



TELEVISÃO E FICÇÃO TELEVISIVA EM PORTUGAL
(1974-1992)

Isolino Alves de Sousa

U.L.P. | 2019



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA
DO PORTO

Isolino Alves de Sousa

**TELEVISÃO E FICÇÃO TELEVISIVA EM
PORTUGAL (1974-1992)**
Do advento da democracia à liberalização
da atividade televisiva

Trabalho realizado sob orientação de
Prof. Doutor António Manuel João Preto



www.ulp.pt

Outubro 2019



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA
DO PORTO

Isolino Alves de Sousa

**TELEVISÃO E FICÇÃO TELEVISIVA EM
PORTUGAL (1974-1992)**
**Do advento da democracia à liberalização
da atividade televisiva**

Tese defendida em provas públicas na Universidade Lusófona
do Porto no dia 15/10/2019 perante o Júri seguinte:

Presidente: Prof^a Doutora Isabel Maria Pérez da Silva Babo

Vogal: Prof. Doutor António Manuel Dias Costa valente

Vogal: Prof^a Doutora Sónia Manuela Martins de Sá

Vogal: Prof. Doutor Manuel Luis Bogalheiro da Rocha
Fernandes

Vogal: Prof Doutor Luis Miguel Nunes da Silva Loureiro

Vogal: Prof Doutor Rui Alberto Mateus Pereira

Orientador:

Prof. Doutor António Manuel João Preto

Outubro 2019



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA
DO PORTO

ANEXO 1
DECLARAÇÃO

Nos exemplares das teses de doutoramento ou dissertações de mestrado ou de outros trabalhos entregues para prestação de provas públicas nas universidades ou outros estabelecimentos de ensino, e dos quais é enviado um exemplar para depósito legal na Biblioteca da Universidade Lusófona do Porto, deve constar uma das seguintes declarações:

1. É autorizada a reprodução integral desta tese/dissertação apenas para efeitos de investigação, mediante declaração escrita do interessado, que a tal se compromete.
2. É autorizada a reprodução parcial desta tese/dissertação (indicar, caso tal seja necessário, nº máximo de páginas, ilustrações, gráficos, etc.), apenas para efeitos de investigação, mediante declaração escrita do interessado, que a tal se compromete.
3. Não é autorizada, por um prazo de 3 anos, a reprodução de qualquer parte desta tese/dissertação.
4. De acordo com a legislação em vigor, não é permitida a reprodução de qualquer parte desta tese/dissertação.

Assinatura Ahs cu

Agradecimentos

Um enorme agradecimento à minha família pela companhia que não fiz e pela liberdade que me foi permitida para poder desenvolver este trabalho.

E aos meus colegas de profissão que, também eles, participaram neste trabalho pelo incentivo.

Ao amigo realizador António Faria pelos anos de trabalho em conjunto e pelo regresso à boa amizade passados mais de trinta anos. O meu obrigado pela ajuda, pelo incentivo e por se ter prestado a gravar um depoimento que passou a fazer parte deste trabalho que agora apresento à Universidade Lusófona.

O meu agradecimento à Professora Doutora Isabel Ferín da Cunha pela disponibilidade e simpatia.

Ao Professor Doutor António Preto por ter aceite esta tarefa, por me ter incentivado a avançar e pelo tempo que dedicou à orientação deste trabalho.

A todos, muito obrigado!

TELEVISÃO E FICÇÃO TELEVISIVA EM PORTUGAL (1974-1992)

Do advento da democracia à liberalização da atividade televisiva

Resumo:

Os estudos sobre a ficção televisiva no período entre a implantação da democracia e o surgimento das televisões privadas, ou seja, o período em que a televisão portuguesa viveu em democracia, mas em regime de monopólio, são raros. Os estudos sobre a ficção televisiva em Portugal iniciam-se com a investigação sobre as telenovelas, e, com maior destaque, depois de 92 com o aparecimento das estações privadas que vão dar grande importância à produção deste género que se reflete no número e qualidade dos estudos académicos a partir de então publicados em Portugal.

Mas é nesse tempo e com a ficção filmada que se tenta consolidar uma forma de ser da televisão em Portugal. Com a revolução que teve lugar em Portugal a 25 de abril de 1974 e o imediato alinhamento da televisão pela nova ordem, inicia-se o processo de modernização e de alinhamento pelas televisões estrangeiras, que deveria conduzir a capacidade objetiva de produzir, em Portugal, conteúdos de ficção filmada de qualidade. Na apresentação do mapa-tipo de programas da RTP para 1978/1979, o seu diretor de programas Vasco Graça Moura anuncia:

“aguarda-se a conclusão de duas séries portuguesas, “Amor de Perdição”, o romance de Camilo Castelo Branco realizado por Manoel de Oliveira em seis episódios e “O Homem que matou o diabo”, adaptação do romance de Aquilino Ribeiro, produzida pelos Estúdios do Porto e realizada por António Faria, em oito episódios.”

A produção de seriados baseados em textos de autores portugueses fazia parte das tarefas atribuídas à RTP no esforço de valorização cultural do povo português proposta pelo Movimento das Forças Armadas, pelo que foi continuada com outros textos, mas sempre numa configuração de suporte e processos cinematográficos. Sem experiência, com meios técnicos diminutos e orçamentos escassos, esta produção portuguesa produzida nesse período, nunca conseguiu equipara-se com a outra vinda da América, seja a América do Norte seja do Brasil. E, por isso, foi sendo abandonada a favor de um outro género – a telenovela.

Num tempo em que reinou uma grande liberdade criativa, na escolha dos textos, nos processos de realização, e sem a pressa da emissão, este período poderá caracterizar-se pela influência tutelar do cinema, por uma procura insistente numa forma artística na

produção de conteúdos, pela oferta aos espectadores de uma televisão que pratique uma *democracia cultural*, como proposto pelo diretor de programas na apresentação dos programas para os anos de 1978/79.

Mas essa televisão, como se veio a demonstrar mais tarde, não tem lugar no tempo da *neo-tv*, da concorrência e no tempo da luta pelas audiências em que a própria estação de serviço público também se envolveu.

Palavras Chave: Televisão, séries, espetáculo, indústria cultural, televisão de qualidade

Abstract:

There are not many studies about the production of fiction in television in the period between the implementation of the democracy and the emergence of the private television networks, that is, the period in which Portuguese television lived in democracy, but in a monopoly regime.

The studies about fiction in television in Portugal begin with the analysis of soap operas and, with a bigger focus, after 92, with the emergence of the private television networks, which will give a great importance to the production of this genre, reflecting on the quantity and the quality of the academic studies published in the country, from then on.

However, it is in that period, and with the filmed fiction, that the television in Portugal tries to strengthen a certain way of being. With the revolution that occurred in April 25th, 1974, and the instant alignment of television with the new political order, the process of modernization and alignment with foreign television begins, which should lead the objective ability to produce, in Portugal, contents of filmed fiction with some quality.

During the presentation of RTP's typical map of programs to 1978/1979, his programs production manager, Vasco Graça Moura, claims:

«we are waiting for the conclusion of two Portuguese series, *Amor de Perdição*, *Camilo Castelo Branco's novel, directed by Manoel de Oliveira in six episodes, and O Homem que matou o diabo, an adaptation of Aquilino Ribeiro's novel, produced by Estúdios do Porto and directed by António Faria, in eight episodes.*»

The production of television series based on texts of Portuguese authors was a part of the tasks given to RTP in an effort to obtain the cultural appreciation of the people, proposed by the Armed Forces Movement. In this way, it was continued with other texts, but always in an outline of support and cinematographic processes. With no experience, with limited technical means and scarce budgets, the Portuguese production of that period has never managed to equal the one which came from America, either North America or Brazil. And this is why it was progressively abandoned, giving place to another genre: the soap opera.

When a big creative freedom reigned, in the choice of the texts and in the directing processes, and without the rush of the broadcast, this period could be defined by the tutorship influence of cinema, by a continuous search for an artistic form in the production

of contents, by the offer to the viewers of a television that can practice a cultural democracy, as it was suggested by the programs production manager in the presentation of the programs grid for 1978/79.

But that kind of television, as it was proven later, doesn't have a place in the era of the neo-tv, of the economic competition and in a time of struggle for shares in which the public network itself got involved.

Key-words: Television, shows, show business, cultural industry, quality television

INDICE GERAL

Introdução.....	1
-----------------	---

CAPÍTULO I – A indústria cultural

1.1.A indústria cultural.....	14
1.2.A televisão e a indústria cultural.....	26
1.3.Uma proposta de análise	27
1.4.A televisão e a sociedade de consumo	30
1.5.A ficção televisiva	31

CAPÍTULO II – A sociedade do espetáculo

2.1 A aventura do ecrã	37
2.2 A sociedade do espetáculo	47

CAPÍTULO III – O espetáculo em casa

3.1 A televisão	52
3.2. A televisão e a ditadura	57
3.3. A televisão e a revolução dos cravos	64

CAPÍTULO IV – Um fogo de artifício visual

4.1. Televisão de qualidade?	86
4.2. Notas sobre a linguagem televisiva	92
4.3. As relações da televisão com o cinema	98
4.4. A televisão e a arte	103
4.5. A televisão e o discurso artístico	108
4.6 A televisão em Portugal	121

CAPÍTULO V – Uma janela para o mundo

5.1. Os programas de Televisão	128
5.2. Os programas dramáticos	144
5.3. A telenovela e a sua linguagem	148
5.4. Os programas de ficção.....	157
5.5. Os seriados.	161
5.6. Contar uma história	164

CAPÍTULO VI – A produção de ficção televisiva

6.1. A produção de ficção serial.....	167
6.1.1. Os cenários	169
6.1.2. O guarda-roupa e adereços	175
6.1.3. A iluminação	176
6.1.4. A câmara	178
6.1.5. O som	180
6.1.6. A montagem	181
6.1.7. A realização	185
6.1.8. Os genéricos	187
6.1.9. As audiências	198
6.2. Casos práticos.....	202
6.2.1. Amor de Perdição, memórias de uma família	207
6.2.2. O homem que matou o diabo	216
6.2.3. Manhã submersa	219

6.2.4. Zé Gato	222
6.2.5. Duarte & Companhia	226
6.3. Análise crítica	230
VII - CONCLUSÃO	238
BIBLIOGRAFIA	242

ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS

1. Foto 1 – Cenário de <i>Star Wars</i>	180
2. Foto 2 – <i>The Dressmaker</i>	186
3. Foto 3 – Marlene Dietrich em O Expresso de Xangai	187
4. Foto 4 – Dentro (imagem de série)	211

ÍNDICE DE QUADROS

1. Quadro I – Programas mais vistos.....	52
2. Quadro II – Distribuição dos tempos de emissão	78
3. Quadro III – Produção de ficção seriada em Portugal	81
4. Quadro IV – Programas de qualidade	120
5. Quadro V – Telenovelas mais vistas	161
6. Quadro VI – Programação de 12/11/78	247
7. Quadro VII – Análise de alguns elementos das séries	249
8. Quadro VIII – O guião de televisão nas séries	253

ÍNDICE DE GRÁFICOS

1. Gráfico I – Programação da RTP – 1974	71
2. Gráfico II – Programação da RTP – 1979	77
3. Gráfico III – Programação da RTP – 1992	86

ÍNDICE DOS ANEXOS

1. Anexo I – Séries produzidas em Portugal e emitidas pela RTP entre 1957 e 1992.....	1
2. Anexo II – Teleteatro produzido pela RTP (1957-1992)	15
3. Anexo III . Alinhamento de emissão do dia 12 de Nov. de 1978	40
4. Anexo IV – Ordens de serviço	46
5. Anexo V – Grelha-tipo RTP para 1978-1979	49

“Primeira medida precaucional do escritor: inspecionar em cada texto, em cada passagem, em cada parágrafo se o motivo central surge suficientemente claro. Quem quer expressar algo, se encontra tão impelido pelo motivo que se deixa levar sem sobre ele refletir. No pensamento está-se demasiado perto da intenção, e esquece-se de dizer o que se pretende dizer.”

Theodor W. Adorno

Introdução

A televisão está em todo o lado, o seu ecrã tem hoje melhor qualidade, pode ser maior e mais brilhante, mas coloca-nos as mesmas questões do passado, nas já remotas décadas de cinquenta e sessenta do século XX. Essas décadas foram, sem dúvida, as mais importantes para o desenvolvimento da tecnologia de televisão, mas foi na linguagem e no seu específico modo de representação que se desenvolveu nessa altura. É a partir dos anos cinquenta do século passado que a televisão passa a ser objeto de estudo e investigação nas universidades, embora as primeiras abordagens remontem já aos anos 30, como foi o caso dos estudos levados a cabo pelos investigadores da Escola de Frankfurt e em outros ambientes universitários e profissionais que, já estudando o cinema, começaram a levar em linha de conta os *mass media* e, entre eles, a televisão, que, entretanto, começava a dar os seus primeiros passos nos Estados Unidos da América e na Europa Ocidental¹.

A Radiotelevisão Portuguesa (RTP) surgiu em Portugal em 1956, primeiramente em regime experimental, passando em 1957 a emitir em regime definitivo. Ela foi, nos primeiros anos da sua existência, uma peça fundamental da grande engrenagem de

¹ É em finais do século XIX que Alexander Bain consegue o envio telegráfico de uma imagem. São muitos os cientistas que vão trabalhando e fazendo descobertas que começam a dar forma à ideia de transmitir imagens e sons a partir de um emissor para muitos recetores. Em 1920, John L. Baird montou um dos primeiros modelos de televisão, usando as várias tecnologias já disponíveis. Em 1923, o russo Wladimir Zworykin desenvolveu um tubo de imagem, o iconoscópio, que criou as condições para que a empresa norte-americana RCA fabricasse o primeiro televisor comercial. Começava a televisão nos Estados Unidos e pouco tempo depois também na Europa. No entanto, o seu grande desenvolvimento acontece a partir de 1945, logo após o fim da II Guerra Mundial.

governação do Estado Novo; um regime autoritário que persistia na resistência a um devir histórico inexorável (Cádima, 1996). A televisão portuguesa fazia a sua emissão no rigoroso cumprimento das instruções do governo e de toda a estrutura do poder, cumprindo as ordens daqueles que a tutelavam. Como confessou Ramiro Valadão, o último Presidente da Administração da RTP, antes do 25 de Abril, “a Televisão obedecia às ordens provenientes dos gabinetes do governo².”

A necessidade de se incrementar o desenvolvimento económico do país, a necessidade deste se modernizar e aderir às novas ideias e movimentos que se espalhavam pela Europa, para além da premente necessidade de resolver a questão ultramarina, constituíam preocupações de uma elite portuguesa culta, que fazia oposição ao regime, na exata medida das suas capacidades.

Embora estes temas ligados ao desenvolvimento e à guerra colonial fossem debatidos em circuitos clandestinos, a RTP, por lei e por vontade própria, não dava qualquer espaço a esta reflexão, e à sua maneira, e com os seus meios específicos, não permitia que essa discussão pública tivesse lugar. Ela cumpria o seu papel de porta-voz do poder e da política interna e externa proposta pelo Estado Novo. No programa da RTP *Conversas em Família*³, Marcelo Caetano avaliava o estado do país, com uma visão conservadora, pugnado pela manutenção do *status quo* vigente.

No texto “A televisão e a ditadura” (1957-1974),⁴ o seu autor, Francisco Rui Cádima, escreve:

“Ao longo dos cerca de dezassete anos de estreitas relações entre o salazarismo e a RTP, a televisão revelou-se inquestionavelmente um aparelho – técnico e discursivo – e um instrumento determinante para a legitimação e a longevidade da ditadura. (...) a censura era naturalmente um modelo estruturante da política de informação de Salazar e Caetano, mas a televisão foi algo mais do que isso: na sua dimensão dissuasora, no plano da criação de uma estratégia dos consensos e enquanto ‘organismo ético’, como Moreira Batista definia o próprio sistema tecno discursivo da televisão, a censura foi um modelo repressivo e normativo essencial e determinante na manutenção do regime e do seu aparelho” (Cádima, 1996:1).

Na emissão regular da televisão portuguesa antes de abril de 1974, podemos destacar alguns conteúdos no conjunto dos programas exibidos. Nesse tempo, a televisão portuguesa emitia algumas curtas-metragens, que podemos organizar em dois

² In *A Televisão dos Militares*, documentário da autoria do jornalista Jacinto Godinho e que foi emitido na RTP 3, no dia 27 de novembro de 2017, às 22h00.

³ *Conversa em Família* foi um programa apresentado por Marcelo Caetano, então Presidente do Conselho de Ministros de Portugal, entre 8 de janeiro de 1969 e 28 de março de 1974, tendo sido produzidos 16 programas. Era feita uma análise à situação política do país na perspetiva do governo.

⁴ Em <http://www.fcsh.unl.pt/cadeiras/htv/artigos/TVDITAD.pdf>, consultado a 10 de Agosto de 2018

grupos: (1) de realizadores consagrados da história do cinema português⁵ e (2) as propostas de renovação da cinematografia nacional⁶, tema que já António Ferro tinha insistentemente proposto como meio de “salvar” o cinema nacional. Ferro invocou várias vezes nas suas intervenções públicas a importância da adaptação da literatura portuguesa ao cinema de forma a evitar enredos de improviso. Queixava-se do mal da retórica e da abundância de palavras inúteis do nosso cinema⁷.

A televisão pública portuguesa acabada de “nascer” emitia, entre outros conteúdos, curtas-metragens de um conjunto de realizadores que tinham filmes disponíveis para emissão neste novo *media*. E outros mais institucionais, como a série *Isto é Lisboa*, uma produção da Câmara Municipal de Lisboa que foi emitida entre 1959 e 1967, e filmes com produção da Junta de Ação Social (emissão entre 1959 e 1965), subordinados a temas de carácter cívico, como a prevenção de acidentes de trabalho, as doenças profissionais, ocupação dos tempos livres dos trabalhadores, etc. São também emitidos em 1969 filmes com produção da Agência Geral do Ultramar, subordinados a aspetos turísticos e culturais das províncias ultramarinas. Estava presente nesta seleção de conteúdos para emissão uma preocupação formativa misturada com algum paternalismo ao divulgar programas de formação social e outros de forte conteúdo ideológico no cumprimento dos objetivos do regime vigente. O seu discurso era apaziguador e seguidor da proposta ideológica do Estado Novo. A estes conteúdos acrescentava-se o teleteatro, programas de música erudita e ligeira, alguns magazines e informação, onde era notório o controlo exercido pela chefia editorial da empresa.

Numa televisão tutelada pelo poder político com uma essencial preocupação formativa, a programação de conteúdos culturais⁸ cresceu 6,7% em 1966, 8,5% em 1967 e 9,6% em 1968, relativamente aos anos anteriores, tal como aconteceu com os programas de música

⁵ Algumas das emissões na RTP de curtas-metragens de autores/realizadores consagrados: *O Fado* (1923) de Maurice Mariaud, emitido na RTP em agosto de 1961 (22/8/1961), *14 Anos de Política do Espírito 1934-47 (1947)* de António Lopes Ribeiro e emitida em setembro de 1957 (13/9/1957), e *Douro, Faina Fluvial* (1923) de Manoel de Oliveira, emitido em 1961 (24/10/1961).

⁶ Como exemplo das propostas de renovação da cinematografia nacional, temos *O Desterrado* (1949) de Manuel Guimarães, que foi emitido em julho de 1957 (31/7/1957), *As Pedras e o Tempo* (1961) de Fernando Lopes, emitido na RTP em 1966 (17/10/1966), e *A Paixão de Cristo na Pintura Portuguesa* (1961) de Batista Rosa e emitido a 11/5/1967.

⁷ António Ferro nutre grande simpatia pelo cinema americano, que o levou a escrever, nos inícios dos anos 30, os livros *Novo Mundo, Mundo Novo* e *Hollywood, Capital da Imagem*. Em 1933, António Ferro é nomeado diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) e o cinema continuou a interessá-lo. Embora entendesse que não se deveria esquecer o cinema americano, era preciso lutar por um cinema português, afirmando: “Protejamos, sim, na parte que nos interessa, o cinema português” (*In FERRO, António (1950). Teatro e Cinema (1936-1949)*, Lisboa: Edições SNI).

⁸ São considerados programas culturais as rubricas religiosas, literárias, de divulgação de artes plásticas, infantis, juvenis, e os programas que estavam a ser emitidos nas rubricas “movimento saúde”, “segredos do mar” e “Universidade na TV”.

erudita (3,6%, 4% e 4,2% no mesmo período temporal). Nesse mesmo ano, são apresentadas 43 peças de teleteatro, sendo 43% dessas peças de autores portugueses, e foram chamados a trabalhar nessas peças de teleteatro 613 atores e figurantes. As séries que estiveram no “ar” em 1968 foram *Bonanza*, *O Fugitivo*, *Dr. Kildare*, *Missão Impossível*, *O Santo*, *Os Vingadores*, entre outras (Anuário RTP, 1968).

A emissão da televisão ocupava apenas uma pequena faixa das 24 horas do dia; o Canal 1 abria às 18h30 e fechava pouco depois da meia-noite. Também aqui se afirma a proposta que o governo tinha para a sociedade portuguesa: o dia é para ser ocupado a trabalhar, o fim de tarde e noite com lazer⁹ e a partir da meia-noite o tempo deverá ser ocupado, por todos, a descansar.

Com a Revolução de Abril de 1974, a postura da televisão portuguesa na sociedade muda por completo. O Movimento das Forças Armadas ocupa no dia 25 de Abril os Estúdios da RTP em Lisboa (Lumiar), e ao meio da tarde do dia seguinte os Estúdios do Porto (Monte da Virgem em Vila Nova de Gaia) e, apesar do registo de alguns pequenos focos de resistência, a RTP inicia de imediato a sua própria adesão ao movimento revolucionário¹⁰. Os repórteres saem para a rua e filmam os acontecimentos relevantes, como a tomada pelo exército da sede da Direção Geral de Segurança (DGS), a rendição de Marcelo Caetano no Quartel do Carmo e outros acontecimentos importantes para consolidação do movimento revolucionário em curso.

“Visava-se documentar o mais possível a realidade, com uma estratégia discursiva de construção de um novo país, que atravessava o dispositivo televisivo e cinematográfico, sem grande distinção de linguagens próprias de cada um dos media e de géneros. Acreditava-se que a imagem em movimento tinha uma relação indexical com a História e visava-se construí-la mesmo como um motor de transformação da realidade” (Costa, 2000:6).

No mesmo sentido, o recentemente criado Sindicato dos Trabalhadores do Filme anunciava a sua vontade de aderir e participar ativamente no movimento

⁹ A proto tv tinha como desígnio informar, educar e divertir. Tudo devia ser feito para que esse objetivo fosse uma realidade.

¹⁰ Uma nota oficiosa, datada de 29 de abril, divulgava: “A fim de assegurar a regularidade da Administração da RTP e o exato acatamento dos princípios estabelecidos no programa do MFA, a gerência daquela Empresa foi assumida por uma Comissão Administrativa, designada com carácter transitório e em dependência direta da JSN (Junta de Salvação Nacional). A referida Comissão, que exercerá as funções que lhe estão assinaladas, sem qualquer remuneração específica, é constituída pelo capitão-de-fragata Guilherme George Conceição Silva, tenente-coronel Manuel da Costa Brás e major da Força Aérea João Gregório Duarte Ferreira” (Teves, 2017). Um dos primeiros atos da Comissão foi chamar à sede da RTP o Diretor-Geral dos Serviços de Programas, Carlos Miguel de Araújo e o Diretor do Telejornal, Vasco Hogan Teves, para, em reunião caracterizada pela brevidade, se acertarem medidas a tomar com vista à cobertura nacional das comemorações do 1.º de Maio em todo o país.

revolucionário. Anunciava ainda alguns dos seus princípios fundadores de apoio a uma política cinematográfica:

“(1) é urgente alargar o cinema às classes populares, até como meio de politização. Impõem-se, portanto, desde já, a abertura das salas de cinema à escala nacional. (2) É urgente dar às camadas populares cinema português, falado em português e, ao mesmo tempo promovê-las cultural e politicamente através do filme, sob pena de se perder um dos seus mais poderosos meios de expressão e comunicação de massas” (Costa, 2000:2-3).

Como refere José Filipe Costa (2002), todos têm a perfeita noção que estão a participar num momento histórico de enorme relevância e todos colaboram, não se fazendo qualquer diferenciação entre profissionais e amadores, e entre o dispositivo televisivo e o dispositivo cinematográfico. Como todos partilhavam a ideia de fazer chegar ao público as imagens da revolução em curso, foi a televisão o meio adequado para difundir estas imagens, pela sua imediatez e porque a televisão “encontra a forma de mostrar o tempo na sua *durée*, e isso era de facto novo” (*Idem*: 5).

A televisão aderiu ao Movimento das Forças Armadas no dia 25 de Abril de 1974 na sua programação informativa, mas não tanto na sua programação de entretenimento. No entanto, passada a turbulência revolucionária¹¹, são iniciados os trabalhos de produção para a realização do projeto *Amor de Perdição: Memórias de uma família* com adaptação e posterior realização do cineasta já consagrado: Manoel de Oliveira. Estas negociações visaram levar a RTP a colaborar no orçamento do filme e, em contrapartida, seria editada uma série em episódios, baseada nas imagens do filme, mas para a televisão.

