAÇOS DE SANGUE: TODA A HISTORIA	1	26/11/2011	26/11/2011	22:57:52	24:44:26	01:30:00	01:30:00	3,4	12,4	322,3
LUA VERMELHA	85	03/01/2011	18/12/2011	14:35:42	15:10:43	49:35:25	00:35:00	3,1	20,3	289,5
LUA VERMELHA (R)	6	29/01/2011	13/02/2011	10:24:23	11:31:21	05:47:08	00:57:51	2,4	18,0	225,0
LUA VERMELHA: AMOR ETERNO	1	19/03/2011	19/03/2011	10:39:14	12:00:18	01:07:51	01:07:51	2,0	17,4	193,6
MORDE & ASSOPRA	76	05/09/2011	29/12/2011	18:38:02	19:51:23	78:48:17	01:02:12	6,2	22,2	587,4
NEGOCIO DA CHINA	78	08/01/2011	01/07/2011	09:59:26	10:25:41	33:45:30	00:25:58	0,6	17,9	60,7
O MUNDO DE PATTY	10	01/01/2011	30/01/2011	10:17:30	10:58:50	06:37:51	00:39:47	2,4	19,5	229,2
PASSIONE	100	03/01/2011	08/05/2011	23:54:08	24:36:56	70:33:56	00:42:20	4,6	23,9	435,7
PASSIONE (R)	1	09/05/2011	09/05/2011	24:16:48	25:39:52	01:07:27	01:07:27	2,6	19,8	244,7
PERFEITO CORAÇÃO (R)	46	24/10/2011	30/12/2011	14:32:29	15:26:16	35:18:44	00:46:03	2,6	20,4	246,7
REBELDE WAY (R)	113	24/06/2011	18/12/2011	09:11:22	10:39:05	148:35:34	01:18:53	1,7	18,8	160,9
ROSA FOGO	83	19/09/2011	30/12/2011	22:30:21	23:21:14	68:37:52	00:49:36	8,0	23,0	756,9
ROSA FOGO (R)	1	20/09/2011	20/09/2011	14:28:16	16:02:47	01:14:32	01:14:32	3,8	30,5	355,6
ROSA FOGO: APRESENTAÇÃO	2	18/09/2011	19/09/2011	17:53:12	18:01:36	00:16:48	00:08:24	7,0	24,7	665,1
ROSA FOGO: PRIMEIRA SEMANA	1	24/09/2011	24/09/2011	23:33:41	25:43:17	01:54:40	01:54:40	4,1	24,9	390,2
TI TI TI	177	03/01/2011	16/09/2011	18:29:51	19:32:56	168:04:10	00:56:58	5,5	24,5	518,3
TI TI TI (R)	1	19/09/2011	19/09/2011	18:22:29	19:04:43	00:42:14	00:42:14	3,9	21,8	372,4
[TOTAL] 2011	1562	01/01/2011	30/12/2011	17:57:35	18:51:36	1291:56:40	00:49:37	5,1	24,7	487,1
2012										
AVENIDA BRASIL	67	24/09/2012	28/12/2012	23:22:55	24:09:03	51:24:35	00:46:02	7,9	29,5	744,3

AVENIDA BRASIL: APRESENTAÇÃO	2	21/09/2012	24/09/2012	18:34:24	18:43:04	00:17:19	00:08:39	6,5	24,5	612,7
AVENIDA BRASIL: PRIMEIRA SEMANA	1	29/09/2012	29/09/2012	24:56:54	26:28:46	01:18:02	01:18:02	1,3	12,3	119,6
DANCIN' DAYS	146	04/06/2012	28/12/2012	21:37:57	22:26:48	117:22:04	00:48:14	11,9	28,8	1 123,7
DANCIN' DAYS: APRESENTAÇÃO	1	03/06/2012	03/06/2012	21:38:47	21:49:17	00:10:30	00:10:30	7,2	18,7	685,3
DANCIN' DAYS: PRIMEIRA SEMANA	1	09/06/2012	09/06/2012	23:43:54	25:43:57	01:44:48	01:44:48	3,7	23,7	349,1
FINA ESTAMPA	147	21/05/2012	27/12/2012	18:33:55	19:50:04	162:56:18	01:06:30	7,1	26,2	671,4
FINA ESTAMPA: APRESENTAÇÃO	1	19/05/2012	19/05/2012	23:33:50	23:45:47	00:11:57	00:11:57	6,7	21,1	635,0
FLORIBELLA (R)	134	24/03/2012	25/11/2012	09:08:50	10:18:34	136:16:09	01:01:00	1,4	14,2	129,6
GABRIELA	76	10/09/2012	28/12/2012	22:31:38	23:07:16	43:28:40	00:34:19	12,3	32,7	1 159,1
GABRIELA: APRESENTAÇÃO	2	07/09/2012	10/09/2012	18:22:17	18:32:58	00:21:22	00:10:41	6,6	21,8	626,4
GABRIELA: PRIMEIRA SEMANA	1	16/09/2012	16/09/2012	23:44:23	26:28:35	02:22:05	02:22:05	2,2	15,6	205,9
INSENSATO CORAÇÃO	195	02/01/2012	28/09/2012	23:50:16	24:33:47	141:26:20	00:43:31	4,6	22,5	435,8
INSENSATO CORAÇÃO (R)	1	01/10/2012	01/10/2012	14:34:43	15:43:52	01:09:09	01:09:09	2,0	17,3	185,4
LUA VERMELHA	21	08/01/2012	27/05/2012	11:12:30	12:00:35	16:33:30	00:47:18	3,2	19,3	307,4
MORDE & ASSOPRA	115	02/01/2012	22/06/2012	18:48:36	19:55:35	109:35:40	00:57:10	7,8	26,7	734,1
MORDE & ASSOPRA: EMOÇÕES FINAIS	1	23/06/2012	23/06/2012	24:03:58	25:48:26	01:31:22	01:31:22	2,7	19,2	259,2
O ASTRO	60	02/07/2012	21/09/2012	22:48:37	23:31:37	42:59:49	00:42:59	6,9	21,4	652,9
O ASTRO: APRESENTAÇÃO	1	29/06/2012	29/06/2012	22:27:04	22:37:47	00:10:43	00:10:43	6,3	18,4	592,9
O ASTRO: EMOÇÕES FINAIS	1	22/09/2012	22/09/2012	24:48:19	26:28:22	01:24:34	01:24:34	2,3	20,2	213,2
O ASTRO: PRIMEIRA SEMANA	1	07/07/2012	07/07/2012	24:02:05	25:45:31	01:27:11	01:27:11	3,2	21,7	303,4

PERFEITO CORAÇÃO (R)	122	02/01/2012	29/06/2012	15:00:59	16:03:17	110:56:12	00:54:33	2,3	20,9	222,1
PODIA ACABAR O MUNDO (R)	176	09/04/2012	27/12/2012	14:43:35	15:33:02	144:59:03	00:49:25	1,9	13,7	183,3
REBELDE WAY (R)	22	07/01/2012	18/03/2012	10:09:51	11:34:34	28:58:27	01:19:01	2,2	17,6	207,6
ROSA FOGO	143	02/01/2012	30/06/2012	22:47:19	23:36:20	115:51:01	00:48:36	8,1	25,3	769,6
ROSA FOGO (R)	1	02/07/2012	02/07/2012	14:35:56	15:45:39	01:09:26	01:09:26	3,4	21,3	320,4
[TOTAL] 2012	1447	02/01/2012	28/12/2012	18:48:42	19:43:48	1242:51:16	00:51:32	5,7	24,6	543,9
[TOTAL] SIC	22043	01/01/1999	28/12/2012	18:03:25	18:57:27	17183:07:19	00:46:46	6,7	30,8	624,7
TVI										
1999										
A FURIA DO DESTINO - REPOSICAO	33	20/05/1999	03/07/1999	09:04:13	09:52:24	23:11:28	00:42:09	0,3	9,8	28,3
COLEGIO BRASIL	94	29/05/1999	30/12/1999	16:22:26	17:08:30	57:04:38	00:36:25	2,5	14,9	228,4
ESTRELA DE FOGO	85	30/08/1999	30/12/1999	12:10:12	13:10:39	72:50:19	00:51:24	2,8	17,5	251,0
FASCINACAO	60	04/01/1999	26/03/1999	12:33:13	13:23:28	40:46:10	00:40:46	2,4	14,5	215,1
MULHER PERIGOSA	73	04/01/1999	19/09/1999	14:45:13	15:39:12	56:07:06	00:46:07	1,2	13,0	108,1
MULHER PERIGOSA - REPOSICAO	90	14/09/1999	18/12/1999	05:48:24	07:16:45	112:47:02	01:15:11	0,1	23,9	11,5
PEROLA NEGRA	142	29/03/1999	21/09/1999	12:07:17	13:13:02	130:21:49	00:55:04	3,9	23,1	354,3
SAMANTHA	124	30/04/1999	26/10/1999	14:56:20	15:50:11	89:04:15	00:43:05	2,5	21,0	223,1
SANGUE DO MEU SANGUE	175	03/05/1999	30/12/1999	14:04:58	14:55:34	115:10:59	00:39:29	2,7	19,8	242,5
SERRAS AZUIS	95	04/01/1999	21/05/1999	14:11:21	14:55:18	55:40:20	00:35:09	1,9	16,4	172,9
SERRAS AZUIS - REPOSICAO	14	18/12/1999	31/12/1999	05:39:45	07:32:25	23:28:02	01:40:34	0,2	27,1	13,7
TIRO E QUEDA	11	18/10/1999	02/11/1999	19:55:27	20:49:08	08:20:24	00:45:29	2,6	6,7	233,2

[TOTAL] 1999	996	04/01/1999	31/12/1999	12:57:44	13:55:08	784:52:32	00:47:16	2,2	18,4	196,2
2000										
COLEGIO BRASIL	16	03/01/2000	24/01/2000	14:51:44	15:56:00	15:51:16	00:59:27	1,8	18,9	157,5
ESTRELA DE FOGO	87	03/01/2000	09/05/2000	12:30:07	13:21:00	59:35:44	00:41:06	2,7	15,8	240,9
FASCINACAO - REPOSICAO	94	01/02/2000	12/05/2000	06:14:00	07:00:08	63:21:29	00:40:26	0,2	27,3	14,8
LOUCA PAIXAO	121	09/02/2000	01/08/2000	14:33:26	15:44:08	100:22:16	00:49:46	2,4	21,0	214,4
MULHER PERIGOSA - REPOSICAO	5	15/05/2000	22/05/2000	06:40:36	07:09:22	02:23:51	00:28:46	0,2	26,0	20,1
O DIREITO DE NASCER	127	10/05/2000	17/11/2000	13:30:02	14:22:27	84:50:10	00:40:04	2,7	17,1	241,8
PEROLA NEGRA - REPOSICAO	115	02/03/2000	14/08/2000	06:00:47	07:21:28	132:14:17	01:08:59	0,2	30,3	19,2
SAMANTHA - REPOSICAO	49	14/08/2000	05/10/2000	04:40:25	07:09:08	87:22:14	01:46:59	0,2	19,9	15,3
SANGUE DO MEU SANGUE	30	03/01/2000	11/02/2000	14:25:08	15:09:40	18:25:43	00:36:51	2,6	23,7	235,7
SANGUE DO MEU SANGUE - REPETICAO	1	05/10/2000	05/10/2000	06:36:27	06:57:40	00:21:13	00:21:13	0,2	37,6	20,1
SANGUE DO MEU SANGUE - REPOSICAO	71	07/10/2000	31/12/2000	05:03:40	06:52:44	85:27:48	01:12:13	0,2	23,8	14,8
SERRAS AZUIS - REPOSICAO	30	01/01/2000	31/01/2000	05:40:22	07:28:56	46:38:40	01:33:17	0,2	32,8	14,5
TIRO E QUEDA	16	06/12/2000	29/12/2000	14:02:00	14:50:19	10:39:08	00:39:56	2,4	17,0	216,8
TIRO E QUEDA - REPOSICAO	10	20/11/2000	05/12/2000	14:05:19	15:00:09	07:15:45	00:43:34	1,7	14,2	152,4
[TOTAL] 2000	772	01/01/2000	31/12/2000	09:56:32	11:08:17	714:49:34	00:55:33	1,1	18,7	102,8
2001										
ANJO SELVAGEM	159	02/09/2001	31/12/2001	20:12:49	20:52:54	96:54:30	00:36:34	14,3	44,6	1 283,8

ANJO SELVAGEM - REPETICAO	91	04/09/2001	31/12/2001	18:20:29	18:55:50	43:51:02	00:28:54	7,9	35,7	707,7
ANJO SELVAGEM I	1	09/10/2001	09/10/2001	19:24:30	19:59:27	00:34:57	00:34:57	14,1	45,7	1 267,5
ANJO SELVAGEM II	1	09/10/2001	09/10/2001	21:21:09	21:46:27	00:25:18	00:25:18	18,6	45,2	1 670,9
CHIQUITITAS	214	02/01/2001	30/12/2001	14:51:59	15:42:51	150:56:51	00:42:19	2,1	18,1	188,5
COLEGIO BRASIL - REPOSICAO	90	15/08/2001	24/12/2001	06:18:34	07:15:01	73:16:05	00:48:50	0,2	25,0	16,5
DONA ANJA	25	03/09/2001	12/10/2001	14:49:07	15:26:28	14:31:07	00:34:50	1,8	18,3	163,1
ESTRELA DE FOGO - REPOSICAO	3	24/12/2001	28/12/2001	05:28:02	05:57:34	01:28:34	00:29:31	0,2	25,7	13,9
FILHA DO MAR	98	03/09/2001	30/12/2001	22:01:32	22:59:15	77:48:45	00:47:38	17,2	48,1	1 546,4
FILHA DO MAR - REPETICAO	69	10/09/2001	31/12/2001	16:28:53	17:19:06	46:03:27	00:40:03	5,4	30,4	480,8
NUNCA DIGAS ADEUS	65	30/09/2001	28/12/2001	22:59:49	23:55:23	48:10:58	00:44:28	12,1	44,9	1 082,4
NUNCA DIGAS ADEUS - REPETICAO	40	01/10/2001	28/12/2001	12:12:18	13:07:40	28:47:39	00:43:11	2,9	22,6	258,3
O DIREITO DE NASCER - REPOSICAO	107	14/02/2001	15/08/2001	05:57:54	06:56:39	78:49:40	00:44:12	0,2	27,1	15,8
OLHOS DE AGUA	207	20/02/2001	06/10/2001	22:16:35	23:19:49	173:19:10	00:50:14	17,0	51,0	1 523,0
OLHOS DE AGUA - COMPACTO	4	10/03/2001	02/06/2001	19:05:29	20:11:57	03:08:33	00:47:08	5,4	25,4	487,8
OLHOS DE AGUA - REPETICAO	65	21/03/2001	08/10/2001	21:01:52	21:18:23	15:40:33	00:14:28	8,9	34,1	799,8
OLHOS DE AGUA - REPETICAO II	2	31/05/2001	09/09/2001	22:04:02	22:13:53	00:19:42	00:09:51	15,5	49,5	1 390,3
OLHOS DE AGUA II	4	04/06/2001	03/09/2001	23:07:05	24:04:20	03:12:58	00:48:14	16,0	54,4	1 431,6
SANGUE DO MEU SANGUE - REPOSICAO	38	01/01/2001	13/02/2001	05:08:11	06:54:54	42:17:26	01:06:46	0,2	31,8	16,1
TIRO E QUEDA	130	02/01/2001	03/08/2001	11:22:22	11:59:36	74:20:01	00:34:18	0,7	10,7	63,1
[TOTAL] 2001	1413	01/01/2001	31/12/2001	16:09:55	17:00:29	973:57:16	00:41:21	7,8	41,6	698,9

2002										
AMANHECER	38	03/11/2002	30/12/2002	22:22:56	23:33:22	37:11:34	00:58:43	12,0	38,3	1 079,8
AMANHECER - REPETICAO	3	23/12/2002	27/12/2002	17:21:11	18:50:43	03:38:49	01:12:56	6,0	26,6	541,3
ANJO SELVAGEM	395	02/01/2002	30/12/2002	21:06:21	21:50:44	254:29:20	00:38:39	14,1	43,5	1 263,7
ANJO SELVAGEM - REPETICAO	198	02/01/2002	16/11/2002	17:42:34	18:47:40	172:45:00	00:52:20	5,5	31,3	493,7
CHIKUITITAS	45	02/01/2002	30/03/2002	10:11:25	10:50:23	27:10:47	00:36:14	1,0	16,7	90,4
ESTRELA DE FOGO - REPOSICAO	151	02/01/2002	31/12/2002	04:54:48	05:29:15	84:09:39	00:33:26	0,2	29,8	20,0
FILHA DO MAR	87	01/01/2002	15/04/2002	22:21:12	23:19:51	70:15:42	00:48:27	16,4	48,0	1 468,7
FILHA DO MAR - REPETICAO	96	02/01/2002	15/04/2002	15:57:40	16:49:36	65:57:36	00:41:13	4,2	27,7	372,8
NUNCA DIGAS ADEUS	112	02/01/2002	10/06/2002	23:35:00	24:18:49	72:04:22	00:38:36	9,4	40,3	844,9
NUNCA DIGAS ADEUS - REPETICAO	34	02/01/2002	14/05/2002	11:23:38	12:10:28	21:37:57	00:38:10	1,6	19,4	146,5
O ULTIMO BEIJO	61	12/04/2002	28/12/2002	22:47:52	24:11:50	69:02:28	01:07:54	9,1	36,9	812,1
O ULTIMO BEIJO - REPETICAO	7	29/04/2002	23/05/2002	11:57:42	12:59:26	06:04:05	00:52:00	2,1	16,8	192,4
SONHOS TRAIIDOS	169	07/04/2002	01/12/2002	22:19:53	23:23:11	145:09:24	00:51:32	11,0	38,4	983,1
SONHOS TRAIIDOS - REPETICAO	69	08/04/2002	02/12/2002	15:15:47	16:11:44	58:30:43	00:50:52	2,5	26,9	227,3
TUDO POR AMOR	160	22/04/2002	20/12/2002	18:57:11	19:48:04	122:55:32	00:46:05	6,3	28,1	566,8
TUDO POR AMOR - REPETICAO	17	23/04/2002	29/06/2002	15:22:13	16:54:55	21:03:46	01:14:20	4,5	27,9	401,4
[TOTAL] 2002	1642	01/01/2002	31/12/2002	18:17:57	19:10:47	1232:06:44	00:45:01	8,5	37,9	760,0
2003										
AMANHECER	176	01/01/2003	07/08/2003	22:57:26	23:57:10	148:29:46	00:50:37	12,2	41,4	1 145,9
AMANHECER - REPETICAO	94	08/01/2003	09/08/2003	17:49:17	18:34:22	61:05:59	00:38:59	5,0	28,0	462,9

ANJO SELVAGEM	47	02/01/2003	25/02/2003	19:24:37	20:03:24	29:25:21	00:37:33	11,7	34,2	1 081,6
ANJO SELVAGEM - REPETICAO	2	24/02/2003	26/02/2003	19:53:11	20:44:11	01:24:53	00:42:26	11,2	41,5	1 060,0
CORACAO MALANDRO	123	24/02/2003	27/12/2003	19:55:20	20:35:51	80:30:26	00:39:16	6,6	24,9	625,6
CORACAO MALANDRO - REPETICAO	2	25/08/2003	27/08/2003	24:40:50	25:12:57	01:04:14	00:32:07	4,0	26,4	377,7
DONA ANJA - REPOSICAO	64	25/02/2003	04/12/2003	04:59:28	05:23:43	25:51:53	00:24:14	0,3	28,8	24,6
ESTRELA DE FOGO - REPOSICAO	43	01/01/2003	24/02/2003	04:17:59	05:24:49	47:48:12	01:06:42	0,2	27,5	20,4
MORANGOS COM ACUCAR	112	30/08/2003	31/12/2003	19:42:49	20:28:04	82:47:13	00:44:21	9,9	29,3	934,9
MORANGOS COM ACUCAR - REPETICAO	83	01/09/2003	30/12/2003	18:19:14	18:57:19	47:49:36	00:34:34	6,1	27,7	574,5
O TEU OLHAR	107	04/08/2003	30/12/2003	22:52:17	23:49:29	87:28:56	00:49:03	11,2	37,2	1 057,0
O TEU OLHAR - REPETICAO	8	05/08/2003	27/11/2003	15:39:33	17:14:58	10:16:56	01:17:07	4,1	26,1	387,4
O ULTIMO BEIJO	88	04/01/2003	27/08/2003	23:41:13	24:29:17	55:00:50	00:37:30	8,8	35,5	828,7
O ULTIMO BEIJO - REPETICAO	2	20/06/2003	29/08/2003	18:26:22	19:30:04	01:52:53	00:56:26	4,1	23,1	389,6
QUERIDAS FERAS	24	30/11/2003	30/12/2003	22:15:06	23:07:06	18:35:38	00:46:29	11,7	31,8	1 106,5
QUERIDAS FERAS - REPETICAO	10	03/12/2003	30/12/2003	17:52:21	18:30:56	06:02:29	00:36:14	5,2	24,8	487,6
SABER AMAR	283	05/01/2003	11/12/2003	21:56:50	22:51:29	228:57:37	00:48:32	13,9	37,8	1 309,4
SABER AMAR - REPETICAO	100	06/01/2003	12/12/2003	17:06:40	18:03:35	78:27:26	00:47:04	5,1	28,0	480,1
TUDO POR AMOR	84	02/01/2003	19/06/2003	17:16:59	17:39:49	31:45:43	00:22:41	3,7	26,8	346,5
[TOTAL] 2003	1452	01/01/2003	31/12/2003	19:24:30	20:12:56	1044:46:01	00:43:10	9,2	34,5	865,1
2004										
BAIA DAS MULHERES	155	25/05/2004	30/12/2004	22:57:13	23:47:37	116:49:25	00:45:13	11,7	37,2	1 106,4

BAIA DAS MULHERES (R)	18	17/06/2004	30/12/2004	18:21:55	18:53:50	09:02:43	00:30:09	6,6	27,0	620,0
CHIQUITITAS (R)	130	11/01/2004	31/12/2004	04:50:14	05:21:45	68:15:35	00:31:30	0,2	23,0	22,3
CORACAO MALANDRO	55	03/01/2004	17/12/2004	17:34:46	18:19:56	34:33:38	00:37:42	3,0	23,5	285,7
DONA ANJA (R)	6	02/01/2004	10/01/2004	04:36:12	05:24:40	04:50:45	00:48:27	0,2	17,0	18,6
MISTURA FINA	24	28/11/2004	31/12/2004	22:42:01	23:31:41	18:23:54	00:45:59	11,5	35,7	1 092,3
MISTURA FINA (R)	8	29/11/2004	30/12/2004	17:36:22	18:21:25	05:45:47	00:43:13	6,2	30,5	584,5
MORANGOS COM ACUCAR	275	01/01/2004	06/07/2004	20:49:39	21:32:31	188:45:35	00:41:11	11,5	31,4	1 091,0
MORANGOS COM ACUCAR (R)	74	02/01/2004	07/07/2004	18:48:59	19:06:22	21:07:31	00:17:07	6,5	25,3	616,9
MORANGOS COM ACUCAR - FERIAS DE VERA0	71	07/07/2004	14/10/2004	21:02:26	21:47:07	52:08:31	00:44:03	11,9	32,5	1 125,8
MORANGOS COM ACUCAR - FERIAS DE VERA0 (R)	42	08/07/2004	15/10/2004	19:22:03	19:56:04	23:05:44	00:32:59	5,5	20,9	517,0
MORANGOS COM ACUCAR II	57	15/10/2004	30/12/2004	19:07:24	20:02:24	47:52:12	00:50:23	10,6	30,2	1 001,3
MORANGOS COM ACUCAR II (R)	1	18/10/2004	18/10/2004	17:46:33	18:54:59	00:53:24	00:53:24	7,1	33,2	669,4
O TEU OLHAR	104	01/01/2004	24/05/2004	23:42:17	24:26:01	64:39:17	00:37:18	9,8	42,5	930,9
O TEU OLHAR (R)	3	09/03/2004	25/05/2004	18:00:36	18:56:56	01:55:11	00:38:23	4,9	25,3	458,8
QUERIDAS FERAS	283	01/01/2004	27/11/2004	23:15:51	24:07:53	205:16:55	00:43:31	11,6	41,3	1 100,4
QUERIDAS FERAS (R)	186	05/01/2004	29/11/2004	17:53:19	18:34:23	99:04:39	00:31:57	4,4	25,4	418,5
[TOTAL] 2004	1492	01/01/2004	31/12/2004	19:32:46	20:16:11	962:30:46	00:38:42	9,2	34,2	868,9
2005										
ANJO SELVAGEM (R)	7	27/12/2005	30/12/2005	14:25:38	15:12:41	05:29:22	00:47:03	4,2	25,0	397,5

BAIA DAS MULHERES	64	03/01/2005	01/04/2005	23:20:42	24:22:04	52:24:11	00:49:07	9,3	36,0	877,5
BAIA DAS MULHERES (R)	51	03/01/2005	02/04/2005	18:13:54	18:49:12	27:57:04	00:32:53	5,9	26,9	559,4
CHIQUITITAS (R)	6	01/01/2005	15/01/2005	04:57:24	05:23:39	02:37:29	00:26:14	0,2	20,6	21,7
CORACAO MALANDRO	3	07/01/2005	14/01/2005	15:07:28	16:28:38	03:31:06	01:10:22	1,7	20,8	161,2
DEI-TE QUASE TUDO	20	04/12/2005	30/12/2005	21:52:23	22:45:00	17:32:14	00:52:36	17,8	45,0	1 679,7
MISTURA FINA	108	01/01/2005	23/06/2005	22:59:52	23:54:40	83:57:20	00:46:38	9,4	31,5	891,4
MISTURA FINA (R)	49	03/01/2005	06/05/2005	17:35:16	18:12:44	28:56:25	00:35:26	4,2	27,2	395,4
MORANGOS COM ACUCAR - FERIAS DE VERA0 (R)	25	01/08/2005	02/09/2005	08:42:49	11:02:11	45:31:37	01:49:15	1,9	28,6	179,6
MORANGOS COM ACUCAR - FERIAS DE VERA0 II	70	23/06/2005	19/09/2005	19:12:48	19:59:20	52:08:53	00:44:41	11,0	42,1	1 040,2
MORANGOS COM ACUCAR - FERIAS DE VERA0 II (R)	68	24/06/2005	20/09/2005	18:23:40	18:59:41	40:49:17	00:36:01	6,0	35,3	570,4
MORANGOS COM ACUCAR II	134	01/01/2005	22/06/2005	19:16:36	20:04:27	101:09:52	00:45:17	10,4	32,5	979,8
MORANGOS COM ACUCAR II (R)	83	01/03/2005	23/06/2005	18:19:35	19:00:05	52:07:46	00:37:41	5,5	30,6	515,9
MORANGOS COM ACUCAR III	85	20/09/2005	31/12/2005	19:09:18	20:00:38	68:21:58	00:48:15	12,4	36,7	1 169,8
MORANGOS COM ACUCAR III (R)	74	21/09/2005	30/12/2005	18:19:51	18:59:33	48:26:33	00:39:16	7,6	33,4	720,6
MUNDO MEU	145	26/06/2005	31/12/2005	22:56:35	23:59:22	124:55:03	00:51:41	12,4	42,0	1 170,8
MUNDO MEU (R)	26	04/08/2005	23/12/2005	12:01:26	12:59:57	19:39:38	00:45:22	3,3	26,9	316,5
NINGUEM COMO TU	199	03/04/2005	20/12/2005	21:51:19	22:49:25	170:29:55	00:51:24	16,5	42,3	1 556,3
NINGUEM COMO TU (R)	27	04/08/2005	21/12/2005	12:22:46	13:02:54	17:21:53	00:38:35	4,6	24,5	435,0

OLHOS DE AGUA (R)	188	17/01/2005	30/12/2005	15:27:04	16:23:50	149:40:33	00:47:46	2,3	24,6	218,4
[TOTAL] 2005	1432	01/01/2005	31/12/2005	19:12:47	20:05:29	1113:08:09	00:46:38	9,2	36,5	866,8
2006										
ANJO SELVAGEM (R)	287	02/01/2006	10/11/2006	14:41:33	15:26:13	206:18:23	00:43:07	2,6	20,9	248,7
DEI-TE QUASE TUDO	164	02/01/2006	16/07/2006	21:56:52	22:56:19	147:46:57	00:54:04	16,5	43,4	1 558,5
DEI-TE QUASE TUDO (R)	5	09/03/2006	17/07/2006	15:04:36	15:43:20	02:46:24	00:33:16	5,7	32,3	540,4
DOCE FUGITIVA	56	24/10/2006	30/12/2006	21:28:21	22:16:02	43:52:59	00:47:01	12,7	32,3	1 203,0
DOCE FUGITIVA (R)	32	25/10/2006	13/12/2006	14:43:16	15:39:36	24:44:15	00:46:22	2,4	20,8	222,4
FALA-ME DE AMOR	206	06/03/2006	04/11/2006	23:09:27	24:11:54	173:14:15	00:50:27	10,9	40,8	1 028,6
FALA-ME DE AMOR (R)	21	02/08/2006	06/11/2006	12:12:42	13:05:42	16:06:35	00:46:01	3,7	20,1	352,5
MORANGOS COM ACUCAR - FERIAS DE VERA0 II (R)	35	17/07/2006	23/08/2006	08:52:38	11:15:06	67:32:32	01:55:47	2,1	28,1	202,7
MORANGOS COM ACUCAR - FERIAS DE VERA0 III	111	17/06/2006	17/09/2006	20:37:37	21:23:03	78:41:08	00:42:31	10,7	33,3	1 007,9
MORANGOS COM ACUCAR - FERIAS DE VERA0 III (R)	100	19/06/2006	18/09/2006	18:34:23	19:17:39	70:35:35	00:42:21	6,0	30,4	564,5
MORANGOS COM ACUCAR III	161	01/01/2006	16/06/2006	19:43:47	20:29:13	116:09:17	00:43:17	13,5	40,2	1 278,9
MORANGOS COM ACUCAR III (R)	175	02/01/2006	31/12/2006	15:49:57	16:50:04	160:41:29	00:55:05	4,8	32,2	457,9
MORANGOS COM ACUCAR IV	84	18/09/2006	31/12/2006	19:39:16	20:27:16	64:20:04	00:45:57	10,9	31,1	1 034,0
MORANGOS COM ACUCAR IV (R)	85	19/09/2006	29/12/2006	18:25:03	19:03:05	53:04:50	00:37:28	6,3	27,8	594,6
MUNDO MEU	70	02/01/2006	25/03/2006	23:01:51	24:06:46	62:24:50	00:53:29	14,2	48,2	1 343,7

MUNDO MEU (R)	1	27/03/2006	27/03/2006	14:00:45	15:14:35	00:58:44	00:58:44	3,3	25,0	311,5
OLHOS DE AGUA (R)	15	03/01/2006	19/01/2006	16:03:21	16:44:07	10:11:22	00:40:45	2,4	26,0	223,7
TEMPO DE VIVER	149	18/06/2006	30/12/2006	22:10:32	23:12:21	131:49:45	00:53:05	13,9	39,2	1 312,5
TEMPO DE VIVER (R)	1	23/08/2006	23/08/2006	12:12:51	12:59:34	00:46:43	00:46:43	3,3	17,1	309,3
TU E EU	41	10/11/2006	30/12/2006	23:18:53	24:13:49	32:23:30	00:47:24	9,1	35,7	861,2
TU E EU (R)	19	13/11/2006	13/12/2006	14:00:35	14:43:38	13:37:57	00:43:03	3,0	22,6	286,8
[TOTAL] 2006	1818	01/01/2006	31/12/2006	19:02:32	19:56:34	1478:07:34	00:48:46	9,1	36,3	859,1
2007										
DEIXA-ME AMAR	92	10/09/2007	30/12/2007	23:02:32	24:02:17	81:10:26	00:52:56	10,2	37,3	963,0
DOCE FUGITIVA	223	01/01/2007	16/09/2007	22:22:00	23:15:15	178:45:08	00:48:05	12,7	35,8	1 203,4
DOCE FUGITIVA (R)	76	04/01/2007	18/09/2007	15:33:50	16:36:04	65:58:33	00:52:05	1,9	20,1	177,4
FASCINIOS	28	26/11/2007	31/12/2007	21:40:17	22:33:15	24:43:18	00:52:58	14,9	38,6	1 411,8
ILHA DOS AMORES	214	26/03/2007	09/12/2007	21:46:24	22:43:58	189:17:00	00:53:04	15,5	40,5	1 465,5
ILHA DOS AMORES (R)	2	31/03/2007	10/12/2007	15:18:59	16:41:32	02:14:17	01:07:08	5,1	29,9	479,2
MORANGOS COM ACUCAR III (R)	70	06/01/2007	28/10/2007	08:48:45	10:15:10	84:44:00	01:12:37	1,5	20,7	139,0
MORANGOS COM ACUCAR IV	142	02/01/2007	16/06/2007	19:18:04	20:05:20	106:45:21	00:45:06	9,8	31,0	926,7
MORANGOS COM ACUCAR IV (R)	120	02/01/2007	15/06/2007	18:20:30	18:57:57	72:47:01	00:36:23	5,4	27,5	507,7
MORANGOS COM AÇUCAR - FERIAS DE VERA0 IV	80	17/06/2007	16/09/2007	19:25:52	20:13:42	60:32:19	00:45:24	8,9	34,8	845,1
MORANGOS COM AÇUCAR - FERIAS DE VERA0 IV (R)	65	18/06/2007	17/09/2007	18:21:15	18:59:58	40:42:42	00:37:34	4,8	31,1	457,4

MORANGOS COM AÇUCAR V	79	17/09/2007	31/12/2007	19:20:01	20:07:05	59:01:06	00:44:49	10,2	32,0	965,5
MORANGOS COM AÇUCAR V (R)	68	18/09/2007	28/12/2007	18:18:45	18:59:16	45:05:36	00:39:47	6,1	29,3	578,8
TEMPO DE VIVER	70	01/01/2007	31/03/2007	22:28:42	23:23:06	55:16:08	00:47:22	13,7	37,9	1 294,6
TEMPO DE VIVER (R)	1	02/04/2007	02/04/2007	16:21:51	18:02:06	01:22:43	01:22:43	4,4	37,1	419,2
TU E EU	190	02/01/2007	11/08/2007	23:36:36	24:24:40	130:56:32	00:41:21	8,6	36,5	811,3
TU E EU (R)	33	04/01/2007	13/08/2007	14:09:12	14:59:21	26:29:11	00:48:09	2,4	18,5	230,0
[TOTAL] 2007	1553	01/01/2007	31/12/2007	20:05:45	20:57:49	1225:51:21	00:47:21	9,5	35,1	900,0
2008										
A OUTRA	209	24/03/2008	16/11/2008	22:22:20	23:19:01	172:45:43	00:49:35	15,8	44,4	1 492,6
A OUTRA (R)	1	17/11/2008	17/11/2008	16:55:48	19:00:05	01:34:36	01:34:36	5,7	31,2	541,9
DEIXA-ME AMAR	150	01/01/2008	23/06/2008	23:30:13	24:25:01	117:19:56	00:46:55	9,9	37,9	935,5
DEIXA-ME AMAR (R)	1	24/06/2008	24/06/2008	16:49:32	18:00:27	00:57:58	00:57:58	4,0	31,4	379,5
FASCINIOS	247	01/01/2008	05/10/2008	22:47:40	23:42:02	203:49:10	00:49:30	14,1	42,8	1 334,2
FASCINIOS (R)	1	06/10/2008	06/10/2008	16:55:05	19:00:12	01:37:24	01:37:24	3,7	31,0	348,6
FEITIÇO DE AMOR	158	22/06/2008	31/12/2008	21:42:41	22:42:11	137:51:54	00:52:21	15,6	41,8	1 480,3
FLOR DO MAR	33	17/11/2008	30/12/2008	21:28:41	22:23:25	29:47:25	00:54:09	15,3	37,7	1 449,8
MORANGOS COM AÇUCAR - FERIAS DE VERA O V	70	23/06/2008	21/09/2008	19:06:16	20:02:01	57:54:55	00:49:38	8,7	35,4	824,9
MORANGOS COM AÇUCAR - FERIAS DE VERA O V (R)	59	24/06/2008	22/09/2008	18:04:29	18:54:53	43:23:41	00:44:07	4,9	31,0	461,0
MORANGOS COM AÇUCAR V	149	01/01/2008	23/06/2008	19:30:55	20:17:47	110:15:52	00:44:24	10,2	31,8	961,7

MORANGOS COM AÇUCAR V (R)	109	02/01/2008	05/06/2008	18:11:59	18:57:12	80:24:22	00:44:15	5,5	27,7	523,1
MORANGOS COM AÇUCAR VI	70	22/09/2008	31/12/2008	19:12:23	20:00:12	53:04:50	00:45:29	10,1	31,3	952,6
MORANGOS COM AÇUCAR VI (R)	62	23/09/2008	30/12/2008	18:13:03	18:59:24	47:40:25	00:46:08	5,3	24,6	503,1
OLHOS NOS OLHOS	62	07/10/2008	30/12/2008	22:57:18	23:55:16	51:09:36	00:49:30	11,0	39,3	1 038,5
[TOTAL] 2008	1381	01/01/2008	31/12/2008	21:09:15	22:02:33	1109:37:47	00:48:12	11,7	38,6	1 110,4
2009										
DEIXA QUE TE LEVE	206	11/05/2009	30/12/2009	21:40:34	22:38:20	170:56:44	00:49:47	14,0	38,4	1 320,0
DEIXA QUE TE LEVE (APRESENTAÇÃO)	1	07/05/2009	07/05/2009	21:33:10	21:44:56	00:11:46	00:11:46	15,5	37,6	1 466,6
FEITIÇO DE AMOR	190	01/01/2009	11/05/2009	21:19:21	22:01:21	111:41:38	00:35:16	14,1	40,8	1 333,5
FEITIÇO DE AMOR (R)	3	01/03/2009	12/05/2009	13:55:31	15:09:10	03:12:11	01:04:03	6,8	33,1	646,5
FLOR DO MAR	296	01/01/2009	08/11/2009	22:11:24	23:02:23	219:34:03	00:44:30	12,6	39,2	1 187,3
FLOR DO MAR (R)	1	09/11/2009	09/11/2009	16:53:49	18:17:39	01:08:36	01:08:36	3,7	23,6	354,3
MEU AMOR	57	19/10/2009	31/12/2009	21:29:48	22:18:44	45:03:21	00:47:25	15,0	38,7	1 414,5
MORANGOS COM AÇUCAR - FERIAS DE VERA0 VI	81	22/06/2009	21/09/2009	19:01:05	19:52:17	58:44:08	00:43:30	7,3	33,6	692,7
MORANGOS COM AÇUCAR - FERIAS DE VERA0 VI (R)	72	23/06/2009	21/09/2009	17:57:55	18:45:03	50:41:11	00:42:14	4,4	28,4	412,0
MORANGOS COM AÇUCAR VI	137	02/01/2009	20/06/2009	18:32:44	19:25:45	99:32:35	00:43:35	7,2	31,1	683,4
MORANGOS COM AÇUCAR VI (R)	95	05/01/2009	22/06/2009	17:52:14	18:23:20	48:13:08	00:30:27	4,2	23,7	395,1
MORANGOS COM AÇUCAR VII	76	21/09/2009	31/12/2009	19:19:25	20:05:57	55:04:09	00:43:28	9,7	30,5	915,0
MORANGOS COM AÇUCAR VII (R)	64	22/09/2009	31/12/2009	18:01:38	19:00:20	51:20:19	00:48:07	5,2	24,6	491,2

OLHOS NOS OLHOS	161	01/01/2009	11/07/2009	23:18:27	24:14:46	113:52:53	00:42:26	8,2	33,8	778,2
OLHOS NOS OLHOS (R)	1	13/07/2009	13/07/2009	16:57:23	19:00:26	01:29:49	01:29:49	4,3	31,3	410,3
SENTIMENTOS	151	22/06/2009	30/12/2009	22:40:12	23:33:22	108:31:28	00:43:07	10,9	35,6	1 032,9
[TOTAL] 2009	1592	01/01/2009	31/12/2009	20:54:11	21:44:39	1139:17:59	00:42:56	10,5	36,0	989,5
2010										
DEIXA QUE TE LEVE	77	01/01/2010	21/03/2010	22:29:57	23:22:45	52:24:00	00:40:49	15,0	43,2	1 419,3
DEIXA QUE TE LEVE (R)	1	22/03/2010	22/03/2010	16:53:52	18:01:44	00:52:18	00:52:18	2,5	25,1	235,8
ESPIRITO INDOMAVEL	186	30/05/2010	31/12/2010	21:41:44	22:37:07	151:14:31	00:48:47	13,1	36,9	1 235,6
ESPIRITO INDOMAVEL (R)	1	31/05/2010	31/05/2010	17:41:18	18:59:59	01:02:48	01:02:48	3,2	21,5	306,8
MAR DE PAIXAO	251	15/03/2010	30/12/2010	22:29:48	23:21:01	183:19:08	00:43:49	11,5	36,5	1 086,2
MAR DE PAIXAO (APRESENTAÇÃO)	1	14/03/2010	14/03/2010	21:04:25	21:10:15	00:05:50	00:05:50	13,4	34,6	1 266,7
MEU AMOR	262	01/01/2010	23/10/2010	22:29:45	23:24:34	194:16:59	00:44:29	12,8	39,0	1 211,6
MORANGOS COM AÇUCAR VII	118	04/01/2010	18/06/2010	19:10:02	19:56:06	85:47:10	00:43:37	9,5	33,1	897,3
MORANGOS COM AÇUCAR VII (R)	114	04/01/2010	18/06/2010	18:13:09	18:59:03	86:05:16	00:45:18	5,1	25,4	480,3
MORANGOS COM AÇUCAR VII: VIVE O TEU VERAO	71	19/06/2010	18/09/2010	19:12:54	19:59:00	50:59:05	00:43:05	7,6	32,2	722,6
MORANGOS COM AÇUCAR VII: VIVE O TEU VERAO (R)	69	21/06/2010	20/09/2010	18:11:59	18:59:23	50:21:16	00:43:47	4,7	28,4	440,7
MORANGOS COM AÇUCAR VIII: AGARRA O TEU FUTURO	80	20/09/2010	31/12/2010	19:10:35	19:55:14	55:52:29	00:41:54	8,3	26,5	782,1

MORANGOS COM AÇUCAR VIII: AGARRA O TEU FUTURO (R)	39	21/09/2010	31/12/2010	18:37:47	19:00:03	13:56:40	00:21:27	5,2	23,5	491,9
SEDUÇÃO	47	25/10/2010	30/12/2010	22:52:11	23:35:07	33:37:36	00:42:55	9,6	31,4	904,1
SENTIMENTOS	146	04/01/2010	04/07/2010	23:27:46	24:25:06	111:47:31	00:45:56	7,0	31,8	661,8
[TOTAL] 2010	1463	01/01/2010	31/12/2010	21:14:48	22:05:14	1071:42:37	00:43:57	10,1	35,0	959,9
2011										
ANJO MEU	243	20/03/2011	30/12/2011	22:37:49	23:33:36	210:28:57	00:51:58	10,7	32,9	1 012,6
ANJO MEU (APRESENTAÇÃO)	1	19/03/2011	19/03/2011	22:41:10	22:48:38	00:07:28	00:07:28	13,5	40,1	1 276,0
ESPIRITO INDOMAVEL	117	01/01/2011	15/05/2011	22:03:06	23:01:27	91:55:12	00:47:08	15,7	40,5	1 480,5
ESPIRITO INDOMAVEL (R)	1	16/05/2011	16/05/2011	17:31:17	19:00:34	01:17:03	01:17:03	4,4	28,5	412,2
ILHA DOS AMORES (R)	103	03/08/2011	30/12/2011	14:20:33	15:01:45	68:49:22	00:40:05	2,6	17,2	245,6
MAR DE PAIXAO	67	01/01/2011	19/03/2011	22:51:05	23:43:04	50:45:41	00:45:27	10,6	34,0	1 001,3
MAR DE PAIXAO (R)	1	21/03/2011	21/03/2011	17:00:35	19:00:02	01:28:20	01:28:20	4,2	27,7	394,5
MORANGOS COM AÇUCAR IX: SEGUE O TEU SONHO	80	12/09/2011	30/12/2011	19:09:40	19:57:43	56:44:24	00:42:33	7,3	23,2	691,4
MORANGOS COM AÇUCAR IX: SEGUE O TEU SONHO (R)	39	13/09/2011	15/12/2011	18:40:13	19:00:54	13:10:07	00:20:15	4,7	19,4	443,5
MORANGOS COM AÇUCAR VIII: AGARRA O TEU FUTURO	124	03/01/2011	24/06/2011	19:14:43	19:57:59	82:58:15	00:40:08	8,3	27,7	786,2
MORANGOS COM AÇUCAR VIII: AGARRA O TEU FUTURO (R)	113	03/01/2011	24/06/2011	18:38:17	19:00:12	41:04:37	00:21:48	4,5	20,4	421,1

MORANGOS COM AÇUCAR VIII: VIVE O TEU VERA O	64	25/06/2011	09/09/2011	19:12:03	19:57:37	44:05:31	00:41:20	7,1	28,1	666,9
MORANGOS COM AÇUCAR VIII: VIVE O TEU VERA O (R)	51	27/06/2011	12/09/2011	18:35:30	19:00:59	21:12:05	00:24:56	4,2	22,3	398,1
REMEDI O SANTO	177	16/05/2011	30/12/2011	21:57:04	22:46:47	136:34:22	00:46:17	11,8	32,2	1 113,1
REMEDI O SANTO - APRESENTAÇÃO	2	14/05/2011	14/05/2011	11:38:34	11:49:32	00:21:56	00:10:58	1,7	21,4	163,5
SEDUÇÃO	195	03/01/2011	03/09/2011	23:32:42	24:22:38	129:43:40	00:39:54	6,5	28,9	617,2
SEDUÇÃO (R)	1	05/09/2011	05/09/2011	17:30:41	18:23:51	00:53:10	00:53:10	3,8	25,4	355,7
[TOTAL] 2011	1379	01/01/2011	30/12/2011	20:44:04	21:30:13	951:40:10	00:41:24	9,1	30,8	857,6
2012										
ANJO MEU	94	02/01/2012	05/05/2012	23:43:38	24:23:17	59:31:11	00:37:59	6,8	31,8	647,4
ANJO MEU (R)	1	07/05/2012	07/05/2012	18:25:30	19:57:21	01:20:36	01:20:36	6,5	22,2	612,4
DOCE TENTAÇÃO	284	08/01/2012	29/12/2012	22:45:07	23:28:12	198:18:26	00:41:53	10,4	31,8	986,1
DOIDA POR TI	44	24/10/2012	28/12/2012	18:30:11	19:52:15	52:21:15	01:11:23	7,5	23,1	712,9
DOIDA POR TI (APRESENTAÇÃO)	1	21/10/2012	21/10/2012	21:27:59	21:33:05	00:05:06	00:05:06	14,5	30,9	1 370,5
FILHA DO MAR (R)	97	23/05/2012	31/07/2012	09:36:34	11:05:29	136:17:39	01:24:18	0,4	16,1	37,2
ILHA DOS AMORES (R)	139	02/01/2012	20/07/2012	14:39:09	15:28:34	111:56:42	00:48:19	3,2	25,1	304,3
LOUCO AMOR	189	06/05/2012	30/12/2012	22:01:58	23:01:44	181:49:24	00:57:43	12,3	33,3	1 162,2
LOUCO AMOR (APRESENTAÇÃO)	1	05/05/2012	05/05/2012	18:52:14	19:00:29	00:08:15	00:08:15	4,7	20,3	447,2
MISTURA FINA (R)	76	20/10/2012	31/12/2012	05:32:40	06:47:22	89:40:26	01:10:47	0,2	12,2	22,0

MORANGOS COM AÇUCAR IX: FERIAS DE VERA0	44	13/07/2012	15/09/2012	19:15:12	20:07:36	35:32:31	00:48:27	6,9	26,0	648,5
MORANGOS COM AÇUCAR IX: SEGUE O TEU SONHO	123	02/01/2012	12/07/2012	19:13:06	19:57:33	85:49:29	00:41:51	7,5	24,1	707,2
MORANGOS COM AÇUCAR IX: SEGUE O TEU SONHO (R)	56	02/01/2012	23/03/2012	18:39:06	19:01:19	20:44:23	00:22:13	5,1	20,1	485,9
OLHOS DE AGUA (R)	111	09/03/2012	23/05/2012	10:21:55	11:49:58	155:51:11	01:24:14	0,3	15,1	32,7
REMEDIO SANTO	192	02/01/2012	15/09/2012	23:12:24	23:59:53	145:54:25	00:45:35	9,1	31,9	862,5
SONHOS TRAIADOS (R)	99	31/07/2012	20/10/2012	07:43:15	09:12:18	140:37:36	01:25:13	0,3	14,4	30,2
TEMPO DE VIVER (R)	128	25/06/2012	28/12/2012	14:44:44	15:39:43	117:19:38	00:54:59	4,1	28,4	383,9
[TOTAL] 2012	1679	02/01/2012	31/12/2012	17:38:57	18:36:04	1533:18:13	00:54:47	5,5	29,3	521,0
[TOTAL] TVI	20064	04/01/1999	31/12/2012	18:44:17	19:36:30	15335:46:43	00:45:51	8,3	34,7	777,7
[TOTAL]	42107	01/01/1999	31/12/2012	18:22:53	19:16:03	32518:54:02	00:46:20	7,5	32,8	696,8

Amostra estudada**Análise das Telenovelas de 1 de janeiro de 2013 a 30 de setembro de 2017**

Este anexo encontra-se, por questões de dimensão, na seguinte morada:

https://drive.google.com/drive/folders/1CnNmt7h7FSJ_FaBhlQMjGiiuMF0-XKWn

Anexo 3

Neste anexo, trata-se de um exemplo de análise de audiências; neste caso são apresentadas as audiências de dois episódios da série “República”. É assim, um exemplo de análise de um conteúdo audiovisual de ficção. Este conteúdo foi produzido no período estudado, mas apresenta um formato de curta duração. Este conteúdo foi escrito e realizado pelo autor desta dissertação e o estudo do mesmo apresenta-se como um exemplo modelo de análise quantitativa (utilizado neste estudo). Encontram-se, de seguida, as indicações técnicas.