Em dezembro de 1978, a RTP emite esta série em episódios de Manoel de Oliveira, *Amor de Perdição: Memórias de uma família*, uma proposta arriscada, em que o realizador e os seus colaboradores e até a própria Direção de Programas da RTP acreditavam, por se tratar da adaptação de uma obra literária conhecida da população e por se tratar de uma realização do mais importante realizador português de cinema da época. Acreditavam que com estes pressupostos a série poderia, cumprindo um importante papel cultural, reunir o agrado de boa parte dos portugueses.

Infelizmente, tal não aconteceu, e as críticas negativas foram muitas e muito violentas. Esta série representa, em si mesma, um caso de estudo, pelo texto, pela obra do realizador

¹¹ Nesta turbulência revolucionária, podemos incluir aquilo que ficou para a história como o PREC (Período Revolucionário em Curso), “Verão quente” que tem lugar em 1975 e que leva ao movimento contrarrevolucionário de 25 de novembro desse ano de 75. Só depois de instalada alguma normalidade no processo político português, foi possível começar a delinear uma programação de ficção de acordo com os modelos vigentes, sobretudo na Europa. Estamos, em televisão, e segundo Gilles Delavaud, na era dos realizadores. É nesse contexto que a Direção de Programas da RTP tenta trazer para a televisão realizadores, escritores e outros intelectuais que possam trabalhar e aconselhar na produção de conteúdos com valia cultural e artística.

e pela forma peculiar como Manoel de Oliveira se propõe fazer a adaptação do romance de Camilo Castelo Branco para cinema e, posteriormente, neste caso, para uma série televisiva. Todas essas características estavam muito longe daquilo que se aceitava como discurso televisivo.

Nesse mesmo ano de 1978, estreia na RTP uma outra série em episódios de um importante texto da literatura contemporânea portuguesa, *Manhã Submersa*, de Vergílio Ferreira, com adaptação de Leonel Brito e realização de mais um realizador vindo do cinema, Lauro António. Tal como em *Amor de Perdição*, também em *Manhã Submersa* foi a realização de um filme para o cinema que determinou a possibilidade de haver uma série de televisão. Quase as mesmas imagens com uma montagem diferente, mais “televisiva”, deram origem a séries televisivas que, regra geral, não colheram o agrado do público. A necessidade de financiamento e, em muitos casos, a curiosidade pelo meio televisivo que se estava a consolidar favoreciam a experiência televisiva por parte de alguns profissionais de cinema.

Estamos em presença de um momento de mudança. Séries de produção portuguesa, com base na adaptação de textos da literatura consagrada, começavam a ter presença na grelha de emissão da televisão portuguesa. O desafio consistia na adaptação à televisão de textos da literatura portuguesa, levando ao cumprimento de dois objetivos: divulgar a cultura portuguesa (educar) e apresentar na televisão histórias portuguesas bem estruturadas (divertir). São textos de matriz erudita, mesmo que transpostos para um meio que se poderá caracterizar por popular.

Depois de estrear *Gabriela* em 1977, a RTP emitiu nesse mesmo ano um concurso, *A -Visita da Cornélia*, que, tal como *Gabriela*, convocava os telespectadores para uma televisão que ainda não se conhecia em Portugal, moderna e disponível, que quebrava regras e tabus que ainda persistiam.

Em 1979, estreava outra série com produção da RTP *O Homem que matou o Diabo*, uma adaptação de um texto de Aquilino Ribeiro, e também neste caso com a realização de um profissional do cinema com experiência, António Faria. Esta série surge da necessidade sentida no interior da RTP de avançar com produção própria de ficção serial. A série foi integralmente rodada com técnicos da RTP por proposta da RTP Porto. Era, no Porto, a primeira experiência de filmagem de um seriado que obedecia a todas as premissas da produção de ficção televisiva nacional.

Ainda no mesmo ano de 1979, surge uma outra proposta arrojada por parte da RTP. São emitidos cinco episódios de *E Não Se Pode Exterminá-lo?*, adaptação para teatro de textos do alemão Karl Valentin, peça que estava “em cena” no Teatro da Cornucópia, na temporada de 1979, e que foi transposta para a televisão com a utilização da linguagem e processos cinematográficos. A realização desta série foi de Solveig Nordlund e de Jorge Silva Melo, que também participa como ator no papel de Karl Valentin, tal como o ator Luís Miguel Cintra. Aqui é tentada uma outra fórmula: a partir de uma peça de teatro já encenada, ou seja, passar para a televisão uma peça de teatro, com as fórmulas do cinema.

Em 1980, estreia *Retalhos da Vida de um Médico* de Fernando Namora, uma adaptação de uma importante obra da literatura portuguesa, realizada por Artur Ramos e Jaime Silva. E mais duas séries são exibidas na televisão pública com direção de Rogério Ceitil, mas desta vez com texto (guião e diálogos) originais e escritos para esta série. Foi *Zé Gato*, série de televisão; um policial produzido pelo Centro Português de Cinema para a RTP em 1978 e transmitida na RTP 2 entre dezembro de 1979 e agosto de 1980.

Trata-se de um policial (clássico) em que os polícias lutam numa cidade (Lisboa) onde o crime se pratica todos os dias. O enorme aumento de população que acontece nas grandes cidades, nomeadamente em Lisboa, que, com a chegada dos portugueses que tiveram que regressar dos “territórios ultramarinos” ao continente e de fenómenos de migração no país, do interior para as grandes cidades do litoral, ocasionam que a cidade se torne um local de alguma perigosidade, onde o crime acontece com frequência. A emissão na televisão portuguesa de uma série de ficção popular neste ambiente, que se propõe lutar contra o crime e os criminosos, reúne condições de aceitação do público.

A concretização da série de 13 episódios *Zé Gato* tornou claro à equipa de produção que não tinham meios para conseguir prolongar a série cumprindo os requisitos mínimos impostos a um trabalho deste tipo. Assim, já no último episódio de *Zé Gato* foi ensaiada uma nova forma de abordagem menos comprometida com uma narrativa de base aristotélica, preparando uma nova série com um tom mais cómico e anárquico. É feita nova proposta à RTP pela mesma equipa e pelo mesmo realizador, Rogério Ceitil, que tenta encontrar um novo caminho para ultrapassar os constrangimentos orçamentais da proposta *Zé Gato*. Poucos anos depois, é programada na RTP a série *Duarte e Companhia*, série policial de comédia com 39 episódios que estreou na RTP em 1985 e se manteve no ar até 1989, também com direção de Rogério Ceitil e com a utilização da mesma fórmula para os textos e produção. Trata-se de uma série policial registada num tom cómico e sem nenhum

compromisso com o realismo da ação policial. A mesma falta de meios de produção técnicos e financeiros continua a ser uma realidade muito clara, mas o tom geral da série e essa pobreza de meios são integrados no registo de uma comicidade trágica que permitiu que se prolongasse em emissão ao longo de várias temporadas. No entanto, *Duarte e Companhia* pode caracterizar-se por ter algumas diferenças importantes relativamente ao estereótipo da série policial. O polícia/investigador é um personagem dotado de uma inteligência acima da média e de uma certa ironia que, no seu trabalho de investigação, de descoberta, decifra um enigma, o que lhe exige uma construção identificada de um exercício de razão. É um homem ou mulher de meia-idade, solteiro ou divorciado, o que lhe permite viver algumas relações ao longo do seu percurso. Esta é uma diferença importante no caso de *Duarte e Companhia*, em que o herói, Duarte, é casado e tem com a esposa uma relação de subserviência. Esta diferença acentua o carácter cómico e pouco respeitador dos cânones da série. O herói polícia lida com a morte de uma forma banal e, assim, lida com o crime e com os criminosos de uma forma cínica.

E outras séries foram produzidas neste tempo de grande dinâmica produtiva na RTP, dando sentido às propostas da missão determinada para a televisão pública¹². Embora estejamos a falar de um período de consolidação do espetáculo televisivo em Portugal e de preparação para o aparecimento da televisão privada, nem por isso o estudo da ficção televisiva produzida neste período mereceu a atenção da maioria dos investigadores portugueses. O estudo da ficção televisiva em Portugal começa com as telenovelas (1982), e com maior afinco depois de 1992 com a produção destes conteúdos pelas várias estações de televisão, RTP, SIC e TVI.

É a ficção televisiva que, seguindo o pensamento de Dominique Wolton, pode dar aos telespectadores uma referência de identidade.

“É na capacidade de inscrever a produção audiovisual do país em sua história, suas tradições, sua cultura e suas inovações que se perpetua a característica da televisão que é de ser simultaneamente uma abertura para o mundo e um meio de realizar uma identidade cultural num mundo sem fronteiras” (Wolton, 2001:77).

A RTP fez investimento em meios técnicos e instalações visando a modernização de processos com vista a criar condições para a produção de conteúdos que tivessem condições de concorrer em qualidade técnica e artística com as cooperativas de produção, mais tarde com as produtoras privadas e até com alguma produção estrangeira. A gestão da RTP, entre 1974 e 1992, pode caracterizar-se por uma grande instabilidade diretiva,

¹² Ver anexo 1.

decorrente da sua dependência económica e política do governo e do Partido que o suportava, das frequentes crises e mudanças de Governo, para além da discussão permanente sobre o seu modelo de financiamento. Apesar de tudo isso, este período (cerca de 18 anos) constituiu uma oportunidade única para a produção de ficção, ainda sem os constrangimentos ditados pela concorrência e pela cega necessidade de captar audiências.

A liberalização da atividade televisiva em 1992 e o posterior aparecimento da televisão por cabo, a internet e todas as plataformas digitais de produção e distribuição de produtos audiovisuais alteraram por completo a paisagem mediática e obrigaram a que todos se adaptassem à nova realidade. A cada vez maior aproximação de cinema e televisão, seja nas formas de visionamento, nos modelos de produção e na capacidade de investimento, levou a que hoje se deva falar na pós-televisão e em cinema digital que, de tão próximos, muitas vezes se podem confundir. A distinção entre cinema e televisão na produção e na exibição torna-se cada vez menos visível, tendo em conta o desenvolvimento das tecnologias disponíveis para a produção de televisão, e a existência das plataformas de armazenamento e visionamento que estão acessíveis a todos e que misturam produtos de cinema e televisão.

Mesmo ainda em monopólio, a televisão portuguesa tenta dar resposta ao que dela se espera. O nosso período de investigação situa-se entre 1974 (a revolução) e 1992 (o surgimento da televisão privada).

- Qual a importância da produção de ficção seriada registada em filme, feita em Portugal, no conjunto da emissão da televisão pública, neste período?
- Que ficção é realizada? Por quem? Com que textos?
- Motivos e modelos de produção da ficção seriada realizada para a televisão portuguesa no período temporal deste estudo.
- A receção destes conteúdos. Num período ainda sem medição de audiências, como recebeu o público estes conteúdos?
- Cerca de quarenta anos depois, esse mesmo modelo de produção está a voltar, agora com novos meios, novas tecnologias e outros orçamentos.

O tempo da luta pela conquista de audiências ainda não tinha chegado. Neste período, a televisão estava a atingir a sua idade adulta, já tinha acesso a produtos estrangeiros para grandes audiências, e iniciava um processo de produção com alguma regularidade, assente em princípios que deveriam nortear o serviço público de uma televisão paga pelos contribuintes portugueses. Tratava-se de dar cumprimento ao solicitado pelos diversos

governos, de dar cumprimento a um conjunto de normas e a algumas recomendações difundidas ocasionalmente pela tutela política. Mas também de entrar no mundo dos modernos meios de comunicação e de entretenimento que se desenvolviam na Europa Ocidental e nos Estados Unidos da América e ainda em alguns outros países, como era o caso do Brasil.

METODOLOGIA

Tendo como objetivo analisar a televisão e alguns dos seus programas de ficção durante um determinado período histórico, vamos clarificar alguns conceitos que nos permitirão justificar essa produção e, mais do que isso, integrar esse esforço de produção televisiva num projeto de continuidade que não se verificou.

Os conceitos de indústria cultural (Adorno, 2001 e 2015), (Adorno, e Horkheimer, 1985), e (Benjamin, 2012), de sociedade de espetáculo (Debord, 2012), (Geada, 1987), (Requena, 1995), e ainda de série televisiva (Ang, 1991), (Esquenazi, 2011), os estudos de caso e a análise documental serão duas das ferramentas mais importantes para esta investigação. A análise documental feita essencialmente sobre os registos anuais dos programas emitidos e respetivas datas (anuários), no referido período, não deixando de, mediante os resultados obtidos, extrapolar para a nossa realidade televisiva atual. Se pretendemos falar de programas de televisão, neste caso específico, de algumas séries de televisão, teremos, para além de trabalhar o conceito de série televisiva, ver, analisar e criticar as várias séries de televisão que fazem parte do *corpus* deste estudo. No entanto, temos como referência alguns trabalhos teóricos (Esquenazi, 2011), (Casetti e Odin, 1990, 1999) (Castro, 2002).

Recorremos também ao arquivo audiovisual da RTP para podermos fazer o estudo e crítica dessas mesmas séries produzidas para a RTP entre 1974 e 1992.

O estudo das obras (séries) escolhidas para análise será feito utilizando o método comparativo, tentando justificar, ou não, a tese de Gilles Delavaud (2005) de que as televisões europeias neste período (na era dos realizadores) terão contratado realizadores com obra publicada para tentar dar ao discurso televisivo qualidade cinematográfica, o mesmo que dizer qualidade artística, e aproveitar a sua experiência no processo produtivo cinematográfico.

O estudo a desenvolver pode ter como foco principal a análise de conteúdo ou uma análise mais técnica e/ou formal. Para a análise de conteúdo, deveremos levar em linha de conta o estudo das estratégias usadas no processo comunicativo, para além de alguma indicação, onde se faça referência à adesão do público a estes conteúdos. Por outro lado, elegemos, como propõem Francesco Casetti e Frederico di Chio (1999), os aspetos tecnológicos, económico-empresariais, culturais e sociais, para além da integração de tudo isto no seu ambiente político e institucional. Usamos como elementos de pesquisa informação interna da televisão pública, desde anuários a outros documentos de circulação interna, e também alguma informação que nos aparece dispersa, seja em jornais da época seja em alguns estudos universitários que foram sendo publicados.

Num tempo em que não havia registo de audiências, pelo menos na forma científica de hoje, a pesquisa quanto à aceitação e sucesso de programas junto do grande público terá de ser feita a partir da análise dos textos publicados pela imprensa, pela consulta dos registos da própria estação emissora, e, se possível, pelo estudo do programa, na sua forma, processo de produção e qualidade intrínseca.

A caracterização da televisão, na sua relação com o seu público espectador e a sua colaboração no esforço de adaptar os conteúdos produzidos à democratização em curso no país, são aspetos a valorizar. A caracterização da ficção seriada deste período, pelo modo de produzir, pela escolha temática e dos textos base, e ainda pela linguagem utilizada, poderá dar-nos uma imagem da televisão que se procurava.

A MOTIVAÇÃO

A motivação para este trabalho reside no estudo do fenómeno televisivo em geral, tendo como foco temporal principal o período já anteriormente referido, onde são de destacar acontecimentos que alteraram e determinaram alterações no percurso e no pensamento vigente. O movimento dos capitães (25 de Abril de 1974), e todo o processo político subsequente, teve grandes consequências no evoluir e no desenvolvimento da televisão portuguesa. A data de 1992, ano em que começa a operar a primeira televisão privada em Portugal, representa outro momento em que a relação dos espectadores com a televisão muda, desde logo pela oferta de novos programas e novas formas de trabalhar com o *media* televisão. A *neo-tv* estava a chegar e tudo o que isso significava.

Gilles Delavaud em *L'Art de la télévision* (2005) demonstra até que ponto a dimensão de novidade da televisão precisou de uma grande inventividade e uma grande capacidade de adaptação para se constituir como novo *media*. Como sublinha este autor, os realizadores vêm a televisão, mas como uma nova possibilidade de criação e expressão artística.

Essa dimensão criativa só podia ser concretizada por realizadores que encontravam na televisão um novo meio de expressão e de criação, usufruindo de uma grande liberdade criativa, apanágio do tempo pós-maio de 68. Foi esse tempo de liberdade e ruptura com o passado que também teve lugar em Portugal e na televisão portuguesa, não em 68, mas logo que foi possível, depois de 25 de Abril de 1974.

Podemos verificar que na grelha de emissão da RTP até 1977 a rubrica de ficção portuguesa é preenchida com a emissão de peças de teatro e alguns filmes de produção nacional.

A presença de ficção estrangeira é comum desde o início da televisão em Portugal, e, pelo contrário, a produção de conteúdos de ficção portugueses é escassa, gravada em estúdio, tratando-se quase sempre de um programa único. No entanto, o teleteatro vai perdendo lugar nas grelhas de emissão para dar lugar à “ficção dramática”, abandonando rapidamente o direto para se passar ao filmado. É o primado da adaptação com vista à criação de uma nova forma de expressão artística e o ajustamento à nova realidade televisiva.

Há uma notória prioridade: uma política de realizadores em detrimento de uma política de autores. É dada a prioridade aos inventores de formas, aos realizadores que terão capacidade criadora, inovadora, fugindo ao academismo, e não deixando de se interrogar sobre o que era, ou poderia vir a ser, a especificidade desta nova forma de expressão. Podemos dizer que a televisão desta época não se limitou a usar o teatro e a imitar o cinema, ela procurou autonomizar-se para afirmar a sua identidade e especificidade.

No entanto, os estudos sobre ficção televisiva debruçam-se, na sua maioria, sobre as telenovelas com referência a *Vila Faia* (1982) e saltando de imediato para o período depois de 1992, ou seja, depois do aparecimento das televisões privadas que se iniciaram na produção de telenovelas e, durante um determinado período, na produção de telefilmes.

A ficção televisiva (séries de ficção de onde se excluem as telenovelas) produzida após a Revolução de 1974 e até 1992 foi quase esquecida. Mas não deixa de ser o tempo em que se deu início à produção de ficção filmada; em que se procurou um caminho para uma

normalidade produtiva, onde se produziu em plena liberdade. O tempo de início de um caminho, onde foram definidas regras, princípios e se constituiu uma experiência. O tempo da luta pelas audiências, e por tudo o que isso envolve, ainda não tinha chegado.

CAPÍTULO I – A indústria do espetáculo

1.1 A INDÚSTRIA CULTURAL

A UNESCO designa como indústrias culturais todas as empresas que fornecem ao público em geral informação educativa, científica e cultural ou simplesmente entretenimento, sendo esta produção passível de reprodução em múltiplas cópias idênticas, divulgáveis em diversos formatos. Muitas outras organizações criaram definições de teor semelhante para definirem indústrias culturais. A Comissão Europeia alarga o conceito ao cinema, à indústria do audiovisual, edição livreira, revistas e jornais, à música e às artes visuais. Fica aqui incluída nesta definição a indústria audiovisual que inclui, por seu lado, toda a produção televisiva.

Fundada na primeira metade do século XX, a Escola de Frankfurt resulta da reunião de um conjunto de intelectuais e estudiosos que se juntaram para pensar a realidade e produzir saber que ficou, neste caso, denominado por “teoria crítica”. Este trabalho tinha como ponto de partida um grande desencanto, por parte dos intelectuais que integravam esta “escola”, quanto às aplicações na vida real das teses marxistas, sobretudo na União Soviética. A teoria crítica inspira-se no marxismo, dada a origem ideológica de praticamente todos os elementos da escola, mas rejeita a primazia da matéria (materialismo) e da consciência (idealismo), referindo que estas epistemologias distorcem a realidade em benefício de uma ideia preestabelecida.

Em *A Origem da Tragédia*, Nietzsche (1844-1900), influenciado pelo romantismo, interpreta a cultura clássica grega como um embate de impulsos contrários, o dionisíaco ligado aos sentidos, à embriaguez, à supremacia amoral dos instintos, cuja figura é Dionísio, deus do vinho, da dança e da música, e o apolíneo ligado à perfeição, à medida das formas e das ações, à palavra e ao pensamento humano representado pelo deus Apolo. Segundo Nietzsche, a vitalidade da cultura e do homem grego deveu-se ao desenvolvimento de ambas as forças e ao seu equilíbrio, e a sua decadência sobreveio com o surgimento do homem racional, representado por Sócrates que pôs fim à formação do homem trágico e atirou a cultura ocidental para a decadência (Nietzsche, 1953). O autor propunha a valorização dos aspetos dionisíacos por contraponto com os valores da pura racionalidade propostos por Apolo.

“A evolução progressiva da arte resulta do duplo carácter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas que são perpétuas e por aproximações que são periódicas. Tais designações, fomos nós buscá-las aos Gregos” (Nietzsche, 1953:35).

A teoria crítica proposta pela Escola de Frankfurt segue o mesmo princípio na crítica à excessiva racionalidade do homem do século XIX e XX que o levou à Guerra Mundial e ao aparecimento e desenvolvimento de um outro valor também explícito na *Dialética do Esclarecimento*¹³, a indústria cultural.

Adorno e Horkheimer, na obra referida, constataam a falência da ideologia marxista, mas também do capitalismo onde a burguesia domina o trabalho, o trabalhador e o seu tempo de lazer, através da disponibilização e do consumo de conteúdos culturais produzidos pela denominada “indústria cultural”.

O fracasso da sociedade capitalista assenta essencialmente na sua determinação de, para atingir os seus objetivos, “racionalizar o mundo, para torná-lo manipulável e subjuguável por parte do homem”. É com esta visão que a indústria cultural, difundida e produzida por variados e amplos meios de comunicação de massa, e vendida através da televisão, da rádio e da publicidade, se transforma em meio de imposição de valores e modelos de comportamento, criando necessidades e estabelecendo a sua linguagem.

Adorno faz uma profunda análise sobre a sociedade moderna que tem como característica principal, para ele, estar assente na maquinaria económica. Para este autor, esta sociedade visa essencialmente o lucro, pois esse é o objetivo que alimenta toda a sociedade capitalista. Adorno e Horkheimer (1985:29-37) criticam na indústria cultural o seu carácter totalitário cuja essência assenta num processo automático e autónomo que implica a subordinação da razão ao imediatamente dado, descaracterizando o primado do conhecimento a favor da sua restrição a um carácter repetitivo e carente de criatividade. As inúmeras agências de produção em massa e de cultura por ela criada servem para inculcar no indivíduo comportamentos normalizados como os únicos naturais, decentes, racionais. A indústria cultural transfere as características do domínio da técnica para os bens culturais, adaptando o consumo de massas aos interesses do capital, mantendo esse domínio sobre a população.

¹³ A *Dialética do Esclarecimento* é a obra fundamental da chamada “teoria crítica”, sendo os seus autores, Theodor Adorno e Max Horkheimer, fundadores da Escola de Frankfurt, caracterizada pelo pensamento crítico e reflexivo a propósito da sociedade moderna. Adorno e Horkheimer acusam o racionalismo kantiano de ser o grande responsável pelo estado de escravidão a que o indivíduo está a chegar.

O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; as próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas. A indústria cultural configura-se como o elemento de transformação da realidade, privando o sujeito da sua prerrogativa fundamental de protagonista da sua construção.

A velocidade da apresentação dos conteúdos é tal que impede a atividade intelectual do telespectador. Também a inutilidade do novo é apontada, pois dá lugar à imitação e à repetição, cujo conteúdo só varia na aparência e, não obstante, encontra eco na aceitação do público alienado na sua capacidade de percepção.

O propósito de divertir transforma-se em instrumento que serve os interesses da indústria cultural. Cada espetáculo vem mais uma vez aplicar e demonstrar, de forma inequívoca, a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas. Estes autores acrescentam que a cultura massificada provoca o enfraquecimento do espírito crítico dos indivíduos. Propõe-se uma felicidade assente muito mais no ter do que no saber.

Qualquer produto artístico ou cultural é transformado em mercadoria para entrar nos circuitos comerciais. O processo de industrialização da cultura leva a que mercadoria cultural perca o seu valor crítico; que os indivíduos se tornem cada vez mais acríticos e, por isso, se entreguem cada vez mais aos interesses do capitalismo. Ainda seguindo o pensamento de T. Adorno, a indústria cultural padroniza os gostos dos indivíduos, uniformizando a cultura e levando os consumidores a aceitar esses conteúdos e, com eles, a satisfazerem as suas supostas necessidades de forma acrítica. É necessário um gosto padronizado que permitirá o fornecimento de conteúdos de divertimento produzidos pela máquina da indústria cultural com aceitação e agrado dos consumidores. Este é um princípio de que a televisão, e não só, precisa para sobreviver economicamente.

E se falámos em cultura de massas, essa cultura também prevê uma dimensão artística como forma de melhor atingir os seus objetivos de manipulação.

“Não se pode separar a arte teórica da reação do público. Inversamente vestígios da tese estética de que a obra de arte é autónoma é um mundo para si mesma, subsistem até no produto mais trivial da cultura de massa. Com efeito, a atual divisão rígida da arte em seus aspetos económicos e comercial, em grande parte, é uma função da comercialização. Não foi por acaso que a divisa *'L' art pour l' art'* se cunhou polemicamente na Paris da primeira metade do século XIX, quando a literatura, pela primeira vez, se tornou realmente um

negócio em grande escala” (Adorno, “A Televisão e os Padrões da Cultura de Massas, 1954:1).”¹⁴

O principal objetivo da indústria cultural é o divertimento. Refere T. Adorno que o domínio exercido sobre os consumidores é mascarado pela ideia do divertimento. As longas jornadas de trabalho a que o indivíduo tem de se submeter criam disponibilidade para diversas formas de divertimento, proporcionado, por exemplo, pela televisão. Os tempos de descanso são preenchidos com produtos da indústria cultural que divertem e embrutecem os indivíduos, e constituem mais um rentável negócio para o sistema capitalista.