Título Original: República

Intérpretes: Helena Costa, Pedro Lamares, Joaquim de Almeida, Cassiano Carneiro, Sisley Dias, Fernando Luís, Ana Nave, Patrícia André, Ian Velloza, Claudia Jardim, Inês Nogueira, Carloto Cota, Filomena Cautela, João Lagarto, Filipe Vargas

Realização: Jorge Paixão da Costa

Produção: Ukbar Filmes (dirigida por Pandora da Cunha Telles)

Autoria: Rui Cardoso Martins, Nuno Duarte, Jorge Paixão da Costa

Ano: 2010

Duração: 60 minutos

Resumo: O nascimento da República, uma protagonista feminina, puramente ficcional, cruza-se, dadas as suas relações sociais privilegiadas, com os protagonistas da época, quer da política, quer da cultura ou da vida social. Começando nas semanas anteriores, a narrativa centra-se nos acontecimentos de 3, 4 e 5 de Outubro de 1910. Desde o rei D. Manuel II até José Relvas ou Machado dos Santos são muitos os protagonistas da história deste período que estarão presentes nesta série que tem acompanhamento científico e histórico do Prof. António Reis. Para que a memória perdure, a RTP oferece-lhe uma superprodução nacional, em

dois episódios de ficção histórica em Alta Definição que retratam o nascimento da República.

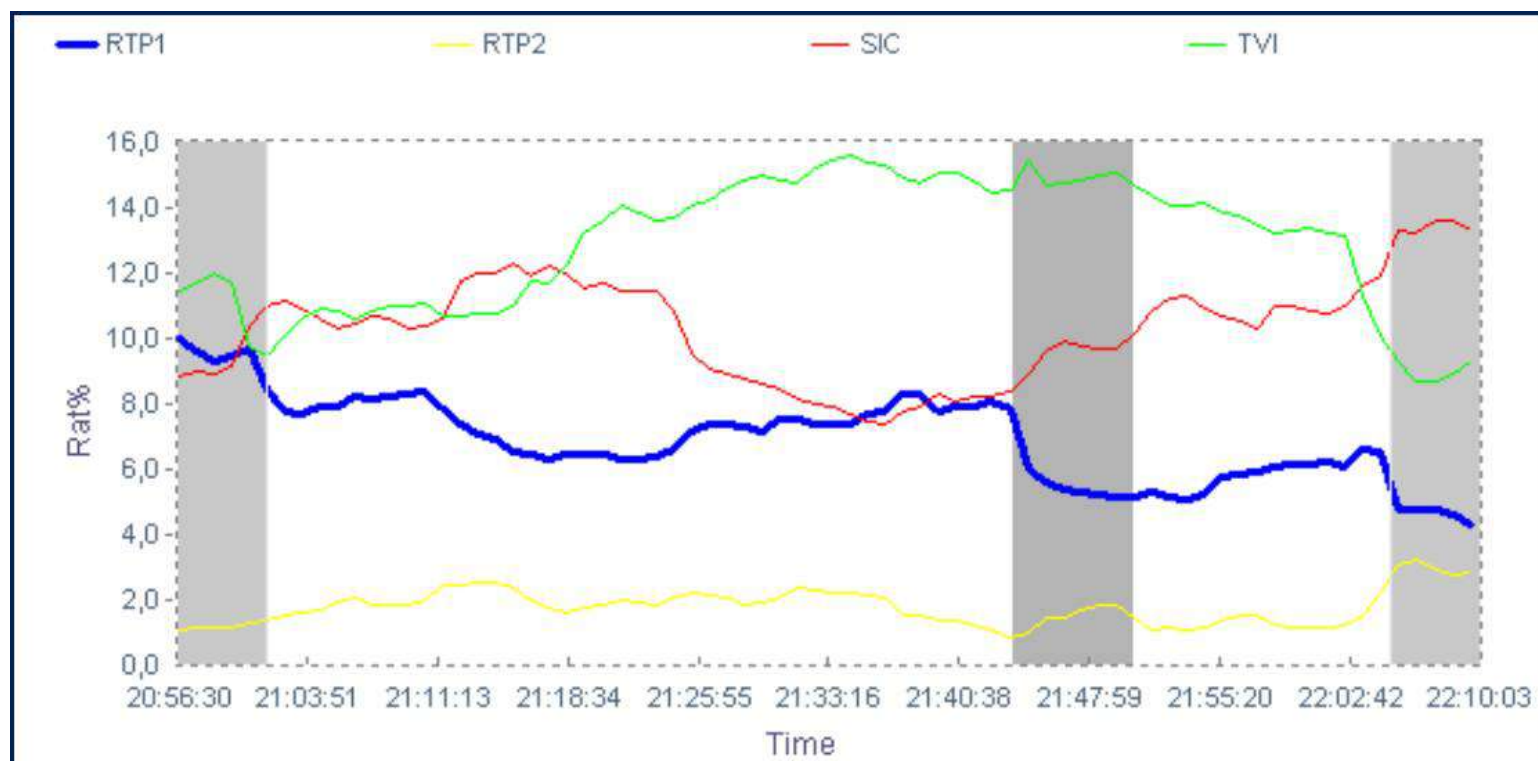
Análise de Audiências de “República”

	Descrição	Data	Dia Semana	Hora Início	Duração_T	Universo	
						rat#	rch#
1	REPUBLICA	04-10-2010	Segunda-feira	21:01:30	00:56:35	668,6	2.750,6
2	REPUBLICA	05-10-2010	Terça-feira	21:10:24	00:59:50	906,4	2.586,6

	Canal	Descrição	Data	Dia Semana	Hora Início	Duração_T	Universo	
							rat%	shr%
1	TVI	FUTEBOL - LIGA ZON SAGRES	04-10-2010	Segunda-feira	21:13:10	01:42:13	14,2	38,7
2	TVI	FUTEBOL - LIGA ZON SAGRES: FLASH INTERVIEW	04-10-2010	Segunda-feira	23:09:34	00:10:59	11,2	35,7
3	TVI	SECRET STORY: CASA DOS SEGREDOS (DIARIO)	04-10-2010	Segunda-feira	20:49:43	00:10:24	11,1	28,9
4	SIC	LAÇOS DE SANGUE	04-10-2010	Segunda-feira	21:42:19	01:31:24	11,0	31,3
5	TVI	JORNAL NACIONAL	04-10-2010	Segunda-feira	19:59:55	00:37:26	10,8	29,5
6	RTP1	TELEJORNAL	04-10-2010	Segunda-feira	20:00:01	00:53:39	10,2	27,5
7	SIC	JORNAL DA NOITE	04-10-2010	Segunda-feira	19:59:59	01:12:47	9,8	26,1
8	TVI	MEU AMOR	04-10-2010	Segunda-feira	23:21:19	00:35:02	9,4	36,1
9	TVI	MORANGOS COM AÇUCAR VIII: AGARRA O TEU FUTURO	04-10-2010	Segunda-feira	19:14:02	00:41:57	8,0	28,1
10	RTP1	O PREÇO CERTO	04-10-2010	Segunda-feira	19:09:41	00:49:41	7,8	27,8
11	RTP1	REPUBLICA	04-10-2010	Segunda-feira	21:01:30	00:56:35	7,1	18,4
12	RTP1	JORNAL DA TARDE	04-10-2010	Segunda-feira	13:00:02	01:09:19	6,8	36,0
13	TVI	SECRET STORY: CASA DOS SEGREDOS (EXTRA)	04-10-2010	Segunda-feira	24:20:45	00:27:59	6,3	35,3

14	SIC	CARAS & BOCAS	04-10-2010	Segunda-feira	18:19:14	01:26:03	5,5	23,8
15	TVI	JORNAL DA UMA	04-10-2010	Segunda-feira	12:59:53	00:58:58	5,4	28,6

Análise do dia 04.10.2010



REPUBLICA - RTP1	
date: 2010-10-4 Hora: 21:01:30	
Duração: 56:35	
rat%	7,1
rat#	668,6
atv	00:04:00
ats	00:13:45
tvr%	38,5
tvr#	3.643,3
shr%	18,4
rch%	29,1
rch#	2.750,6
rsh%	9,1
PRG_sat%	12,3
fid%	24,3
rch% - watch at least n percent of program duration	
10%	14,6
20%	11,4
30%	8,7
40%	6,7
50%	5,3
60%	4,8
70%	4,1
80%	2,7
90%	2,2
100%	1,1
shr%	shr%
RTP1	18,4
RTP2	4,7
SIC	26,6
TVI	34,2
Videos/outros	16,2



21:01

Rat%	Rat#	Shr%
8.5%	806.4	22.2%



21:02

Rat%	Rat#	Shr%
7.8%	739.0	20.3%



21:03

Rat%	Rat#	Shr%
7.7%	730.9	19.9%



21:04

Rat%	Rat#	Shr%
8.0%	754.9	20.4%



21:05

Rat%	Rat#	Shr%
7.9%	749.5	20.4%



21:06

Rat%	Rat#	Shr%
8.2%	779.2	21.1%



21:07

Rat%	Rat#	Shr%
8.2%	772.6	20.8%



21:08

Rat%	Rat#	Shr%
8.3%	784.0	21.1%



21:09

Rat%	Rat#	Shr%
8.4%	791.7	21.4%



21:10

Rat%	Rat#	Shr%
8.4%	794.6	21.5%



21:11

Rat%	Rat#	Shr%
7.9%	745.9	20.2%



21:12

Rat%	Rat#	Shr%
7.4%	702.2	18.8%



21:13

Rat%	Rat#	Shr%
7.1%	675.2	18.2%



21:14

Rat%	Rat#	Shr%
7.0%	660.1	17.9%



21:15

Rat%	Rat#	Shr%
6.6%	622.1	16.9%



21:16

Rat%	Rat#	Shr%
6.5%	613.0	16.7%



21:17

Rat%	Rat#	Shr%
6.4%	602.8	16.4%



21:18

Rat%	Rat#	Shr%
6.5%	616.8	16.7%



21:19

Rat%	Rat#	Shr%
6.5%	617.7	16.6%



21:20

Rat%	Rat#	Shr%
6.5%	616.5	16.5%



21:21

Rat%	Rat#	Shr%
6.3%	598.8	16.0%



21:22

Rat%	Rat#	Shr%
6.4%	601.1	16.1%



21:23

Rat%	Rat#	Shr%
6.4%	605.1	16.4%



21:24

Rat%	Rat#	Shr%
6.7%	632.6	17.1%



21:25

Rat%	Rat#	Shr%
7.2%	681.3	18.6%



21:26

Rat%	Rat#	Shr%
7.4%	702.6	19.2%



21:27

Rat%	Rat#	Shr%
7.5%	705.8	19.3%



21:28

Rat%	Rat#	Shr%
7.3%	692.4	18.9%



21:29

Rat%	Rat#	Shr%
7.2%	682.4	18.5%



21:30

Rat%	Rat#	Shr%
7.6%	718.2	19.4%



21:31

Rat%	Rat#	Shr%
7.6%	717.3	19.5%



21:32

Rat%	Rat#	Shr%
7.4%	703.4	19.1%



21:33

Rat%	Rat#	Shr%
7.4%	704.2	19.0%



21:34

Rat%	Rat#	Shr%
7.5%	704.8	19.1%



21:35

Rat%	Rat#	Shr%
7.7%	731.5	20.0%



21:36

Rat%	Rat#	Shr%
7.8%	740.6	20.2%



21:37

Rat%	Rat#	Shr%
8.4%	791.1	21.7%



21:38

Rat%	Rat#	Shr%
8.4%	790.3	21.6%



21:39

Rat%	Rat#	Shr%
7.8%	738.1	20.2%



21:40

Rat%	Rat#	Shr%
8.0%	755.4	20.7%



21:41

Rat%	Rat#	Shr%
8.0%	754.7	20.8%



21:42

Rat%	Rat#	Shr%
8.1%	768.7	21.3%



21:43

Rat%	Rat#	Shr%
7.9%	746.0	20.7%



21:44

Rat%	Rat#	Shr%
6.1%	572.3	15.9%



21:45

Rat%	Rat#	Shr%
5.6%	532.5	14.8%



21:46

Rat%	Rat#	Shr%
5.4%	513.4	14.2%



21:47

Rat%	Rat#	Shr%
5.4%	508.2	14.0%



21:48

Rat%	Rat#	Shr%
5.3%	501.2	13.8%



21:49

Rat%	Rat#	Shr%
5.2%	491.2	13.6%



21:50

Rat%	Rat#	Shr%
5.2%	491.7	13.7%



21:51

Rat%	Rat#	Shr%
5.4%	508.3	14.2%



21:52

Rat%	Rat#	Shr%
5.2%	492.7	13.9%



21:53

Rat%	Rat#	Shr%
5.1%	483.3	13.6%



21:54

Rat%	Rat#	Shr%
5.3%	498.0	14.0%



21:55

Rat%	Rat#	Shr%
5.8%	551.7	15.5%



21:56

Rat%	Rat#	Shr%
5.9%	556.4	15.6%



21:57

Rat%	Rat#	Shr%
6.0%	565.3	16.0%



21:58

Rat%	Rat#	Shr%
6.1%	577.9	16.4%



21:59

Rat%	Rat#	Shr%
6.2%	585.4	16.6%



22:00

Rat%	Rat#	Shr%
6.2%	589.4	16.8%



22:01

Rat%	Rat#	Shr%
6.3%	591.2	16.9%



22:02

Rat%	Rat#	Shr%
6.1%	577.1	16.4%



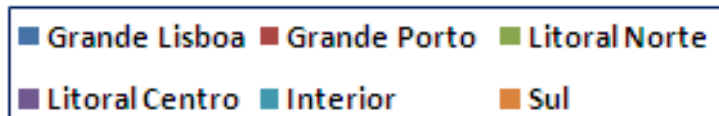
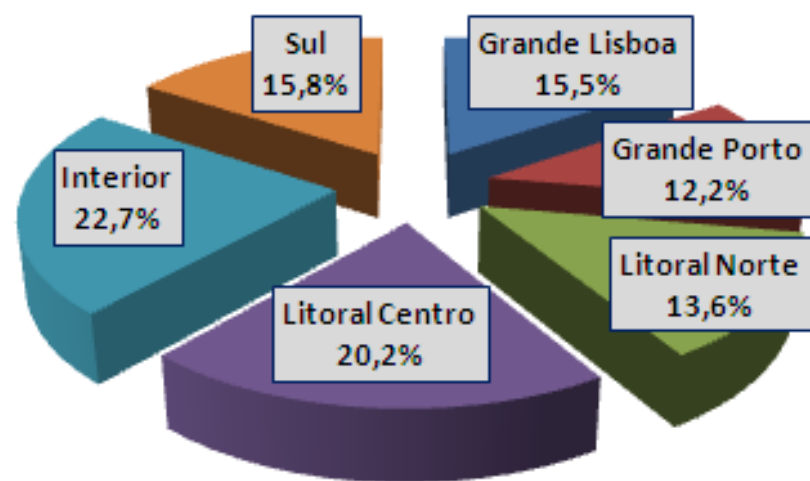
22:03

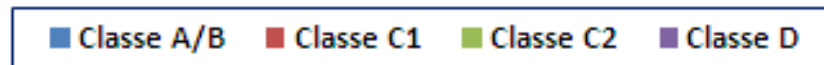
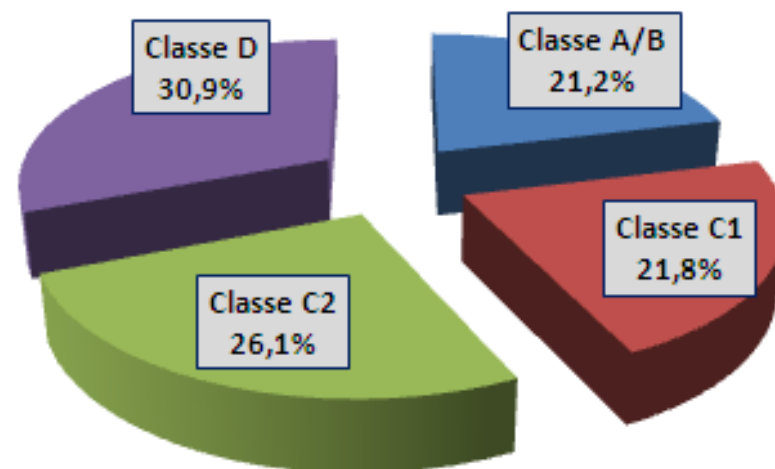
Rat%	Rat#	Shr%
6.7%	629.1	17.9%

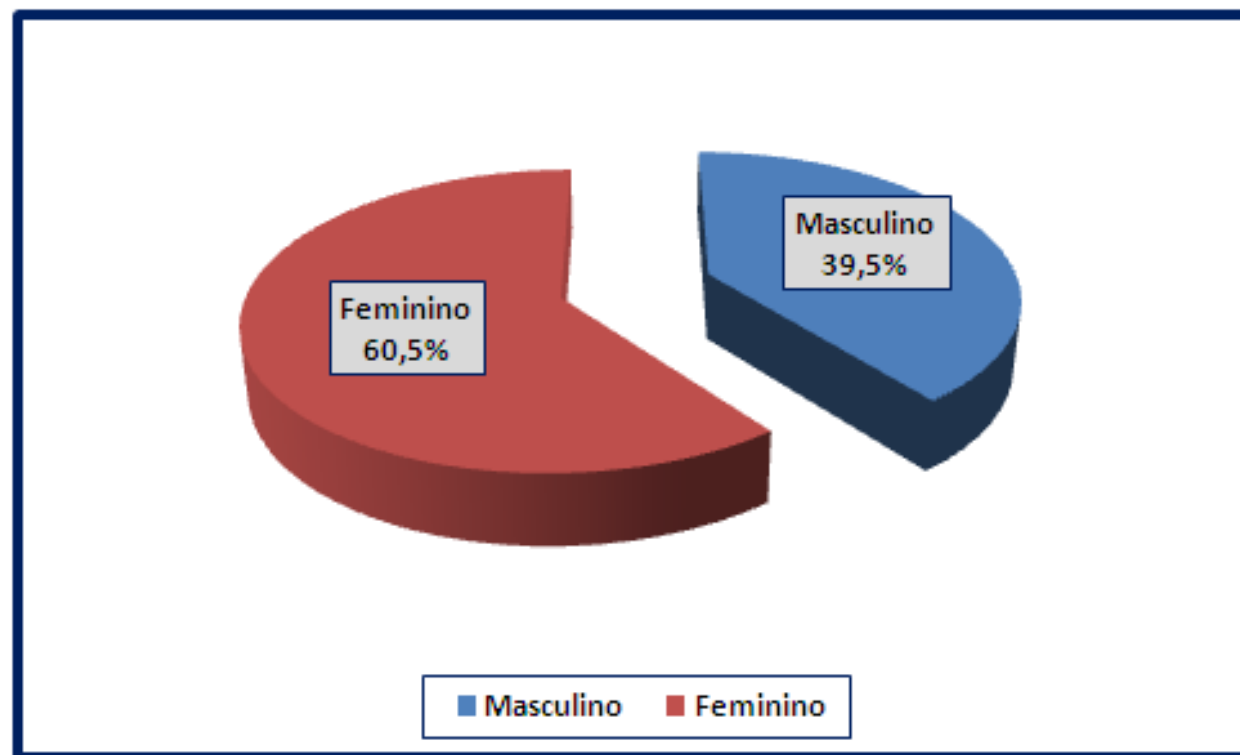


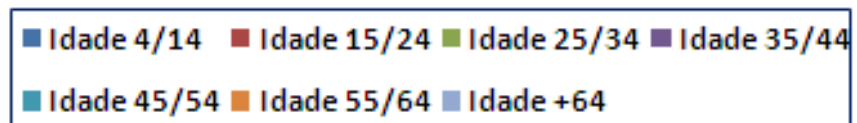
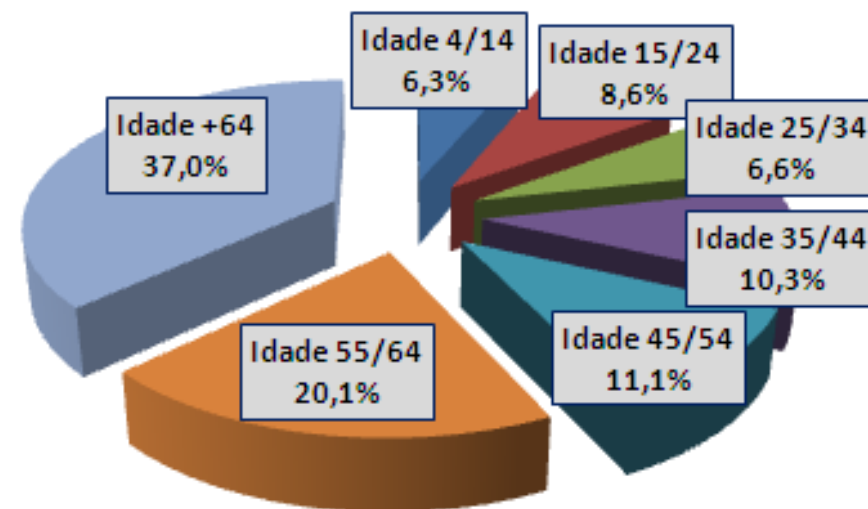
22:04

Rat%	Rat#	Shr%
6.6%	625.2	17.9%



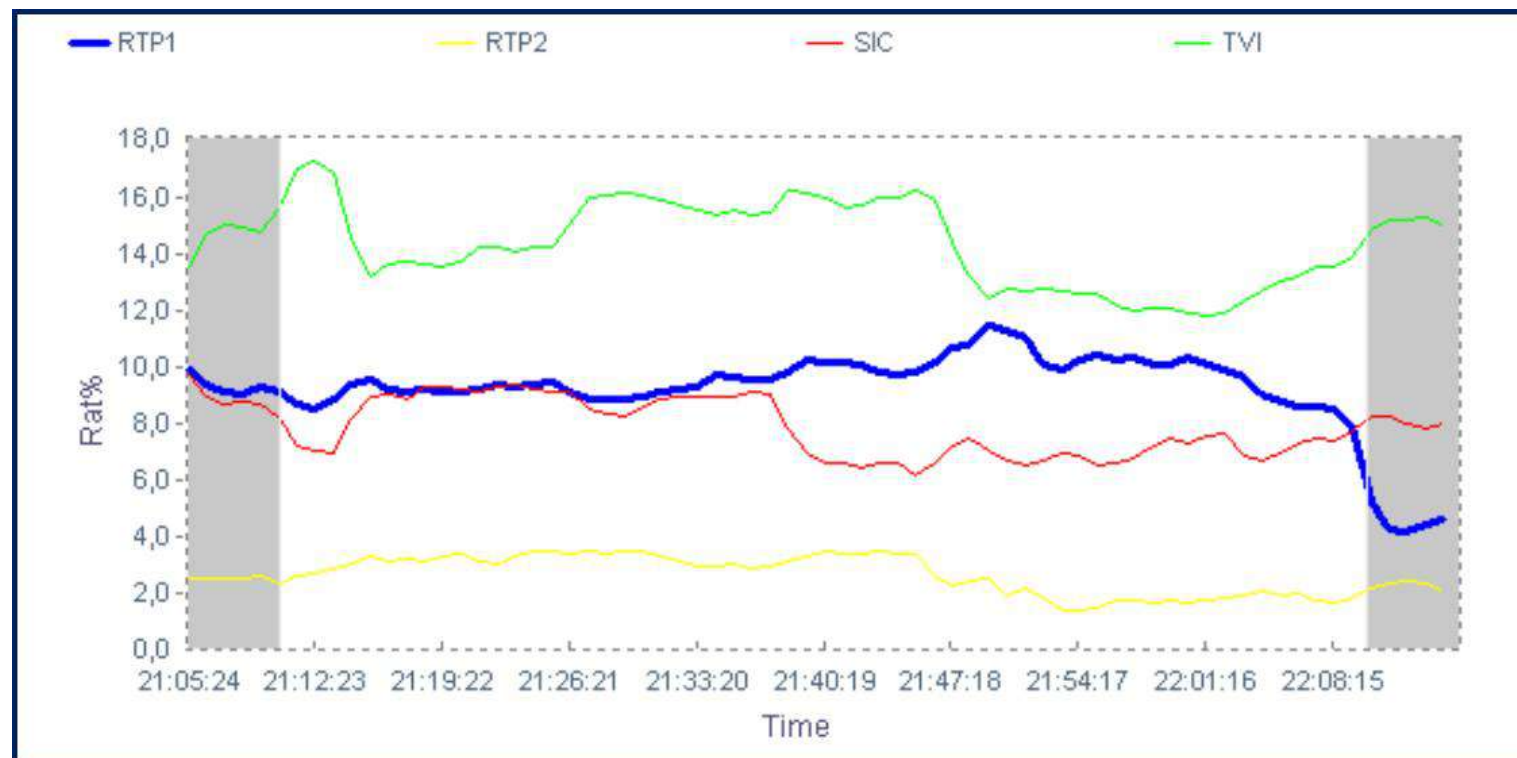






Análise do dia 04.10.2010

	Canal	Descrição	Data	Dia Semana	Hora Início	Duração_T	Universo	
							rat%	shr%
1	TVI	SECRET STORY: CASA DOS SEGREDOS (DIARIO)	05-10-2010	Terça-feira	21:17:19	00:30:25	15,2	36,8
2	TVI	ESPIRITO INDOMAVEL	05-10-2010	Terça-feira	22:00:49	00:40:31	14,7	40,1
3	RTP1	TELEJORNAL	05-10-2010	Terça-feira	20:00:01	00:54:08	13,4	35,1
4	TVI	JORNAL NACIONAL	05-10-2010	Terça-feira	19:59:56	01:02:17	11,6	29,7
5	TVI	MAR DE PAIXAO	05-10-2010	Terça-feira	22:59:44	00:26:57	11,2	38,2
6	RTP1	O PRECO CERTO	05-10-2010	Terça-feira	19:11:33	00:47:18	10,6	33,3
7	RTP1	REPUBLICA	05-10-2010	Terça-feira	21:10:24	00:59:50	9,6	23,8
8	RTP1	JORNAL DA TARDE	05-10-2010	Terça-feira	13:00:00	01:06:37	9,1	33,6
9	TVI	MEU AMOR	05-10-2010	Terça-feira	23:28:33	00:28:21	8,9	40,6
10	SIC	GRANDE REPORTAGEM	05-10-2010	Terça-feira	21:11:03	00:27:00	8,7	21,2
11	SIC	JORNAL DA NOITE	05-10-2010	Terça-feira	19:59:58	00:57:52	8,7	22,7
12	TVI	JORNAL DA UMA	05-10-2010	Terça-feira	12:59:56	00:47:17	8,4	30,3
13	TVI	MORANGOS COM AÇUCAR VIII: AGARRA O TEU FUTURO	05-10-2010	Terça-feira	19:14:14	00:41:34	8,0	24,9
14	SIC	LAÇOS DE SANGUE	05-10-2010	Terça-feira	21:55:01	00:53:03	7,9	22,3
15	SIC	FILME DA TARDE III	05-10-2010	Terça-feira	18:15:26	01:29:40	6,9	24,5



REPUBLICA - RTP1	
date: 2010-10-5 Hora: 21:10:24	
Duração: 59:50	
rat%	9,6
rat#	906,4
Atv	00:05:44
Ats	00:20:58
tvr%	40,2
tvr#	3.804,1
shr%	23,8
rch%	27,3
rch#	2.586,6
rsh%	9,5
PRG_sat%	0,0
fid%	35,0
rch% - watch at least n percent of program duration	
10%	15,1
20%	13,9
30%	11,8
40%	10,0
50%	8,8
60%	7,9
70%	6,6
80%	5,3
90%	4,7
100%	2,3
shr%	
RTP1	23,8
RTP2	6,7
SIC	19,4
TVI	35,5
Videos/outros	14,5



21:10

Rat%	Rat#	Shr%
9.1%	864.5	22.5%



21:11

Rat%	Rat#	Shr%
8.7%	822.2	21.5%



21:12

Rat%	Rat#	Shr%
8.6%	809.5	21.1%



21:13

Rat%	Rat#	Shr%
8.8%	837.0	21.8%



21:14

Rat%	Rat#	Shr%
9.4%	890.8	23.2%



21:15

Rat%	Rat#	Shr%
9.5%	902.5	23.6%



21:16

Rat%	Rat#	Shr%
9.2%	868.1	22.7%



21:17

Rat%	Rat#	Shr%
9.2%	867.1	22.6%



21:18

Rat%	Rat#	Shr%
9.2%	868.7	22.5%



21:19

Rat%	Rat#	Shr%
9.1%	859.6	22.3%



21:20

Rat%	Rat#	Shr%
9.2%	865.6	22.3%



21:21

Rat%	Rat#	Shr%
9.2%	872.7	22.5%



21:22

Rat%	Rat#	Shr%
9.4%	888.9	22.7%



21:23

Rat%	Rat#	Shr%
9.3%	879.6	22.5%



21:24

Rat%	Rat#	Shr%
9.4%	892.0	22.8%



21:25

Rat%	Rat#	Shr%
9.5%	894.6	23.0%



21:26

Rat%	Rat#	Shr%
9.2%	865.9	22.1%



21:27

Rat%	Rat#	Shr%
8.9%	837.5	21.4%



21:28

Rat%	Rat#	Shr%
8.9%	837.2	21.3%



21:29

Rat%	Rat#	Shr%
8.9%	841.5	21.4%



21:30

Rat%	Rat#	Shr%
9.0%	847.4	21.5%



21:31

Rat%	Rat#	Shr%
9.1%	862.2	21.9%



21:32

Rat%	Rat#	Shr%
9.2%	868.5	22.0%



21:33

Rat%	Rat#	Shr%
9.3%	882.7	22.4%



21:34

Rat%	Rat#	Shr%
9.8%	923.5	23.3%



21:35

Rat%	Rat#	Shr%
9.6%	912.4	23.0%



21:36

Rat%	Rat#	Shr%
9.5%	900.9	22.8%



21:37

Rat%	Rat#	Shr%
9.6%	904.7	22.9%



21:38

Rat%	Rat#	Shr%
9.8%	926.7	23.4%



21:39

Rat%	Rat#	Shr%
10.2%	968.7	24.6%



21:40

Rat%	Rat#	Shr%
10.1%	958.1	24.5%



21:41

Rat%	Rat#	Shr%
10.1%	958.9	24.6%



21:42

Rat%	Rat#	Shr%
10.1%	955.8	24.5%



21:43

Rat%	Rat#	Shr%
9.8%	928.8	23.7%



21:44

Rat%	Rat#	Shr%
9.7%	917.3	23.5%



21:45

Rat%	Rat#	Shr%
9.8%	926.3	23.7%



21:46

Rat%	Rat#	Shr%
10.2%	960.4	24.7%



21:47

Rat%	Rat#	Shr%
10.7%	1,013.6	26.2%



21:48

Rat%	Rat#	Shr%
10.8%	1,022.7	26.6%



21:49

Rat%	Rat#	Shr%
11.5%	1,085.5	28.5%



21:50

Rat%	Rat#	Shr%
11.3%	1,067.7	28.3%



21:51

Rat%	Rat#	Shr%
11.0%	1,041.7	27.8%



21:52

Rat%	Rat#	Shr%
10.1%	953.6	25.9%



21:53

Rat%	Rat#	Shr%
9.9%	935.7	25.6%



21:54

Rat%	Rat#	Shr%
10.3%	973.7	26.7%



21:55

Rat%	Rat#	Shr%
10.4%	982.6	27.2%



21:56

Rat%	Rat#	Shr%
10.3%	971.2	27.0%



21:57

Rat%	Rat#	Shr%
10.3%	974.9	27.2%



21:58

Rat%	Rat#	Shr%
10.0%	950.5	26.5%



21:59

Rat%	Rat#	Shr%
10.1%	952.4	26.6%



22:00

Rat%	Rat#	Shr%
10.3%	975.0	27.2%



22:01

Rat%	Rat#	Shr%
10.1%	954.5	26.6%



22:02

Rat%	Rat#	Shr%
9.9%	934.7	26.1%



22:03

Rat%	Rat#	Shr%
9.7%	914.4	25.5%



22:04

Rat%	Rat#	Shr%
9.1%	859.4	23.9%



22:05

Rat%	Rat#	Shr%
8.8%	828.0	23.1%



22:06

Rat%	Rat#	Shr%
8.6%	816.1	22.7%



22:07

Rat%	Rat#	Shr%
8.6%	814.8	22.5%



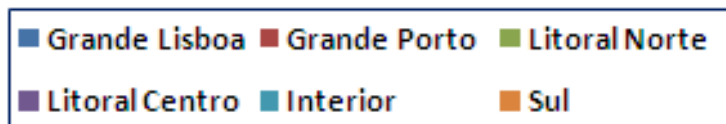
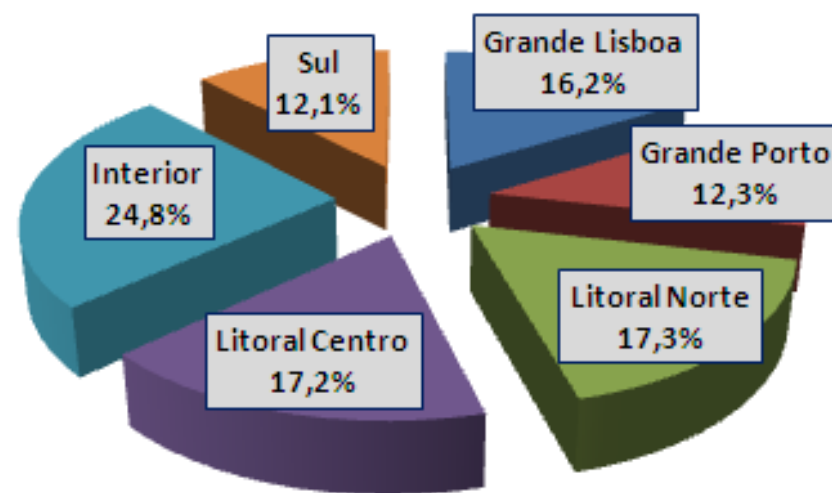
22:08

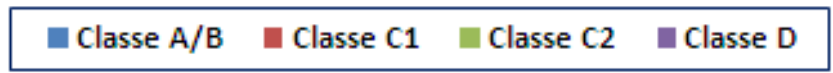
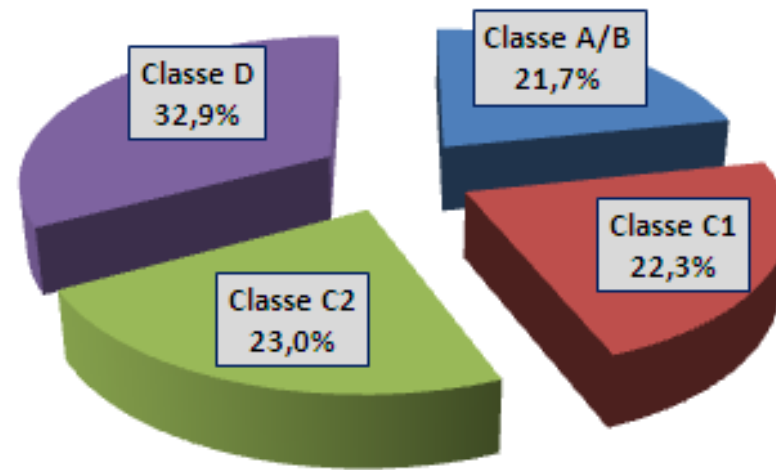
Rat%	Rat#	Shr%
8.5%	808.4	22.3%

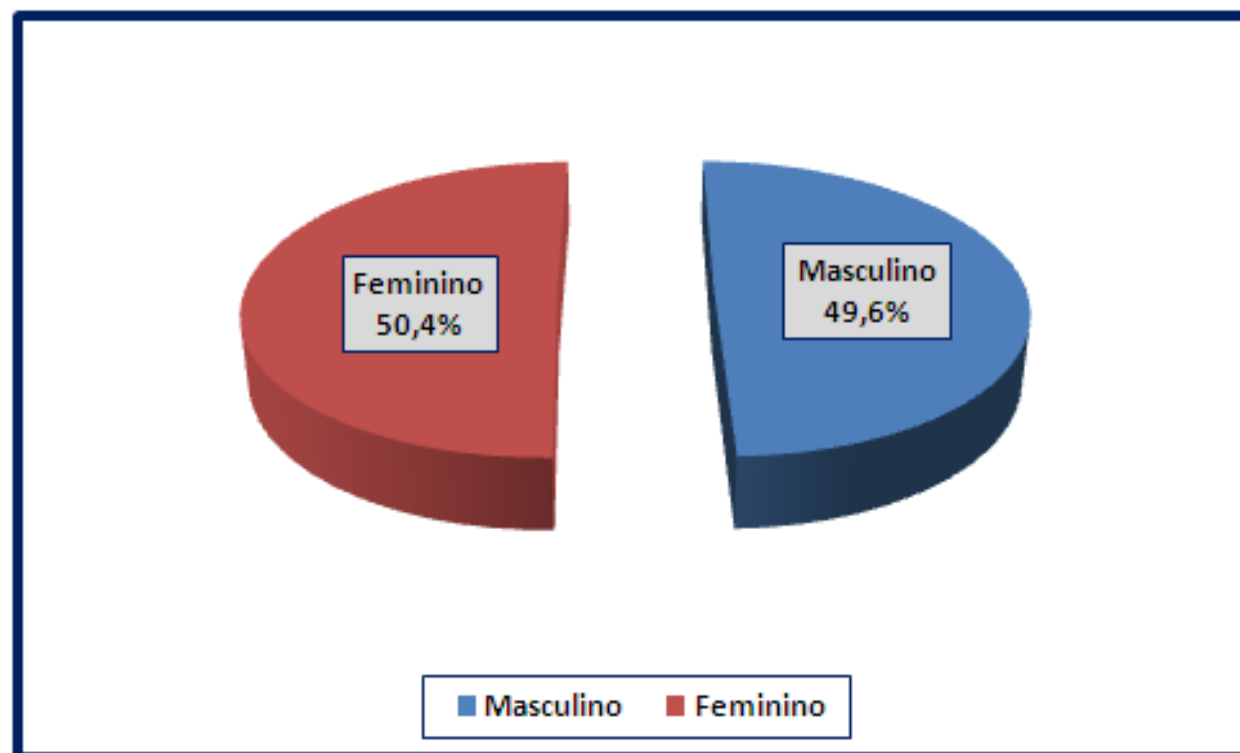


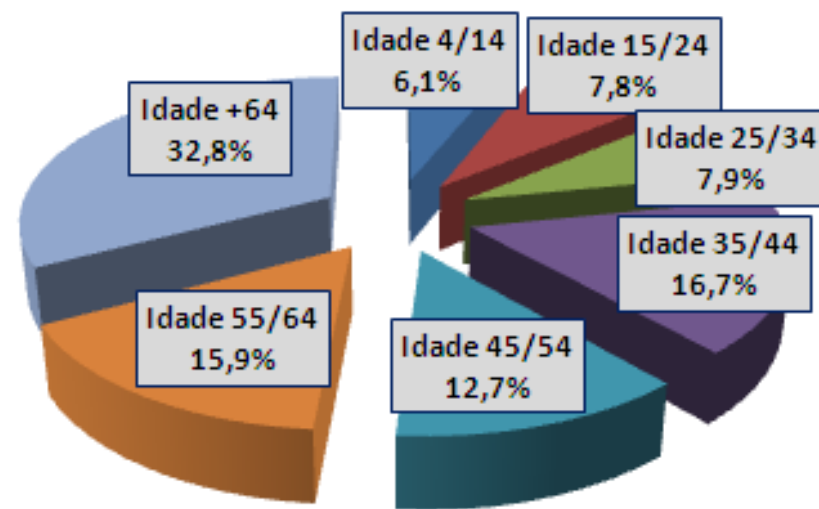
22:09

Rat%	Rat#	Shr%
7.9%	750.9	20.6%









■ Idade 4/14 ■ Idade 15/24 ■ Idade 25/34 ■ Idade 35/44
■ Idade 45/54 ■ Idade 55/64 ■ Idade +64

Anexo 4

Neste anexo encontram-se, a título ilustrativos, imagens promocionais de telenovelas produzidas no período em estudo.

TERRA MÃE MOTHER EARTH



ANO DE PRODUÇÃO YEAR OF PRODUCTION: 1998

GÊNERO GENRE: Telenovela soap opera

NÚMERO DE EPISÓDIOS NUMBER OF EPISODES: 146 x 45

PRIMEIRA EXIBIÇÃO FIRST BROADCAST: RTP-1, 09/03/98-12/10/98

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: NBP

UM ORIGINAL DE AN ORIGINAL STORY BY: Rui Vilhena

GUIÃO SCRIPT: Rui Vilhena, Miguel Crespo

ELENCOS CAST: Manuela Maria, Armando Cortez, Glória de Matos, Lúcia Franco, Marques D'Areda, Maria Emília Correia, João Lagarto, Anabela Teixeira, Paulo Pires, António Solmen, Patrícia Tavares, Lúcia Moniz, Pedro Lima, Vera Alves, Joel Branco, Teresa Madruga, Alexandre Melo, Paula Pedregal, Eurico Lopes, Sandra Cólins, Miguel Hurst, Gonçalo Waddington, Márcio Ferreira, Patrícia Bull, Carla Lupi

APRESENTAÇÃO INTRODUCING: Yolanda, Sandra B., Anna Ludmila, Carlos Sampaio, Gabriel Leite, Margarida Cardeal, Joaquim Guerreiro, Dingo Monjedo

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL SPECIAL GUEST STARS: Manuel Cavaco, Paulo Ferreira, Octávio de Matos, Lúcio França, Luís Vicente, Carlos Santos, Carmen Santos, Manuel Castro e Silva, Cláudio Lins

DIRECÇÃO DE ACTORES ACTING DIRECTOR: Virgílio Castelo

FIGURINOS COSTUMES: Teresa Alves

EDIÇÃO EDITING: Énio Mota

DIRECÇÃO MUSICAL MUSIC DIRECTOR: José Cid

DIRECÇÃO DE FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: Artur Santana

CENÁRIOS SETS: Raul Neves

PRODUÇÃO PRODUCER: Pedro Miranda

REALIZAÇÃO DIRECTORS: Álvaro Fugulin, Jorge Cardoso, António Moura Matos

DIRECÇÃO GERAL GENERAL DIRECTION: Nicolau Breyner

SINOPSE: Metáfora de uma cidade que mandou os filhos em aventura pelo mundo e agora recebe os «knetos» em casa. Uma actriz acolhe e protege três imigrantes lusófonos, um dos quais carrega consigo um grande segredo. A acção decorre em Lisboa, juntando numa só a novíssima cidade — de que são exemplos a Expo'98 e o Centro Colombo — e a tradicional. Em paralelo ao retrato da vida quotidiana, corre uma emocionante história policial.

SYNOPSIS: This is a comedy of manners that depicts a humorous view of daily life in Lisbon, running through its most traditional districts, as well as its more modern and cosmopolitan side, including the World Expo. A retired actress rents rooms out in her house to three young men of different nationalities. Hugo is a Mozambican journalist, who has escaped from a country ravaged by civil war. Kim, from Macau, is a fashion student in Portugal, and Felipe, a Brazilian, works at an advertising agency. Running in parallel is an exciting spy story involving a murder.