Com a Escola de Frankfurt, pela primeira vez eram juntas duas realidades até então tidas como incompatíveis: a indústria e a cultura. T. W. Adorno, que foi viver para os Estados Unidos na sequência da ascensão do nazismo, percebeu que havia lá uma espécie de cedência das atividades culturais às lógicas da racionalidade económica procurando a maximização dos lucros. Mas, mesmo assim, foi sempre crítico a esta postura de submissão da cultura aos ditames da economia e do lucro.

Como referem Armand e Michèle Mattelart (2002), o conceito de indústria cultural trabalhado por Adorno e Horkheimer salientava a falência da cultura e a sua transformação numa mera mercadoria sujeita ao valor de mercado. Para T. W. Adorno, essa transformação anula o poder de crítica e elimina os traços de uma experiência artística autêntica.

Ainda no contexto da Escola de Frankfurt, Jurgen Habermas (1989) salientou o contraste existente entre uma esfera pública ativa e participativa, herdeira do Iluminismo – esfera pública burguesa – e as formas mercantis da “política-espetáculo” das sociedades ocidentais da segunda metade do século XX. Nestas sociedades, Habermas deteta uma esfera pública deteriorada e dominada pelos meios de comunicação social e pelas elites. O mesmo autor observa uma apropriação progressiva da esfera pública por parte de organizações económicas e governamentais e uma crescente passividade dos cidadãos que vão aceitando o seu papel de meros consumidores de bens, serviços e espetáculos.

Em 1978, é publicado a obra *Capitalisme et industries culturelles* com coordenação de Bernard Miège para dar resposta à pergunta: que problemas específicos encontra o investimento/capital para produzir valor a partir da arte e da cultura? A abordagem dos

¹⁴ <https://pt.scribd.com/doc/37745069/A-Televisa-o-e-os-Padro-es-da-Cultura-de-Massa-T-W-Adorno> - consultado a 15/06/2017).

vários autores que colaboram nesta obra, e entre eles Armel Huet¹⁵, não é apenas económica. Os modelos estudados pelo autor lançam luz sobre as estratégias das empresas, o comportamento do consumidor e o ato da criação a partir de inícios dos anos 70 do século passado.

A televisão é o meio de comunicação de massas que transforma em espetáculo aquilo que mostra e que, normalmente, o banaliza, bastando para isso apenas o facto de ser inserido no seu fluxo interminável de emissão. No livro *Zapping*¹⁶, os autores escrevem: “La televisión se impuso al mundo desde su nacimiento por la naturaleza misma de su lenguaje, por su carácter de instrumento eficaz para dar visibilidad a los acontecimientos y a las relaciones humanas” (Abruzzese e Miconi, 2002:18). Segundo estes autores, a televisão desenvolveu-se e ganhou a importância que hoje se lhe reconhece pelo grande desenvolvimento que a vida urbana experimentou a partir dos anos 20 do século passado. Foi a mudança das formas de vida, a difusão da indústria de massas e o aparecimento da sociedade de consumo que criaram as condições propícias ao desenvolvimento de um meio de comunicação e entretenimento de massas. A televisão acaba por inaugurar um novo ciclo na cultura e estilo de vida do público. “Por un lado, refuerza la escucha masificada de los asuntos nacionales; por otro, favorece la mundialización del imaginario colectivo” (*Idem*: 29).

Para Gilles Lipovetsky, em *O Império do Efêmero* (1989), “não há dúvida que o formidável êxito alcançado pelas diversas manifestações da cultura mediática deve ser atribuído à sua capacidade de oferecer um universo de mudança, de lazer, de esquecimento, de sonho” (Lipovetsky, 1989:296).

A sociedade de consumo criou uma necessidade de evasão, a que o cinema, mas sobretudo a televisão, veio dar solução, como sugerem autores como Marcuse ou Debord. Consumimos em espetáculo o que a vida real nos recusa: sexo, porque estamos frustrados dele, aventura, porque nada de palpitante agita as nossas existências no dia a dia. Uma vasta literatura sociológica e filosófica desenvolveu até à saciedade a problemática da alienação e da compensação (*Idem*: 297).

¹⁵ Armel Huet é autor de *La marchandise culturelle* (1977), uma obra editada pelo Centre National de la Recherche Scientifique. É um trabalho importante para o estudo das indústrias culturais na Europa e o seu significado, entre outros, o económico.

¹⁶ ABRUZZESE, Alberto e MICONI, Andrea (2002). *Zapping, Sociologia de la experiencia televisiva*. Madrid: Cátedra.

Walter Benjamin, no seu famoso texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, traz alguma novidade quando formula a questão da capacidade dos novos meios poderem reproduzir até ao infinito a obra de arte, ao contrário do que acontecia no passado.

“Quando, com o aparecimento da fotografia, o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário (que coincide com o alvorecer do socialismo), a arte sente a proximidade da crise que, cem anos mais tarde, se tinha tornado inequívoca, reagiu com a doutrina de *l’art pour l’art*, que é uma teologia da arte” (Benjamin, 2012:69).

Há uma perda do “aqui e agora” que acontece com a obra reproduzida. “O aqui e agora do original constitui o conceito da sua autenticidade (...) O domínio global da autenticidade subtrai-se à reprodutibilidade técnica – e, naturalmente, não só a esta.” (*Idem*: 65).

O “aqui e agora”, referido por Benjamin¹⁷, é a aura da obra que se esvai na reprodução da obra. A decadência da aura está ligada ao evoluir da sociedade atual. O culto foi a expressão original da integração da obra de arte no seu contexto tradicional. É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura na obra de arte nunca se desligue completamente da sua função ritual. Por outras palavras: o valor singular da obra de arte 'autêntica' tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro” (*Idem*: 69). Decorre daqui uma outra evidência reportada por Benjamin: na receção da arte, podemos avaliar o seu “valor de culto” e o seu “valor de exposição”, acrescenta o autor, constatando que, na fotografia, o valor de exposição começa a afastar, em todos os aspetos, o valor de culto.

“O filme ainda não apreendeu o seu verdadeiro sentido, as suas verdadeiras possibilidades... estas consistem na sua faculdade única de, com meios naturais e um poder de persuasão incomparável, expressar a ambiência do conto de fadas, do maravilhoso, do sobrenatural” (*Idem*: 75).

O cinema reage ao aniquilamento da aura, com uma construção artística da *personality*, fora do estúdio (*Idem*: 79). No cinema, não temos aura, trata-se de uma arte fortemente reprodutível, que faz a utilização da fotografia na sua vertente artística, técnica ou

¹⁷ “O aqui e agora” está relacionado com a unicidade, autenticidade e tradição de uma obra, ou seja, a sua “aura”. Na reprodução técnica da obra de arte, a aura da obra é enfraquecida devido à falta desses elementos que são considerados a personalidade da obra. “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde a sua duração material até ao seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde” (Benjamin, 2012:75).

científica e que, perdendo a aura, ganha na enorme capacidade de se reproduzir e de se fazer ver por enormes massas sedentas de divertimento, de prazer e também de cultura.

Em 1964, Umberto Eco propunha, no seu livro *Apocalípticos e Integrados*, uma divisão em duas categorias constantes no título dessa obra. Os Apocalípticos consideravam que a massificação da produção e do consumo de bens culturais levaria à perda da essência da criação artística; por outro lado, os Integrados acreditavam no avanço civilizacional e numa verdadeira democratização da cultura. Mas fará a massificação diminuir a qualidade do produto cultural? Umberto Eco na obra referida dá o exemplo da Quinta Sinfonia de Beethoven: não é a sua difusão que a banaliza, mas pode ser a forma como é consumida. A grande vantagem, propõem os integrados, está na possibilidade das grandes massas sem acesso às salas de concertos poderem entrar em contacto com a arte, neste caso com uma obra de Beethoven.

Contra a ideia da manipulação massiva sugerida pelos teóricos da Escola de Frankfurt, a Escola Canadiana com McLuhan e Innis vem propor algo contrário, ou seja, se a Escola de Frankfurt alinha pelo pensamento dos Apocalípticos, a Escola Canadiana segue a proposta dos Integrados. Estes últimos acreditavam que a influência dos meios de comunicação sobre a sociedade e a civilização era globalmente positiva. Para eles, a verdadeira cultura não é a das elites, mas, sim, a que é veiculada pelos meios de comunicação, em particular pelos meios eletrónicos de comunicação que, segundo esses teóricos, ajudavam a internacionalizar e interligar a cultura. Ou seja, os produtos audiovisuais produzidos para televisão e por outros meios de comunicação constituem a essência dessa indústria cultural.

Umberto Eco acreditava que a sociedade moderna não vive sem a cultura de massas, mas preocupava-se em descobrir que tipo de ação cultural deve ser estimulada por parte dos meios de comunicação de massas. Ele tinha uma posição ao centro, ou seja, temos coisas boas e más em qualquer dos extremos, nos Apocalípticos e nos Integrados. Os Apocalípticos consideram a cultura de massas simplesmente má pelo seu carácter industrial. A produção industrial é vista como um ataque à pureza do processo criativo. Os Integrados são criticados por esquecerem que a cultura de massas é produzida por grupos com poder económico com fins lucrativos, o que significa a tentativa de manutenção dos interesses desses grupos através dos próprios meios de comunicação de massas.

O universo das comunicações de massas é o nosso universo, e a esta realidade ninguém pode escapar. Nas palavras de Eco:

“(…) entre o consumidor de poesia de Pound e o consumidor de um romance policial, no plano de direito, não existe nenhuma diferença de classe social ou de nível intelectual. Cada um de nós pode ser um e outro em diversos momentos do seu dia, num caso procurando uma excitação de tipo altamente especializado, noutro uma forma de entretenimento que esteja em condições de lhe veicular uma categoria de valores específica” (Eco, 1991:25).

O filme e o espetáculo de teatro constituem produções artísticas que passaram a poder chegar a um maior número de pessoas com a ajuda dos meios de comunicação de massas, ultrapassando a barreira do analfabetismo e a barreira do poder económico. De uma forma geral, todos podem ter acesso fácil às grandes produções artísticas realizadas pelo homem através dos meios de comunicação de massas, destacando aqui, pela sua presença em todo o lado, a televisão.

Vários autores trabalharam sobre as ideias da Escola de Frankfurt ou paralelamente a elas. Um desses autores é Paul Virilio, que trabalha a ideia de velocidade, que decorre do desenvolvimento tecnológico e dos novos dispositivos de comunicação. Passou a haver uma relação muito estreita, segundo Virilio, entre homem e máquina num mundo cada vez mais global. Essa utopia propõe-nos um aparente mundo de felicidade, mas tem como exemplos para nos apresentar a II Guerra Mundial, Auschwitz, Hiroxima e outros casos semelhantes. A análise aos novos meios e a sua inserção na sociedade contemporânea é vista com pessimismo por grande parte dos autores da Escola de Frankfurt, mas também por toda uma geração de autores que prosseguiram a sua linha de pensamento ao longo do século XX.

Segundo Virilio (1997), o lugar da técnica e das máquinas pode ser observado em três momentos: (1) o primeiro está associado ao desenvolvimento dos meios de transportes; (2) o segundo, ao aumento dos meios de comunicação, e o (3) terceiro, à integração das máquinas que invadem e aceleram o corpo. “Estas novas tecnologias geradas por uma velocidade supersónica dos meios de comunicação remetem-nos a uma inércia domiciliária, a um sedentarismo terminal e definitivo” (Virilio *apud* Ungaro, 2003: 7-8).

Virilio, na linha de McLuhan, desenvolve a ideia de que os meios de comunicação constituem uma importante extensão do corpo e da mente humana. Porém, não recusa a ideia de, mesmo com todos os avanços tecnológicos, ter havido uma regressão ou uma certa atrofia dos movimentos humanos. Quanto mais esses movimentos são assegurados pelos equipamentos técnicos, mais sedentários nos podemos tornar.

No passado, segundo Virilio, o homem apenas possuía a janela da sua casa como abertura fixa a partir da qual perscrutava o mundo. Depois da invenção da roda, construiu veículos e, conseqüentemente, conquistou uma janela móvel que lhe permitia visualizar

lugares que a sua janela fixa não permitia. Por fim, o homem criou a televisão e, mais recentemente, a Internet, que se tornou numa nova janela fixa, porém, que lhe permite visualizar muito mais do que a janela móvel do seu carro, porquanto são janelas abertas para o mundo.

Também Friedrich Kittler (1999) se interessou pela técnica enquanto elemento fundamental para o desenvolvimento da sociedade. Este autor sugere três fases do desenvolvimento medial: 1.^a fase, na Guerra Civil americana, onde surgiram técnicas de armazenamento; na 2.^a fase, a partir da 1.^a Guerra Mundial, difundiram-se técnicas de transferência como o rádio e a televisão; na 3.^a fase, a partir da 2.^a Guerra Mundial, desenvolveu-se a técnica de computação. E todas estas fases do desenvolvimento tecnológico aparecem, segundo Kittler, associadas a guerras. Será a guerra o verdadeiro motor do desenvolvimento humano? Autores como Angela Spahr criticam a ideia de que as grandes invenções que marcaram o desenvolvimento da técnica se ficaram a dever exclusivamente à guerra.

O desenvolvimento tecnológico que ocorreu no século XIX e XX atingiu o seu apogeu na segunda metade do século XX com a ajuda dos computadores.

É vocação dos *media* encontrar formas de despertar e gerir emoções, o que remete para as categorias do espetáculo e da subjetividade. Gerindo o desejo, proporciona-se uma excitação de viver que oculta a miséria da vida. A cultura contemporânea não vive centrada no prazer, mas antes na expectativa de que o mesmo se realize. Se o espetáculo mediático visa a gestão e manipulação das necessidades do indivíduo, é também verdade que a cultura mediática assenta numa ideologia que visa a procura desenfreada do lucro e a produção de ilusões.

Os pensadores da Escola de Frankfurt viam a comunicação mediática como um empobrecimento estético da mensagem pela utilização de fórmulas e estereótipos pré-fabricados que levariam ao empobrecimento da capacidade crítica dos espectadores, à vulgarização das fórmulas e à degradação da linguagem. Segundo estes pensadores, mantém-se a tendência para uniformizar toda a cultura mediática contemporânea, colocando-a ao serviço de um capitalismo selvagem que apenas visa o lucro e nada mais.

Há a convicção de que as sociedades industriais caminham para o totalitarismo. “Já na época do Nacional-Socialismo ficou visível que o governo totalitário não era um mero acaso, mas um sintoma do caminho da sociedade” (Horkheimer, 1990:3).

O impacto da Teoria Crítica na cultura mediática no século XXI deve passar por algumas reflexões. Se já se tornou claro que muitas das apreciações conjunturais empreendidas pelos críticos da cultura mediática se revelaram preconceituosas e muito generalizadas, também se percebe, nos últimos escritos de Adorno, algum recuo ao propor uma análise empírica que poderá questionar a visão apocalíptica que perpassa pela “Dialética do Iluminismo.”

Apesar das ideias produzidas pela teoria crítica, a avaliação dos *media* terá sempre que ter em conta a observação histórica, os interesses em conflito, as possibilidades contraditórias e a capacidade de resistência dos públicos.

A análise desencantada do mundo, proposta por Adorno e Horkheimer e aplicada ao universo da cultura, chama a atenção para o facto de o pensamento administrativo das burocracias industriais dar origem a perversões pela uniformização dos produtos.

No entanto, se olharmos para a produção cultural do século XX, verificaremos que o cinema, por exemplo, não é o deserto de inteligência de que falava Adorno. Os filmes de Chaplin, de Wells, de Ford, de Wilder, de Hitchcock, de Nicholas Ray, de Howard Hawks, de Oliveira ou até os musicais da MGM realizados por Minnelli e Stanley Donen, ou, mais recentemente, as obras dos irmãos Cohen, de Fincher, de Lynch ou de Steven Soderbergh, que fazem parte de uma lista interminável de títulos de um cinema de qualidade, mas, mesmo assim, dominador, são uma demonstração de como é possível utilizar inteligentemente os códigos prefabricados da indústria. No entanto, também é verdade que o universo que originou estes exemplos criou paralelamente uma censura de gosto, uma regra de precedentes, uma estereotipização de procedimentos que originaram a institucionalização de formas normalizadas de refletir sobre a realidade.

O conceito de indústria cultural acentua o carácter profundamente industrial da produção de normas simbólicas pela chamada comunicação de massa. Os sonetos de Camões e a tragédia grega também utilizam fórmulas. Porém, a história da indústria cultural está cheia de exemplos que indiciam a adoção de determinados códigos e dispositivos narrativos por razões que se prendem com preocupações estatísticas relacionadas com estudos de mercado que, muitas vezes, asfixiaram obras esteticamente criativas e inovadoras.

O medo de que a formulação de raciocínios considerados difíceis e complexos possa ter um menor sucesso leva a sintonizar a cultura produzida pela indústria mediática com aqueles que são tidos como os gostos comuns dos cidadãos vulgares. Todo o raciocínio é

transformado em mercadoria, logo, tudo aquilo que não se conforma com as especificações produtivas da indústria cultural é rejeitado.

Finalmente, a indústria cultural afirma a constatação de uma certa passividade perante os conteúdos de emissão dos meios de comunicação de massa. Alguns autores (Carrol, 2015) defendem que a mensagem mediática implica atividade porque necessita de ser descodificada.

Se a indução da passividade e do conformismo é da natureza dos próprios meios de comunicação de massa, seria difícil explicar a sua constante mutação ou os fenómenos de rejeição e de reação que conduzem a alterações no seio desta forma de cultura. A sociedade de consumo vive obcecada por fazer passar a ideia de que as nossas vidas podem ser transformadas. Sabemos que isso dificilmente acontece na medida em que nos é feita a proposta pela publicidade: as férias de sonho, o parceiro inacessível, a fama e a fortuna inatingíveis. Mas continuamos a pensar que isso pode ser possível desde que atuemos de determinada forma. É aqui que a indústria intervém com a sua força antidepressiva: “não desanimem, é preciso continuar, insistam, que um dia terão sorte!”

No século XIX, a necessidade de agradar aos gostos populares das classes em ascensão generalizou a tendência para o sensacionalismo e para a espectacularização. É a informação que está em foco, e por isso assistimos à comercialização da imprensa.

O processo de desenvolvimento capitalista era favorável ao desenvolvimento de uma mentalidade igualitária. As classes emergentes buscavam a sua identidade, opondo-se às classes aristocráticas identificadas com a cultura clássica. Estavam reunidas as condições sociais e culturais que tornaram o crime, o desporto e todo o tipo de *fait divers* noticiáveis.

A publicidade ganha grande importância como suporte económico dos *media*. A tradicional separação entre informação e espetáculo diminui e passa a privilegiar-se o espetáculo do quotidiano. Há uma maior tendência para a escolha de formatos que exigem as convenções narrativas inerentes ao espetáculo, assim como a escolha de temas que implicam personalização e jogam com a intensidade das emoções (Traquina, 1997: 13; 18-20).

O desejo, como referem autores como Adorno, Débord, Marcuse e até Baudrillard, é canalizado para a compulsão consumista. A indústria cultural desempenha a missão de apaziguar e de tranquilizar a insatisfação individual. O espetáculo “é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência” (Débord, 1991:10).

A produção cultural tornou-se um dos principais domínios da economia mundializada, sem que resulte, ao que nos parece, de uma degradação cultural generalizada, conforme previa Adorno. E, como indústria que passou a ser, a consolidação da cultura no campo económico foi um trabalho que envolveu políticas culturais, alterações nas legislações dos vários países, e criação de mecanismos fiscais e de forte investimento financeiro. Cada vez mais, as indústrias culturais representam uma importante fonte de rendimento para os países, para as cidades e para as populações. Alguns desses produtos da indústria cultural que representam um grande volume de transferências financeiras são justamente os filmes e os programas de televisão.

Foi nos Estados Unidos, nos anos 30, durante a Grande Depressão, que ocorreu o primeiro surto de expansão da cultura e das artes, que se concretizou num enorme incremento da indústria cultural, que, rapidamente, ganhou proporções internacionais. A explosão da indústria cinematográfica e a emergência de museus de arte moderna nas principais cidades dos Estados Unidos e da Europa estão entre as expressões mais significativas deste processo.

São apontados como fatores decisivos no desenvolvimento da estratégia de implementação das indústrias culturais o sistema de comunicação que construiu uma nova base material a partir da qual a vida, em diferentes locais, passa a evoluir num movimento de cada vez maior ligação entre as partes (Mattelart, 1994).

Houve também uma multiplicação dos campos de produção que originou uma desterritorialização da indústria cultural, saltando para além das fronteiras do local da sua criação. Em consequência da influência de dois fatores essenciais – o desenvolvimento do sistema de comunicação no mundo e a desterritorialização da indústria cultural – dá-se uma expansão sem precedentes do universo da cultura, que acaba por se transformar num dos mais importantes setores da economia globalizada.

Esta mudança de paradigma ocasionou uma série de mudanças qualitativas, sobretudo relacionadas com a questão da receção. A arte e a cultura deixaram de ser um espaço de lazer acessível apenas às elites minoritárias para se transformar numa das principais esferas da construção da identidade, pela possibilidade de acesso a estes bens por parte de quase toda a população.

Sobretudo após o fim da Segunda Guerra Mundial, a arte e a cultura passam a constituir-se em espaços que questionam e discutem importantes problemáticas do mundo contemporâneo. É o tempo da televisão se instalar na sociedade ocidental, passando a fazer

parte dela, e contribuindo de forma decisiva para a propagação e difusão dessa indústria cultural, abrindo uma janela para o mundo e levando até ao seu público conhecimento e formas artísticas (mediatizadas) a que de outra forma não teria acesso.

1.2 A TELEVISÃO E A INDÚSTRIA CULTURAL

Os programas de televisão fazem parte do grande bolo de conteúdos que denominamos como produtos da indústria cultural, definida pelos teóricos da Escola de Frankfurt. Podemos definir produto cultural como o resultado da transformação de um conteúdo criativo num produto destinado a um público massificado (Bustamante, 1999).

Os produtos e serviços culturais são compostos por protótipos reproduzíveis, marcados pela ideia do sempre novo e onde os custos da sua produção têm de ser pagos pelos consumidores (*Idem*, 24). Como os custos dos programas de televisão são elevados, a pressão económica, política e social está presente nas decisões de produção (Straubhaar, 2007).

Os países mais avançados, como os Estados Unidos da América, Grã-Bretanha e até a Austrália criaram grandes e fortes grupos económicos que exploram a indústria cultural na perspetiva do lucro. Uma forma de rentabilização desses produtos passa pelo estabelecimento de relações com os países em desenvolvimento para onde são canalizados, criando uma forte dependência económica e cultural. E a referência quanto aos modelos de produção são também exportados desses países: a BBC, uma referência na produção televisiva ocidental, contribuiu para a definição de modelos de produção, modelos de programação e organização, para além de referências estéticas em muitos países do mundo, entre eles Portugal.

Para além de ser mais barato comprar programas de televisão no mercado internacional do que produzir localmente, a falta de tecnologia e de formação profissional contribuiu para que a maioria dos países estivesse dependente da produção televisiva dos países com grupos económicos já referidos, pelo menos até aos anos 90 do século passado. A partir dos anos 80 do século XX, o acesso aos meios técnicos de produção e o desenvolvimento das tecnologias do direto tornaram-se mais acessíveis, permitindo que, em muitos países, se inicie a produção televisiva com meios técnicos e humanos locais. Por outro lado, as novas formas de organização da vida urbana e o mais fácil acesso aos aparelhos de

televisão fizeram aumentar exponencialmente o número de espectadores, tornando este “negócio” rentável.

A televisão nasceu sem uma forma de registar e conservar os conteúdos da sua emissão. A maneira de o fazer passava pela utilização da película cinematográfica, ou seja, a televisão foi ao cinema buscar o seu suporte. Mas, mais do que o suporte, a televisão importou do cinema códigos, e, sobretudo, técnicos de produção cinematográfica. Passou a usar modelos de produção semelhantes aos utilizados pela indústria do cinema. Usa a linguagem e a expressão do cinema adequados aos *media* eletrónicos, de forma a ultrapassar as suas limitações tecnológicas. Com o aparecimento do vídeo, estabelece-se uma nova relação entre produtor e telespectador, que conduz a uma standardização de formatos e de práticas na procura de novas estéticas, validadas por uma nova geração de críticos, cujo critério é mais a audiência que os valores estéticos, técnicos ou éticos. É a partir de finais dos anos 80 que, na Europa, a participação de empresas privadas na produção televisiva passa a ser incentivada. Tal como aconteceu em Portugal, à televisão de serviço público, propriedade do Estado, é atribuída a obrigação de incentivar a criação de uma indústria audiovisual no país. Uma das medidas mais comuns para se conseguir esse objetivo passou por encomendar projetos para a televisão a produtoras privadas nacionais. Como veremos, um objetivo que nunca chegou a ser atingido.

1.1 UMA PROPOSTA DE ANÁLISE

A nossa proposta de análise situa-se no estudo das particularidades que julgamos caracterizarem a ficção dramática, não infantil, produzida nesses anos da década de 70, 80 e princípio dos anos 90 em Portugal, pela televisão portuguesa ou sob sua encomenda, e cuja finalidade era a emissão nas antenas da RTP. Analisar este período temporal implica levar em linha de conta um conjunto de fatores, onde a situação política e económica do país não é de menor importância. Tivemos variadas alterações políticas decorrentes do processo de consolidação da democracia, e muitas propostas diferentes para aquilo que deveria ser a Televisão em Portugal. Muita indecisão nos modelos de desenvolvimento propostos pelas diferentes forças políticas, que alternavam no poder, provocando uma grande indefinição no caminho a seguir. Notória falta de estratégia para um desenvolvimento técnico e de produção que era urgente lançar.