Jorge Iacovetty 6.5



Jorge Iacovetty 6.5



Jorge Iacovetty 6.5



DUCTION: 1998

para
11 EPISÓDIOS: 150 x 45'
ST: RTP-1, 09/11/98-01/09/99
IN COMPANY: NBP

CAST: Francisco Nicholson
Marlene, João Lagarto, Henrique
Marx, Guilherme Filipe, Maria
Jares, António Pedro Cardoso,
João Matos, Pedro Lima, Fernanda
Rios, Carlos Quintas, Sylvie Ro-
drigo, Joaquim Gacemiro, Romi-
nia, Maria Lucas, Benjamin Pa-
Brito e Cunha, Carlos Rodri-
guez, Carmona, Filipa Cardoso,
Jacinto Trêpo, Vitoria Lopes,
Jirada, João Miguel Diniz, Ma-
linda

GUEST STARS: José Rencoso,
Sérgio Pinheiro, Vítor Emanuel,
Rui de Sá, Maria José,
Manuel Coelho, Igor Sampaio,
Edo Valdez, José Martins, João

DIRECTOR: Virgílio Castelo

PROD: Paco Bandeira

PHOTOGRAPHY: Artur Santana

Music: Armando, Lourenço J. de Melo,
Fugulin

EDITOR: Nicolau Breynier

move a primeira festa nupcial
se ainda maior, ela, que torna a
sua privacidade, conhecida em por-
ta. E anuncia, abandonando a vida
de uma reforma obscura. Ao
a quem de família entregará a

ful businessman and head of a
difficulties. Nobody knows his
use he always defended his pri-
vacy; threatened when a jour-
The story takes us through the





154

TODO O TEMPO DO MUNDO ALL THE TIME IN THE WORLD

ANO DE PRODUÇÃO YEAR OF PRODUCTION: 1999
GÊNERO GENRE: Série dramática drama series
NÚMERO DE EPISÓDIOS NUMBER OF EPISODES: 52 x 50'
PRIMEIRA EXIBIÇÃO FIRST BROADCAST: TVI, 08/1999-12/1999
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: Fealmar
ELENCO CAST: Eunice Muñoz, Ruy de Carvalho, Virgílio Castelo, Margarida Marinho, Manuel Cavaco, Irene Cruz, Dalila Camo, Florbela Queirós, Fernando Gomes, Carlos Santos, Delfina Cruz, Tozé Martinho, Helena Isabel, Orlando Costa, Pedro Lima, José Neves, Sara Gonçalves, Marco Delgado, Luiz Pavão, Luís Zagalo, Maria João Bastos, Filipe Garcia, Sónia Cláudia, Rita Calçada
ELENCO INFANTIL CHILDREN CAST: Joana Duarte, Pedro Samuel, Inês Santos, João Afonso, Tiago Chaiinho
AUTORES AUTHORS: Tozé Martinho, Sarah Trigosso
DIRECÇÃO DE ACTORES ACTING DIRECTORS: João Perry, Ana Luísa Guimarães
FIGURINOS COSTUMES: Teresa Alves
CENÁRIOS SETS: Raul Neves
EDIÇÃO EDITING: Gabriela Amado
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: João Ventura, Artur Santana
MÚSICA MUSIC: Rui Veloso
PRODUÇÃO PRODUCER: Alexandre Hachmeister
REALIZAÇÃO DIRECTORS: Álvaro Fugulin, António Correia, Lourenço J. de Mello

SINOPSE: Leonardo é louco. Ou, pelo menos, assim pensa quem passa pela clínica psiquiátrica onde está internado há muitos anos. Não recebe visitas. Família e amigos são já memórias distantes. Um dia, o inesperado acontece a Leonardo: sai-lhe a taluda, quase 10 milhões de euros. A ele, que nem se lembrava que tinha aquele bilhete! Mas o seu único desejo é voltar a encontrar a família.

SYNOPSIS: Leonardo has been living in a psychiatric home for 22 years, suffering from chronic depression. He had no visitors. Family and friends are distant memories. One day, a lottery ticket changes his future completely. He wins more than 10 million dollars in a lottery on the European Day of Music. Overnight Leonardo becomes a rich man but his only wish is to meet his family once

Rui SagorinTV Guia



Carla do SineTV Guia



A LENDA DA GARÇA THE LEGEND OF THE HERON



ANO DE PRODUÇÃO YEAR OF PRODUCTION: 1999
GÊNERO GENRE: Telenovela soap opera
NÚMERO DE EPISÓDIOS NUMBER OF EPISODES: 150 x 30'
PRIMEIRA EXIBIÇÃO FIRST BROADCAST: RTP-1, 01/99-07/99
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: NBP
UM ORIGINAL DE AN ORIGINAL STORY BY: Victorica Cunha Rêgo
GUIÃO SCRIPT: Paula Mascarenhas
ELENCO CAST: Carmen Dolores, Ana Burdett, Natália Luiza, Henrique Viana, Filipe Ferrer, José Pinto, André Gago, Patrícia Tavares, Luís Esparteiro, Manuel Cavaco, Maria Dulce, José Gomes, Marques D'Arede, Cremilda Gil, Isabel Medina, António Capele, Esa Valentim, Sofia Monteiro, Gil, Carlos Quintas, Filipe Crawford, Monica Cale, Puraia Pinto Leite, Manuel Lourenço, Mariana Albuquerque, Miguel Hurst, Tânia Antunes, Carlos Vieira, Rodolfo Neves, Yolanda Novo, Guilherme Filipe, Ângela Ribeiro, Jorge Paupério, Sónia Aragão, António Cara D'Ánjo, Tozé Martinho, Manuela Cammona, Mário Gil, Alexandre Passos, Ana Maria Moreira, Filipa Garcia, Sofia Nicholson, Sinda Filipe, Graciete Este.
PARTICIPAÇÃO ESPECIAL SPECIAL GUEST STAR: Lurdes Norberto
APRESENTAÇÃO INTRODUCING: Pedro Granger, Cristina Cunha, Rodrigo C. Menezes, Maria João Guimarães, Susana Sá, Gonçalo Pimentel, Carlos Gomes, Jorge Trêpa, Daniel Nabão, João Tiago Pimenta
DIRECÇÃO DE ACTORES ACTING DIRECTOR: Virgílio Castelo, António Pedro Cordera
FIGURINOS COSTUMES: Teresa Alves
EDIÇÃO EDITING: Enio Mota
DIRECÇÃO MUSICAL MUSIC DIRECTOR: Luís Pedro Fonseca
DIRECÇÃO DE FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: Artur Santana
CENÁRIOS SETS: Raul Neves
DIRECTOR DE PRODUÇÃO PRODUCER: Pedro Miranda
REALIZAÇÃO DIRECTORS: Jorge Cardoso, António Moura Matos
SUPERVISÃO SUPERVISION: Virgílio Castelo
DIRECÇÃO GERAL GENERAL DIRECTION: Nicolau Breyner

SINOPSE Em pleno Minho, a Quinta da Garça carrega uma lenda de amores infelizes. Hoje, é uma terra muito cobiçada. Tal história gera discórdias no seio da família Faria de Castro. Uma geração atrás, José Faria de Castro desapareceu, deixando a irmã a educar as suas filhas, Inês e Mariana. Hoje, a possibilidade de venda da quinta lança a discussão entre Inês e Mariana e torna necessária a procura do paradeiro do pai...

SYNOPSIS The Pazo de la Garça has been a tragic stage for a legend of unhappy loves. There lived 25 years ago José, Madalena and their two daughters, Inês and Mariana. When Madalena died, her sister Beatriz moved into the Pazo where she has remained until today. The economic situation at the time forced José to leave the country. He was never heard from again. Nowadays, the possibility of selling the Pazo is causing a rift between Inês and Mariana, and this forces them to search for their father...





JARDINS PROIBIDOS FORBIDDEN STORIES

ANO DE PRODUÇÃO YEAR OF PRODUCTION: 2000

GÊNERO GENRE: Telenovela soap opera

NÚMERO DE EPISÓDIOS NUMBER OF EPISODES: 157 x 50'

PRIMEIRA EXIBIÇÃO FIRST BROADCAST: TVL 02/2000-11/2000

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: Fealmar

ELenco CAST: Lurdês Norberto, Ana Nave, Américo Gonçalves, Maria João Albreu, Luís Albarço, Irene Cruz, Fernanda Serrano, José Raposo, Rita Salema, Lídia Franco, Dália Carmo, Suzana Borges, Sérgio Silva, Maria Henriques, Manuela Castola, Pedro Granger, José Neves, Rosa Castro, André, Nuno Homem de Sá, Carlos Rodrigues, Maria d'Aires, Lurdês Lima

PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS SPECIAL GUEST STARS: João Maria Tudeia, Carlos César

APRESENTAÇÃO INTRODUCING: Vera Kolodzig, Diogo Valsassina, Daniela Ruah, David Persone, João Portela, Laura da Rocha, Luís Alexandre Simões, Márcio Ferreira, Maya Emma Bochi, Teresa Tavares

UM ORIGINAL DE AN ORIGINAL STORY BY: José Cunha Sobral

GUIÃO SCRIPT: Manuel Arouca, Cristina Aguiar, Tomás Múrias

FIGURINOS COSTUMES: Juan Soutullo

CENÁRIOS SETS: António Casimiro, Miguel Sá Fernandes

EDIÇÃO EDITING: Luís K. Carronêdo

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAFY: Artur Santana, João Brazão, António Inácio

DIRECÇÃO DE ACTORES ACTING DIRECTORS: André Gago, Joaquim Nicolau

DIRECÇÃO MUSICAL MUSIC DIRECTOR: Paulo Gonzo

PRODUÇÃO PRODUCER: Alexandre Hochmeister

REALIZAÇÃO DIRECTORS: Álvaro Fagundes, Énio Mota, Nuno Vieira, António Correia, Jorge Cardoso, Gonçalo Mourão

SINOPSE: Há 16 anos, Emilia Ávila, uma matriarca de pulso de ferro, vê-se confrontada com a paixão da filha, Clara, por um dos seus trabalhadores, Lourenço. A paixão foi interrompida pela dura Emilia, que despede Lourenço sem que este saiba da gravidez de Clara. Pressionada pela mãe, Clara fica escondida na quinta, onde tem a criança, e, quando esta nasce, comunicam-lhe que morreu. Emilia mentiu-lhe. Clara acaba por casar. Surge Teresa, uma jovem exemplar de 15 anos, que fica a saber que há um segredo na sua família: ela é adoptada e os pais poderão ainda estar vivos.

SYNOPSIS: Teresa is a 16-year old girl who lives with her grandparents, owners of a small grocery shop. Pupil of the year and one of the best swimmers of the school team, Teresa is like an angel spreading harmony wherever she goes: at home, at school, among her schoolmates and friends... Her grandmother's death triggers a series of discoveries, which will change this teenager's life forever. Teresa finds out she is adopted and that her parents hadn't died in a car accident, as she had been told. The young girl decides that finding her real parents is going to be a priority in her life.



OLHOS DE ÁGUA EYES OF WATER

Olhos de Água

ANO DE PRODUÇÃO YEAR OF PRODUCTION: 2000

GÊNERO GENRE: Telenovela soap opera

NÚMERO DE EPISÓDIOS NUMBER OF EPISODES: 190 x 50'

PRIMEIRA EXIBIÇÃO FIRST BROADCAST: TVL 11/2000-07/2001

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: Feitmar

ELENCO CAST: Sofia Alves, Eunice Muñoz, Ruy de Carvalho, Manuel Cávaco, Rita Salena, Síndie Filipe, António Pedro Cerdina, Tozé Martinho, Estrela Novais, Guilherme Filipe, Cremilda Gil, André Gago, Orlando Costa, Delfina Cruz, Anita Guerreiro, Pedro Lima, Nuno Homem de Sá, Ângela Ribeiro, Benjamin Falcão, Paula Luís, Ruy Castelar, Nuno Távora, Sílvia Rizzo, Daniel Martinho, Tareka, Luísa Salgueiro, Luís Zagalo, Joaquim Nicolau, Rita Stock, APRESENTAÇÃO INTRODUCING: Mafalda Luís de Castro, Miguel Arruda, Henrique Marques, Ana Sofia Viegas

AUTORES AUTHORS: Tozé Martinho, Sarah Trigo, Cristina Aguiar

FIGURINOS COSTUMES: Juan Soutullo

CENÁRIOS SETS: António Casimiro, Miguel Sá Fernandes

EDIÇÃO EDITING: Énio Mota, Carlos Natário, Pedro Santos, Daniel Braga

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: Artur Santana, João Ventura, João Brazão, Nelson Lopes

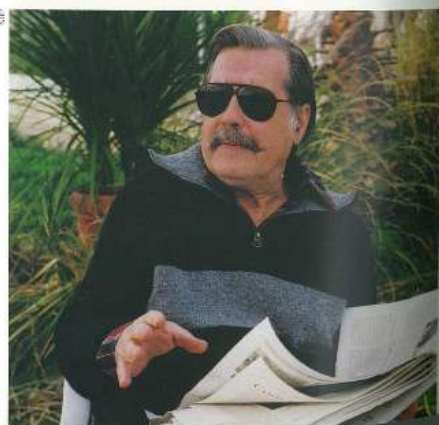
MÚSICA MUSIC: Mafalda Veiga, Dany Silva, Toy

PRODUÇÃO PRODUCER: Luís Falho Rico

REALIZAÇÃO DIRECTORS: Álvaro Fajulin, Gonçalo Mourão, Carlos Salgueiro, António Moura Matos

SINOPSE: O destino separou, mas voltará a unir... Em África, em 1975, a família Torres decide regressar a Portugal devido à descolonização portuguesa. O pai, Sebastião «Bicas», já de partida para Portugal, incumbe um criado da fazenda de tomar conta das gémeas, Leonor e Luísa. Quando, numa noite, um grupo armado comê em direcção à casa, atendo-lhe fogo, o criado foge com as meninas, que na confusão acabam por se separar. Vinte e cinco anos depois, Luísa é uma empresária de sucesso. Leonor vem da terra para Lisboa, e o reencontro é inevitável...

SYNOPSIS: It is 1975, and in the peerless setting of Africa the Torres family decides to return to Portugal, because of the Portuguese decolonisation. «Bicas», the family patriarch, leaves his twin daughters, Leonor and Luísa, in a servant's charge. One night, the estate is attacked by a group of armed men. The house is set ablaze and amidst the flames the servant flees with the two girls, who, in the confusion, will be eventually separated. Twenty-five years later, Luísa is a successful businesswoman and Leonor travels to Portugal to seek a better life. Inevitably, the two sisters meet.

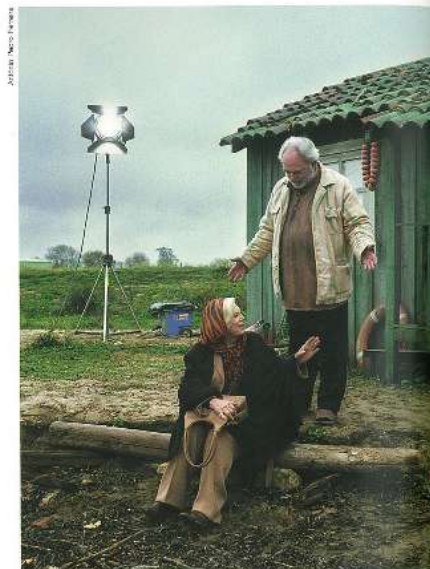




FILHA DO MAR DAUGHTER OF THE SEA

ANO DE PRODUÇÃO YEAR OF PRODUCTION: 2001
GÊNERO GENRE: Telenovela soap opera
NÚMERO DE EPISÓDIOS NUMBER OF EPISODES: 160 x 50'
PRIMEIRA EXIBIÇÃO FIRST BROADCAST: TVI, 06/2001-26/04/2002
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: Focalmar
ELenco CAST: Dália Carmo, Marcantónio Del Carlo, Irene Cruz, José Eduardo, Fernanda Semedo, Luís Alberto, Lurdes Norberto, José Neves, Luís Aleluia, Almeno Gonçalves, Hugo Sequência, Noémia Costa, Eunice Lopes, Natalina José, Custódia Gallejo, José Meireles, Rogério Jacques, Ana Nave, Vera Kolodzig, Mayma Boech, Inês Castel Branco, Nuno Aranau, Daniela Rush, Gonçalo Neto, Sílvia Jorge, Joana Silva, Isabel Guerreiro, Fernando Ferrão, António Évora, João Arouca, Carlos Rodrigues, Rosa Villa, Lúcio França, Patrícia Castelo Branco
ELenco INFANTIL CHILDREN CAST: Diana Marques Correia, Luís Simões
PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS SPECIAL GUEST STARS: Rui de Carvalho, Maria José, Carlos Santos, José Martins
AUTORES AUTHORS: Manuel Arouca, Tomás Múrias, Ana Casaca
FIGURINOS COSTUMES: Carlos Mendonça
CENÁRIOS SETS: Raul Neves
EDIÇÃO EDITING: Énio Moia
DIRECÇÃO DE FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: Artur Santana
MÚSICA MUSIC: Dina, João Pedro Pais, José Cid
PRODUÇÃO PRODUCER: Rosa Guerra
REALIZAÇÃO DIRECTORS: Álvaro Fugulin, Carlos Barnadas, Carlos Salgueiro, Mário Silva

SINOPSE: Marta, recém-formada em Medicina, vive nos Açores com o pai, um pescador reformado. Um dia, apaixona-se por Salvador, um ribatejano que acabou o curso de Arquitectura e decide viajar com dois amigos num veleiro, passando pelos Açores. Fica grávida, mas Salvador desaparece e um dos seus amigos diz-lhe que Salvador morreu... Passados dez anos, Marta diz a Maria, a filha daquela paixão, que nada mais as liga aos Açores. É colocada como médica no Ribatejo, onde vive Salvador, com a mulher e o filho. Tudo vai mudar nas vidas de Salvador e Marta...
SYNOPSIS: In 1991 in a beautiful island of Azores, Clara falls in love with Salvador, who sails in a boat with two of his best friends. Clara and Salvador experience an intense passion. One day, Salvador sails his ship away leaving Clara pregnant of a baby girl, Maria. Months later the ship returns with a friend of Salvador's, who informs Clara of his death. After ten years, Clara moves with Maria to Santarém. She surprisingly discovers that Salvador is alive, and lives near with his wife and son. From that moment their lives will change forever.



a
Senhora
das
Águas

A SENHORA DAS ÁGUAS ENCHANTING WATERS

ANO DE PRODUÇÃO YEAR OF PRODUCTION: 2001

GÊNERO GENRE: Telenovela soap opera

NÚMERO DE EPISÓDIOS NUMBER OF EPISODES: 150 x 45'

PRIMEIRA EXIBIÇÃO FIRST BROADCAST: RTP-I, 03/09/01-26/04/02

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: NBP

ELenco CAST: Luísa Cruz, Oscar Magrini, Paulo Matos, Amélia Videla, João Reis, Simone de Oliveira, Luís Mascarenhas, Juliana Baroni, Maria Henrique, Lucinda Loureiro, António Marques, Henriqueta Maia, Ricardo Pereira, Zé Pedro Vasconcelos, Micaela Cardoso, Jorge Silva, Sofia Nicholson, Ana Brito e Cunha, Catarina Matos, Paulo Rocha, Teresa Macedo, Carla Maciel, Luís Gaspar, Carlos Pimenta, Alberto Magalhães, Manuel Moreira, Teresa Faria, José Rui Martins

ELenco INFANTIL CHILDREN CAST: Francisca Taylor, Tomás Taylor

ACTRIZ CONVIDADA SPECIAL GUEST STAR: Ana Zanatti

AUTORES AUTHORS: Ana Maria Montezohn, Manuel Arouca

COLABORAÇÃO COLLABORATION: Tomás Múrias, Manuel Jorge Roque

FIGURINOS COSTUMES: Teresa Alves

CENÁRIOS SETS: Raul Neves

EDIÇÃO EDITING: Luís K. Carrondido

DIRECÇÃO DE FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: Artur Santana

MÚSICA MUSIC: Luís Pedro Fonseca, Carlos Mendes

PRODUÇÃO PRODUCER: Rui Ávila

REALIZAÇÃO DE ESTÚDIO 1ST UNIT DIRECTOR: Gonçalo Mourão

REALIZAÇÃO DE EXTERIORES 2ND UNIT DIRECTOR: António Correia

SINOPSE Na nascente dos Vargas, vive Hilda, que desde criança tem o fascínio da água. Aqui nasce o amor e a amizade entre Mercês, Lucas e Simão testemunhada por Hilda. Decidido a ser rico a qualquer custo, Lucas dedica-se ao contrabando de tabaco e acaba preso. Mercês, grávida de Lucas, esconde a gravidez e é ajudada por Hilda e por uma parente, que lhe diz no parto que o bebé morreu. Moisés, o filho de Mercês e Lucas, é criado por Hilda. Mais tarde, e perante o desaparecimento de Lucas, Mercês casa com Simão. O casamento coincide com a saída de Lucas da prisão. Ao testemunhar o matrimónio, Lucas jura vingança e emigra para o Brasil.

SYNOPSIS At the source of the Vargas, lives Hilda. She has been fascinated by water since childhood. It is here that begins to flow the love and friendship between Mercês, Lucas and Simão, witnessed by Hilda. Determined to become rich at all costs, Lucas becomes a cigarette smuggler and ends up in prison. Thus Moisés, Mercês' and Lucas's son, is brought up by Hilda. Lucas having disappeared, Mercês eventually marries Simão. The wedding coincides with Lucas's release from prison. Upon witnessing the wedding, Lucas swears revenge and emigrates to Brazil.



ANJO SELVAGEM WILD ANGEL



ANO DE PRODUÇÃO YEAR OF PRODUCTION: 2001
GÊNERO GENRE: Telenovela soap opera
NÚMERO DE EPISÓDIOS NUMBER OF EPISODES: 270 x 50'
PRIMEIRA EXIBIÇÃO FIRST BROADCAST: TVL 02/09/2001 -
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: Realmar
ELENCO CAST: Paula Neves, Isabel de Castro, Manuel Cavaco,
Canto e Castro, António Pedro Cardeira, Alexandre de Sousa,
Carlos Areia, Eduardo Viana, Paula Luz, Vera Alves, Manuela Ca-
rona, Maria Dulce, Madalena Bobone, Sara Moniz, Cristina Cavali-
nhos, Pedro Góes, Cláudia Negrão, Margarida Vilanova, Marques
D'Areda, Teresa Tavares, Luísa Ortigoso, Dina Félix da Costa, Fre-
derico Moreno
APRESENTAÇÃO INTRODUCING: José Carlos Pereira
VERSÃO ORIGINAL ORIGINAL VERSION: Muñeca Brava
AUTOR AUTHOR: Henrique Torres
TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO TRANSLATION AND ADAPTATION:
Casa da Crisção
HORRINOS COSTUMES: Juan Sourullo
CENÁRIOS SETS: António Casimiro, Miguel Sá Fernandes
SUPERVISÃO DE EDIÇÃO EDITING SUPERVISION: Luís K. Camondido
DIRECÇÃO DE FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: Artur Santana
MÚSICA MUSIC: Emanuel, Vitorino, Susana Félix
PRODUÇÃO PRODUCER: Luís Halho Rico
REALIZAÇÃO DIRECTORS: Carlos Neves, António Moura Matos

SINOPSE: Mariana nasceu e cresceu num convento. Desde logo revela um jeito de maria-rapaz, mas tem outra faceta: gosta muito de cantar e dançar, escapando-se a meio da noite com uma compãheira de quarto, para ir à discoteca. Numa dessas saídas, co-
nhece Pedro, filho dos donos da Quinta de Nossa Senhora do Carmo, em tempos palco de um amor proibido. As histórias pas-
sadas, que se julgavam enterradas, ressurgem quando Mariana
cumpre 18 anos, tendo de sair do convento e arranjar um empre-
go. O seu destino passa pela Quinta de Nossa Senhora do Car-
mo, onde fará amigos mas também alguns inimigos.

SYNOPSIS: Mariana was born and grew up in a convent. She soon
proves to be something of a tomboy, spending her time in the
streets with the boys of the village. But Mariana has another side:
she likes to sing and dance, sneaking out at midnight with a room-
-mate to go to the disco. On one such night, Mariana meets Pe-
dro, son of the owners of the Nossa Senhora do Carmo Estate,
once the scene of a forbidden love. Past events which everyone
thought were dead and buried are reawakened when Mariana
turns 18, and has to leave the convent to find a job. Fate takes
her to the Nossa Senhora do Carmo Estate, where she makes
friends and a few enemies.



TUDO POR AMOR ALL FOR LOVE



ANO DE PRODUÇÃO YEAR OF PRODUCTION: 2002
GÊNERO GENRE: Telenovels soap opera
NÚMERO DE EPISÓDIOS NUMBER OF EPISODES: 150 x 50'
PRIMEIRA EXIBIÇÃO FIRST BROADCAST: TVI, 22/04/2002
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: Fealmar
ELenco CAST: Sofia Duarte Silva, Diogo Morgado, Guida Maria, Margarida Carpinheiro, Guilherme Filipe, Teresa Madruga, Adelaide Ferreira, Carlos Sebastião, Adelaide João, José Pedro Vasconcelos, Inês Castel-Branco, Cláudia Oliveira, Cecília Sousa, Quim Bé, Hugo Amaro, Eurico Lopes, Irene Cruz, António Marques, Camien Santos, Paula Mora, Filipe Crawford, Pedro Pinheiro, Alexandra Sedas, Afonso de Melo, Gonçalo Diniz, Catarina Mil-Homens, Dália Madruga, Ana Tendeiro, Jorge Henriques
PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS SPECIAL GUEST STARS: Luís Alberto, Lurdes Norberto, José Eduardo, Marcantónio Del Carlo
ELenco INFANTIL CHILDREN CAST: Ricardo Raposo, João Pedro Cary, Joana Barradas, Tiago Fernandes
VERSÃO ORIGINAL ORIGINAL VERSION: Maria José Cabañes
ADAPTAÇÃO ADAPTATION: Texto e Cena
FIGURINOS COSTUMES: Isabel Peres
CENÁRIOS SETS: António Casimiro, Miguel Sá Fernandes
EDIÇÃO EDITING: Énio Mota, Daniel Braga
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: Amur Santana, Paulo Sabino, Helder Loureiro
MÚSICA MUSIC: Mónica Sintra, Delfins, Guilherme Inês
PRODUÇÃO PRODUCER: Paula Nascimento
REALIZAÇÃO DIRECTORS: Mário Silva, José António Loureiro

SINOPSE Apesar da inteligência, simpatia e preparação, Alice não tem tido uma vida normal. Sempre foi discriminada devido à sua aparência pouco estética. Como qualquer jovem da sua idade, tem fantasias e sonhos, mantendo a esperança de encontrar o seu príncipe encantado. A sua maior fantasia é com um jovem e elegante cineasta que conhece casualmente. Basta pensar nele para começar a tremer. Alice canaliza todas as suas frustrações empurrando-se no trabalho e apoiando a família. Deste modo não tem tempo para se sentir infeliz. Mas a sua vida vai seguir um rumo nunca por ela imaginado.

SYNOPSIS Despite her intelligence, friendliness and maturity, Alice has not had a normal life. She was always discriminated against because she was not very attractive. Like any young woman of her age, she has fantasies and dreams, always hoping that one day she will meet her prince charming. Her greatest fantasy is about a handsome young movie director, whom she knows casually. She hates his films, but only has to think about him and she starts trembling. Alice channels all her frustrations, taking more interest in her work and giving more support to her family. This means she doesn't have time to be unhappy. But her life will follow a path she had never imagined.



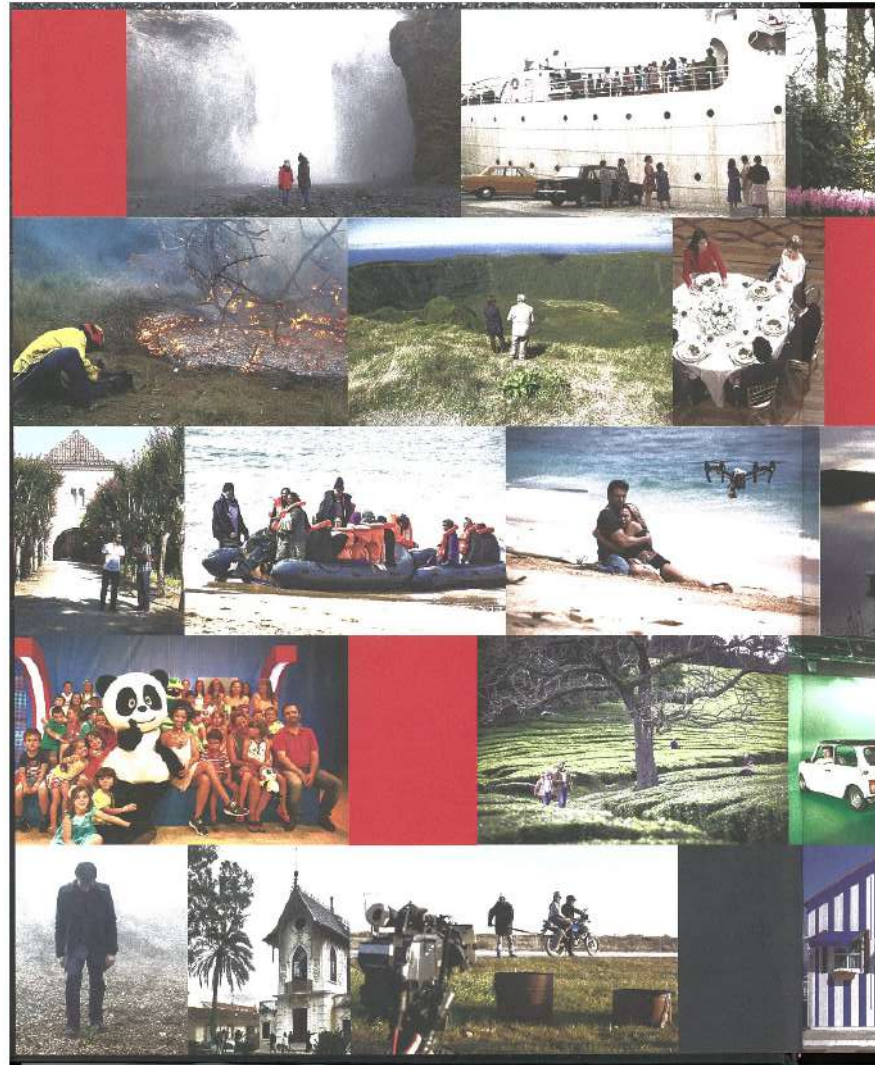
O OLHAR DA SERPENTE THE SERPENT'S GAZE

ANO DE PRODUÇÃO YEAR OF PRODUCTION: 2002.
GÊNERO GENRE: Telenovela soap opera.
NÚMERO DE EPISÓDIOS NUMBER OF EPISODES: 150 x 45'.
PRIMEIRA EXIBIÇÃO FIRST BROADCAST: SIC, a partir de be scheduled.
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY: Multicena.
ELenco CAST: Helena Laureano, Rui Mendes, Virgílio Castelo, Vítor Norte, Rosa Castro, André, Cucha, Carnevalheiro, Marco Delgado, Rui Paulo, Luís Vicente, Rosa do Canto, Susana Borges, Paulo Matos, António Rama, Francisco Nicholson, Magda Cardoso, Sofia Nicholson, Manuela Maria, António Monteiro, Cláudia Cardina, Valéria Carvalho, Carla Pires, Maria Amândia, Ana Bastos, Grace, Cristina Oliveira, Luís Lucas, Paulo Pires, Romy, José Fidalgo, Sandra Ceas, Nádia Santos, Paulo Rocha, Saul Fonseca, Linda Silva, Mafalda Drummond, Rita Alagão, Patrícia Tavares.
APRESENTAÇÃO INTRODUCING: Luana Moura, Rudy Rocha, Laura Marie, Carolina Sales.
AUTOR AUTHOR: Francisco Nicholson (inspirado num trabalho de based on a story by: Felícia Cabrita).
COM A COLABORAÇÃO DE WITH THE COLLABORATION OF: Lúcia Feltosa, Vera Sacramento, Sara Rodrigues.
FIGURINOS COSTUMES: Raíza Mapiel.
CENÁRIOS SETS: Raul Neves.
EDIÇÃO EDITING: Gabriela Amado.
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY: Artur Santana, João Ventura, Luís Pimenta.
MÚSICA MUSIC: José Marinho, Jan Van Dijk.
PRODUÇÃO PRODUCER: Rosa Guerra.
REALIZAÇÃO DIRECTORS: Álvaro Fugulin, Nuno Vieira.

SINOPSE A protagonista, Maria da Graça, nasceu numa aldeia piscatória. Cedo descobriu em si uma sensualidade incontrolável e amantadora, aliada a um poderoso magnetismo capaz de seduzir quem dela se aproximasse — o olhar de serpente! Acaba por se radicar durante um bom par de anos em Paris. Rapidamente passa de femme de ménage a balconista dum afamado costureiro, aplicando a intuição e capacidade de sedução para conquistar o coração de um famoso político francês, que a introduz na alta sociedade, onde as suas aventuras vão prosseguir...

SYNOPSIS: The protagonist — Maria da Graça — was born in a fishing village. She soon discovers in herself an uncontrollable and ravishing sensuality allied to a powerful magnetism able to seduce anyone who comes near her — the serpent's gaze! She ends up settling down for a good couple of years in Paris, where she quickly goes from cleaning lady to assistant in the reputed boutique of a famous couturier. Here, she uses her intuition and ability to win the heart of a famous French politician, who doesn't hesitate to show her off in all the high society salons, where her adventures will go on...









odia bar mundo

elo seu filho João de onze anos.
onados nos análoentes, o casamento oscila
nos de vida de cada um, que representam
ndo brilhante, mas com uma mente diabólica,
na própria vingança.

colígio over their eleven-year-old son, João.
h in love but, now, the marriage fluctuates
their concepts of life, which are complete
lawyer but with a diabolical mind who is

A conceituada empresa Marques Vila verá a sua existência posta em causa por um escândalo que envolve a adulteração do vinho exportado para o Brasil. Dois irmãos vão lutar em nome de um passado que foi desigual e que os lançou um contra o outro, numa guerra fratricida que pode acabar para sempre com um império que demorou mais de um século a construir.

The very existence of the reputable company Marques Vila will be jeopardized by a scandal involving the adulteration of wine exported to Brazil. Two brothers will fight over a past that saw them treated differently and which set one against the other in a fratricidal struggle that could end forever an empire that took over a century to build.









Capa do 1.º

COORDENAÇÃO AO MILÍMETRO | COORDINATION TO THE MILLIMETRE

No verão de 2009, os ânimos ressentiam-se dos primeiros embates da crise. As imagens da estreia de *Perfeito Coração* refletem esse ambiente, com uma manifestação gravada em exteriores na Baixa de Lisboa, em que cerca de um milhar de figurantes desfila pela Rua de São Paulo. Reclamavam trabalho.

A operação foi ambiciosa, sem precedentes na procura e por igualar até hoje, dado

In the summer of 2009, resentment was growing around the first clashes of the financial crisis. Images from the premiere of *Perfeito Coração* reflect this mood, with a demonstration recorded outdoors in downtown Lisbon, in which around a thousand extras march along Rua de São Paulo. They were calling for work.

The operation was ambitious, unprecedented



LO CAUDAL I N THE FLOW

ssitades nesta produção. Já não
o transporte dos materiais; umas
este caso um imprevisto.

e da régie instalou-se numa zona
to para material e pessoas. O que
ão das bacias hidrográficas mais
placência fizesse subir o caudal
za, no exato dia das gravações e o
os e equipamentos.

meir difficulties in this production,
care in transporting the materials;
her times in the heat, in this case,

er if the most a production unit was
the only space available for mate-
ion predicted was that the nearest
the site on the border between
dence, cause the river to rise on



PRODUÇÕES LERNANTINI



al salgado

em dezasseis anos quando engravida de gémeos de Gonçalo, um homem
o que ela. Para evitar um escândalo e arruinar a sua carreira, Gonçalo
os bebés morreram na parto e entrega-os. Passados 16 anos, Leonor
que as crianças estão vivas e regressa à terra natal para procurar os filhos.

sixteen years old when she is made pregnant with twins by Gonçalo, an
n. To avoid a scandal and the ruination of his career, Gonçalo pretends
s died in childbirth and gives them up for adoption. After 16 years,
discovers that the children are alive and returns to her homeland to look





Produção: Miroslava

SOAP OPERA À PORTUGUESA | PORTUGUESE SOAP OPERA

Se *Eastenders* e *Coronation Street* fizeram história nos formatos de longa duração em língua inglesa – de transmissão diária durante o dia, há décadas – *Os Noivos Doce* é a versão portuguesa da soap opera. A designação atribuída ao título português não é anacrônica e resulta da reflexão que se faz atualmente a respeito dos formatos televisivos consagrados em redações e comunicações das que se dedicam a estudar o assunto.

Esta produção é citada no relatório de 2015 da CBTEL, cujo tema são as relações de gênero na ficção televisiva naquele ano.

If *Eastenders* and *Coronation Street* made history in long-running English-language formats – broadcast during daytime, every day for decades – *Os Noivos Doce* is the Portuguese version of the soap opera. The name given to the Portuguese series did not arise by chance and results from current reflections regarding television formats, as evidenced in reports and communications from those who study the subject.

This production is mentioned in the 2015 CBTEL report on gender relations in television fiction that year.



Anexo 5

Este anexo diz respeito à análise quantitativa realizada nesta dissertação.

Estudo de *telenovela* – Análise das entrevistas

Método

Entrevistas semiestruturadas a *stakeholders* da indústria das *telenovelas*, desde produtores, realizadores, actores, cenógrafos, etc.

Análise realizada com NVIVO 12 Plus

Temas abordados nas entrevistas:

1. percurso pessoal do entrevistado na área da *telenovela* portuguesa;
2. principais fatores que sedimentaram ao longo dos anos, junto do público da televisão, o gosto pelo consumo de *telenovela*;
3. principais características da *telenovela* portuguesa, como se diferencia dos restantes modelos de ficção e das novelas brasileiras;
4. modelo de produção da novela e fatores positivos e negativos;
5. fatores de sucesso da *telenovela* portuguesa;
6. principais desafios da novela portuguesa no futuro.

Resultados

A amostra inclui 16 entrevistas.

Codebook Interviews

Name	Files	References
1. Attitudes	16	194
2. Characteristics	16	447
3. Evolution	16	504
4. Producers	11	45
5. TV Channels	16	261

Name	Files	References
1. Attitudes	32	194
Positive	32	143
Negative	13	42
Neutro	5	9
Name	Files	References
2. Characteristics	32	447
Current topics	6	12
Audience	11	31
Audiences leadership	7	14
Elderly	7	10
Low socio-economic level	1	1
Youth	2	4
Daily TV program	5	8
Emotional connection	12	27
Exaggeration Drama	1	1

Human aspects (people, talent, etc)	15	46
Actors Elenco	14	26
Good-looking actors	6	9
Older experienced actors	0	0
Youth or new actors	4	7
Good leadership	1	1
Production team	8	10
Talent	3	9
Music	11	19
National Portuguese product	9	16
Novela as an acting school for actors	4	6
Prime-time	7	9
Production model - Massive production with reduced costs	11	40
Realism	10	24
Scenarios	13	50
Exterior scenarios (landscapes, natural)	11	33
Interior scenarios	9	15
Script writing	13	47
Small market	2	5
Story	16	106
Author stories	3	6
Good story, plot	8	20
Happy stories	2	4

Intense stories	8	13
Long stories	10	13
Portuguese story	11	23
Shorter stories - less episodes	5	13
True stories	9	14
Name	Files	References
3. Evolution	32	504
Different platforms (net, web, mobile, etc)	7	17
Future	15	88
Growth circle	11	83
Decline	7	17
Progression	11	66
Internationalization	5	10
Investment	11	40
Advertising investment	7	7
Economical investment	2	3
Educational	2	2
Financial management	1	6
Innovation	0	0
International investment	1	1
Investment (new ways)	5	10
Low investment	2	2
Political changes (incentives, fundings, benefits)	1	5
Market competition	8	18

Organisation	14	90
Fast scene dynamics	9	32
Seasons	5	11
Serialization	9	34
Star-system	8	13
Success	14	108
Technical aspects	13	50
Innovation, technology	7	9
Name	Files	References
4. Producers	11	45
NBP	0	0
Plural	1	4
SP	0	0
TV Globo Brasil	10	41
5. TV Channels	16	261
Public TV Channels	1	1
RTP	14	68
SIC	11	58
TV Globo Brasil	10	41
TVI	14	93

Text Search Query

Word	Length	Count	Weighted Percentage (%)	Similar Words
novela	6	927	2,65	novela, novelas
produção	8	405	1,16	produção
trabalho	8	256	0,73	trabalha, trabalhá, trabalhado, trabalhadores, trabalham, trabalhamos, trabalhámos, trabalhando, trabalhar, trabalharam, trabalharem, trabalharmos, trabalhas, trabalhaste, trabalhava, trabalhavam, trabalhávamos, trabalhei, trabalho, trabalhos, trabalhou
peessoas	7	225	0,64	peessoas
atores	6	190	0,54	atores
tempos	6	179	0,51	tempo, tempos
portuguesa	10	166	0,47	portuguesa, portuguesas, portuguese, portugueses
telenovela	10	166	0,47	telenovela, telenovelas
história	8	161	0,46	história, histórias, históricas, histórico

produtos	8	145	0,41	produtiva, produtividade, produtividades, produto, produtos
televisão	9	135	0,39	televisão
técnica	7	135	0,39	técnica, técnicas, técnico, técnicos
públicos	8	134	0,38	pública, públicas, público, públicos
séries	6	123	0,35	séria, séries, séries
tvi	3	111	0,32	tvi
produzir	8	109	0,31	produz, produza, produzem, produzes, produzia, produzíamos, produzida, produzidas, produzimos, produzir, produziram, produzirem, produzirmos, produzíssemos, produziste
evolução	8	109	0,31	evolução
música	6	106	0,30	música, músicas, músicos
realização	10	105	0,30	realiza, realização, realizada, realizado, realizador, realizadora, realizadores, realizando, realizar, realizaram, realizava

episódios	9	103	0,29	episódios
portugal	8	99	0,28	portugal, portugalidade
produtores	10	95	0,27	produtor, produtora, produtoras, produtores
futuro	6	92	0,26	futuramente, futuras, futuro
ficção	6	86	0,25	ficção
qualidade	9	84	0,24	qualidade, qualidades
conteúdos	9	82	0,23	conteúdo, conteúdos
elenco	6	81	0,23	elenco
rtp	3	80	0,23	rtp
fatores	7	79	0,23	fator, fatores
brasileira	10	78	0,22	brasileira, brasileiras, brasileiro, brasileiros
cena	4	78	0,22	cena, cenas
temporada	9	75	0,21	temporada, temporadas
sic	3	73	0,21	sic
eram	4	71	0,20	eram
escrita	7	70	0,20	escrita
criou	5	69	0,20	cria, criada, criado, criados, criam, criando, criar, criaram, criarem, criares, criarmos, criaste, criavam, criei, criou
entrevistas	11	69	0,20	entrevista, entrevistas

mudar	5	69	0,20	muda, mudada, mudado, mudam, mudamos, mudando, mudar, mudaram, mudas, mudavam, mudo, mudou
diretor	7	68	0,19	diretor, diretora, diretores
maior	5	68	0,19	maior, maiores, maioria
série	5	68	0,19	série, sério, sérios
gajos	5	67	0,19	gajas, gajo, gajos
modelos	7	66	0,19	model, modelo, modelos
dinheiro	8	66	0,19	dinheiro, dinheiros
considerarei	10	65	0,19	considera, consideram, consideras, considerei
cabo	4	65	0,19	cabo, cabos
autores	7	64	0,18	autores
principais	10	62	0,18	principais
gravar	6	61	0,17	grava, gravada, gravadas, gravado, gravados, gravam, gravamos, gravando, gravar, gravares, gravas, gravávamos, gravou
valor	5	61	0,17	valor, valores

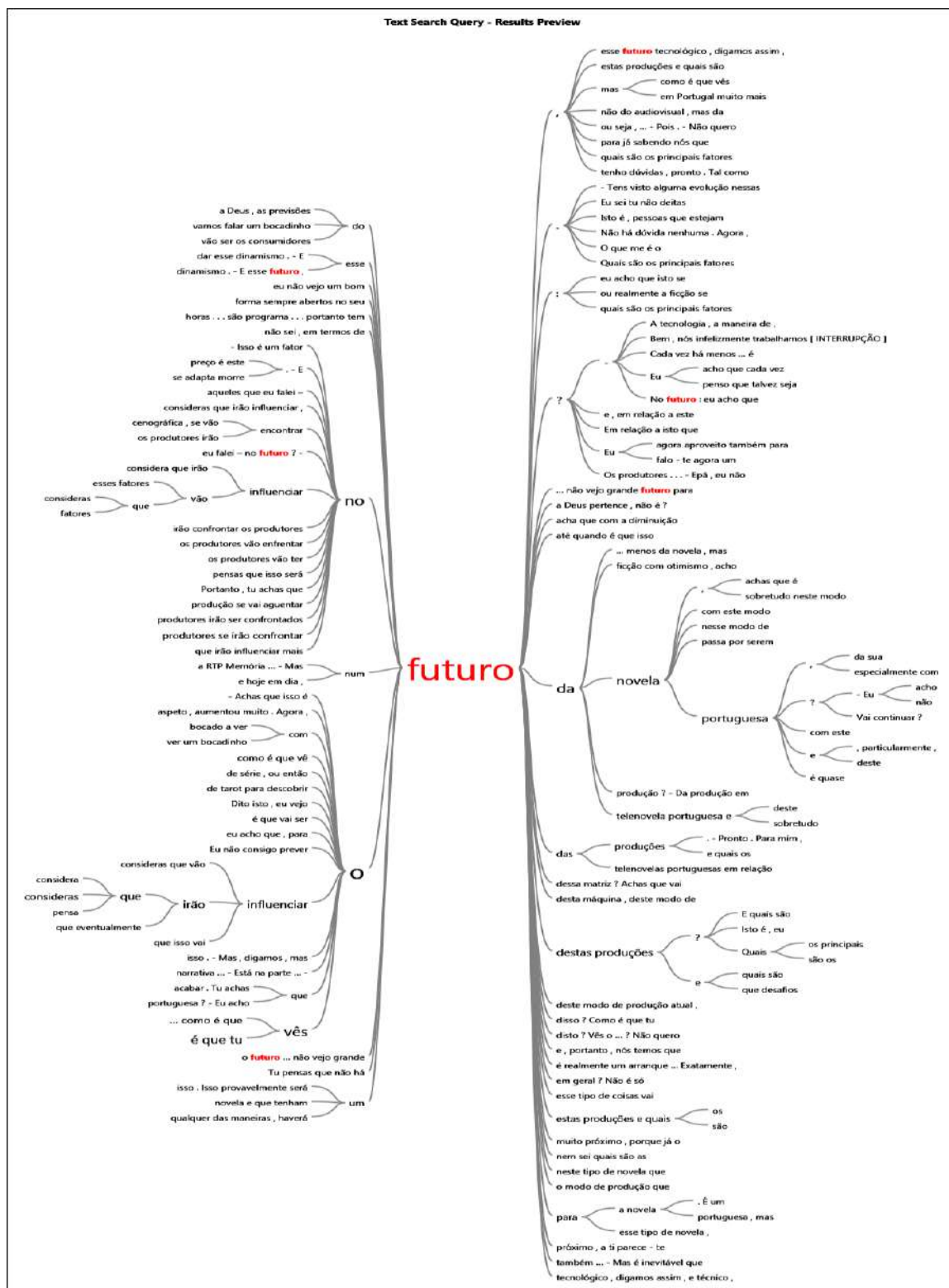
Sucesso

Name	References	Coverage
Manuel Arouca	8	0,18%
Patrícia Sequeira	7	0,16%
Domingos Galamba	5	0,13%
Maria João Luís	3	0,10%
Nuno Santos	3	0,08%
José Eduardo Moniz	3	0,07%
Jorge Queiroga	3	0,04%
Eduardo C Torres	2	0,05%
Maria João Mira	1	0,02%
António Parente	1	0,04%