Os anos 70 caracterizam-se por ser um tempo de rutura com o passado, o tempo dos festivais ao ar livre, o tempo em que se contestam os valores, numa herança ainda próxima de maio de 68. Em Portugal, temos o marco fundamental que é a Revolução dos Cravos (25 de Abril de 1974) que tem como consequência a quase imediata independência das antigas colónias portuguesas e o conseqüente regresso a Portugal de cerca de meio milhão de portugueses que lá viviam. Estávamos em plena Guerra do Vietname,¹⁸ e em alguns países da Europa vigoravam regimes autoritários, como era o caso da Espanha e da Grécia, e ainda em alguns países da América Latina.

A crise do petróleo de 73/74 que levou a OPEP a triplicar o preço do barril, provocando escassez desse bem precioso na Europa industrial e em todo o mundo desenvolvido, levou a que muitos países e, entre eles os Estados Unidos, entrassem em recessão. Em 1979, dá-se outra crise com a escalada dos preços do petróleo e a respetiva desarticulação da economia da grande maioria dos países. Esta segunda crise teve origem na chegada ao poder de Ruhollah Khomeini, presidente do Irão e inimigo dos Estados Unidos. Portugal viveu todas estas crises de uma forma dramática, com cortes nos rendimentos do trabalho, com a escalada do desemprego que atirou as famílias para casa¹⁹, ficando disponíveis para verem televisão, mas a RTP, também vítima da crise, não tinha meios suficientes para satisfazer, com qualidade, todos estes espectadores disponíveis.

Com todo este envolvimento pouco estimulante e economicamente débil, só podemos falar de um esforço de desenvolvimento das estruturas existentes algum tempo depois do 25 de Abril de 1974. A televisão portuguesa faz um esforço de atualização e de modernização dos seus equipamentos, mas também de abertura e procura de novos conteúdos que possam trazer modernidade à sociedade portuguesa.

Assim, ela acompanha o evoluir do mundo informativo, mas também está atenta ao experimentalismo musical que vai surgindo. É o tempo das discotecas onde se toca Pink Floyd, Led Zeppelin, Black Sabbath e Deep Purple. Os Beatles terminam, mas surge o movimento Punk que propõe a anarquia, tendo como grupos de referência os Sex Pistols, The Clash e The Ramones. É o tempo do filme *Die Bleierne Zeit* (1981) da realizadora Margarethe von Trotta, que coloca em confronto ideologias e algumas das grandes causas que, nesse tempo, mobilizavam a juventude. Mas também alguns filmes que relatam o

¹⁸ A Guerra do Vietname terminou oficialmente a 30 de abril de 1975, depois da tomada da cidade de Saigão pelas tropas do Vietname do Norte.

¹⁹ A taxa de desemprego em 1985 é de 8,5%, que se mantém com pequenas oscilações ao longo da década (Fonte: Pordata).

maio de 68, *Grands soirs et petits matins* de Willian Klein (1968), o filme de Guy Debord *A Sociedade do Espectáculo* (1973), *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovsky, para além dos clássicos *Laranja Mecânica* (1971) de Stanley Kubrick e *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, entre muitos outros que nos dão conta de uma procura de mudança. O apelo à liberdade e a quebra das amarras são os gritos que ecoam na Europa e nos Estados Unidos, e que se unem contra a Guerra do Vietname.

A década de 80 é o tempo da entrada de Portugal para a CEE (1986) e da verdadeira entrada da sociedade portuguesa na era do consumo. No início da década, há 18,6% de analfabetos — 23% são mulheres —, um défice orçamental de 160 milhões de contos, uma taxa de desemprego que “vai trepando aos poucos” e uma inflação que “atolou em níveis sul-americanos”: 22,4% em 1983, quando chega um novo resgate financeiro do FMI.

Com o dinheiro que começa a chegar da CEE e alguma estabilidade política, chega o consumo e as grandes obras públicas. É a década das Amoreiras, das autoestradas, das grandes obras com Cavaco Silva como primeiro-ministro. Também a televisão acompanha esse movimento desenvolvimentista, sobretudo na vertente tecnológica. A cor na televisão tinha chegado em 1980 e sentia-se a necessidade de acompanhar tudo aquilo que se estava a passar nas televisões europeias.

A RTP inicia uma nova fase no seu processo de desenvolvimento em 1979 com a mudança das suas principais instalações do Lumiar para um novo edifício, situado na Rua 5 de Outubro em Lisboa. A instalação definitiva no novo edifício representou uma enorme melhoria nas condições de produção de informação, com novos estúdios, um novo centro de emissão e ainda espaços para a produção de programas. Este processo de mudança, que tinha começado em 1979, só estará concluído em 1981.

As novas tecnologias exerciam um grande fascínio e favoreciam o desenvolvimento da capacidade de criar novas formas de trabalho, mas também novas formas narrativas e novas capacidades de pós-produção.

Na noite de 29 para 30 de novembro de 1985, a RTP faz uma “emissão experimental em três dimensões”, há muito aguardada. Meia cidade compra os óculos de cartão com lentes azuis e vermelhas para ver na televisão *O Monstro da Lagoa Negra* (1954), filme que tinha sido produzido em 3D. Mas, à hora prometida, nada. Nem o monstro sai do ecrã, nem o filme mete medo. Apesar do fracasso, o “novo” estava na ordem do dia e o consumo televisivo era uma nova realidade.

1.2 TELEVISÃO E A SOCIEDADE DE CONSUMO

As indústrias culturais têm como norma, na expressão de Lipovetsky (1989), a “tradição do novo” que também caracteriza a arte moderna. A proposta de “novo” está presente em toda a vida atual. A novidade faz parte da demanda do indivíduo contemporâneo. No entanto, este “novo” não é mais que uma proposta.

O produto cultural da sociedade de massas molda-se em fórmulas já testadas e propõe a repetição de conteúdos, embora com nova roupagem, criando a ideia de se tratar de produtos novos. Voltando ainda ao mesmo autor, estamos no domínio da aventura sem risco, de variações sobre o estilo de uma época ou na lógica dos pequenos desvios. Grande parte dos *westens* desenvolvem a mesma trama do fora da lei e do justiceiro implacável, e as *soap opera* e as telenovelas exploram o mesmo estilo de uma fórmula inalterada e repetitiva que define a sua imagem de marca. O mesmo acontece com a produção de televisão, que usa fórmulas testadas e que, em princípio, não envolvem qualquer risco de fracasso. O género policial é, entre outros, um exemplo de um género televisivo testado e que, regra geral, recolhe o agrado dos telespectadores. Veja-se na televisão portuguesa nos anos 80 as séries *Zé Gato* (1979), *Duarte e Companhia* (1985), *Homens da Segurança* (1988), *Claxon* (1990), como exemplos, entre muitos outros.

A novidade pode ser importante, mas apenas na medida em que não choca o público e não se propõe alterar os hábitos e as expectativas, ou seja, deverá ser imediatamente legível e compreensível pela maioria dos espectadores. Os guionistas e produtores das telenovelas e séries trabalham para que esses produtos sejam compreendidos sem esforço: com diálogos elementares, e onde os sentimentos são expressos de forma clara com o apoio de mímicas e de música de acompanhamento. A cultura de massa é uma cultura de consumo, completamente fabricada para o prazer imediato e para a recreação do espírito, e a sua sedução reside em grande parte na simplicidade que apresenta (Lipovetsky, 1989:281).

A produção televisiva organiza-se no princípio do presente, na atualidade, porque, seguindo Lipovetsky (1989), a finalidade explícita reside, antes de mais, no prazer imediato dos particulares, tendo como objetivo divertir e não educar. Ela reconverte todas as atitudes e todos os discursos num código de modernidade. O presente é histórico e a medida de todas as coisas. É uma cultura sem vestígio, que não almeja qualquer futuro porque é feita para existir no presente vivo. Para além do tempo presente, a produção televisiva organiza-se através do código soberano da velocidade (Virilio, 1977). Nada de

lentidão, de tempos mortos, tudo deve estar em movimento no ecrã, com muitos acontecimentos e pouca interioridade.

“A uma cultura da narrativa substitui-se, até certo ponto, uma cultura do movimento; a uma cultura lírica ou metódica substitui-se uma cultura cinematográfica construída com base no choque e no dilúvio de imagens, na busca da sensação imediata, da emoção da cadência sincopada” (*Idem*; 284).

A sociedade contemporânea vive no paradigma da velocidade exponenciada pela informática e pela instantaneidade da transferência de informação. Tudo é acelerado, tudo é rápido, conclui Paul Virilio (1977).

O ritmo dos filmes, mas sobretudo na televisão, tem sido acelerado ao longo dos tempos. Como refere Doc Comparato (1992), a noção de tempo ideal de duração de uma cena ou sequência é muito variável e muda em cada época. Podemos verificar que as ações decorrem hoje a uma velocidade maior que há cinquenta anos. Esta aceleração pode verificar-se em todos os conteúdos televisivos.

1.3 FICÇÃO TELEVISIVA

A ficção televisiva constitui uma porta de entrada no estudo da televisão e tem a virtualidade de constituir uma aproximação às grandes questões da arte, da televisão e também da comunicação e da cultura. As séries de televisão, e em particular algumas delas que nos propomos estudar neste trabalho, constituem textos de forte identidade cultural e produtos populares do nosso *story-telling*.

Estamos a viver os últimos anos em que é possível pensar, realizar e oferecer ficção na sua forma televisiva tradicional, ou seja, num modelo de transmissão prevista em grelha e que é feita a pensar que seja visionada na sua forma tradicional. O tempo da pós-televisão já chegou, mas, apesar disso, como veremos adiante, a televisão tradicional ainda tem um longo caminho a percorrer. (Buonanno, 1999).

Estamos chegados à era *post-broadcasting*, na qual cada um pode fugir da tirania da programação e fazer um alinhamento de produtos para ver a seu gosto, quando, o que e onde quiser.

Produzir séries de televisão em Portugal e por iniciativa da televisão portuguesa foi um tema que começou a ser abordado depois de Revolução de Abril de 1974. A RTP tinha

dois canais²⁰ e vivia, como outras estações de televisão na Europa, lançando produtos de fluxo e adquirindo filmes no mercado internacional de cinema, muitos documentários e e outros tipos de ficção. Como em toda a Europa, este período é o tempo da hegemonia da ficção americana e alguma inglesa com origem na BBC.

A questão do fluxo dos produtos televisivos internacionais foi objeto de estudo ao longo dos anos 80 e até finais do século XX. A americanização da cultura popular deu lugar à tese da colonização cultural por parte da indústria de entretenimento americana e levou a que grande parte das companhias de televisão europeias comprasse e não produzisse. Estava em causa o custo e a constante pressão das maiores americanas e também do público local seduzido pelo modo de produzir e pelo sonho americano que chegava dentro das bobines de filme e das cassetes de vídeo. Para além de filmes e de programas de televisão, era vendido para a Europa o *American way of life*.

Com a multiplicação de canais disponíveis nos países da Europa, cria-se o desejo de ver produtos locais, que retratem a realidade local e, sobretudo, falados nas línguas nacionais. Por outro lado, as novas tecnologias e a sua disseminação foram tornando possível a produção de conteúdos televisivos por empresas europeias e de outras partes do mundo.

Também em Portugal se reúnem condições que vão permitir o início de um processo de produção de ficção filmada que, segundo muitos profissionais, já tardava. No entanto, esse caminho que tinha de se iniciar constituía um desafio pela inexperiência dos profissionais e também pela falta de formação académica na área destes trabalhadores. Para além de um Centro de Formação da RTP, só a Escola Superior de Teatro e Cinema do Conservatório Nacional²¹, ambos em Lisboa, tinham condições para formar profissionais para a produção audiovisual nacional. Não havia experiência nem escola, para além de os meios técnicos disponibilizados serem poucos e os meios de produção muito débeis. Mas era possível produzir em plena liberdade temática e formal. Não se sentiam constrangimentos ditados pela pressa em programar, pela necessidade de abordar determinados temas e não outros,

²⁰ A RTP 2 foi criada em 1968. É o segundo canal de televisão da Rádio e Televisão de Portugal. As suas emissões iniciaram-se a 25 de dezembro de 1968. Em 1992, passou a chamar-se TV2. Em abril de 1996, voltou ao antigo (e atual) nome, e deixou de ser um canal comercial, deixando de ter publicidade e passando a constituir um serviço alternativo aberto à sociedade civil que possa reforçar, pela diferença, os princípios de universalidade, coesão e proximidade do Serviço Público de Televisão. Desde então, a sua programação é dedicada à cultura, aos documentários, às modalidades desportivas que não o futebol, às artes, à ciência, às minorias e ao público infantil. A RTP2 é muitas vezes considerada o canal de referência relativamente às séries e documentários da televisão portuguesa.

²¹ O Curso Superior de Teatro e Cinema iniciou-se no Conservatório Nacional como experiência pedagógica em 1971. Foi, mais tarde, criada a Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema que iniciou o seu trabalho em 1973.

sentia-se uma completa liberdade na construção do elenco, apenas algum constrangimento ditado pela escassez orçamental.

É o período dos realizadores na televisão, ou seja, o período em que a figura do realizador é charneira na produção audiovisual das estações de televisão. Passado o tempo da descoberta da tecnologia da televisão, o tempo dos engenheiros, veio o tempo dos realizadores. Alguns anos mais tarde, por necessidade de uma nova adaptação à realidade da concorrência, passamos para o tempo dos produtores. Eram eles os protagonistas no processo televisivo, onde tudo se focava na conquista de audiências. Hoje, já no século XXI, o fenómeno televisivo é protagonizado pelos guionistas que estão no centro da produção televisiva de ficção (Delavaud, 2005).

Foi produzido em Portugal, a partir de 1978, um conjunto de programas de ficção, onde estão incluídas algumas séries filmadas. A RTP, ainda monopolista, sem qualquer concorrência e inspirada pelas regras da proto-televisão cujo modelo era a BBC, onde alguns dos realizadores da RTP tinham ido fazer estágios ou outro tipo de formação²², iniciava a produção em português, ainda de uma forma algo tímida. É nesse tempo, logo após a revolução dos cravos, que se começa a criar algumas condições que vão permitir o início da produção contínua de ficção filmada para televisão em Portugal.

Na RTP, há um número elevado de produções, de cinema e televisão, comparando com outros períodos e, no caso da televisão, com anos anteriores. Neste período, para além da apresentação na televisão da série de Manoel de Oliveira *Amor de Perdição* (1978), Solveig Nordlund e Jorge Silva Melo filmam uma peça de teatro para televisão, *E Não Se Pode Exterminá-lo?* (1979). Para o cinema, Lauro António filma *Manhã Submersa* (1979), também Luís Filipe Rocha filma *Cerromaior* (1980), surge *A Culpa* (1979) de António Victorino de Almeida, *Verde por Fora, Vermelho por Dentro* (1980) de Ricardo Costa, *Oxalá* (1981) de António Pedro Vasconcelos, o grande êxito de José Fonseca e Costa *Kilas, o Mau da Fita* (1980), o documentário de Rui Simões *Bom Povo Português* (1980), entre outros. São exemplos desse esforço de produção e de renovação do cinema em Portugal. Grande parte destes filmes são inovadores, com carga política, sem serem panfletários, e, sobretudo, apresentam experiências formais rompendo com a tradição do cinema produzido em Portugal em décadas passadas.

²² Texto de imprensa que anunciava o início das emissões regulares da televisão portuguesa. “De início os realizadores serão: Ruy Ferrão, que há pouco regressou de um estágio na Radiotelevisão Italiana, Artur Ramos e Álvaro Benamor que estão a terminar um estágio na BBC em Londres, o locutor de rádio Nuno Fradique e o Arq. Herlânder Peyroteo” (Teves, 2007).

Com a televisão, assiste-se a um movimento semelhante. Alguns realizadores fizeram filmes para serem emitidos pela Televisão, e Lauro António e Manoel de Oliveira, por várias razões em que as económicas não são as menos importantes, fizeram séries para televisão a partir dos seus trabalhos concebidos para cinema. Se isso dava lugar a um apoio financeiro à produção dos filmes, representava para a televisão a presença na sua emissão de conteúdos e de realizadores com experiência e de trabalhos com forte componente artística. Estes realizadores davam à televisão, para além dos conteúdos, prestígio, qualidade artística nos conteúdos e, esperava-se, seriam os embriões de uma escola de realização de qualidade no futuro.

Embora T. Adorno considere a televisão como um meio de comunicação que não deixa espaço para a reflexão, mesmo assim ainda é possível um retorno. Há uma esperança para o que a televisão faz ou pode fazer. Adorno deixa no ar uma réstia de esperança. Escreve:

“Não se concebe o aprimoramento da televisão, fundamentalmente, num nível artístico, puramente estético, alheio aos costumes locais. Isso não quer dizer que aceitemos ingenuamente como coisa decidida a dicotomia entre a arte autónoma e os meios de comunicação de massa”²³. (Adorno, “A Televisão e os Padrões da Cultura de Massas, 1954:1).

Numa conferência que deu pouco tempo antes de morrer, T. Adorno afirmou, baseando-se nas audiências conseguidas por um programa popular da televisão alemã: “A televisão ainda não se apropriou da consciência dos alemães, existe ainda um espaço de liberdade, existe um espaço que nós podemos trabalhar”.

A televisão foi vista pelos teóricos da Escola de Frankfurt como um dispositivo que podia levar à destruição da educação, da cultura e da sociedade, se continuasse com a evolução que eles previam. Para estes autores, há possibilidade de o cinema ser encarado como arte, ao contrário da televisão, que é puro comércio e não tem nada que ver com cultura. Trata-se de uma mercadoria vulgar, que só pode ser combatida, que não merece nem ser compreendida, porque os seus proprietários apenas procuram o lucro, considerado essa procura do lucro como verdadeiro estigma que cerca a indústria cultural. Hoje, podemos questionar essa premissa: nem tudo o que rende lucros é obrigatoriamente lixo, o que acontece é que a perspectiva do lucro pode condicionar e limitar a criatividade e a artisticidade, e em muitos casos é isso que acontece.

A comercialização da arte através dos meios de comunicação veio introduzir novos elementos no entendimento deste no nosso quotidiano. No entanto, a arte sempre teve uma

²³ <https://pt.scribd.com/doc/37745069/A-Televisa-o-e-os-Padro-es-da-Cultura-de-Massa-T-W-Adorno>, consultado a 15/06/2017.

forte ligação ao seu público, o que determinou o seu desenvolvimento. No estudo elaborado por Marshal McLuhan, é dada relevância aos meios de comunicação de massa eletrônicos como meios que nos podem conduzir a um conhecimento do mundo global. Segundo o autor, estes meios favorecem a participação dos espectadores e a sua espontaneidade promove o declínio do pensamento lógico e linear, promovendo a diminuição/fim do individualismo e a retribalização da humanidade (McLuhan, 2008).

Com todos os meios conhecidos, mas principalmente com a televisão, chegámos à “aldeia global” de McLuhan. Ele classifica os meios de comunicação entre quentes e frios. Os quentes são os canais de comunicação com alta definição dirigidos a um qualquer recetor. É o caso da imprensa, a fotografia e a imagem em movimento.

Se pensarmos que a televisão é um meio visual, McLuhan classifica-a como um meio aural e tátil, muito frio. Ela é fria porque exige participação e envolvimento. Pode-se estar a trabalhar enquanto se ouve rádio, mas não se pode fazer o mesmo quando se vê televisão (McLuhan, 2008). Esta ideia vai contra a opinião de muitos outros autores já aqui referidos como Giovanni Sartori (2000), Jerry Mander (1999), para só nomear alguns. Para estes, a televisão não precisa e não propõe qualquer atividade ao espectador. Para estes autores, o meio televisivo é soporífero, não exige ao espectador nenhum esforço para apreender a mensagem. Ela está lá toda, não exige qualquer atividade mental para que seja compreendida, o que provoca uma apatia e uma incapacidade de reflexão²⁴.

Adorno e Horkheimer, na obra *Dialéctica do Esclarecimento* (1985), defendem que os meios de massas, e nomeadamente a televisão, são alienantes, porque retiram da sua esfera a necessidade de uma atitude crítica e reflexiva por parte do consumidor. A indústria cultural que é veiculada pela televisão torna-se um importante instrumento na formação da consciência coletiva nas sociedades modernas. E esses produtos não têm nada de artístico, na medida em que estão exclusivamente dependentes do mercado. A indústria cultural oferece produtos que agradam de uma forma fugaz, mas impõem-se aos indivíduos, submetendo-os ao seu monopólio e tornando-os acríticos. Ela desarticula qualquer revolta contra o seu sistema, alimenta e faz crescer esse sistema e essa indústria num círculo vicioso em que cada um faz crescer o outro. “Consumir é muito mais que a simples aquisição pela qual o homem pretende inscrever-se no eterno, e por esta via, aliena-se eventualmente aos elementos do seu cenário, como fazia o pai Goriot com suas propriedades” (Moles, 1975:24). Mas consumir Mozart, antes apenas reservado às elites,

²⁴ Cf. MANDER, Jerry (1999). *Quatro Argumentos para Acabar com a Televisão*. Lisboa: Antígona.

ou conhecer as Ilhas Canárias, como refere Morin, está agora ao alcance de qualquer pessoa.

E esta é uma das capacidades que a televisão disponibiliza enquanto meio inserido na sociedade e que atua com a ideologia vigente, no caso da Europa Ocidental, com uma ideologia de matriz capitalista.

CAPÍTULO II – O espetáculo da vida

2.1.1 A AVENTURA DO ECRÃ

Os ecrãs multiplicam-se, generalizam-se e vão-se tornando um dispositivo total; estão por toda a parte e fazem parte essencial do nosso mundo de informação, de divertimento, de estudo e trabalho. O ecrã, tal como previsto em princípios da segunda metade do século XX, está no cruzamento de diversos meios de comunicação, caminhamos para o ecrã único, ao contrário do que acontecia até agora: tantos ecrãs, quantas as tarefas.

Todos os nossos interfaces são superfícies. As gravuras pré-históricas eram feitas em superfícies mais ou menos perfeitas, na Idade Média a utilização do papiro e dos incunábulos levam-nos até às páginas dos livros de hoje. A função de todos estes materiais foi sempre a de conservar os textos ou as gravuras contando com a sua resistência e maleabilidade, usados por apresentarem qualidades de durabilidade e adaptação às várias circunstâncias. Para além de permitirem a conservação e o transporte de um local para outro, num grande espaço temporal, entre o momento da inscrição (escrita ou pintura, etc.) e o momento da receção, este facto permite libertar o enunciador, tornando possível a transmissão da mensagem *in absentia*²⁵.

A inscrição nesta superfície permite o armazenamento da informação e o recolhimento, ou seja, um espaço para a sua leitura. Nestes casos, a informação fica prisioneira do seu local de inscrição, logo a sua localização é crucial. O ato de ler que se aplica às superfícies de registo, sejam elas papel, outros materiais ou ecrãs, é um ato qualificado, é sobretudo um ato de olhar sobre a superfície de registo sobre a qual os vários signos foram fixados. Esta superfície de inscrição poderá ser vista como um objeto que permite o registo ou apenas como uma superfície abstrata, um campo disponível.

Os ecrãs, como todos os suportes de informação, são, antes de mais, dispositivos de visualização, e estão equipados com módulos periféricos para a audição e para podermos proceder à sua manipulação. Esta característica não acontece com todas as superfícies de registo; algumas funcionam apenas com sinalética e outras são exclusivamente vocacionadas para estas operações (Lipovetsky e Serroy, 2010).

²⁵ Raphael Lellouche, *Théorie de l'ecran* <http://testconso.typepad.com/theorieecran.pdf>, consultado a 19/04/2018.

A nossa civilização é marcada pelo ecrã, meio privilegiado onde boa parte das narrativas contemporâneas se desenvolvem. Desde os anos 80 que estamos a passar de uma cultura do impresso para uma cultura do ecrã, proposta feita por Chambat e Ehrenberg (1988). Mais do que a proliferação de imagens é a proliferação de formatos de ecrãs que marca a tecnicização das mediações entre nós e o mundo (Lellouche, 1995).

Esta tecnicização das mediações não é nova, já aconteceu no passado, como, por exemplo, nos inícios do século XX, com o aparecimento do automóvel, do comboio, do avião e da rádio. Hoje, esse movimento é mais acelerado. Há pouco mais de 100 anos, entre nós e o mundo havia sempre um livro, mas, hoje, entre nós e o mundo há sempre um ecrã. E essa mediação é feita quase sempre com a presença de imagens. Mais, hoje, “entre nós e o mundo há um continuum heterogéneo de ecrãs em que a televisão primeiro e o computador depois, ocuparam sucessivamente os lugares de primeiro plano” (Mendes, 2003:12).

Este fenómeno surgiu com os derradeiros aparelhos de projeção que anteciparam o *cinematographe* dos Lumière, mas ao mesmo tempo evocam a herança genética da pintura em superfícies opacas e também o vitral. É a generalização crescente do ecrã como dispositivo técnico que foi afirmando a sua vocação para incorporar e mediatizar a totalidade dos conteúdos da “Galáxia de Gutemberg” (*Idem*: 13). O ecrã ganhou o estatuto de objeto doméstico e transformou-se numa máquina de ver o universo da informação e da comunicação audiovisual, tornando-se janela para o mundo pela televisão unidirecional, em portal da realidade, permanentemente arquivada pelo computador individual interativo, antes de se miniaturizar em *pager*, telemóvel ou instrumento de GPS (*Idem*: 14). Hoje, convivemos com essa dupla vocação dos ecrãs: a do gigantismo totalizador e da miniaturização, conforme as diferentes aplicações.