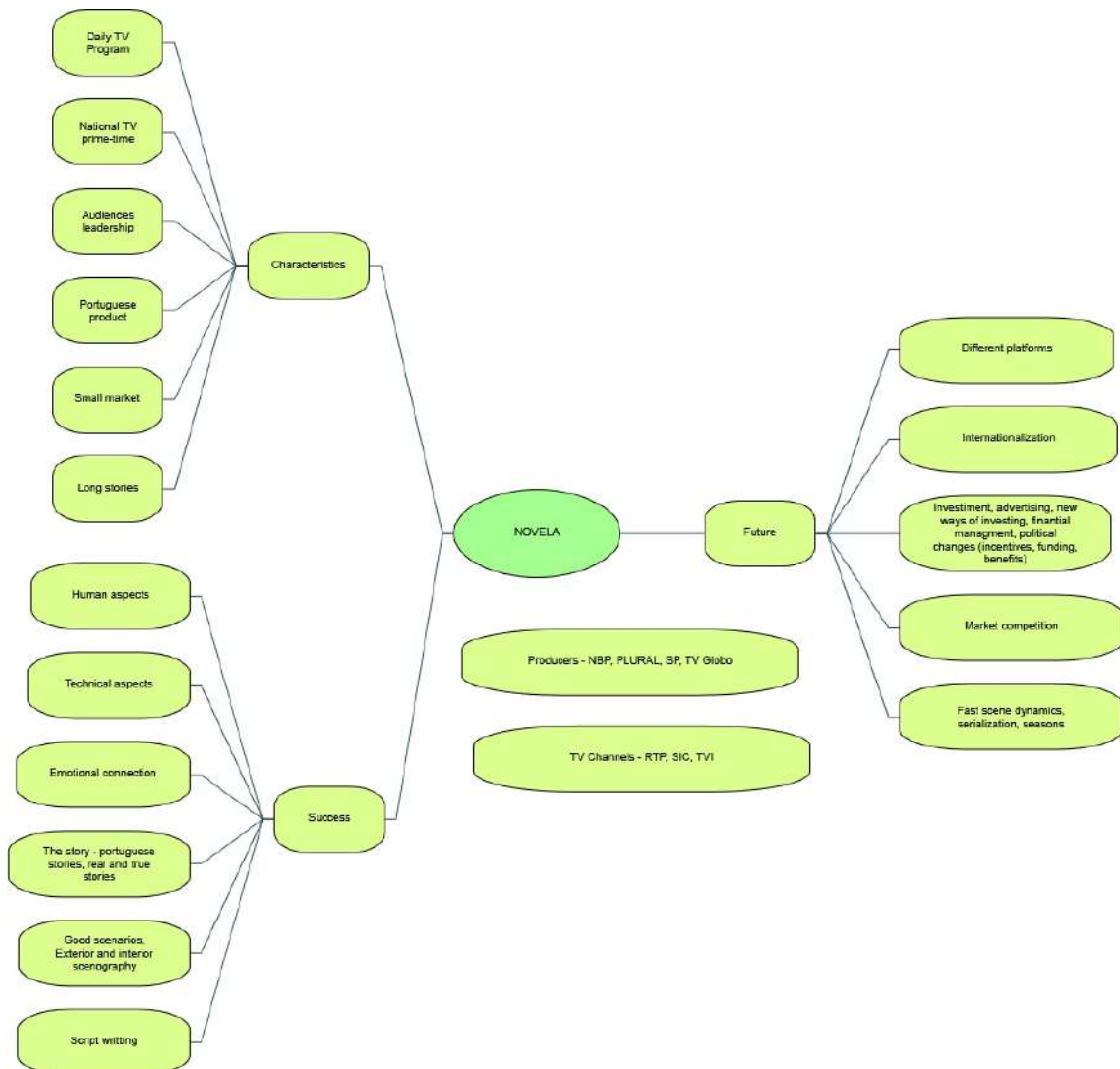


Futuro

Name	References	Coverage
Pedro Miranda	11	0,15%
Catarina Amaro	9	0,16%
Manuel Cavaco	8	0,14%
Maria João Mira	8	0,18%
Domingos Galamba	7	0,15%
José Eduardo Moniz	7	0,15%
Eduardo C Torres	7	0,16%
Margarida Carpinteiro	6	0,17%
Manuel Arouca	5	0,10%
Entrevistadoutoramento JORGE QUEIROGA (transcrição)_FINAL	5	0,05%
João Pedro Lopes	4	0,05%
Transcrição Entrevista Doutoramento ANTÓNIO PARENTE _ PT_REV_FINAL	4	0,14%
Nuno Santos	3	0,08%
Adriano Luz	3	0,05%
Patrícia Sequeira	3	0,06%
Maria João Luís	2	0,06%



Mind Map/ Concept Map – General ideas



Matrix Query

Characteristics	Negative		Neutral		Positive	
	REF	SOURCE	REF	SOURCE	REF	SOURCE
1 : Actual themes and current topics of interest	0	0	0	0	6	3
2 : Human aspects (people, talent, etc)	0	0	1	0	22	8
3 : Technical aspects	2	1	0	0	24	11
4 : Daily TV program	0	0	0	0	4	2
5 : Emotional connection	0	0	0	0	17	7
6 : Good-looking actors	4	2	0	0	2	2
7 : Production model - Massive production with reduced costs	5	1	0	0	13	5
8 : Music	0	0	2	1	15	7
9 : National Portuguese product	0	0	0	0	11	6
10 : Prime-time	0	0	0	0	2	2
11 : Exterior scenarios (landscapes, natural)	0	0	1	0	23	8
12 : Interior scenarios	0	0	0	0	9	5
13 : Script writing	8	5	0	0	18	8

1: Apply current topics of interest

A presença dos temas da atualidade na *telenovela* é visto como positivo e como fator de sucesso e de ligação emocional, devido ao realismo e à proximidade com a vida

diária das pessoas (exemplos deles são: jogos de futebol, bombeiros, fogos, atores de diferentes etnias e). Trata-se, na verdade, do papel social da telenovela.

2: *Human aspects (people, talent, etc)*

A maioria dos entrevistados refere que os aspetos humanos são o fator essencial para sucesso da *telenovela*, apresentando uma atitude muito positiva face ao elenco, autores, equipa de produção, equipa de direção, liderança e talento humano. Fala-se de bons autores com boas histórias, bons castings para escolha dos atores e personagens, bons realizadores com ideias inovadoras e muito talento dos atores. Referem que atualmente existe maior abertura e promoção do diálogo entre equipas, assim como existem profissionais mais qualificados.

3: *Technical aspects technology*

Os entrevistados falam essencialmente de aspetos técnicos como iluminação, som, cenografia, direção de fotografia, novas tecnologias, fundos virtuais, painéis fotográficos, cenário virtual, croma e cenários. Todos estes aspetos técnicos são vistos como fatores que influenciam o interesse da audiência no produto *telenovela*, pois fazem com que esta esteja mais próxima do real.

4: *Daily TV program*

A quotidianidade e regularidade da *telenovela* é visto como positivo para atrair a audiência e garantir continuidade do trabalho dos profissionais envolvidos na produção da mesma. Quotidianidade aparece associada ao hábito, à criação de um hábito que é o consumo diário da *telenovela*, à ligação às intrigas e aos personagens, e à vivência das histórias.

5: *Emotional connection*

A ligação emocional às histórias e personagens da *telenovela* aparece sempre muito associada ao realismo e às histórias com temáticas reais e da atualidade. Exemplos

disso são os contextos típicos portugueses, patriotismo cultural, cenários tradicionais ou paisagens bonitas do país, contextos internacionais ligados à história de Portugal (Moçambique, Angola, Macau, Marrocos). Aborda-se também o tema da *telenovela* emocional, ou seja, composta por atores que passam sentimento e histórias pessoais que aparecem retratadas. Nota-se que têm sido recrutados atores mais jovens para conquistar mais público jovem, tentando criar-se assim uma ligação emocional entre este público jovem e estas personagens. A ligação emocional aparece como uma característica negativa quando algumas *telenovelas* não levam as emoções ao limite, como *telenovelas* que são muito policiais e pouco emotivas, sendo referido que uma *telenovela* deve ter uma intriga emocional que promove sentimento e ligação à história.

6: *Good-looking actors*

A inclusão de atores jovens surge como uma característica da *telenovela* atual que é vista, no geral, como positiva, desde que o ator tenha talento e seja bem incluído na história. É referido que o facto de as novelas terem atores jovens e bonitos pode aumentar as audiências. Fala-se dos “Morangos com Açúcar”, que iniciaram esse movimento de inclusão de atores jovens e sem experiência e funcionou como escola de atores: *“Hoje joga-se muito com atores jovens e bonitos, principalmente as mulheres, o que não me parece nada mal, mas joga-se muito com isso também. Às vezes não são tão boas atrizes como isso, mas depois são belas, as histórias são bem assentes, e a coisa funciona, não é?”*

A inclusão de atores jovens e bonitos é vista como negativa numa das entrevistas, onde é referido que a escolha de atores com base no seu aspeto exterior em detrimento da sua experiência e qualidade é incorreto. Refere-se que as modelos invadem a profissão e, muitas vezes, a *telenovela* perde qualidade com isso, por incluir atrizes bonitas e não atrizes de profissão – formadas e com qualidade – tornando a *telenovela* num produto superficial.

7: *Massive production with reduced costs*

O modo de produção da *telenovela* onde se produz muito por um valor reduzido aparece encarado tanto de uma forma positiva e como de uma forma negativa. O modo de produção da *telenovela* aparece referido como um bom negócio, um bom modelo de gestão, com rigor financeiro, que permite produzir “bom e barato”, à semelhança de uma indústria. Produz-se muito com uma qualidade média a preços muito competitivos: é chamada de a “linha industrial para um produto cultural”. (“Em relação ao número, de facto, o número de muitos episódios é vantajoso em termos de custos porque os custos fixos dividem-se por um número de horas ou minutos de produção final muitíssimo superior, não é?”. “É aquilo a que eu chamei uma linha de produção fordiana. É produzir... foi o que fez o senhor Ford. Na indústria, em geral, esse modelo já foi ultrapassado, mas, na verdade, é o que nós vemos. É produzir bem e muito, permitindo um preço mais barato. Quando se consegue produzir bem, sendo que o bem aqui é o bem... não é o bem do académico, é o bem em geral... se o bem corresponde ao interesse do público, estamos de novo no modelo fordiano.”). O aspeto negativo deste modelo de produção está ligado à qualidade. O facto de se produzir muito e depressa, acaba por penalizar a qualidade, não há tempo para ser melhor, o grau de exigência artística é um pouco mais reduzido, o que leva, como referido, a que se deva “fazer a sensibilização de autores, atores, técnicos, realizadores, etc., no sentido de se fazer bem e fazer depressa e esse é um problema que muitas vezes põe em causa a qualidade”

8: *Music*

A música aparece quase sempre como um aspeto positivo que sofreu uma grande evolução nos últimos tempos e que funciona como um grande complemento à *telenovela*. A história da *telenovela* portuguesa ficou marcada com sucessos musicais que chegaram a dar o seu nome à *telenovela*. Hoje em dia, é referido que isto se processa de uma forma

diferente, ou seja, a música continua a ter um papel fundamental na *telenovela*, no geral, mas já não é a *telenovela* que segue o título ou tema de uma música, mas sim o contrário. São procuradas músicas que se relacionem com personagens, as temáticas e os ambientes e cenários importantes na *telenovela*. É muito difícil conseguir a autoria das músicas em exclusividade para a *telenovela*, normalmente são músicas que já existem, salvo raras exceções em que são produzidas músicas a pedido para um contexto específico. Apesar da importância da música na *telenovela*, todos os entrevistados referem que a história e os atores são fatores mais importantes face à música. Um dos entrevistados refere que a música é algo neutro, naturalmente que as cenas ficam melhores depois de sonorizadas, mas a música que é escolhida em específico é algo secundário.

9: *National Portuguese product*

As *telenovelas* são vistas como um produto nacional, de orgulho nacional, que contam histórias e experiências portuguesas, incluem paisagens portuguesas e são faladas na nossa língua. Tudo isto se reflete na ligação com a história e no interesse da audiência. Tal como um entrevistado refere: “existe este patriotismo cultural também ao nível da população em geral, que faz com que as pessoas, entre uma *telenovela* portuguesa e uma brasileira, vamos tentar ver a portuguesa porque é nossa, porque são as nossas coisas, são as nossas paisagens.”

10: *Prime-time*

A *telenovela* passa em horário nobre e isso reflete uma valorização do produto e permite trazer a quotidianidade, a regularidade e desenvolver o hábito de consumo. Um dos entrevistados declara o seguinte: “Sim, eu penso que a aposta das novelas no horário nobre foi um segredo para o sucesso do trabalho, porque nós fizemos bons trabalhos até para a RTP e que muitas vezes depois mudavam de horário e não permitia fidelizar a pessoa”. A nível negativo é apenas referido que o facto da *telenovela* passar regularmente

em prime-time só é possível por se baixar a qualidade da produção e aumentar o ritmo da mesma (modelo de produção industrial da telenovela). Só assim é possível produzir tantos episódios, afirmando-se que uma boa série não passa regularmente. Tudo isto reflete razões económicas.

11: *Exterior scenarios (landscapes, natural)*

– Os cenários exteriores são característica fundamental da *telenovela*. Apesar de se referir que existe sempre pouco orçamento para investir nos cenários exteriores, são estes cenários naturais e bonitos que funcionam como elo de ligação emocional à história e levam as pessoas a “viajar pelo mundo sentadas no sofá”. Como afirma um entrevistado: *“Depois os locais em exterior onde nós fazemos as novelas são locais escolhidos com algum critério e não são locais escolhidos apenas para mostrar paisagem, são locais que eles próprios nós fazemos o possível por serem protagonistas das histórias.”* *“Porque nós estamos a fazer uma novela cuja ação decorre, em grande parte, em Viana do Castelo e decorre na Galiza. Portanto, nós estamos a identificar-nos com as populações e o problema... e a questão de fundo é que nós tratamos de problemas que podiam acontecer lá e os dramas humanos, que não são apenas dramas humanos, ocorrem lá”*. Como ponto mais negativo é referido que a percentagem de exteriores é ainda muito reduzida na *telenovela* e que seria benéfico ser maior.

12: *Interior scenarios*

Os cenários interiores e a cenografia são também muito importantes na *telenovela* e é referido que sofreram uma grande evolução e são muito mais realistas agora.

13: *Script writing*

O guião e história da *telenovela* são sempre indicados como a característica mais relevante e principal para uma boa *telenovela*. É o aspeto primordial, antes dos atores, cenários ou modo de produção. Refere-se que tem existido uma forte aposta nos autores,

e equipas de autores, apesar dos mesmos serem também eles pressionados pelo modo de produção industrial, precisando muitas vezes de escrever muito e rápido. A *telenovela* de autor é muito referida positivamente, como sendo uma história que agarra a audiência. São as histórias portuguesas, as intrigas e os enredos, as temáticas atuais que fazem uma *telenovela*. Um do entrevistado afirma o seguinte: “*Sem uma história não há novela e eu tenho exemplos vividos e outros que assisti em que uma boa historia é fundamental. O que é que é uma boa história? Isso já são outros vinte cinco tostões. Uma boa história é uma boa ideia obviamente, mas uma boa ideia não é um rapaz que se apaixona por uma rapariga e o pai não o deixa casar - porque isto não é uma boa historia - isto é a história das novelas não é, são os clássicos; haverá sempre amores difíceis ou impossíveis, haverá sempre traição, haverá sempre drama, pronto, isto são melodramas, as histórias são melodramas pronto. O segredo é a junção dos ingredientes normais de uma telenovela, a maneira como eu os junto e como construo a minha história. Para mim isto é o fundamental, ponto.*” Ou “*Eu acho que a história é fundamental e, na minha opinião, a grande viragem nas nossas novelas deu-se precisamente com a história. A história depois por arrasto levou a uma quantidade de coisas*”. “*Eu penso que as pessoas gostam de seguir uma história, e depois a história era nossa, era portuguesa, não é?* “

Com uma atitude mais negativa é referido que muitas vezes as *telenovelas* são histórias muito longas, repetitivas, com pouca ação, pouca dinâmica e que o público está cansado disso. “*Eu penso que talvez seja ao nível da história. Penso que há alguma repetição das histórias e aí tem de haver uma criatividade para encontrar outras formas de contar a história e que não seja quase uma fórmula.*” “*o público necessita a nível de história – mais dinamismo, mais acontecimentos, mais pares jovens, menos jovens – portanto, a escrita tem de estar muito próxima da cenografia, e o meu lado de criação de espaços tem de estar muito em sintonia com a escrita*”

“Acho que, acima de tudo há uma coisa que se persegue nesta coisa da novela, que é uma história, não é, que chega às pessoas, que cativa as pessoas, parece-me, quanto a mim, infelizmente que as histórias são quase sempre as mesmas, portanto, as histórias variam muito pouco...”

14: *Small market*

A *telenovela* é um mercado muito reduzido, muito pequeno, com poucas oportunidades e pouca produção, comparativamente ao cabo, por exemplo. Isso acaba por influenciar negativamente o desenvolvimento da novela e das oportunidades profissionais. Por exemplo, só se produz novela para *prime-time*, não se vai escolher realizadores com menos experiência. Mas ao mesmo tempo, se esses novos realizadores não produzem, não ganham qualidade. É um círculo vicioso. Se não existe oportunidade, tudo demora mais tempo, realizadores, autores, etc.

Existem apenas 3 clientes – RTP, TVI, SIC “*Em Portugal, tu tens três clientes: a RTP, a TVI e a SIC e tens um cabo que já representa mais de 30 %. And counting... por isso, tu vês as receitas e vês os resultados das empresas que operam o cabo, são resultados milionários e vês os resultados da RTP, da SIC e da TVI, epá... não são grandes resultados. Claramente, uns têm obrigações, porque têm um alvará e têm obrigações. Têm de produzir em língua portuguesa, X horas, adaptar X obras literárias. A RTP então, como tem de fazer serviço público tem de fazer mais uma quantidade de coisas. O cabo não tem obrigações nenhuma.*”

Não há canais cabo com produção portuguesa. “*Eu acho que devia vir... tu olhas para isto e tens cinco canais, ou seis, ou dez que interessa. Não há nenhum canal com produto português. Eu acho, para já, que isto devia estar legislado, devia haver uma obrigatoriedade de terem produto nacional, senão qualquer dia até as minhas filhas são educadas com séries americanas e com desenhos animados só da Disney. Eu acho que*

devia haver aqui uma obrigação. Não havendo obrigação, eu acredito que os próprios operadores para ganhar assinantes terão que ir por aqui. Já foram com o futebol, acho que a seguir têm que ir com a ficção, novelas, séries, o que quiseres. Os canais Premium, ficção com budget. Os canais de segunda linha para jovens, coisas de baixo orçamento em que os putos que saem da universidade para realizadores, para editores, possam começar também a fazer os seus pequenos projetos, para daí a uns tempos poderem passar para, digamos, para a primeira divisão. Se isto não acontecer, temos claramente aqui um problema no nosso pequeno mercado.”

Matrix query

	Negative		Positive		Future		Success	
STORY	REF	SOURCES	REF	SOURCES	REF	SOURCES	REF	SOURCES
1 : Author stories	1	1	1	1	0	0	4	2
2 : Good story, plot	0	0	8	4	2	2	13	4
3 : Happy stories	4	1	0	0	0	0	0	0
4 : Intense stories	1	1	6	5	2	2	4	3
5 : Long stories	10	7	1	1	2	2	0	0
6 : Portuguese story	0	0	18	8	1	1	12	7
7 : Shorter stories - less episodes	0	0	3	2	7	3	4	3

8 : True stories	0	0	6	3	5	3	0	0

1: *Author stories*

Os autores, o guião e a história são um fator importante para o sucesso de uma *telenovela*. A atitude negativa face a histórias de autor nas *telenovelas* relaciona-se com o facto de atualmente haver muitas *telenovelas* sem autor, ou com muitos autores, perdendo-se a linha ou assinatura de autor.

“O trabalho dos autores é extraordinário. Eles são os meus grandes aliados, aquilo que eu costumo dizer é que se nós não tivermos um bom texto, não temos um bom composto, ponto final parágrafo. A novela não vai ter sucesso, por isso, vamos ter que trabalhar o texto de uma ponta à outra e eu louvo os autores porque eles trabalham imenso, eles não têm vida.”

2: *Good story, plot*

Novamente, a história e um bom enredo são reconhecidos como a chave para o sucesso de uma *telenovela*. Se a história for boa, se o enredo tiver intrigas interessantes para o público, a *telenovela* será um sucesso. Boa história e bom enredo aparecem muito associados ao sucesso.

3: *Happy stories*

Os entrevistados acreditam que, no geral, atualmente, o público pede histórias mais alegres e mais leves. No entanto, as referências negativas a este tópico devem-se ao facto de algumas *telenovelas* serem demasiado superficiais, fúteis, mais preocupadas com a beleza dos atores do que com a representação.

“Porque hoje a patetice é tão grande, é patetice mesmo, porque é muito fútil, é muito leviano, as coisas não têm profundidade, não se procura de facto do ponto de vista

social, sociológico, se quiseses, não se encontra a possibilidade de cavar, para ir mais fundo, mais fundo, não, é tudo à superfície...”

4: *Intense stories*

A intensidade da história é relevante para o sucesso e futuro da *telenovela* e aparece associada positivamente à mesma. Inclusão de conteúdos fraturantes e atuais, aumenta a intensidade e o interesse da audiência, será basicamente esta afirmação: “A história e as suas intrigas e quanto mais forte, mais qualidade, basicamente”.

5: *Heavy and long stories*

As *telenovelas* são conhecidas por terem uma história longa com intrigas pesadas. Isto é visto como negativo atualmente, negativo para o futuro da *telenovela* e para o sucesso da mesma. O público já não procura histórias longas, mas sim curtas e com dinâmica. Veja-se o relato deste entrevistado: “É assim, eu não vejo um bom futuro neste tipo de novela que estão a fazer. Nem é bem a escrita, a mim o que me perturba muito é o prolongar da história, quer dizer, porque essas velhinhas e esses velhinhos que veem ficarão sempre presos, agora, há camadas que têm de ser apanhadas, outras, e eu não sei se vão conseguir com estas coisas repetidas, repetidas, repetidas, nós próprios atores, às vezes, “mas eu já disse isto tanta vez”.

6: *Portuguese story*

As histórias típicas portuguesas, inclusão de cenários portugueses, temática importantes em Portugal, como o mar, o calçado ou o vinho são aspetos muito associados ao sucesso da *telenovela*, são o elemento fundamental para criar a ligação emocional com a história.

“Primeiro, porque, de facto, foram melhorando. Depois, porque eram portuguesas e as pessoas identificavam-se com as portuguesas. O que eu não cheguei a dizer na resposta à pergunta anterior é que eu tenho uma intuição que não está de maneira

nenhuma provada, que existe este patriotismo cultural também ao nível da população em geral, que faz com que as pessoas, entre uma telenovela portuguesa e uma brasileira, vamos tentar ver a portuguesa porque é nossa, porque são as nossas coisas, são as nossas paisagens.”.

7: *Shorter stories - less episodes*

Histórias mais curtas, com menos episódios e com cenas mais dinâmicas são referidas como o futuro da *telenovela* e o sucesso da mesma atualmente e no futuro: “Hoje em dia a narrativa está muito mais dinâmica, a técnica de realização é muito mais poderosa”, “o futuro da novela passa por serem novelas mais curtas, bastante mais curtas, até para poderem vender internacionalmente”.