Esta socialização dos ecrãs, inaugurada com o cinema e multiplicada com a televisão, representa também uma saída progressiva do paradigma da impressão em suportes materiais; modifica as operações cognitivas relativas à nossa relação com o real e suas representações, e desenvolve novas funções do velho dispositivo olhos-mãos, selecionado pela evolução (Mendes, 2003).

Durante a maior parte do século XX, os ecrãs com que lidámos punham-nos em contacto com conteúdos fornecidos por um qualquer centro emissor unidirecional. O vídeo doméstico e mais tarde o telecomando televisivo vieram alterar a antiga linearidade que não se interrompia, a linearidade dos conteúdos que os ecrãs exibiam, oferecendo ao

utilizador um conjunto de possibilidades que até então não estavam disponíveis. Agora, é possível parar, voltar atrás, e através do *zapping* escolher um, entre um conjunto de conteúdos que estão disponíveis em simultâneo.

Os ecrãs estão a ocupar quase todo o espaço; penetraram em todas as esferas da nossa vida, mas não se limitaram a multiplicar-se, generalizaram-se e estão por todo o lado. Paralelamente à constatação do permanente evoluir, em qualidade e número, surgiu na década de 90 do século passado a questão de saber se a nova geração de ecrãs interativos era apropriada às narrativas com que convivemos durante milhares de anos, narrativas aristotélicas, ou seja, narrativas dotadas de princípio, meio e fim, e concebidas segundo uma lógica em que a totalidade das ideias motrizes converge em direção ao fechamento resolutivo da intriga. Esta forma de organização das narrativas que herdamos resiste ainda hoje, entre outras, nas narrativas televisivas.

No entanto, com o aparecimento das plataformas digitais, os conteúdos são lá armazenados e podem ser visionados a partir de um ecrã em qualquer momento. A ideia de programação televisiva através de uma *playlist*, essa, sim, está em acelerado declínio, justamente porque dispomos hoje dessa possibilidade de aceder aos conteúdos, em qualquer momento e em qualquer local. É o que acontece em muitas das modernas séries de televisão que ocupam os ecrãs da HBO, da Netflix, da Hulu e de outras plataformas que são visitadas por milhões de espectadores em todo o mundo.

A nossa perceção do ecrã como dispositivo técnico de conhecimento e informação foi alterada. Tivemos de alterar as balizas da antiga ideia de representação e também a nossa ideia de duração necessária para transmitir uma mensagem. Com o direto televisivo, provocou-se uma alteração na própria ideia de acontecimento. A ligação direta a não acontecimentos substituiu parte da antiga montagem de atrações jornalísticas que era a síntese noticiosa. A partir daqui passamos a falar da cultura da instantaneidade. Há uma procura permanente para que o ecrã nos forneça o “real” com imagens *plus vrais que nature*. A tela de pintura, o suporte onde se imprime a fotografia, o ecrã de cinema e o ecrã de televisão foram sendo e permanecendo “janelas para o mundo”.

Como refere Mendes (2003:20), “estamos a viver a passagem de uma cultura do impresso para uma cultura dos ecrãs, ao mesmo tempo que a realidade virtual tridimensional anuncia a teoria do fim dos mesmos.”

A invenção do cinema resultou de uma longa série de trabalhos científicos, mas, mais que tudo, da capacidade do homem para ultrapassar obstáculos e concretizar os seus

sonhos. Ela é fruto do permanente fascínio do homem pelo espetáculo de luz e sombras e pela necessidade de se divertir. De ferramenta de estudo, sobretudo para análise do movimento, o cinema nasceu e foi aproveitado como curiosidade de feira, e é nessa qualidade que é explorado durante os seus primeiros anos, assumindo mais tarde, com Edwin Porter, com Griffith, Eisenstein e muitos outros, o estatuto de arte, a sétima arte²⁶. Passada a curiosidade de feira, o cinema passou a congrega nas salas que o exibiam multidões sedentas de histórias e de um novo espetáculo. “Ninguém se espanta de que o cinematógrafo tivesse sido, desde o início, radicalmente desviado do seu fim aparente, técnico ou científico, e que o espetáculo tivesse tomado posse dele, transformando-o no cinema” (*Idem*: 13).

O cinema nasceu ligado ao ecrã. Já não é o palco ou a tela de pintura o espaço da nossa manifestação comunicativa ou artística; agora, temos o ecrã luminoso, o grande ecrã, o ecrã onde se mostra a vida. O ecrã não é exatamente um suporte, mas uma espécie de interface destinado à produção e apresentação de configurações instantâneas, instáveis na sua instantaneidade (Grilo, 2008:67).

“O cinematógrafo aumenta duplamente a impressão de realidade da fotografia, restituindo, por um lado, aos seres e às coisas o seu movimento natural, e projetando-os por outro, libertos tanto da película como da caixa do Quinetoscópio, sobre uma superfície em que parecem autónomos” (*Idem*: 19).

A velocidade de crescimento das sessões cinematográficas, sobretudo nos Estados Unidos, é verdadeiramente impressionante. Terminada a Segunda Guerra Mundial, outro dispositivo estava testado e pronto a invadir as nossas casas, também neste caso com um espetáculo de luz e sombras. Mais pobre, num ecrã mais pequeno e menos luminoso, mas servido em casa. Este dispositivo, o aparelho de televisão que se prestava a uma emissão eminentemente comercial, também exercia o seu fascínio e atração junto das populações.

Desde o ecrã de cinema onde foram projetadas as imagens de Lumière, de Méliès, de Paz dos Reis e de Griffith, depois o ecrã de televisão e agora o ecrã do *smartphone*, do *iPad* ou de outros dispositivos, é no ecrã e com ele que interagimos com o nosso mundo, seja com mensagens comerciais, informativas ou artísticas. O cinema, mais tarde a televisão, o vídeo e todas as tecnologias de comunicação que foram surgindo encaminham os olhares para o ecrã. Por isso, é de cinema, de televisão, de vídeo e

²⁶ Em 1912, o intelectual italiano Ricciotto Canudo propôs no seu Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte que o cinema fosse considerado a sétima arte, aumentando a lista precedente de Hegel. O manifesto foi publicado em 1923, apresentando a seguinte listagem das artes: (1) Arquitetura, (2) Escultura, (3) Pintura, (4) Música, (5) Dança, (6) Poesia e (7) Cinema. Segundo esse manifesto, o teatro não aparece na lista, como uma forma independente de arte, pois o mesmo combina diversas linguagens artísticas existentes.

imagens gráficas que falamos. O ecrã dá presença a todas elas. E os artistas de vanguarda não ficaram indiferentes a todo este movimento, e à presença de mais uma superfície com fortes capacidades de ser recetáculo de mensagens artísticas.

O ecrã não foi somente uma invenção técnica fundadora da sétima arte, foi também o espaço mágico onde se projetaram os desejos e os sonhos da humanidade. Passados mais de 100 anos, o balanço é quase incontestável: o grande ecrã foi o suporte da arte do século XX. No entanto, ao longo da segunda metade do século apareceram outras técnicas de difusão de imagem que se vieram juntar a outros ecrãs. A televisão, a partir da década de 50, começa a tomar lugar nas casas e, depois, no decorrer das décadas seguintes, multiplicam-se exponencialmente outros ecrãs: o do computador, que se torna rapidamente portátil e pessoal, o das consolas de jogos de vídeo, o da internet e do mundo web, o do telemóvel e dos PDA, bem como o das máquinas fotográficas digitais e dos GPS (Lipovetsky e Serroy, 2010:9/10).

Com a televisão, os ecrãs tornaram-se dispositivos tecnológicos que passaram a permitir a visualização das imagens (principalmente imagens em movimento ou imagens animadas). O ecrã de cinema é uma superfície branca que reflete a luz, ao passo que o ecrã do televisor e mais tarde todos os ecrãs que hoje temos disponíveis são dispositivos eletrónicos que produzem luz, eles próprios. Esta é a grande diferença para a conquista de importância que o ecrã viria a ter. O próprio aparelho de televisão é constituído por um ecrã com características eletrónicas próprias, pelo que podemos falar do ecrã como de um dispositivo tecnológico. E este dispositivo tecnológico surge com o aparecimento dos primeiros televisores.

Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, etimologicamente, a palavra ecrã deriva do termo francês *écran*, utilizado no século XVIII como “pano que serve para proteger do calor de uma fogueira ou lareira”, e empregue no holandês como *scherm*, que significa “biombo, para-vento, tela” (Houaiss e Villar, 2003: 3152, Tomo VII).

Estes significados originários para a palavra ecrã revestem-se para nós de particular relevância porque nos permitem pensar a natureza destas superfícies. Concebemos os ecrãs como objetos através dos quais comunicamos, através dos quais anulamos os constrangimentos da distância (e até do tempo) e nos aproximamos dos outros – “a window through which we can be present in a place thousands of miles away” (Manovich, 1995: 1).

Como Lev Manovich refere na definição que faz do dispositivo ecrã: “It is by looking at a screen (...) that the user experiences the illusion (...) of being physically present

somewhere else” (Manovich, 1995: 1). O ecrã será primeiramente um dispositivo que procura anular a distância entre nós e o mundo, um dispositivo agregador que nos põe em presença do outro que está distante.

O ecrã está a ganhar cada vez maior protagonismo no estabelecimento de uma relação do homem com o mundo, dando aos indivíduos uma presença tão real quanto possível do outro, aproximando-nos cultural, social e politicamente. Recordemos McLuhan: “Electric technology fosters and encourages unification and involvement” (McLuhan e Fiore, 2008: 8). Ele torna tudo próximo, supera todos os meios de transporte, até os mais rápidos, levando-nos para uma “transição da ideia de transporte para a de informação através da eletricidade” (McLuhan, 2008: 103).

“Com a transmissão elétrica das imagens à distância, o mundo exterior e longínquo é visto imediatamente e ao mesmo tempo por milhões de pessoas. Há um efeito de imediatismo, ubiquidade, simultaneidade: o pequeno ecrã põe homens e mulheres em contacto com o grande mundo, agora sem fronteiras” (Lipovetsky e Serroy, 2010:205).

O ecrã, a partir do aparecimento da internet, passou a representar para todos uma maior “janela para o mundo”, papel que foi durante muito tempo desempenhado apenas pela televisão. Ele atua como uma janela; precisamente, como uma janela para outro espaço (Manovich, 1995: 2). Porém, no ecrã de cinema, de televisão, ou mesmo numa fotografia ou num quadro (estes dois últimos correspondendo à definição que Manovich faz de ecrã clássico (1995: 2)), há uma diferença de escala indissociável dessas “janelas”, uma diferença entre o espaço da representação e o espaço por nós habitado. E é forçoso que assim seja, que o representado seja servido num formato adequado ao espaço da representação.

Com os *media* eletrónicos fundados sobre o ecrã, podemos dizer que o diálogo humano já não une apenas todas as eras, mas também todos os lugares. E o que quer isso dizer senão que todas as “mentes e vozes dos homens” se tornaram unidades transmissíveis e consumíveis, a partir do momento em que entraram na corrente mediática?

Manuel Castells formula exemplarmente esta importante conquista dos ecrãs, escrevendo que “All major social changes are ultimately characterized by a transformation of space and time in the human experience” (Castells, 2010: xxxi).

Assim, se estamos sentados em casa em frente à televisão ou nos transportes públicos com um *smartphone*, estamos próximos do mundo, seja ele próximo ou longínquo. Hoje, já não se põe tanto a questão de poder aceder ou não à informação, mas de saber como aceder

a essa informação usando multi-câmaras, *live streaming*, 3D, interatividade, aplicações *mobile*, infografias, etc.

O ecrã multiplica-se, generaliza-se. Em poucos anos, invadiu os mais diversos locais e quase todas as nossas ferramentas, desde os computadores até aos jogos de vídeo, sistemas de segurança, ecrãs informativos para os mais diversos fins, em suma, ele está em todo o lado. Segundo Raphael Lellouche:

“Étrange objet dont la face de devant est une surface singulière, une surface libre dont l’aspect est continuellement changeant, une surface animée, abstraite et magique, une surface amnésique qui captive par une luminescence qu’on ne connaissait pas, si différente de celle, archaïque, du luminaire traditionnel diffusant à partir d’un centre” (Lellouche: 2004:1).

Um ecrã é uma superfície na qual podemos visualizar informações apresentadas de diferentes modos. Existem ecrãs que funcionam com imagem (televisão) e outros que funcionam com texto. Essa diferença tem-se esbatido e qualquer ecrã pode apresentar imagens e texto indiferentemente. Estamos já no domínio do *hybrid media*, como foi definido por Lev Manovich no seu texto “Understanding Hybrid Media”²⁷.

A superfície do ecrã permite escrever e pôr imagens, mas a sua função é também a de conservar os conteúdos graças à resistência e maleabilidade dos seus materiais. Os ecrãs como suportes de informação são acima de tudo suportes de visualização equipados com módulos periféricos para audição e para a manipulação de conteúdos, como, por exemplo, o teclado. Uma das mais importantes características dos ecrãs é serem ferramentas substituíveis independentemente da informação que neste momento disponibilizam, ou seja, a fonte da mensagem é exterior ao dispositivo. Ele é um instrumento que permite usar informação circulante.

É indiferente a sua localização no espaço, a sua característica é a ubiquidade. O ecrã pode atualizar no mesmo espaço de visualização um conjunto enorme de informação, independentemente da forma como essa informação se encontra. Tem uma memória virtual, superior à de um qualquer suporte fixo. Na verdade, o ecrã é uma janela aberta para o espaço informativo, de divertimento e de produção artística.

Mas, se até ao momento nos reportámos a essa distância que o ecrã procura apagar, importa que nos detenhamos, neste ponto, sobre a própria distância entre o Eu que vê e o ecrã que é visto, pois é essa a relação que determina que a vida da nossa sociedade seja

²⁷ Texto de Lev Manovich, de 2007, em: http://manovich.net/content/04-projects/055-understanding-hybrid-media/52_article_2007.pdf, consultado a 22/04/2018.

eminentemente cinemática (Sobchack, 1994; Lipovetsky e Serroy, 2010), “vida híbrida cotidiana” (Castells, 2010), onde o real e o virtual se interpenetram e se podem misturar.

Manovich (1995) define o ecrã clássico como uma superfície plana e retangular, para um visionamento frontal, referindo ainda que na genealogia dos ecrãs se constata uma evolução do clássico para o ecrã dinâmico, e deste para o ecrã de computador. Aquilo que se verifica é sobretudo uma adição de características (no dinâmico, o movimento; no do tempo real, ou do computador, a visão simultânea de diferentes janelas e, posteriormente, a interatividade), e não uma alteração da superfície em si, nem do seu formato tendencialmente retangular e plano.

O ecrã exige atenção, ele domina o olhar com uma força gravítica que nos convoca a todo o momento, dada a sua capacidade de mudar constantemente, o sempre novo que põe em cena. Ele exige um certo posicionamento do corpo, um comportamento adequado à visualização. Essa postura a que o ecrã nos obriga atesta o seu poder e permite entrever, desde logo, a sua apetência pelo controlo dos indivíduos.

Foram os pintores do Renascimento que utilizaram as possibilidades da câmara obscura como instrumento técnico que exigia a prisão do corpo dentro dela (Manovich, 1995). Na fotografia, sobretudo nos seus primórdios, pelas longas exposições necessárias, mas, de algum modo, ainda hoje, é preciso que o retratado se imobilize para que a sua imagem se possa fixar. “No cinema, a sala converteu-se em prisão, onde, mergulhados na escuridão, impedidos de falar, os espectadores assistem ao filme como um pintor numa câmara escura” (Manovich, 1995: 10).

Mas não se passa a mesma coisa com o dispositivo televisivo. Aqui, estamos em casa, no ambiente familiar sem qualquer constrangimento. Vemos como vivemos e assumimos essa normalidade. A televisão fica, assim, muito mais colada à nossa vida, quase que faz parte dela. E esta característica foi fundamental para a sua massificação. Ela passou a fazer parte do mobiliário da casa, sendo ao mesmo tempo companhia, sede do divertimento familiar e centro convergente das atenções dos elementos da comunidade.

Ainda assim, se a lógica do espectador era predominante na era da televisão e do cinema – quando todos os ecrãs tendiam para essa forma de emissão fechada e linear –, hoje, e desde a instauração de uma era dos computadores, triunfa a lógica do utilizador, ou pelo menos um certo regime híbrido. O ecrã do computador é o modelo de todos os ecrãs: interativo, personalizável, multiforme – os computadores, os telemóveis, os *tablets*, os

leitores de música (que hoje são também de vídeo) comportam tudo: texto, fotografia, vídeo, som, aplicações interativas, etc.

E até a nossa atual televisão se transformou em televisão interativa. São claras as diferenças entre a relação do indivíduo com o ecrã de televisão tradicional e com os atuais ecrãs de computador, mas nem por isso se perdeu a lógica do controlo e da vigilância. O controlo pôde estender-se porque os ecrãs inspirados no computador permitem uma maior diversidade de ações e a sua portabilidade é também maior: “from that moment on, we will carry our prisons with us” (Manovich, 1995: 14).

Dispositivos de realidade virtual e lentes de contacto com circuitos integrados anulam qualquer distância, uma vez que os dispositivos nos entram efetivamente pelos olhos dentro. São dispositivos invasivos e impossíveis de ignorar, não necessitando de reclamar a nossa atenção. A realidade virtual suscita interesse acrescido porque rompe com a forma da visão tradicional e altera a lógica da separação/distância entre o ecrã e o espetador. A realidade virtual, mais do que uma “janela” por onde olhar, para usar a expressão de Manovich (1995), será talvez uma porta por onde entrar, convocados que somos.

No início, era o ecrã de cinema, partilhado por um grande coletivo em simultâneo, a grande distância do olho e do corpo. Depois, o cinema deu lugar à televisão, que aproximava mais o ecrã do olho e que foi reduzindo gradualmente o número de espectadores em simultâneo, chegando até à desagregação do conjunto. Hoje, com a televisão interativa e a possibilidade de gravar programas, é cada vez mais a essa individualização da programação que assistimos; cada um vendo aquilo que quer ver, quando quer ver. Depois da televisão, vieram os computadores pessoais (a sua denominação poderá desde já deixar entrever o raciocínio que aqui seguimos), depois os leitores de DVD portáteis, leitores de música e vídeo, os telemóveis, os *e-readers*, entre outros, que naturalmente potenciam o uso do ecrã cada vez mais próximo do corpo, uso cada vez mais individual e solitário. E se nesses dispositivos vislumbrássemos ainda uma hipótese de partilha, de uma passagem de mãos, as lentes de contacto vêm anular esse último reduto de sociabilidade ou de comunidade em torno do ecrã – Lipovetsky e Serroy falam mesmo de uma “privatização do ecrã” (2010: 204). E essa acentuada evolução em direção à maior proximidade com o olho não será, certamente, inocente ou inócua. Há uma maior aproximação do olho, mas também uma maior individualização, ou seja, para cada um de nós, vários ecrãs.

McLuhan propõe que o livro é uma extensão do olho²⁸ (McLuhan e Fiore, 2008: 34-37), a roupa uma extensão da pele (McLuhan e Fiore, 2008: 38-39). O ecrã parece ameaçar tomar o lugar de ambos: enquanto superfície do olhar para outros lugares ou acontecimentos – o ecrã já é, desde o seu surgimento, uma extensão do olho –, mas também como verdadeiro dispositivo *cyborguiano* de extensão, por ampliação, das faculdades do corpo (as lentes de contacto elétricas permitem a leitura de dados biométricos, velocidade de deslocação, distância aos objetos, etc.); da roupa, na medida em que o ecrã passa a fazer parte dos próprios tecidos do corpo, ao revesti-lo (como nas referidas lentes de contacto), mas também a integrar o que envolve o nosso corpo.

Na obra *Compreender os Meios de Comunicação: Extensões do Homem*, publicada originalmente em 1964, o autor canadiano Marshall McLuhan defende a ideia que os *media* eletrónicos iriam contribuir para a criação de ambientes interativos e participativos que permitiriam superar o isolamento do sujeito induzido pelos *media* mecânicos (McLuhan, 2008:35).

Verificamos que o ecrã é um suporte cada vez mais invasivo, a entrar no corpo pela sua miniaturização e, simultaneamente, em direção ao ecrã gigante, e não apenas em locais públicos, mas também na casa de cada um de nós, onde são cada vez maiores, tendo até, para isso, deixado os tradicionais suportes em móveis ou em bases sobre o chão para tendencialmente passarem a ocupar as paredes, o que abre espaço para a sua extensão potencial a toda a sua grande superfície: “no futuro pode imaginar-se um ecrã que, em vez de ser pendurado, acabaria por se fundir com a parede. Assim, o material de que é feita a casa seria ele mesmo ecrã: o ecrã feito mundo” (Lipovetsky e Serroy, 2010: 276).

Reportamo-nos aqui a estes dois movimentos na evolução do ecrã – a miniaturização e a maximização – para podermos verificar a sua presença em todo o nosso mundo e a sua existência absolutamente camaleónica e de todas as formas e tamanhos.

Não temos qualquer dificuldade em encontrar dispositivos que escapam às comuns tentativas de definir o seu universo num só enunciado infalível. São exemplos disto os ecrãs *omnimax*, para projeções de 180 graus, como o da *Géode*, no *Parc de La Villette*, em Paris (que rompem com a tradicional tendência para a superfície plana e retangular) ou invenções, como as lentes de contacto com circuitos integrados (que rompem com a noção

²⁸ McLUHAN, Marshall (2008). *Compreender os Meios de Comunicação, extensões do homem*. Lisboa: Relógio D'Água.

de distância entre o indivíduo e o ecrã), assim como os dispositivos de realidade virtual, ou os mais recentes ecrãs, táteis e totalmente flexíveis.

Mas, apesar de tudo, o ecrã será testemunho de um mundo que se exige espetacular, da informação em alta velocidade e da extensão potencialmente infinita do olhar. Dizemos habitualmente que a televisão é a caixa que mudou o mundo. Temos, hoje, a sensação, com toda a miscelânea de ecrãs, que o mundo muda a cada momento, e que nunca os acontecimentos se sucederam a tão elevado ritmo.

O ecrã não deixou de evoluir desde o seu surgimento, e as inovações a que assistimos permitem-nos pensar que assim continuará. Podemos imaginar-lhe muitas formas e aplicações, mas talvez não possamos deixar de ver, no ecrã, essa superfície digital, tendencialmente interativa e sempre atualizável e mutável. Vivemos, hoje, numa efetiva sociedade dos ecrãs – uma sociedade ecranizada em que tudo flui através deles, das ideias aos bens de consumo, do conhecimento das coisas até ao divertimento. Mas ele nunca deixou de ser a imagem de marca do televisor, tal como no passado a que nos reportamos. Ele funciona como a superfície que nos permite ver o mundo, que nos permite ver histórias que passaram a preencher o nosso imaginário coletivo. Hoje, é percecionado de uma forma cada vez mais individual. A cada um de nós o seu ecrã... mesmo de televisão!

O ecrã é uma peça fundamental do espetáculo em que a nossa vida se vai transformando, entre outras razões, pela presença do televisor que transforma qualquer acontecimento num espetáculo que chega rapidamente até nós.

2.2.A SOCIEDADE DO ESPECTÁCULO

“Nunca a tirania das imagens e a submissão alienante ao império dos media foram tão fortes como agora. Nunca os profissionais do espetáculo tiveram tanto poder: invadiram todas as fronteiras e conquistaram todos os domínios – da arte à economia, da vida quotidiana à política, passando a organizar de forma consciente e sistemática o império da passividade moderna” (Debord, 1997:5).

Em 1967, Guy Debord publicava a obra *A Sociedade do Espetáculo*, texto que havia de ter uma enorme influência política e força mobilizadora durante as manifestações de maio de 1968 em Paris. O autor defendia que a nossa sociedade faz de tudo um espetáculo contando com a ajuda dos meios de comunicação de massas, com o objetivo de dar continuidade e alimentar a sociedade capitalista.

Mas, afinal, o que é o espetáculo? Podemos concluir com Jesús González Requena que “el espectáculo consiste en la puesta en relación de dos factores: una determinada actividad que se ofrece y un determinado sujeto que la contempla” (Requena; 1995:55).

O espetáculo nasce na relação dos elementos/ação com alguém que vê. Esta relação materializa-se na forma de uma relação espetacular, ou seja, temos uma exibição e um espectador. A relação espetacular constituiu-se numa certa distância que exclui a intimidade em favor de um certo estranhamento. Mais do que com a audição, é a visão o sentido mais importante para a constituição do sujeito espectador.

O “espetáculo” para Guy Debord consiste na multiplicação de ícones e imagens, que circulam através dos meios de comunicação de massa; mas também dos rituais políticos, religiosos que estão presentes na vida real do homem comum. São celebridades, atores, políticos, personalidades, gurus, mensagens publicitárias que vão transmitindo uma sensação de permanente aventura, felicidade, grandiosidade e ousadia, como transparece no seu filme com o mesmo título *A Sociedade do Espetáculo* (Debord, 1973).

O espetáculo funciona como uma operação de sedução que se materializa num exercício de poder; um poder sobre o desejo do outro. Se os meios de comunicação são os seus portadores, como refere Debord, a televisão é o seu meio, por excelência. Jesús Requena escreve: “televisión tiende a convertir-se no sólo en el único espectáculo - pues se ha apropiado de todos los demás, los ha devorado y desnaturalizado a la vez - sino en el espectáculo absoluto, permanente, inevitable” (1995:81).

E se o corpo preformante e o espectador fazem parte dos elementos constitutivos do espetáculo, foi acrescentada uma mediação eletrónica que se mostra compatível com grande parte das atividades do sujeito e as transforma em espetáculo disponível para os espectadores. “Todo se ha transformado con la cultura electrónica que, modelada por el discurso televisivo, bien podría ser definida como la cultura de la absoluta accesibilidad” (*Idem*: 81).

O pensamento de Debord, um marxista convicto, assenta na contestação radical ao fetichismo da mercadoria que se manifesta na crítica contra a presença de imagens na sociedade, ou seja, da criação da noção de espetáculo em tudo o que nos cerca e que a todos subjuga e aliena. “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação” (Debord, 1997:3). “O espetáculo não

é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (*Idem*: 14).

No pensamento de Debord, encontramos algum paralelismo ou até influência das teorias da Escola de Frankfurt e da noção de indústria cultural. Aqui, tudo se transforma em indústria cultural, tudo tem um valor mercantil e tudo se pode vender facilmente através dos meios de comunicação de massas. É essa visão capitalista de toda a nossa cultura que a Escola de Frankfurt tinha contestado e que também Debord critica.

Na Tese 32, Debord (1997) salienta que o espetáculo é uma fábrica concreta de alienação e que a alienação do público alimenta o crescimento da economia. Dentro desta conceção, uma pessoa alienada permite que o seu pensamento seja facilmente moldado, acabando por se transformar num consumidor. O autor acrescenta: “A expansão económica é sobretudo a expansão dessa produção industrial específica. O que cresce com a economia que se move por si mesma só pode ser a alienação que estava em seu núcleo original” (Debord, 1997: 24).

O espetáculo desvincula o espectador de sua própria história, das suas origens e de seu modo de pensar e agir. Segundo o pensamento debordiano, o espetáculo tem a sua estrutura baseada na aparência, mostrando somente “o que é bom”, o que precisa de ser contemplado e o que vai despertar desejos de consumo no espectador.

O carácter repetitivo e vago do espetáculo leva à dominação total dos homens, da mesma forma que foram dominados pelo capitalismo. A expansão do espetáculo ocasiona uma perda da liberdade por parte do espectador, o qual fica totalmente fascinado com a contemplação das imagens e seduzido pelos enredos que está a acompanhar.

Para Debord, o mundo que o espetáculo mostra é o mundo da mercadoria que domina. A espetacularização é a materialização da mercadoria em toda a vida social, é o apogeu da propaganda capitalista. Não podemos deixar de levar em conta o foco ideológico que animou a sua escrita.

No texto “O fim do espetáculo”, Bragança de Miranda explica que “a mediação e a imagem são o novo do nosso tempo”²⁹. Embora o conceito de “sociedade de espetáculo”, tal como foi descrito por Debord, levante muitas questões, não podemos deixar de concordar que a imagem e a mediação invadiram o nosso mundo, criando, muitas vezes, confusão entre o real e o imaginário. Veja-se o filme *The Truman Show* (1998), de Peter

²⁹ Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/miranda-fim-espectaculo.html>, consultado a 01 de dezembro de 2017.

Weir, em que a vivência num mundo real ou imaginário é a questão, num filme que é, antes de mais, um espetáculo.

“*Smash the control machine*” (“destrói a máquina de controlo”). Esse é o desafio estético e político do nosso tempo. A famosa noção de espetáculo revela-se como aquilo que é: um efeito da máquina de controlo. Neste sentido, é preciso lutar contra ela. E podemos contar com Debord, que nos fala em voz *off*, no seu cinema, para essa luta. Apesar de todas as ambiguidades...

Para o cidadão comum, o discurso televisivo constitui uma forma massiva de contacto precetivo — fortemente mediado — com o mundo que funciona através de uma ligação diária e persistente. A televisão representa o espetáculo absoluto, total, de onde é impossível desviar o olhar e que não requer nenhum esforço para ser consumido. Trata-se de um consumo espetacular.

A televisão levou este conceito de espetáculo até ao limite com a inclusão na sua lista de todo o tipo de concursos e, sobretudo, os *reality shows* como o *Big Brother* ou *Casados à Primeira Vista*. O espetáculo faz parte da forma de viver da televisão; ela mostra o mundo como se de um espetáculo se tratasse!

O espetáculo é uma realidade inerente à própria existência da televisão, tal como a conhecemos. Ela transforma a realidade num espetáculo que nunca para e parece não ter fim. Podemos falar de um acontecimento trágico, como a morte (a morte e funeral de um ator de *Morangos com Açúcar*)³⁰, ou de um superespetáculo de massas, como é o campeonato do mundo de futebol. Tudo é espetáculo e tratado de igual forma. Nos inquéritos feitos pela RTP aos gostos e expectativas dos telespectadores em 1973³¹, e integrados nos blocos informativos emitidos nesse mesmo ano, podemos constatar as preferências pelos programas, mas, mais do que isso, a ideia de que a televisão é uma forma de espetáculo servido diariamente ao domicílio e que, regra geral, as pessoas inquiridas já não dispensam. E esse agrado pelos espetáculos da vida, que denominamos por *reality shows*, verifica-se, eles continuam a recolher a aprovação do grande público, como podemos aferir pela análise das audiências.

Dando um salto no tempo e passando para o dia 31 de dezembro de 2018, podemos, pela análise dos programas mais vistos nesse dia, inferir que pouco mudou nas tendências

³⁰ O ator Francisco Adam morreu a 16 de abril de 2006, num acidente de viação. O ator fazia parte do elenco de *Morangos com Açúcar*, com emissão na TVI, e representava a personagem de Dino.

³¹ Ver em: <https://arquivos.rtp.pt/?advanced=1&s=inqu%C3%A9ritos+sobre+televis%C3%A3o>, consultado a 10/5/2018.

da audiência, apesar de tudo ter mudado no que ao acesso a meios de comunicação e de entretenimento diz respeito. Há uma importante presença e programas de informação nos 10 programas mais vistos (4 programas) e, para além disso, apenas entretenimento com concursos (3), programas de grande espetáculo (2), um filme tendo em conta o dia da amostra (31 de dezembro).

Quadro I

Programas mais vistos

Canal	Início	Dur.	Programa	Espec. mil	Rat%	Rat#	Sh%
TVI	19:57	1:14	Jornal das 8	854	8,8%	854	24,6
TVI	21:41	2:15	Dança com as Estelas	787	8,2%	797	24,8
SIC	21:32	0:54	Casados à Primeira Vista	706	8,1%	786	22,4
TVI	12:59	0:48	Jornal da Uma	695	7,5%	725	24,6
SIC	19:58	1:15	Jornal da Noite	715	7,4%	715	20,7
SIC	22:27	2:16	Tony Carreira, 30 anos	652	7,1%	684	23,4
SIC	17:11	2:22	Natal Sempre Encantado	637	6,8%	658	19,4
RTP1	19:59	1:00	Telejornal	651	6,7%	651	18,9
RTP1	21:02	0:55	Joker	616	6,6%	639	18,0
RTP1	19:07	0:51	O Preço certo	621	6,4%	624	17,7

Fonte: Gabinete de audiências da RTP. Publicação diária na Intranet³²

³² **Rating** é a audiência média de um determinado programa. Se o programa tem 14,0 de *rating*, significa que, do universo de telespectadores possíveis, 14% assistiram ao referido programa.

Share reflete o número de telespectadores que viu o referido programa, dentro do universo dos telespectadores que, no momento, estavam a ver televisão.

CAPÍTULO III – O espetáculo em casa

3.1 A TELEVISÃO

As primeiras emissões de televisão em Portugal tiveram lugar em 1957, mas a importância informativa e de divertimento deste meio já tinha sido demonstrada nos Estados Unidos, por exemplo, na eleição do Presidente Eisenhower e de muitos espetáculos televisivos que ocupavam e divertiam os americanos. Ficaram na história da televisão americana, e foram vistos em muitos outros países, programas como *The Philco Television Playhouse*, *Studio One*, *The Colgate Comedy Hour* e o clássico *I Love Lucy*. Este período de finais dos anos 40 e anos 50 ficou conhecido como a Idade de Ouro da televisão nos Estados Unidos, por representar um período de grande criatividade e brilho para a televisão americana³³.

A BBC inglesa emitia desde 1936 cerca de 24 horas de programas por semana. Em 1939, é a televisão francesa que começa a emitir a partir da Torre Eiffel quinze horas de programas por semana. Mas, na verdade, só depois de terminada a 2.ª Guerra Mundial as emissoras de televisão iniciam a sua expansão e encaram esta atividade com maior profissionalismo. De 1945 a 1948, nos Estados Unidos, o espetáculo televisivo ganha a todos os espetáculos populares. Na Europa, destruída pela guerra, o aparecimento e a evolução da televisão foram feitos de uma forma mais lenta.

A televisão representou o avanço tecnológico mais revolucionário do século XX. A utilização da imagem e do som fizeram com que este meio se tornasse apeteçível como veículo de promoção de pessoas, ideias, ideologias e, sobretudo, de publicidade para aumentar o consumo de produtos provenientes de uma indústria em rápido crescimento que precisava dessa ajuda para se consolidar³⁴. Partindo do pensamento proposto por McLuhan

³³ “The ‘golden age’ of American television generally refers to the proliferation of original and classic dramas produced for live television during America's postwar years. From 1949 to approximately 1960, these live dramas became the fitting programmatic complements to the game shows, westerns, soap operas and vaudeo shows (vaudeville and variety acts on TV) that dominated network television's prime time schedule” - Encyclopedia of Television (Horace Newcomb, 2013).

³⁴ Foi neste contexto comercial que a televisão nasceu e se desenvolveu nos Estados Unidos. A criação da televisão esteve, neste país, diretamente ligada à publicidade e foi iniciativa de conglomerados industriais que precisavam de divulgar os seus produtos.

(2008)³⁵, podemos referir que a televisão surgiu como extensão da visão e da fala, ou seja, como um instrumento facilitador da comunicação humana. Um outro autor, Giovanni Sartori (2000), numa perspetiva muito mais pessimista, defende que a televisão não contribuiu em nada para o progresso humano. Para ele, a cultura audiovisual é, por norma, inculta, serve apenas para proporcionar uma forma de divertimento que não precisa de qualquer participação ativa do espectador. O espectador liga o seu aparelho de televisão, escolhe o canal que vai ver, mas, de facto, a partir desse momento, é ele próprio que passa a ser comandado.

O vocábulo “Televisão” surgiu por volta de 1900 e é constituído pelo prefixo tele (do grego *téle*, que significa ao longe) e por visão (do latim *visio*, ação de ver, imagem das coisas), (Gougenheim e d' Hérouville, 2003:7). Trata-se de um dispositivo tecnológico que surge na primeira metade do século XX e representa um desenvolvimento da rádio a que se acrescentou imagens transportadas por ondas hertzianas. Ao contrário do que aconteceu nos Estados Unidos, na Europa a televisão surge a partir dos anos 20 por iniciativa e como propriedade do Estado. No seu pequeno volume *A televisão*, os autores atrás citados referem que o abade Claude Chappe dedicou parte da sua vida à criação de um meio de comunicação por sinais, isto no século XVIII. Pouco depois da Revolução Francesa de 1789, o Ministério da Guerra de França reservou para si o direito de utilização exclusiva deste telégrafo ótico, alugando e construindo torres que permitissem a transmissão de sinais em linha de vista. A partir da publicação de um decreto a 25 de julho de 1793, o Estado ficou com o monopólio da transmissão de sinais à distância, que se aplicava ao telégrafo ótico de Chappe e, mais tarde, a partir de 1923, à radiodifusão que acabava de nascer (*Idem*: 15).

A televisão (aparelho e transmissão) surgiu como resultado de um conjunto de invenções que se foram somando com o objetivo de construir um aparelho de receção/emissão de imagens animadas e de som. Em 1842, o inventor Alexander Bain consegue fazer um envio de uma imagem por meios telegráficos. Em 1884, Paul Nipkow desenvolveu um disco com orifícios em espiral capaz de fracionar uma imagem em partes que eram reorganizadas para a sua transmissão. Alguns anos mais tarde, em 1920, o escocês John Baird montou um dos primeiros modelos de televisão de que temos notícia. Ainda em 1923, o russo Vladimir Zworykin desenvolveu um tubo de imagem chamado

³⁵ McLuhan defende que as invenções tecnológicas representam sempre para o homem uma extensão dos seus sentidos ou dos seus membros. Esta ideia está patente até no título de um dos seus mais importantes livros *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*.

iconoscópio. A empresa americana RCA contratou os seus serviços e com a sua ajuda iniciou o fabrico do tubo *Orticon*. Com esta última invenção, começaram a ser produzidos televisores a uma escala industrial.

O televisor vai sofrendo melhorias na definição e nitidez da imagem e na qualidade do som que lhe garantiram viabilidade comercial, tendo sido usado em 1935 pelos alemães numa primeira experiência de transmissão televisiva. A tentativa de transmissão de imagens a cores constituiu o passo seguinte. Em 1954, a emissora americana NBC utilizou na sua emissão um sistema compatível com os televisores a preto e branco para realizar a primeira emissão de imagens coloridas. Em 1962, o satélite Telstar realizou a primeira transmissão intercontinental, enviando sinais dos Estados Unidos para a Europa.

Normalmente, define-se televisão em três aceções: a primeira prende-se com a capacidade de comunicar à distância através da transmissão de imagens criadas a partir da conversão da luz e do som em ondas eletromagnéticas; a segunda está relacionada com as instituições responsáveis (comerciais e estatais) pela emissão televisiva; e a terceira diz respeito à sua forma enquanto dispositivo tecnológico de receção e emissão de imagens, também chamado televisor.

A linguagem audiovisual fornece conteúdos já tratados que são percebidos de forma instantânea pelo espectador. Pierre Bourdieu (1996:38) afirma que “a televisão está a levar o homem a um *fast thinking*” e Jerry Mander (1999), outro autor pessimista relativamente ao papel da televisão na sociedade, enumera vários argumentos com o objetivo de provar que a televisão é perfeitamente dispensável no nosso mundo e que sem ela tudo poderia ser melhor. Para Bourdieu (1996), mas também para Sartori (2000) e para Mander (1999), a grande perversão da televisão passa pela diminuição ou até anulação da capacidade reflexiva, o que não acontece com a mesma intensidade com os outros meios de comunicação. Por outro lado, e recorrendo a uma visão mais otimista da televisão, podemos dizer que o seu consumo tem sido apontado como entretenimento, embora também seja considerado uma importante fonte de informação. Em muitos casos, é mesmo a única fonte de informação a que as pessoas têm acesso e a única forma que têm de conhecer o mundo, de “viajar” por civilizações e locais remotos. Ela foi, para muitos, uma verdadeira janela para o mundo, pelo menos para os “integrados” (Eco: 1991).

A televisão deve ser considerada um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização se pode expressar nas suas mais diversas modalidades, como meio de comunicação de massas com interesses comerciais, que facilmente pode ceder ao

facilitismo e àquilo que as massas esperam dela: um divertimento pouco exigente e, por conseguinte, popular.

Na maior parte dos países europeus, a televisão apareceu por iniciativa do Estado e funcionou, durante alguns anos, em regime de monopólio até que chegaram, nos anos 80, propostas para a legalização de televisões privadas que começavam a aparecer por toda a Europa. As empresas de televisão nascidas por iniciativa dos Estados dão origem, na sua maior parte, ao serviço público de televisão em cada país da Europa. Com a liberalização da atividade, começa a pensar-se na necessidade de os Estados legislarem no sentido de regular o exercício desta atividade, levando em linha de conta padrões mínimos de qualidade exigível a cada uma das empresas de televisão que operam na Europa. A legislação de cada país nesta matéria decorre de uma diretiva da União Europeia³⁶. O tema ganhou tal importância para a União Europeia que esta legislou no sentido de assegurar a presença de programas televisivos de produção europeia nas emissões, através daquilo que ficou conhecido por “televisão sem fronteiras”³⁷.

Na televisão pública, em regime de monopólio, os programas eram escolhidos obedecendo a três critérios: educar, informar e distrair. Os géneros de programas eram muito bem definidos e a audiência era vista como um coletivo passivo. Na concorrência, ou seja, depois da privatização da atividade televisiva, os critérios de programação foram profundamente alterados. Passou a ser primeiro distrair, informar, e, só no fim, educar. Este é o momento que marca a passagem da *proto-tv* para a *neo-tv*³⁸.

³⁶ Os países da UE assumiram o compromisso de promover o serviço público de radiodifusão. O Tratado de Amesterdão, que entrou em vigor em 1999, reconhece o contributo do serviço público de radiodifusão para garantir o respeito pela democracia e a satisfação de necessidades sociais e culturais e para impedir que o setor fique na mão de um ou mais grandes operadores.

³⁷ A diretiva “Televisão sem Fronteiras” (TVSF) constitui a essência da política audiovisual da União Europeia. Assenta em dois princípios base: a livre circulação de programas televisivos europeus no mercado interno e a obrigação de os canais de televisão reservarem, sempre que tal seja exequível, mais de metade do seu tempo de antena a obras europeias (quotas de difusão). A diretiva TVSF visa igualmente preservar alguns pressupostos importantes para o interesse público, como a diversidade cultural, a proteção dos menores e o direito de resposta.

³⁸ No n.º 51 da revista *Communications* organizada por Francesco Casetti e Roger Odin é feita uma revisão aos conceitos de *proto-tv* e *neo-tv*, proposto por Umberto Eco, utilizando dois critérios essenciais: o contrato de comunicação e a maneira como se estrutura o fluxo da oferta. O contrato de comunicação é pedagógico: os programas diferenciam-se uns dos outros por género. A *neo-tv* implica uma mudança no modelo relacional. De pedagógica a televisão torna-se próxima e acessível. O ecrã passa a ser um espaço de conversas e a vida quotidiana passa a ser o referente da televisão. Multiplicam-se os programas, misturam-se os géneros. Há montagens mais rápidas. Na *neo-tv*, referem os autores, não há contrato. Se a *proto-tv* funcionava na base de um contrato, a *neo-tv* funciona na base de um contacto. Na *proto-tv*, ver televisão era um ato de socialização, na *neo-tv* é um ato individualista. A *proto-tv* é uma janela para o mundo, ou como refere Eco, ela falava do mundo exterior. Pelo contrário, a *neo-tv* é a televisão privada americanizada que esbate as fronteiras entre programação e publicidade, onde o espectador é protagonista. A *neo-tv* fala de si mesma e do vínculo que existe entre ela e o seu espectador.

O momento da liberalização da atividade televisiva em Portugal correspondeu a um momento de enorme curiosidade por parte do público para as novas propostas televisivas que iriam ser oferecidas. Nesse ano de 1992, a SIC estreia *Praça Pública*, um programa de informação local que consegue recordes de audiência: pela primeira vez, um programa de televisão dá voz ao cidadão comum. A informação tradicional veiculada pela RTP é posta em causa e comparada com uma outra forma de encarar as notícias e o mundo da informação. As “novidades” trazidas pelas novas televisões manifestaram-se primeiramente na área da informação.

Poucas mudanças na história do homem igualam o desenvolvimento dos *media* na sua capacidade de transformar culturas, moldar a política e influenciar o desenvolvimento dos acontecimentos no mundo (Traquina, 1997:14).

Manuel José Homem de Melo escreveu no *Diário de Notícias*, com o título “O sistema televisivo português à beira da rutura”, a 16 de janeiro de 1994: “Nenhum invento, surgido recentemente, se revelou mais significativo, mais avassalador e mais determinante do que a pequena caixa que invadiu as nossas casas e que colocou, a cada instante, a atualidade ao alcance de toda a gente”.

A grelha de programas corresponde a um meio de ação estratégica da estação de televisão e constitui, antes de mais, um objeto de fidelização do público, na medida em que tenta articular o tempo social dos telespectadores e o tempo televisivo, apoiando-se nos dados de audiência em estudos sociológicos.

“Com efeito, independentemente da criatividade envolvida na criação de géneros mediáticos ou formatos, a programação televisiva é um fenómeno complexo que está relacionado com a cultura, costumes e hábitos sociais, como indicia a própria evolução de produtos emitidos de forma conexas ao Telejornal ao longo de 50 anos” (Sena, (2009). *Comunicação e Sociedade*, vol. 15: 129).

Para Casetti e Di Ghio os estudos sobre o fenómeno televisivo distinguem quatro áreas de análise. São em primeiro lugar os aspetos tecnológicos, os aspetos económicos e empresariais, os aspetos culturais e sociais e, por último, os aspetos políticos e institucionais (Casetti e Ghio, 1999:20).

A oferta televisiva é composta pelos programas de todos os géneros que compõem a grelha e que constituem os temas de eleição da crítica especializada, que se manifesta sobretudo nos outros meios de comunicação. A expansão do discurso audiovisual iniciada com o vídeo digital está a oferecer novas formas de ver televisão e até novas formas de entretenimento ligadas à televisão. Há um gradual afastamento por algumas camadas do público em face de uma nova forma de entretenimento em que o audiovisual está mais

presente que nunca. Mas estas mudanças fazem-se ao longo de muito tempo. Nos próximos anos, a forma tradicional de ver televisão ainda deverá ser levada em linha de conta.

3.2. A TELEVISÃO E A DITADURA

Tal como tinha acontecido com outras estações de televisão na Europa, também em Portugal, a RTP, recém-formada, depressa detetou a necessidade de oferecer aos seus espectadores programas de ficção. O teleteatro foi o género dramático mais comum nos canais de televisão nos anos 50 e 60, tal como acontecia na RTP.

O ponto de partida para esta realidade assentava no pressuposto que era importante criar a possibilidade de oferecer ao público espectador conteúdos com forte carga cultural e artística, com atores atuando ao vivo. O teatro na televisão representava também, para os seus encenadores/realizadores, uma possibilidade de se agilizarem nos trabalhos com textos e o seu *mise-en-scène*.

Nos Estados Unidos, nos anos 60, vários realizadores responsáveis pela renovação do cinema vieram da televisão e da teleficção. Nomes como Sidney Lumet, John Frankenheimer, Arthur Penn, Robert Altman e outros passaram pelo teleteatro ao vivo, assinando dramas de grande intensidade para a televisão americana. Na Europa, e nomeadamente em Portugal, a realização de teleteatro cumpria os mesmos objetivos, a que o poder instituído acrescentava a oferta do teatro, enquanto expressão artística de longa e importante tradição. São muitas as peças de teatro que, regra geral uma vez por semana, pontuavam a grelha de emissão com a rubrica “Noite de teatro”³⁹, que começou no ano de estreia da RTP (1957) com o *Monólogo do Vaqueiro*⁴⁰ de Gil Vicente e se prolongou ao longo dos anos na sua grelha de emissão.

Entre 1957 e 1974, neste período de 18 anos, a televisão portuguesa emitia teleteatro, cinema estrangeiro e algum português, para além de algumas séries filmadas de origem estrangeira, sobretudo americanas e inglesas. A produção portuguesa seriada filmada para o público em geral ainda não se tinha iniciado. Alguns filmes e documentários dos novos

³⁹ Ver anexo 1.

⁴⁰ Em março de 1957, representou-se em estúdio a primeira peça de teatro feita pela RTP, o “Monólogo” do Auto da Visitação de Gil Vicente. Com realização de Álvaro Benamor e interpretação de Ruy de Carvalho, esta primeira peça representou algo de simbólico, como referiu Manuel Tânger, responsável pela produção de teatro da RTP nesta época: “A primeira noite de teatro na TV foi simbólica. Representou-se o Monólogo do Vaqueiro com que Mestre Gil Vicente iniciou o teatro português”.

realizadores são aprovados pela Comissão de Censura, contendo alguns deles propostas de vanguarda. Ocasionalmente, a televisão dava espaço a alguns elementos da elite cultural e artística portuguesa. Iremos apontar, ao longo deste trabalho, exemplos dessa colaboração *luminosa*, no entanto, na generalidade, a televisão desse período foi pouco interessante do ponto de vista cultural e artístico, mas também do ponto de vista temático. Enquanto em muitos países da Europa a televisão ensaiava múltiplas propostas artísticas, procurando ser uma alternativa de entretenimento e um instrumento doméstico de formação e divertimento, em Portugal cumpria as normas do exame prévio (Comissão de Censura) e as ditadas pelo Estado Novo.

Há uma grande disponibilidade por parte da RTP e dos seus realizadores para a produção de conteúdos ficcionais. Nos anos 60, produzem-se curtas-metragens portuguesas para cinema, mas que também são emitidas pela televisão. Podemos enumerar alguns títulos de produção da RTP: Augusto Cabrita realiza vários documentários e curtas-metragens que são vistos na RTP, destacando, como exemplo, *Viana e o Seu Tempo*, que teve emissão em agosto de 1969 (28/8/1969), e ainda *Na Corrente*, com uma primeira emissão no último dia de 1969 (31/12/1969), (Cunha, 2009:140)⁴¹.

Em novembro de 1967, inicia-se a emissão de um magazine da autoria e apresentação de Batista Rosa com o título *Cinema sem Estrelas*. Tratava-se de um espaço de divulgação de um cinema contemporâneo alternativo, destinado a um público restrito, mas importante para a imagem pública da RTP. A reação do auditório é razoável e Mário Castrim escreve no dia 7/8/1968 no *Diário de Lisboa* que:

“O que aconteceu ontem na televisão portuguesa pode ter um grande significado. Pode ter sido a semente de ‘qualquer coisa’. Chamemos a essa qualquer coisa, por exemplo, o cineclube de todos nós, a antologia de cinema que a televisão podia oferecer a todo o país”.