8: *True/real stories*

O realismo é referido como vital para o sucesso da *telenovela* e muito importante para o futuro. Quanto mais real, atual, mais impacto e sucesso terá, atente-se neste exemplo: “Isso acho tem a ver com temas... mais do que com a atualidade dos telejornais, pode haver uma situação ou outra, nós estivemos a fazer esta semana um episódio especial para agradecer aos bombeiros. Teve a ver claramente com um agradecimento nosso aos bombeiros, teve a ver com a atualidade”

	Future		Negative		Positive	
EVOLUTION/ PROGRESS	Ref	Sourc	Ref	Sourc	Ref	Sourc
1 : Different platforms (net, web, mobile, etc)	11	5	0	0	1	1
2 : Internationalization	7	2	0	0	2	1
3 : Investment	16	5	5	4	4	1
4 : Market competition	5	2	0	0	8	6
5 : Fast scene dynamics	14	7	0	2	8	4
6 : Seasons	1	1	1	1	2	2

7 : Serialization	16	7	3	2	12	5
8 : Star-system	0	0	0	0	2	1

1: *Different platforms (net, web, mobile, etc)*

O futuro da *telenovela* aparece muito descrito como associado à produção de conteúdos não apenas para televisão, mas para várias plataformas, com linguagens distintas e adaptadas a cada uma – Facebook, Instagram, Snapchat, web, mobile: “A novela das nove, por exemplo, tem uma protagonista muito jovem e que é um verdadeiro boom nas redes sociais. No TVI Player a novela é vista por 70 000 pessoas por dia, ainda não é 1%, e o TVI Player não tem assim tanto tempo, portanto há muita gente que já só vê, os mais novos só veem a novela por internet, veem quando querem, não veem às nove.”

2: *Internationalization*

A internacionalização é também apontada como um elemento chave para o futuro da *telenovela*. São referidos países como o México, o Chile, a Colômbia, e ainda Angola e Moçambique, para onde já se exporta *telenovelas*. França também aparece indicada como possibilidade devido aos inúmeros emigrantes portugueses e aos canais cabo portugueses.

3: *Investment*

O investimento é referido como fundamental para o futuro da *telenovela*, em particular o investimento internacional (exportação), novas formas de investimento (inovar) e investimento publicitário. Acima de tudo é referido que são necessárias mudanças políticas no que toca aos investimentos, incentivos fiscais e benefícios. A produção da *telenovela* deveria ser mais apoiada pelo próprio país e pelas políticas. O investimento aparece associado a atitudes negativas quando se refere existir muita falta de investimento na produção da *telenovela*.

Alguns entrevistados afirmaram:

“Cidades e países. Dou-te o exemplo do MIP. Tu tens stands de países, Portugal já tem um stand no MIP, tu tens stands de países com incentivos fiscais, venha gravar ao Canadá, venha gravar ao Abu Dhabi. Acho que também temos que ir buscar esse investimento. “

“Eu acho que é um entrave no que diz respeito a legislação. Acho que é um entrave no que diz respeito a apoios que existem para o cinema, que existem para as séries, que não existem para a telenovela e claramente é preconceito. Em termos legislativos, já se começou a avançar com alguma legislação para o cinema com alguns benefícios. Para a televisão e para a novela nem se fala disso. Eu acho que isto das mentalidades demora um bocadinho a mudar e eu aqui confesso que isto já devia mudar mais rápido. Há preconceito.”

4: *Market competition*

A competição de mercado aparece como fator positivo por promover mais produção com melhor qualidade, como no seguinte exemplo: “E depois com a concorrência que se criou entre a SP e a Plural, ou entre a SIC e a TVI, acabou a indústria por beneficiar, toda a indústria, não é? Os canais e os espetadores porque estão muito melhores”.

5: *Fast scene dynamics*

A introdução de cenas mais rápidas e mais dinâmicas na produção da *telenovela* aparece como a grande chave para o futuro e sucesso da mesma. Os entrevistados referem que o público está cansado das tradicionais *telenovelas* longas e com cenas muito lentas e de pouco desenvolvimento e que querem mais ação. Mais dinamismo nas cenas vai cativar o público para ver regularmente e não querer perder nenhum episódio: “Portanto, há aqui uma grande evolução no que está a acontecer, no sentido de aproximar a novela do ritmo das séries e, logicamente, as temáticas das novelas daquilo que hoje interessam

às populações mais jovens, aos consumidores mais jovens, que vão ser os consumidores do futuro”.

6: *Seasons*

A utilização de temporadas é vista como um engano pois é apenas um prolongamento da mesma *telenovela*. É um formato que permite manter a mesma *telenovela*. O conceito de temporada na *telenovela* é diferente do conceito de temporada nas séries. Na *telenovela* aparece como uma forma de contornar um assunto sem o resolver realmente. Pode haver uma reestruturação, novas histórias, saírem e entrarem personagens, mas não deixa de ser a mesma *telenovela*. Até porque muitas vezes são temporadas que são seguidas, não há intervalo de tempo entre elas como nas séries. Por outro lado, as *seasons* podem permitir maior facilidade na internacionalização e venda do produto *telenovela*, pois o formato extenso de *telenovela* não é fácil de vender a nível internacional, uma vez que não se adapta bem ao mercado. Dessa forma, é mais fácil a comercialização de temporadas (menos episódios).

7: *Serialization*

Aproximar as *telenovelas* das séries é um dos aspetos fundamentais para o sucesso da *telenovela* segundo a maioria dos entrevistados. Incluir mais cenas dinâmicas, rápidas e curtas nestas e ter mais ação. No entanto é referido diversas vezes que as séries estão associadas a custos de produção mais elevados, e que será muito difícil manter qualidade alterando a estrutura base do modelo de produção atual, que é a produção de muitos episódios (mais de 300). É referido que o valor de um episódio tem descido continuamente, ao mesmo tempo que todos os outros fatores aumentam. Este é apresentado com um dos grandes desafios que a produção de *telenovelas* tem num futuro próximo.

8: *Star-system*

O *star-system* é visto maioritariamente como secundário. É pouco importante, existindo é positivo, mas vem depois da história. O mais importante é um bom guião, uma boa história. De seguida, os atores, independentemente de se são conhecidos ou não. O *casting* é muito importante, o saber escolher os atores certos para as personagens. O *star-system*, enquanto inclusão de atores conhecidos, atores de renome, aparece como podendo ser benéfico, mas secundário. Refere-se que hoje em dia o *star-system* já é muito diferente do que era o *star-system* há alguns anos. Hoje em dia já não parece ser tão importante ter atores mais velhos de renome com muita experiência, mas sim atores jovens muito divulgados nas redes sociais. O *star-system* jovem permite ir buscar aqueles jovens que fugiram para o cabo, que são capazes de ir espreitar a *telenovela* porque veem um ator que seguem a fazer publicações sobre isso no seu facebook ou instagram.

Anexo 6

Este é um anexo descritivo sobre as novelas “Paz dos Anjos” e “Lusitana Paixão”.

Servem de apoio a este anexo a pasta “anexo 6” (relativo a “Paz dos Anjos”) e “anexo 6A” (relativo a “Lusitana Paixão”) que se encontra no seguinte link:

https://drive.google.com/drive/folders/1CnNmt7h7FSJ_FaBhlQMjGiiuMF0-XKWn?usp=sharing

Sobre “Paz dos Anjos”

Emissora original	RTP1
Transmissão original	16 de abril de 1994 - 20 de janeiro de 1995
Temporadas	1
Episódios	160

Sinopse

Sebastião Ribeiro (João Perry), natural de Ribeira dos Anjos, vila fictícia do Distrito de Setúbal, onde se desenrola toda a trama da novela, está a estudar Engenharia em Lisboa e, por via das suas enormes capacidades, consegue uma bolsa de estudo, e, com isto, conclui o curso numa das melhores universidades de França e, simultaneamente, da Europa. Após se formar, devido aos seus excelentes resultados, é convidado a integrar uma das principais equipas de investigação francesas e, da Europa, no campo das Energias Renováveis. Com o passar dos tempos e, pelas suas brilhantes capacidades, vai progredindo dentro da equipa, até chegar a coordenador de investigação. Já com este importante cargo, acidentalmente, a meio de uma pesquisa, descobre um "atalho" para a obtenção de energia, de forma inesgotável, sem custos para o ambiente e, a preços até então nunca sonhados. Sebastião decide manter a sua descoberta em segredo, até que, uma fuga de informação faz com que uma organização bélica saiba dos procedimentos descobertos pelo cientista português e, assim, poderem usar o método para obtenção de energia para fins destruidores. Assim que sabe disto, Sebastião entra em desespero e, tenta o suicídio, dentro do laboratório onde trabalhava, em França, fazendo explodir o mesmo. Mas, antes de cometer o fatal passo, pensa que seria possível ainda conservar todo o trabalho feito e, que, o mesmo poderia ir parar a mãos benéficas. Então, decide simular a sua morte, colocando todos os seus pertences que usava em França,

incluindo todos os procedimentos da sua descoberta, dentro do laboratório, momentos antes de o fazer explodir, fazendo assim a sua equipa pensar, que tivesse morrido de acidente. Porém, conserva uma cópia dos procedimentos da descoberta e, secretamente abandona França, regressando a Portugal, precisamente, à sua terra-natal, Ribeira dos Anjos. A sua terra está como sempre esteve, com os seus amigos de infância que, não conseguiram as possibilidades que Sebastião conseguiu, sendo uns comerciantes, jornalistas locais e empregados do seu irmão, Arsénio Mota Costa (António Montez) (†), casado com Filomena Mota Costa (Florbela Queiroz) de quem tem uma filha, a Dora Maria (Sofia Alves) . Arsénio é Presidente do clube de futebol local e da fábrica de comida para cães Bobex, a maior empregadora do local, sempre acompanhado por Francisco da Malva e Cunha (Filipe Ferrer) (†), esposo da Margarida da Malva e Cunha, mais conhecida por Mimi (Isabel Medina), e pelo Crispim Saraiva (Manuel Cavaco), dois «borra-botas» sempre à disposição de Arsénio. Encontra também a Condenssa Olímpia de Alencastre (Fernanda Borsatti) (†), a pessoa mais importante da vila que, vive com o seu enteado e afilhado, D. Fernando de Alencastre, conhecido por todos como Fernandinho, (Luís Aleluia), um rapaz com um tipo de atraso mental, o hipopituitarismo, fruto de uma possível tentativa de homicídio em criança que, o faz ser sempre infantil, de aparência e mentalidade, apesar de ter quase 30 anos. Fernandinho tem negócios de acções da bolsa, com acções coloridas, tudo ilusório, julga-se, mas depois Olímpia descobre que afinal Fernando jogava a sério na bolsa e ganhou milhares de contos, sendo ele a ajudar mais tarde Olímpia a reconstruir o antigo Casino de Ribeira dos Anjos, um sonho muito antigo. Apenas Arsénio e a Condenssa Olímpia sabem do terrível segredo de Sebastião. Arsénio usa esse segredo para chantagear o irmão, sempre que este quer algo que não consegue, ameaçando-o de relatar para França a farsa da sua morte, fazendo-o de propósito, e assim a vida de Sebastião torna-se num inferno. O objetivo de Sebastião é que

o procedimento para a obtenção de energia possa ser usado em Ribeira dos Anjos e, assim desenvolver uma terra que parece estar parada no tempo e com bastantes problemas, tais como a rutura do jornal local, "O Clarim", algo que leva o único redactor, Macário Miraldino (Armando Cortez) (†), pai de António Miraldino (António Assunção) (†) e esposo de Lala Miraldino (Estrela Novais), pais de Júlio Mota Costa, mais conhecido por Julinho (Ricardo Carriço) a quase cometer suicídio, algo que é evitado à última da hora por grande parte da população da vila. Macário será durante o decorrer do enredo o narrador desta história. Também tem como problema o futuro do clube de futebol local, que parece poder ficar sem presidente, entre outros graves. A vila é povoada por personagens singulares: o padre José Eduardo (José Pedro Gomes); a cabeleireira Rosa Maria Silva (Rita Ribeiro), dona do Salão Rosi, cujo funcionário principal é o "homossexual" brasileiro Claudionor (Miguel Mendes), que tem uma filha, a Marta Sofia (Sandra Faleiro), e oculta o facto de ser sua mãe, e proíbe-a de chamar de mãe. Marta Sofia revolta-se contra ela e decide ter uma vida normal, apaixonando-se por Sebastião. Rosa Maria teve em tempos um romance com Cândido Sabino (Diogo Infante), filho de Laurinda Sabino (Cucha Carvalheiro), que se apaixonará pela professora do Colégio Ateneu, a Prof. Esperança (Helena Laureano), que depois será expulsa do colégio pelo seu chefe, "borra-botas" da política, ; o ex jogador Joaquim Carreiras, mais conhecido por Quim (Vitor Norte); os donos da Café-pensão Central, propriedade dos Fontainhas, que são o proprietário João Carlos Fontainhas (Rui Mendes), a esposa Teresa Fontainhas (Guida Maria) (†) e os filhos Pedro Fontainhas (João Cabral), que tem um romance com Esperança antes dela se apaixonar por Cândido, e Catarina Fontainhas (Ana Brito e Cunha), mulher muito inteligente, que se julga mais que os outros, e tem um romance com Julinho, mas fica desiludida pois ele se apaixona por Dora. Mas o amor desses dois é impossível, pois Arsénio e Lalativeram relações, na altura em que ela

julgava que o seu marido António tinha morrido no Ultramar, e dessa relação nasceu Julinho, tornando eles irmãos. Quando descobrem, ficam arrasados, mas conseguem acostumar-se com o facto e tornam-se grandes amigos e irmãos de verdade. Uma das lendas que nascerá na terra de Ribeira dos Anjos é O FANTASMA DO CASINO. Correm rumores de que o fantasma de uma mulher, que era vedeta do Casino da Ribeira dos Anjos em 1954, e foi assassinada barbaramente pelo seu marido, anda a rondar o Casino' a altas horas da noite. Uma mulher vestida de branco, que despertará o coração de Macário, que teve um grande romance com ela, será a companhia de Fernandinho e iludirá muitos habitantes da terra. Mais tarde, descobre-se que o fantasma era Claudionor, que utilizou a história para fazer aquela brincadeira sem maldade, que até levou Arsénio à certa. A descoberta acontece numa tentativa de salvamento de Marta Sofia, quando ela é raptada pelos franceses que andam atrás de Sebastião. Depois da descoberta, Fernandinho e Claudionor tornam-se grandes amigos. Todo o desenrolar da trama é no intuito de Sebastião poder levar o seu plano para a frente, no entanto apenas sabendo do mesmo quem ele considere que pode fazer tal façanha, para que tudo fique NA PAZ DOS ANJOS.

Elenco

- Ana Brito e Cunha - Catarina Fontaínhas
- Armando Cortez (†) - Macário Miraldino / Narrador
- António Assunção (†) - António Miraldino
- António Montez (†) - Arsénio Mota Costa
- Catarina Avelar- Melita Saraiva
- Cucha Carvalheiro - Laurinda Sabino
- Diogo Infante - Cândido Sabino
- Estrela Novais - Lala Miraldino

- Fernanda Borsatti (†) - Condessa Olímpia de Alencastre
- Filipe Ferrer (†) - Francisco de Malva e Cunha
- Florbela Queiroz - Filomena Mota Costa
- Guida Maria (†) - Teresa Fontaínhas
- Helena Laureano - Esperança
- Isabel Medina - Margarida de Malva e Cunha (Mimi)
- João Cabral - Pedro Fontaínhas
- João Perry - Sebastião Ribeiro
- José Eduardo - Diamantino Pinheiro
- José Gomes - Dr. Maurício Lourosa
- José Pedro Gomes - Padre José Eduardo
- Luís Aleluia - D. Fernando (Fernandinho) de Alencastre
- Luís Esparteiro - Dr. Manuel Sancho
- Manuel Cavaco - Crispim Saraiva
- Maria José (†) - Hermínia
- Miguel Mendes - Claudionor / Mulher-Fantasma
- Paula Pedregal - Raquel
- Ricardo Carriço - Júlio Miraldino (Julinho)
- Rita Ribeiro - Rosa Maria Silva
- Rui Mendes - João Carlos Fontaínhas
- Sandra Faleiro - Marta Sofia Carreiras
- Sofia Alves - Dora Maria Mota Costa
- Sofia Sá da Bandeira - Cremilde Crespo
- Varela Silva (†) - Hélder Sabino
- Vítor Norte - Joaquim Carreiras (Quim)

Atores Convidados

- Anna Paula (†) – Henriqueta Mota
- António Aldeia - Raptor
- Beto - Raptor
- Jorge Nery - Toni (homem que rapta Marta Sofia)
- Carla Lupi (†) - Funcionária do banco
- Carlos Areia - Agente do jogador do Gana
- Carlos Gonçalves (†) - Benedito
- Cláudia Cadima - Enfermeira
- Cristina Carvalhal - Maria Ribeiro
- Fernando Ferrão - Veloso
- Fernando Mendes - Manolito Caracol
- Gil Vilhena - Empregado da Tasca em Lisboa onde Quim vai
- José Alves - Jean Pierre (cientista colega de Sebastião na Central Nuclear)
- José Boavida (†) - Inspector da PJ
- José Torres - Ele próprio
- Ladislau Ferreira - Edmundo Silva
- Licínio França - Dr. Molina Tiñones (espanhol que tentou negociar com Arsénio)
- Luís Pavão - Dr. Viegas
- Luís Zagallo (†) - Assassino contratado para matar Sebastião
- Manuel Castro e Silva - Indivíduo que dá boleia a Sebastião e Marta após se livrarem do rapto
- Nuno Emanuel - Investigador do Laboratório Francês que vai atrás de Sebastião
- Pedro Barão - Médico que trata Benedito

- Ramon de Mello - Constantino Saraiva
- Rosa do Canto- Narcisa
- Rosa Guerra - Rececionista da Clínica onde Sebastião está internado

Sobre “Lusitana Paixão”

Emissora original	RTP1
Transmissão original	24 de Fevereiro de 2003 a 20 de Fevereiro de 2004
Temporadas	1
Episódios	150

Sinopse

Eça de Queirós foi a inspiração de Francisco Moita Flores para constituir a história de uma novela que tem como pano de fundo o retrato de Portugal no século XXI. E porque sempre que se fala da obra de Eça, fala-se de romance, o amor é a pedra de toque de todo o desenrolar da "Lusitana Paixão". Amar é sofrer... já alguém dizia... mas e se dois corpos que se amam profundamente descobrem que não podem ficar juntos? Tudo começa, quando Carlos Lencastre (Albano Jerónimo) recém formado em Medicina, culto, charmoso, apaixonado pela vida e por mulheres bonitas regressa a Lisboa para viver com o avô no Ramalhete, mansão de família há já muito tempo fechada. Afonso Lencastre (Mário Jacques) é o guardião dos segredos dos Lencastre e o seu objectivo é descobrir a neta, que ele nunca conheceu. Carlos deixa-se mover pelo gosto da conquista e não perde tempo para se envolver com Teresa Estrela D'Alva (Filomena Gonçalves), esposa do deputado Alexandrino (João Lagarto), homem que só pensa na política e nas aparências, ou seja, um bota-de-elástico. Todavia ainda não será esta a mulher da sua vida... João Moniz (Gonçalo Waddington), amigo íntimo de Carlos, encarna a figura de

boémio, excêntrico e revolucionário e ocupa um papel de grande relevo no desenrolar da intriga. Mas os maus da fita também existem semeando mentira, inveja e discórdia nas questões mais diversas, como é o caso de Beatriz Lencastre (Fernanda Lapa), irmã de Afonso e inimiga dele, que tenta utilizar a empresa do Grupo Lencastre para enfrentar o irmão, por causa de desavenças familiares passadas há muitos anos, e o marido de Maria Eduarda (Teresa Negrão), o brasileiro Castro Guimarães (Flávio Galvão), que quer aliar-se com Afonso por motivos financeiros mas outros interesses o movem a fazê-lo.. Assuntos religiosos, políticos, negócios obscuros, jornalismo, solidariedade.

Elenco

Ator	Personagem
Albano Jerónimo	Carlos Lencastre
Alexandre Pinto	Artur Silva
Carla Chambel	Margarida Silva
Carla Maciel	Clara
Carlos Mendes	Tomé Cantor (José Benevides Fialho)
Carolina Castelinho	Rosa
Fernanda Lapa	Beatriz Lencastre
Fernando Gomes	Silva
Filomena Gonçalves	Teresa Estrela D'Alva
Flávio Galvão	Castro Guimarães (Timóteo)
Gonçalo Waddington	João Moniz
Henrique Mendes	Padre Custódio
Isabel Medina	Clárisse Lourenço
João Baptista	Miguel Estrela D'Alva
João D'Ávila	Gonçalo Cohen
João Didelet	Augusto Salada
João Lagarto	Alexandrino Estrela D'Alva
Luís Lucas	Manuel Vilaça
Luís Mascarenhas	Gouveia
Manuel Wiborg	Padre Eurico
Márcia Breia	Genoveva Silva

Ator	Personagem
Mário Jacques	Afonso Lencastre
Rita Lello	Raquel Cohen
Sandra Faleiro	Miss Sarah
Sara Norte	Sofia Cohen
Teresa Negrão	Maria Eduarda

Elenco Adicional

Ator	Personagem
Álvaro Faria	Visconde de Couratos
Anabela Moreira	Maria
Ana Rita Tristão	Virgínia
António Cid	Sócio do Clube
Augusto Portela	Professor Leitão
Benjamim Falcão	Deputado Cristiano
Cândido Ferreira	Jonas
Carlos Curto	Jerónimo
Carlos Oliveira	Jornalista
Carlos Vieira d'Almeida	Padre
Carloto Cotta	Colega de teatro de Miguel
Carmen Santos	Juíza no processo de Artur
Clara Nogueira	Felisberta
Cláudia Teixeira	Salomé
Cristovão Campos	Comparsa de Artur
Durval Lucena	Alberto Cardoso
Eurico Lopes	Jorge
Félix Fontoura	Comparsa de Artur
Fernando Tavares Marques	Delegado de Resende
Figueira Cid	Empresário
Filipe Garcia	Diogo
Florbelá Queiroz	Hortense Novais
Francisco Brás	Encenador da peça de Miguel

Ator	Personagem
Francisco Moita Flores	Funcionário do teatro
Henrique Pinho	Guarda prisional
Igor Sampaio	Médico de Beatriz
Inês Almeida	Rita Novais
Isabel Ganilho	Alice
João Cabral	Director do canal de televisão
João Maria Pinto	Presidente da Junta
João Neto	Motorista de Gonçalo
Joaquim Guerreiro	Recluso que partilha cela com Artur
John Wolf	Paulo Cavalinho
Jorge Paixão da Costa	Toni
Jorge Pinto	Engenheiro Celestiano Saúde
Jorge Sequerra	Deputado João Libório
Jorge Silva	Camilo / Camelo Neves
José Mora Ramos	Júlio
Júlia Pinheiro	Jacinta
Lourenço Henriques	Francisco
Manuel Castro e Silva	Engenheiro Leocádio
Manuela Santos	Gertrudes
Maria João Sobral	Madame Zica
Maria Simões	Maria (Empregada dos Cohen)
Marques D'Arede	Ministro Ezequiel
Milou	Amante de Augusto
Nádia Estadieu	Carlota
Nuno Guerreiro	Médico
Paula Guedes	Maria Natércia
Paula Farinhas	Florista
Paula Pais	Cabeleireira
Pedro Alpiarça	Pastor
Pedro Cavaleiro	Bernardo
Pedro Górgia	Dr. Álvaro Rodrigues
Quimbé	Lobão
Raul Atalaia	GNR que detém Augusto Salada
Rita Alagão	Leonor Monteiro

Ator	Personagem
Roberto Candeias	Jeremias
Rogério Jacques	Deputado
Rómulo Fragoso	Colega de teatro de Miguel
Rui David	Engenheiro da fábrica de automóveis
Rui Fernandes	Sócio do clube
Rui Luís	Deputado Ricardo Trigueirão
Rui Quintas	Rui
Sara Prata	Colega de teatro de Miguel
Susana Arrais	Marta
Susana Vitorino	Daniela Almeida