Em 1972, inicia-se a emissão de um outro magazine dedicado ao cinema português, com o título *Cinamateca* com autoria de António Ruano. Um projeto que rapidamente esgotou o filão do cinema português e passou a dar nota do cinema americano, com particular enfoque para atores e filmes de Hollywood. Tal como acontece hoje, a produção de conteúdos em formato magazine é barata e relativamente fácil. E ainda ajuda no

⁴¹ Foram também emitidas na televisão portuguesa os filmes *O Desterrado* de Manuel Guimarães a 31/7/1957; *14 Anos de Política do Espírito 1934-47* de António Lopes Ribeiro a 13/9/1957; *O Fado* de Maurice Mariaud, emitido a 22/8/1961; *Douro, Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira, emitido a 24/10/1961; *As Pedras e o Tempo* de Fernando Lopes, emitido a 17/10/1966 e *A Paixão de Cristo na Pintura Portuguesa* de Batista Rosa, emitido a 11/5/1967 (Cunha, 2011:140).

cumprimento de quotas impostas pela lei para a emissão de conteúdos em língua portuguesa.

A ficção e a sua presença no quotidiano das populações é vital em qualquer sociedade. Ela permite a criação de uma coesão social que dá sentido à ideia de sociedade em que todos nos inserimos. É a forma de construirmos mundos e universos imaginários onde podemos ser aquilo que a vida real não nos permite. O grande repositório de ficção foi, e é, a literatura, mas sobretudo a partir de inícios do século XX o cinema passa a ocupar muito desse espaço. E a televisão vai gradualmente aumentando a sua quota de oferta de ficção aos seus telespectadores. Em 1973, a RTP emitiu mais de 59 horas e meia de teatro. Para além disso, manifesta-se a vontade por parte dos realizadores da televisão de produzir conteúdos de ficção em modo cinematográfico para ser emitido nas antenas da televisão pública. Batista Rosa, um dos realizadores da RTP que fazia parte do grupo de jovens realizadores da empresa muito ativos, escreve na revista *Rádio e Televisão* (1962) que “o cinema feito para televisão ou para as salas comerciais, realizado por profissionais ou amadores, em 35 mm ou 16 mm, é sempre cinema e, como tal, exige sempre a mesma linguagem servida pela mesma técnica”.

Se filmar para televisão ou para o cinema era quase a mesma coisa, era apenas necessário filmar como sempre tinham feito. São exemplos dessa produção de cinema feita por realizadores da RTP *Pássaros de Asas Cortadas* (1963), de Artur Ramos, de Fernando Lopes *Belarmino* (1964) e *Uma Abelha na Chuva* (1971) e ainda de Alfredo Tropa *Pedro Só* (1972). Como todos os filmes que foram feitos para serem vistos em sala de cinema, estes também apresentavam características adaptadas a essa circunstância. Sabemos que a escala de planos e o ritmo da montagem devem respeitar o *media* a que se destinam, seja o cinema ou a televisão. Mas, apesar de tudo, estes filmes foram realizados tendo em mente as duas possibilidades: serem exibidos no cinema, mas também na televisão.

A emissão televisiva ignorou o cinema português produzido nas décadas de 1960 e 1970, tanto o “velho” como o “novo” cinema. Os filmes com emissão na RTP antes do 25 de Abril de 1974 eram essencialmente filmes da chamada “comédia portuguesa” produzidos até 1954. Nas poucas exceções, foram privilegiados alguns realizadores, nomeadamente aqueles que eram mais próximos do poder político, e excluídos os que tinham ligação a meios culturais e movimentos de oposição ao regime, como foi o caso de José Fonseca e Costa, António Macedo, Alberto Seixas e outros. Uma das formas de excluir esses realizadores das emissões da televisão, entre outras, passava pela

classificação etária dos seus filmes, classificando-os para maiores de 17 anos. A televisão tinha de emitir conteúdos preferencialmente “para todos”, o que excluía logo estes filmes⁴². A RTP, pela sua estratégia de escolha dos filmes, ficou, em boa parte, responsável pela formação e definição de um gosto cinematográfico que ainda hoje perdura, com o consequente divórcio do público do cinema português produzido a partir dos anos 50 do século passado (Cunha, 2009).

Se essa era uma estratégia para afastar de emissão muitos dos filmes do novo cinema português, segundo o investigador Paulo Cunha (2011)⁴³, a televisão é a responsável pelo mito da “época de ouro do cinema português”. Segundo o crítico Mário Jorge Torres, a “comédia à portuguesa” e a televisão pública terão sido usadas como “arma de arremesso” no ataque do poder político à geração do novo cinema português (Cunha, 2011:154).

O jornalista e comentador Dinis Abreu escreveu: “ora os filmes portugueses são tão poucos, tão fracos e tão vistos...” e também António Ferro já se tinha referido a este tipo de filmes portugueses, classificando-os como filmes de baixa qualidade e retratos de um Portugal “rural”, “antiquado” e “parolo”.

No documentário *50 Anos de Televisão em Portugal*⁴⁴, da autoria de António Barreto e Joana Pontes, é “mostrado” como se vivia em Portugal antes da Revolução de Abril. Um regime autoritário com uma censura prévia forte e atuante num país fechado às novidades e ao progresso. A televisão era a “Janela para o Mundo”, mas apenas para aquele mundo que a censura e a polícia política autorizavam. No entanto, o seu papel foi importante como fator de desenvolvimento da sociedade: “a população via o que lhe era mostrado e ficava com curiosidade para ver mais”. É também com a televisão que cresce a vontade de viajar. A publicidade que também, tal como acontece hoje, fazia parte do discurso, dava indicações à população sobre as novas comodidades e as novas técnicas disponíveis para facilitar o trabalho doméstico. Em rigor, a televisão foi uma importante ferramenta ao serviço do desenvolvimento da sociedade portuguesa.

⁴² A classificação etária atribuída aos filmes dos realizadores referidos, a que devemos acrescentar nomes como Eduardo Geda, Faria de Almeida, João César Monteiro e Fernando Matos Silva, era para maiores de 17 anos (classificação para adultos), o que contrariava as diretrizes da RTP, no sentido de programar filmes para toda a família e com a maior amplitude etária possível.

⁴³ In *A emissão de cinema português na Televisão pública (1957-1974)* de Paulo Cunha. Disponível em www.scielo.mec.pt/aso/n198a06.pdf, consultado a 10/6/2018.

⁴⁴ Nas comemorações dos 50 anos da RTP (2007), foi encomendado pela RTP ao sociólogo António Barreto e à cineasta Joana Pontes um documentário em duas partes com cerca de 50 minutos cada, com o título genérico *50 Anos de Televisão em Portugal*.

Até 1974, foi usada como instrumento de propaganda, ajudando a justificar e manter o sistema político e os seus princípios fundadores, colaborando na manutenção de uma tranquilidade e passividade na sociedade de então. Em Portugal, mais do que os produtos da indústria cultural, foi um certo discurso do “tudo está bem” que vingou, justificou a guerra no Ultramar e sustentou o regime.

Escreve Francisco Rui Cádima no seu texto “A televisão e a ditadura”:

“A censura era naturalmente um modelo estruturante da política de informação de Salazar e Caetano, mas na televisão foi algo mais do que isso: na sua dimensão dissuasora, no plano da criação de uma estratégia dos consensos e enquanto ‘organismo ético’, como Moreira Baptista definia o próprio sistema técnico discursivo da televisão, a censura foi um modelo repressivo e normativo essencial e determinante na manutenção do regime e do seu aparelho”⁴⁵ (Cádima, 1996:1)

Depois de 74, assistimos a um processo de desenvolvimento tecnológico da televisão portuguesa. Passa a incorporar no seu parque técnico equipamento adquirido no estrangeiro que lhe garante meios próprios mais sofisticados de produção, e, ao mesmo tempo, outro tipo de produções mais complexas⁴⁶. No entanto, mantém-se um assinalável atraso da televisão portuguesa se a compararmos com as suas congéneres europeias. Um certo isolacionismo do regime político também teve consequências na televisão portuguesa que vivia, até 1974, muito fechada sobre si própria.

A inexistência de um suporte para as imagens vídeo levou a que a empresa Ampex Corporation, em 1956, num encontro da Associação de Radiotelevisão em Chicago apresentasse para comercialização o primeiro gravador de *Videotape* (VTR)⁴⁷, com o sistema *Quadruplex* (Quad), que se tornou norma em vigor durante mais de duas décadas. O interesse por um suporte de gravação de vídeo foi tal que, seis meses depois, as principais cadeias de televisão norte-americanas possuíam as *Videotape recorders* como equipamento indispensável (Almeida, 1989: 45). Esta primeira máquina de gravar vídeo

⁴⁵ <http://www.fesh.unl.pt/cadeiras/httv/artigos/TVDITAD.pdf>, consultado em 15 de Agosto de 2017. O texto “A televisão e a ditadura” faz parte do livro *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa* de Francisco Rui Cádima, publicado pela Editorial Presença, em 1996. Nesse texto, o autor acrescenta: “Para além disso, os telejornais eram submetidos a uma outra fiscalização (para além do controlo diário do próprio ‘chefe de Divisão’), isto é, obedeciam a regras de produção e seleção extremamente rigorosas e os seus responsáveis, tanto no caso da rádio como da televisão, deveriam antecipar-se a qualquer intervenção da Direção dos Serviços de Censura”.

Este texto segue de perto a investigação desenvolvida pelo autor no âmbito da tese de doutoramento defendida em 1993, na Universidade Nova de Lisboa (FCSH), subordinada ao tema “O Telejornal e o Sistema Político em Portugal ao Tempo de Salazar e Caetano (1957-1974)”, posteriormente editada, parcialmente, pela Editorial Presença, em 1996, sob o título *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa*.

⁴⁶ A produção de ficção para os canais de televisão portugueses, e nomeadamente para a RTP, é, na maior parte dos casos, produzida por empresas privadas e não pelas próprias estações que apenas encomendam e emitem. Assim, são as produtoras que se deverão equipar com material técnico capaz de responder às exigências de uma produção moderna.

⁴⁷ VTR - abreviatura de *Videotape recorder*.

ainda não tinha a possibilidade de montagem no suporte de vídeo. Mas, em 1958, este obstáculo foi ultrapassado ao ser apresentado o primeiro processo de montagem mecânica de vídeo. A mesma empresa apresenta em 1960 o primeiro processo de montagem eletrónico que consistia na transcrição para uma fita virgem dos planos gravados noutras bobines, pela ordem dos planos escolhidos, sequencialmente. Os sistemas de gravação de vídeo passaram a permitir novos processos de produção e novas formas, mais rápidas, de produzir televisão. A possibilidade da gravação televisiva de um evento desportivo, musical, de teatro, ou outro, passou a permitir diferentes modelos de produção.

Na década de 70, assistimos a um novo impacto da tecnologia, quando os recursos da informática passam a ser introduzidos na automação dos trabalhos e no processamento de imagens e de som. Estes equipamentos chegam a Portugal alguns anos mais tarde. Os gravadores de vídeo chegam à RTP já nos anos 70 e a introdução da informática só aconteceu nos anos 90.

A natureza tecnológica da televisão determina uma estreita relação e contínua adaptação a novas formas de abordar o fenómeno televisivo. Assim, muitos conteúdos adaptados eram originais da rádio, conteúdos já testados no meio radiofónico, e, por outro lado, atestavam a evolução da televisão como partindo da rádio, meio que está na origem dos seus processos narrativos.

A BBC, considerada a primeira estação televisiva a estabelecer uma programação regular, foi até aos princípios dos anos 50 uma televisão que desenvolvia, na sua grande maioria, conteúdos provenientes da rádio. Ao contrário, nos Estados Unidos quando a televisão foi implementada, já existia uma indústria de produção cinematográfica desenvolvida, o que proporcionou o surgimento de uma indústria de produção televisiva muito mais assente, no que aos conteúdos diz respeito, na herança cinematográfica (Straubhaar, 2007; Canote, 2011).

Existiram razões para que a indústria cinematográfica se tivesse interessado pelo novo *media*: a inexistência de um sistema de gravação obrigou a que se adotasse a película cinematográfica como suporte de registo da imagem produzida para televisão. As organizações de produção cinematográfica, detentoras de códigos estéticos e técnicos semelhantes aos utilizados pelo novo *media*, estavam já rotinadas e prontas para desenvolverem conteúdos próprios para este novo meio que acabava de surgir e que estava a dar origem ao aparecimento de uma nova vertente da indústria cinematográfica.

Um crescente número de profissionais começou a definir estratégias mais ou menos

estéticas de comunicação para a televisão. Procuraram-se novas formas adaptadas a um meio que, apesar de utilizar os mesmos sistemas expressivos do cinema, era diferente, na sua essência, pela carência de um suporte de gravação original, obrigando ao desenvolvimento de narrativas produzidas em fluxo, no qual o tratamento era realizado através da rodagem contínua em direto, ou, de outra forma e com outros objetivos, realizando conteúdos televisivos adotando uma forma de trabalhar importada do cinema. Por outro lado, o trabalho em estúdio para televisão implica uma outra forma de organizar e produzir o discurso televisivo. A supressão do dispensável da narrativa fílmica através da montagem não é possível na produção televisiva de rodagem contínua. Por esse motivo, os textos televisivos são controlados através de uma planificação, que estrutura a narrativa através da definição de uma escala de planos variada, e pelo recurso a movimentos mecânicos ou óticos das câmaras, ou por mutação de câmaras. O discurso da ação está dependente da mudança de câmaras e também da iluminação e da cenografia.

As formas narrativas são ajustadas às *características* de um novo meio de comunicação, através de imagens e de sons. Surge uma nova oferta de conteúdos televisivos constituída essencialmente por séries dramáticas ao vivo e *shows* de antologia, muitas vezes adaptados da Broadway, do Parque Mayer, do cinema, ou de ambos (Canote, 2011: 4). Os argumentistas vão-se especializando na forma de fazer televisiva e criam êxitos que ficaram na história, como: *The Philco Television Playhouse*, *Studio One*, *The Colgate Comedy Hour* e *I Love Lucy*. É um período que Terence Canote (2011) considera ser um dos mais incríveis da história da televisão, pelo facto de escritores dominarem o *media* e com isso conseguirem todas as semanas novo material televisivo de grande qualidade. Como já vimos, esta foi considerada a Idade do Ouro da Televisão.

O guião televisivo desenvolveu-se para dar forma a conteúdos produzidos por uma indústria que tem de ser economicamente viável. Assim, esses conteúdos eram produzidos na perspetiva do retorno do investimento, que é conseguido pela publicidade vendida às audiências disponíveis. Trata-se, pois, muito mais de uma indústria do que de uma forma de produção artística. A produção televisiva será sempre uma forma de indústria cultural.

A CBS-TV News, quando decidiu enviar uma equipa de televisão equipada com uma câmara de vídeo *Ikegami* e um videogravador para cobrir a viagem a Moscovo do Presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon, em 1974, criou uma nova forma de fazer televisão. As notícias começaram a ser imediatamente transmitidas para as sedes. O êxito desta nova forma de fazer reportagem noticiosa foi enorme, fazendo com que rapidamente

as “velhas” câmaras de filmar (em película) fossem substituídas pelas de vídeo. O vice-presidente da CBS, Marshall B. Davison, perante o impacto mediático da cobertura televisiva da visita de Nixon, veio a detalhar a estratégia de produção que a estação tinha tido e reforçou as vantagens das novas câmaras com unidades de gravação portátil. Estava criada uma nova forma de produção eletrónica de notícias universalmente designada por ENG (*Electronic News Gathering*).

O videogravador combinado com a câmara de vídeo rapidamente substituiu a câmara de filmar. As imagens estavam disponíveis para serem visionadas de imediato e a cassette de vídeo podia ser reaproveitada várias vezes. Foram estas duas as principais razões para que a televisão adotasse o vídeo rapidamente. A produção eletrónica exterior, universalmente designada por EFP (*Electronic Field Production*), foi destinada à produção de documentários, magazines, espetáculos, dramas e outros conteúdos dramáticos. De salientar a importância do videogravador e da câmara de vídeo portátil com videogravador acoplado para o surgimento de novos formatos de produção televisiva, substituindo a câmara de filmar com película cinematográfica da maioria das produções fora de um estúdio de televisão (Nazareth, 2016).

Em Portugal, é no início dos anos 80 que toda essa transformação nos meios e, consequentemente, nos modos de fazer televisão, teve lugar. As câmaras de filmar foram substituídas por câmaras de vídeo (ENG) e os estúdios são equipados com novas câmaras e gravadores de vídeo que já permitem que seja feita montagem. Inicia-se a passagem do suporte filme para o vídeo.

3.3 A TELEVISÃO E A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS

Em 1974, A RTP já tinha feito um percurso de 18 anos, que corresponderam a um enorme conjunto de descobertas, essencialmente para aqueles que desempenhavam uma função de responsabilidade na empresa. A maior dessas responsabilidades era a produção e a emissão – e, para responder a esse desafio, é criado um modelo para a emissão da televisão num país como Portugal e na época a que nos reportamos. O modelo era importado da BBC inglesa. “O modelo BBC passa assim a ser, mais do que um modelo

conservador de televisão, um serviço público com a fórmula popular da televisão norte-americana, bastante mais avançada que a Europa nos anos 50” (Cádima, 2006:50)⁴⁸.

Na obra *L’art de la Télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée* (1950-1965), Gilles Delavaud defende que os realizadores que, neste período temporal, trabalham para a televisão, fazem-no com aspirações artísticas e utilizam a forma cinematográfica para produzirem os conteúdos que lhes são solicitados pela televisão. Por outro lado, há uma liberdade temática e de processos de trabalho que permite ao realizador apresentar a sua proposta e desenvolvê-la numa perspetiva artística sem condicionamentos importantes por parte da empresa de televisão produtora. Também em Portugal se sente este movimento acrescido de uma vontade de liberdade criativa que é também potenciado pelo “movimento revolucionário em curso” (Delavaud, 2005).

A televisão em Portugal está disponível para se iniciar na ficção filmada seriada, tida, tal como o telefilme, como produto televisivo de grande prestígio e facilmente portador de qualidade artística. Por isso, eram ainda filmados em película cinematográfica 16 mm, ainda o suporte nobre na produção televisiva. A película cinematográfica dava garantias de uma qualidade técnica superior para além de estar diretamente ligada ao modo de trabalhar do cinema que se reivindicava para estes seriados televisivos.

Voltando a Gilles Delavaud, e tal como aconteceu em França e em Espanha, também em Portugal, a televisão contrata para os seus quadros realizadores, com *curriculum* no cinema, que vão fazer ficção (cinema) para televisão. Eram profissionais da realização que estavam no mercado e a quem a televisão podia recorrer. Ela sente a necessidade de produzir conteúdos adequados, na duração e na linguagem, ao dispositivo televisivo. E mais do que isso, era urgente preencher as grelhas de emissão com conteúdos de ficção atuais e adequados ao meio. Era o tempo em que se pediam produtos feitos para televisão, artística e tecnicamente bons, sem interferências comerciais e sem cedências a padrões ajustados ao gosto das audiências. No tempo da *proto-tv*, a televisão procurava ser o canal de distribuição de cinema ao domicílio e ser a Universidade Popular que educava e (in)formava. Era este o contexto que levou a televisão a procurar produzir conteúdos artisticamente válidos, convidando para os dirigir realizadores já consagrados que também colaborassem na formação dos novos funcionários de que a televisão precisava. Para além

⁴⁸ Acessível em <http://www.fcsh.unl.pt/cadeiras/htt/artigos/Proto%20e%20p%C3%B3s%20TV%20Adorno....pdf> - consultado a 15/6/2017.

destas contratações, toda a formação de técnicos, produtores e realizadores para a televisão, em Portugal, era feita no Centro de Formação da RTP⁴⁹.

Com o 25 de Abril de 1974 e logo que os realizadores e os seus operadores de câmara saíram para a rua, que fez a RTP?

1. Deu espaço de divulgação a todo esse manancial de imagens filmadas ou não?
2. Embora monopolista, mas já em democracia, que ficção televisiva foi feita em Portugal, quem eram os realizadores que realizaram essa ficção?
3. Que textos foram trabalhados?
4. Que meios de produção passaram a ser usados, que investimento e com que fins?
5. Se o movimento das forças armadas, através da sua 5.ª divisão, promovia campanhas de sensibilização cívica e política, dando apoio a tarefas de sensibilização para a educação e para a saúde, a RTP acompanhou esse esforço?
6. A grelha de emissão da RTP refletiu esse esforço proposto pelo MFA⁵⁰ a todo o país?
7. E a ficção produzida acompanhava essa preocupação de educar cívica e politicamente, ou visava apenas o entretenimento?

Com o 25 de Abril de 1974⁵¹ em Portugal e a tomada do controlo do governo pela Junta de Salvação Nacional, foi iniciado um caminho que levou à nacionalização da RTP, tal como de algumas outras empresas de vários setores de atividade⁵². A grande maioria dos

⁴⁹ Não havia outra escola para formação dos futuros técnicos, produtores e realizadores da televisão em Portugal. O curso de Cinema do Conservatório de Lisboa só se inicia em 1973.

⁵⁰ MFA, Movimento das Forças Armadas. Foi constituído pelos militares que protagonizaram o movimento revolucionário que ficou conhecido por “Revolução dos Cravos” ou apenas “25 de Abril”. Até à formação do 1.º Governo Constitucional, foi o MFA que liderou os destinos da revolução em curso e do país.

⁵¹ A senha para o início do movimento revolucionário foi a canção *E Depois do Adeus*, um poema de José Niza com música de José Calvário e interpretação de Paulo de Carvalho. Foi cantada em Brighton no Festival da Canção e dezoito dias mais tarde é de novo ouvida como senha às 22h50 do dia 24 de abril, depois do locutor João Paulo Dinis a ter anunciado, para o início da movimentação militar que deu origem ao 25 de Abril, terminando com 48 anos de um regime político que estava esgotado. Alguns minutos mais tarde, a Rádio Renascença põe no ar *Grândola Vila Morena*, a senha final para que a *Revolução dos Cravos* começasse. A operação *Fim do Regime* estava em marcha.

⁵² O comunicado n.º 1 dirigido a todo o pessoal da RTP, assinado pelo capitão Teófilo da Silva Bento, delegado do Movimento das Forças Armadas (MFA), com data de 26 de abril, refere que as estruturas da empresa devem manter-se inalteradas até ordem em contrário. Acrescenta:

“A RTP é tida como um dos mais importantes meios postos ao serviço do povo português e deve-o servir com exemplar cuidado e escrupulo, contribuindo para a sua livre informação, recreio e progresso cultural. Sendo assim, não se admitirá que, por qualquer forma, direta ou indiretamente, haja desvios na orientação da produção e das emissões, dos propósitos enunciados no programa político da Junta de Salvação Nacional trazidos a público pelo seu Presidente, Sua Excelência o General António de Spínola”. No dia 26 de abril, o Presidente da Junta de Salvação Nacional, General António de Spínola, dá uma conferência de imprensa e a seguir é distribuído um comunicado onde se anuncia a extinção imediata da *Comissão de Censura e Exame Prévio* e é nomeada uma comissão *ad hoc* para controlo da Imprensa, Rádio, Televisão e

funcionários da RTP aceitou e congratulou-se com a revolução e com o que ela prometia para o futuro da empresa e do país⁵³.

No dia 29 de abril de 1974, grande parte dos cineastas portugueses fazem uma marcha simbólica de libertação do cinema das estruturas do regime que tinha terminado. Iniciam essa caminhada desde a sede do Sindicato dos Profissionais de Cinema e ocupam as instalações da Direção dos Serviços de Espetáculos e do Instituto Português de Cinema. Organiza-se um novo sindicato e elaboram um programa onde se manifesta a vontade de “fazer do cinema em Portugal um instrumento dinâmico popular de cultura e consciencialização política” (Costa, 2002:20).

Esta vontade tende a concretizar-se pela criação de “unidades de produção” dependentes do Instituto Português de Cinema e surgem também várias cooperativas que vão produzir documentários sobre várias temáticas, desde a cobertura dos acontecimentos políticos, ações revolucionárias até programas de cariz didático que se destinam fundamentalmente a ser exibidos pela televisão⁵⁴. Fernando Lopes, diretor da revista *Cinéfilo*, sugeria aos membros do MFA que, como tinham ocupado a RTP, deveriam também estabelecer um novo regime estatutário para que a empresa de televisão portuguesa passasse a cimentar a sua vocação democrática e de serviço público, através do modelo seguido pela BBC.⁵⁵

Assistimos a um movimento de libertação do cinema português das estruturas do regime que acabava de ser deposto⁵⁶. Os realizadores, produtores e outros trabalhadores do espetáculo organizam-se para devolver a arte cinematográfica e audiovisual à população. A parceira imediata de toda esta atividade era a televisão. Por um lado, através dela era possível mostrar o trabalho recolhido nas ruas onde os acontecimentos tinham lugar e, por outro lado, pouco tempo depois, a televisão também seria chamada a colaborar no

Cinema, de forma a evitar perturbações na opinião pública causadas por agressões ideológicas dos meios mais reacionários.

⁵³ Vide os três documentários de Jacinto Godinho *A RTP e os Militares*. Com imagens de arquivo RTP e alguns depoimentos feitos na atualidade, fica clara a adesão da quase totalidade da estrutura da RTP ao movimento dos capitães. Pequenas bolsas de resistência ou de lealdade ao poder que acabava de cair são rapidamente neutralizadas.

⁵⁴ COSTA, José Filipe (2002). *O cinema ao poder! A revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições e projetos*. Lisboa: Hugin.

⁵⁵ A Revolução de 74 pela imagem de José Filipe Costa em www.bocc.ubi.pt, consultado a 13 de novembro de 2017.

⁵⁶ Salazar entendia o cinema como uma forma fundamental de difusão de ideias e assim “o Estado Novo utilizou-o habilmente e de uma forma moderna na propaganda, através de cineastas como António Lopes Ribeiro ou mesmo Leitão de Barros. Por outras palavras, o cinema esteve sempre ‘sob o olhar de Salazar’ não só em termos de produção como de exibição, de proteção de um certo tipo de filmes como de censura relativamente a alguns e até de indiferença no que concerne a outros. Este olhar não seria lançado de forma direta, mas através de órgãos próprios e das pessoas certas” (Torgal, 2001:35).

financiamento de alguns filmes. Se a RTP emitia grande parte dos trabalhos de reportagem que estavam a ser filmados com intenção documental, qual a sua postura nos domínios da ficção? A retórica revolucionária aconselhava a televisão a fazer ficção e outros conteúdos que pudessem ajudar no esforço de mudança cultural da sociedade portuguesa. Para além disso, era importante justificar, perante os militares e junto da sociedade, a taxa de televisão que era cobrada a todos os portugueses que tivessem um aparelho de televisão em casa. Uma questão muito discutida e sempre difícil de justificar. A forma de financiamento da televisão pública foi um problema que vários governos tiveram de defender⁵⁷. Segundo Arons de Carvalho (2009), podemos distinguir três fases distintas na história do modelo de financiamento do serviço público de televisão em Portugal. Em primeiro lugar, a época do monopólio desde o início das emissões da RTP, em 1957, até 1991, com o fim da aplicação da taxa de televisão. Em segundo lugar, a época da crise de financiamento, até à reestruturação da empresa, em 2003. E, por último, a época da definição de um novo modelo e da recuperação da RTP, a partir de 2003, que ficou assente na taxa de audiovisual cobrada através das distribuidoras de energia elétrica.

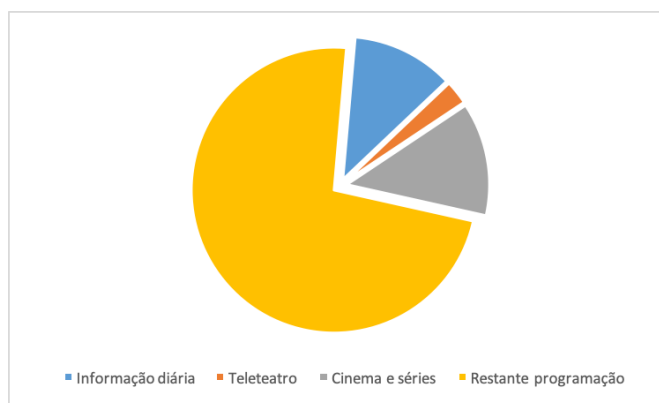
A cobertura noticiosa da grande manifestação do primeiro dia do trabalhador em democracia (1.º de Maio de 1974), uma semana depois do 25 de Abril; a apresentação de uma série de programas de debate comprometidos com o movimento revolucionário e cujos títulos são prova disso mesmo, são exemplo da resposta imediata que a televisão dá ao movimento revolucionário e à necessidade de participar no movimento educativo e formativo proposto pelo movimento das Forças Armadas. Títulos como *Vamos Decidir em Conjunto*, *No Mundo do Trabalho*, *Responder ao País*, *Escrever É Lutar*, *Nome de Mulher*, *A Gente que Nós Somos*, *Diálogo*, *Os Movimentos Políticos e a Economia*, *Sonhos e Armas*, *A Lei e o Povo*, *Canto Livre* vão para o “ar” na RTP dias depois de 25 de Abril. O programa *A Política É de Todos*, da responsabilidade de Álvaro Guerra, recebeu o prémio “melhor programa de 1974”, atribuído pela Casa da Imprensa. A mesma instituição distinguiu o jornalista Joaquim Letria como “Figura TV de 1974” por ter participado em muitos destes debates, promovendo muitos deles (Teves, 2007:125). Se em 1974 a emissão de teleteatro correspondeu a 2,71% do total da emissão, em 1975 esta presença

⁵⁷ A taxa de televisão, no valor de 360 escudos por ano, entrou em vigor no dia 1 de janeiro de 1958. Com a criação da Rádio e Televisão de Portugal em 2004, que junta a RDP e a RTP, é criada a contribuição audiovisual (CA). A cobrança desta taxa é feita pelas distribuidoras de energia elétrica em Portugal, e tem o valor de 3,021 euros (2,85+6% de IVA) por mês, ou seja, 36,25 euros por ano. Estão isentas as famílias com um consumo de energia elétrica inferior a 400 kWh por ano.

aumentou a sua quota no conjunto da emissão, passando para 3,79%. Em 1976, cai para 2,47% e cai mais ainda em 1977 para 1,50%⁵⁸. O teleteatro foi um dos espaços de programação mais famosos da RTP, que iniciou a sua presença no ecrã a 11 de março de 1957, mantendo-se até 2002⁵⁹.

Gráfico I

Programação da RTP1 – 1974



Fonte: Anuários RTP

No entanto, sinal dos tempos, a presença do teleteatro vai diminuindo a partir de finais dos anos 70. Embora a televisão francesa tenha tido no teatro um dos formatos mais importantes com repercussões na televisão portuguesa, o teatro não é uma arte televisiva. A sua presença vai diminuindo, mas resiste, sobretudo na RTP 2, até aos primeiros anos deste nosso século. Depois dessa data, o teatro só aparece nas grelhas de emissão muito esporadicamente e, regra geral, é comédia (Teatro de Revista), como foi o caso da série *Revista à Portuguesa* (2014)⁶⁰.

⁵⁸ Dados publicados no Anuário da RTP de 1978. Edição da Radiotelevisão Portuguesa.

⁵⁹ Como já referido, a primeira peça de teatro apresentada nos ecrãs da RTP foi o *Monólogo do Vaqueiro* (realizador, Álvaro Benamor – 11.3.1957). “Auspiciosa estreia de teleteatro, com ‘Monólogo do Vaqueiro’, onde se viram enquadramentos e tomadas de imagem, encenação e desempenho, tudo a merecer carinhoso bravo de louvor e de incitamento” (Teves, 2007:44).

“A primeira noite de teatro na TV foi simbólica. (...) Cuidou-se especialmente da encenação e apresentou-se um espetáculo de grandioso efeito, para enquadramento da peça adaptada por Afonso Lopes Vieira.” E, finalmente, é o intérprete, Rui de Carvalho, que lembra: “Foi apaixonante desempenhar perante as câmaras de TV o personagem vicentino de ‘O Vaqueiro’, do ‘Auto da Visitação’. A escolha dessa peça para início da programação teatral da RTP foi realmente feliz e congratulei-me deveras com o convite que me foi feito para interpretar o único personagem falante do Monólogo” (Teves, 2007). Entre 1957 e 2002, foram apresentadas pela RTP cerca de seiscentas peças de teleteatro.

⁶⁰ A Revista é um género de teatro que tem como característica principal a apresentação de números musicais, apelo à sensualidade e a comédia leve com críticas sociais e políticas, e que teve o seu auge em meados do século XX. É caracterizada também por ter em palco bailarinos vestidos de forma exuberante (plumas e lantejoulas), além da forma própria de declamação do texto, algo estridente. A primeira Revista à Portuguesa subiu ao palco do extinto Teatro

Em 1975, são mais de 138 horas de emissão dedicadas ao teatro. No ano de 1976, este número cai para pouco mais de 83 horas. Na estrutura organizacional da RTP, aparecia um Departamento de Teatro responsável por um conjunto de horas de emissão, distribuídas por peças de teatro em direto e por vários magazines que abordavam a produção nacional de teatro bem assim como outras questões ligadas à arte dramática. É o caso de *TV Palco*, programa no qual se divulgavam diversos aspetos da atividade teatral através de sequências filmadas de peças em cena e de depoimentos de autores, atores e encenadores, dando especial relevo à atividade teatral de grupos amadores (Anuário 1976; RTP:67).

Mas, para além do teleteatro, era exibido cinema com a presença assídua de uma programação onde pontuavam filmes clássicos portugueses como *O Leão da Estrela*, *A Canção de Lisboa*, alguns clássicos do cinema mundial como é o caso de *O Leopardo* (1963) de Luchino Visconti (1906-1976) e *A Grande Ilusão* (1937) de Jean Renoir (1894-1979), entre muitos outros filmes de catálogos de proveniência sobretudo americana. O mesmo acontece com as séries de ficção (toda estrangeira) que a RTP emitiu em 1976. Foram emitidas séries como *Ana Karenina* em seis episódios, *Espaço 1999*, *Madame Bovary* em dois episódios, *Miguel Strogoff* em sete episódios e *Sandokan* com seis episódios, para além de muitos outros títulos que o mercado internacional oferecia a preço acessível.

Não se encontra na emissão destas séries qualquer preocupação temática com a realidade que se vivia em Portugal no momento. Ao contrário do que se tinha passado com a informação, no caso da ficção foi necessário mais tempo para se poderem fazer alterações na linha editorial destes conteúdos. Na programação de cinema, tal como no teatro, ainda podemos encontrar alguns magazines que tentavam dar nota da atividade cinematográfica em Portugal, como aconteceu com o magazine *Telecinema* e *Cinema de Amadores*

A televisão portuguesa mostra os acontecimentos diários de um país em mudança, faz uma memorável emissão na cobertura das eleições legislativas de 1976, antecedida por uma campanha eleitoral que acompanha com todos os meios técnicos e humanos de que dispunha. Em 1976, a informação ocupou mais de 507 horas de emissão, ou seja, cerca de 15% do total da emissão. Uma parte deste tempo foi preenchida com reportagens e outros conteúdos que estavam de acordo com o processo político que se desenvolvia no Portugal

Gymnasio, nos finais do século XIX. Sobre o teatro de revista, sobretudo de carácter lisboeta, fica a célebre frase do revisteiro André Brun: “Tirem tudo ao alfacinha, mas não lhe tirem a revista”.

É exemplo na televisão o título *Grande Revista à Portuguesa* com encenação de Filipe La Féria e emitida na RTP 1 em 2014.

de 1977⁶¹. Neste período, a ficção de produção portuguesa mostrada pela televisão em Portugal resume-se ao teleteatro e a magazines que dão conta da atividade desenvolvida no âmbito do teatro e do cinema. Magazines como *Fila T*, *TV Palco* e *Telecinema*.

No ano de 1976, são encenadas e produzidas pela RTP peças de Bernardo Santareno (*A Traição do Padre Martinho*), Luís Francisco Rebelo (*O Dia Seguinte*), Almeida Garrett (*Um Auto de Gil Vicente*), D. João da Câmara (*A Triste Viuvinha*), de Vasco Mendonça Alves (*Meu Amor É Traíçoeiro*) e outras de autores estrangeiros.

Nesse mesmo ano, e na continuação da programação de cinema herdada dos anos anteriores, a RTP exibiu os filmes portugueses *O Pátio das Cantigas* (1942) e *A Menina da Rádio* (1944). Nas rubricas “Tarde de Cinema” e “Noite de Cinema”, foram exibidos os filmes *A Canção de Lisboa* (1933), *A Aldeia da Roupa Branca* (1938), *O Costa do Castelo* (1943) e *O Leão da Estrela* (1947), para além dos filmes de origem estrangeira sempre presentes em toda a programação das televisões⁶². De facto, na programação de cinema não se vislumbra qualquer preocupação de alinhamento com a realidade política do PREC, então vigente, e, mais do que isso, verifica-se a persistência num alinhamento que não tem qualquer novidade relativamente ao passado.

A programação da televisão pública era ainda composta por um vasto conjunto de programas de música erudita, que se iniciava com o Concerto de Ano Novo e terminava com o Concerto de Natal. A programação da RTP 1 no ano de 1976 integrou 62 títulos de música erudita, cinco títulos de ópera, 11 títulos de bailado e muitos programas de folclore. Nesse ano, emite 26 programas de folclore na rubrica “O Povo e a Música”. Um número elevado de programas de música popular enche a grelha de emissão do principal canal da televisão pública.

Num país em mudança, a informação televisiva ocupa um lugar de destaque em duração e exposição. E a informação da televisão portuguesa apresenta-se no *Telejornal*, mas também noutros espaços informativos. Em 1976, tivemos três atos eleitorais – eleições legislativas para formação da Assembleia da República, para a presidência da República, que resultou na eleição do General Ramalho Eanes⁶³, e também para as autarquias locais.

⁶¹ Dados do Anuário RTP de 1976. Edição da Radiotelevisão Portuguesa: 1977.

⁶² Foram também encenadas as peças *O Caso Rosenberg* de Alain Decaux, *Hedda Gledber* de H. Ibsen, *Morte no Bairro* de Alfonso Sastre, *A Respeitosa* de Jean Paul Sartre, *A Falecida Mãe da Senhora* de Georges Feydeau, *O Tinteiro* de Carlos Muñoz, *Schweik na II Guerra Mundial* de Bertolt Brecht e ainda *O Canto do Cisne* de Anton Tchekon.

⁶³ O General Ramalho Eanes foi eleito Presidente da República em eleições realizadas a 27 de junho de 1976. Foi o primeiro Presidente da República Portuguesa eleito depois do 25 de Abril de 1974.

Para além destes serviços informativos e de outros que pontuaram a emissão da RTP nesse ano de 1976, não podemos deixar de destacar os programas do Estado Maior General das Forças Armadas. São 19 títulos⁶⁴ que retratam a época que se vivia em Portugal e a importância da estrutura militar no país e na televisão. O ano de 1977 não foi muito diferente. Também aqui a informação acompanha as iniciativas que visam a democratização do país. Segundo Nilza Sena (2009), programar ou produzir uma grelha de emissão não é mais do que ajustar a oferta de conteúdos disponíveis à procura dos públicos que, num determinado momento, estão com disposição para ver televisão. Não basta alinhar um conjunto de programas em sequência, é necessário criar uma “fabricação da procura”, inserindo os programas de acordo com o tempo social quotidiano (Brandão, 2006:63).

Voltando ao teleteatro, neste mesmo ano de 1977, dos textos encenados e emitidos pela RTP 1, constam dois nomes estrangeiros, Vaclav Havel (*O Escritório*) e Eugène Ionesco (*O Rei Está a Morrer*), e os portugueses Raul Brandão (*O Gebo e a Sombra*), Manuel dos Santos Lourenço (*É, Não É?*), Romeu Correia (*Roberta*), Bernardo Santareno (*Irmã Natividade*), Gil Vicente (*Histórias de Fidalgotes e Alcoviteiras, Pastores e Judeus Marianes e outros Tratantes sem Esquecer Suas Mulheres e Amantes*), Alfredo Cortez (*Tamar*), Luís de Camões (*El-rei Seleuco*), Alexandre Babo (*O Encontro*) e Tomás Ribas (*Bom Dia, Senhor Vaz e Melo*).

Os textos dos autores referidos foram encenados em estúdio de televisão, gravados e posteriormente emitidos. Para além dos autores clássicos, temos já a entrada de algumas novidades. É nitidamente o caso do texto dramaturgico do autor checo Vaclav Havel e de outros autores portugueses, conhecidos por terem ligações com partidos da esquerda. Era o caso de Bernardo Santareno, Romeu Correia e outros. Para completar a programação de teleteatro, foram comprados programas de teatro de origem estrangeira, na grande maioria dos casos, provenientes da televisão francesa.

A escolha de textos para o preenchimento das várias rubricas de teleteatro reflete uma nova orientação política, mas não uma nova orientação nos métodos de produção.

⁶⁴ Estes programas tinham títulos como: *O cerco de Elvas, Pilotos do ar, A corveta Honório Barreto, Estágio político-militar na Escola Prática de Infantaria de Mafra, Centro Militar de Mafra, Quais as funções desempenhadas pelo Presidente da República e pelo Conselho da Revolução, As eleições de 1975 para a Assembleia Constituinte – os serviços cartográficos do exército, Manobras militares em Santa Margarida, As atividades militares no Arquipélago dos Açores, A questão de Timor, O problema de Timor, Juramento de bandeira dos novos recrutas em Vila Franca de Xira, Treino e exercícios – treino de recrutas, Posse do General Ramalho Eanes como Presidente da República, Vigilância às praias, Dia da Infantaria, Academia Militar, Instituto Hidrográfico do Ministério da Marinha e A Batalha do Buçaco.*

Nesse ano de 1977, são programados 118 longas-metragens de onde apenas podemos destacar *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950) que foi emitido na rubrica “Cinema à Noite”. Os restantes filmes emitidos nesse ano são filmes de catálogo e de entretenimento, sem grande relevância, não deixando de referir que, como vinha acontecendo, estavam presentes vários filmes portugueses como *A Canção de Lisboa* (1933), *A Aldeia da Roupa Branca* (1939), entre outros.

No ano da estreia da telenovela *Gabriela, Cravo e Canela* na programação de cinema da televisão pública, ainda não entram filmes do “Cinema Novo”. Continuam a ser programados os filmes/comédias da época de ouro do cinema português que se repetem na grelha de emissão todos os anos. O Canal 2 surge com uma programação alternativa, “de onde se destacam a emissão de duas pequenas peças: *Os Cartazes* de Agustina Bessa Luís e *Os Muros de Verona* de António Cabral, cuidadosamente produzidos pelo Centro do Porto” (Anuário 1977 RTP: 53).

Trata-se de um período de adaptação à nova realidade do país, mas que não é feita de imediato. A televisão pública é agora tutelada pelo poder militar (Movimento das Forças Armadas), tinha tido na sua presidência o Major Ramalho Eanes⁶⁵, e precisava de se adaptar a uma nova realidade europeia na programação e nos modos de produzir.

Com uma programação circunscrita a dois períodos – hora do almoço e fim de tarde das 18h às 24h –, a televisão portuguesa, nestes anos revolucionários, incorporou a doutrina “desenvolvimentista” da formação e educação das massas⁶⁶. Do ano de 1977, fica a telenovela *Gabriela, Cravo e Canela*⁶⁷ e o concurso *A Visita da Cornélia* como dois grandes sucessos junto do público português. No dia 16 de maio de 1977, “ia para o ar” o

⁶⁵ O Major Ramalho Eanes foi presidente do Conselho de Administração da RTP de 28/10/1974 até 11/3/1975. Um período muito conturbado que, apesar da presença dos militares nos principais órgãos de gestão do país, não evitava a existência de grande agitação social.

⁶⁶ In Cunha, Isabel Ferin. *A Revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal*. Universidade de Coimbra. <https://www.google.pt/search?source=hp&ei=gFJRWqHVEsigUZ6pq6AL&q=a+revolução+da+gabriela+o+ano+de+1977+em+portugal>, consultado a 6/01/2018.

⁶⁷ *Gabriela, Cravo e Canela* foi a primeira telenovela exibida pela RTP. A sua emissão começou a 16 de maio de 1977 e terminou a 16 de novembro do mesmo ano. Constituiu um enorme sucesso popular. Desde então, as telenovelas passaram a fazer parte das grelhas de emissão dos vários canais de televisão em Portugal. Nesse ano de 1977, o número de aparelhos de televisão nos lares portugueses era de cerca de 150 por mil habitantes, o que provocou que em muitos casos o visionamento dos episódios desta novela fosse feito em coletivo, nos cafés ou em associações culturais. É, também por isso, o momento para o grande aumento do número de televisores nas casas portuguesas. *Gabriela, Cravo e Canela* foi uma novela que interessou e mobilizou todas as camadas sociais da sociedade portuguesa. Viu-se o que nunca tinha sido mostrado na televisão portuguesa, três anos depois de termos chegado à democracia. Foi tal o sucesso na televisão portuguesa que abriu horizontes para a produção portuguesa do mesmo tipo de conteúdo que viria a acontecer um pouco mais tarde, em 1982, com *Vila Faia*.

primeiro episódio da telenovela brasileira que acabou por alterar toda a paisagem televisiva portuguesa. No Anuário da RTP de 1977, pode ler-se: “Dois programas de índole bem diferente passaram, então, a atrair as atenções gerais: a telenovela brasileira ‘Gabriela’ que viria a redundar num dos grandes êxitos de sempre da RTP e ‘A Visita da Cornélia’ que constituiu, entre nós, o maior acontecimento popular televisivo dos últimos anos” (Anuário RTP, 1977:8).

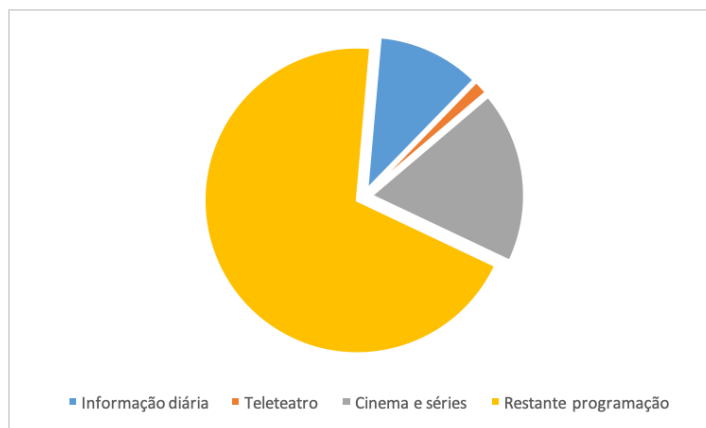
Se, como refere Sena (2009), há dois programas que marcam a programação pós-noticiário, as séries e as telenovelas, *Gabriela* (1977) mudou a forma como passaram a ser feitas as grelhas televisivas de então, a telenovela passou a constituir o elemento preponderante no domínio da ficção. O seu êxito pode ser explicado, como refere a mesma autora, porque “são faladas em português e compreendidas mesmo por analfabetos”.

O ano de 1977 foi também o ano de estreia em Portugal da série *Os Marretas* e de outras séries que viriam a tornar-se âncoras na grelha de emissão da RTP, como *Espaço 1999* e *O Regresso da Família Bellamy*. Este ano apresenta-se como o momento de mudança e de entrada da televisão portuguesa no grande espetáculo. A telenovela *Gabriela* atingiu a soma de quatro milhões de espectadores num tempo em que o número de aparelhos era de cerca de 150 por mil habitantes. Ela assume o papel de companheira de entretenimento, passando a emitir os grandes sucessos que nos eram “impostos” pelas televisões internacionais.

Para Lopez-Pumerejo (1987), a grande concentração de propriedade das televisões americanas determinou, durante os anos 60 até 90 do século passado, um domínio dos conteúdos televisivos difundidos nos países do chamado “mundo livre”.

“El precio de los programas es ajustado al venderse en el extranjero logrando que a la teleemisora local le sea más rentable importar que producir. Conforme evoluciona el capitalismo oligopólico, se reduce, en un nivel transnacional, tanto la independencia como el surgimiento de emisoras y productoras de TV” (Lopez-Pumarejo, 1987:20).

Gráfico II
Programação da RTP1 em 1977



Fonte: Anuários RTP

A presença de conteúdos de origem norte-americana é evidente durante as décadas atrás referidas. Em Portugal, é a partir dos anos 90 que se inicia um lento movimento de inversão desta realidade. As televisões privadas aceleraram o movimento de substituição de conteúdos televisivos estrangeiros, pelos conteúdos produzidos em Portugal, falados em português e com protagonistas portugueses. A partir dos anos 70, e muito por força de programas como *Gabriela, Cravo e Canela* e *A Visita da Cornélia*, entre outros, o número de aparelhos de televisão começa a aumentar nas casas de família, apesar de o seu preço ser ainda bastante elevado. Sociologicamente, poder-se-á falar de estarmos em presença de uma sociedade portuguesa com maior maturidade que vai dando lugar ao aparecimento de uma sociedade moderna, com estilos de vida centrados no consumo e nos *media*. A televisão vai-se ajustando a essa nova realidade, passando de um tempo caracterizado pela movimentação revolucionária para um tempo de normalidade de um país da Europa Ocidental. Apesar disso, há uma grande instabilidade política e grandes dificuldades económicas, que têm consequências no caminho da televisão portuguesa, como em quase todas as instituições.

QUADRO II⁶⁸

Distribuição dos tempos de emissão por alguns grupos de programas na RTP1 (de 1974 a 1992)

Ano	Informação diária	Teleteatro	Ficção filmada (filmes e séries)	Total RTP1
1974	450h 38m (11,5%)	105h 14m (2,7%)	500h 55m (12,8%)	3.900h 24m
1975	644h 38m (17,6%)	138h m12m (3,7%)	614h 07m (16,8%)	3.653h 43m
1976	507h 32m (14,9%)	83h 38m (2,4%)	567h 29m (16,7%)	3.387h 22m
1977	370h 35m (10,9%)	50h 50m (1,5%)	619h 06m (18,2%)	3.397h 46m
1978	397h 34m (9,9%)	65h 57m (1,6%)	663h 44m (16,67%)	3.982h 18m
1979	463h 21m (12,16%)	42h 47m (1,12%)	517h 43m (13,58%)	3.811h 43m
1980	462h 08m (11,69%)	78h 41m (1,99%)	556h 43m (14,09%)	3.951h 44m
1981	381h 54m (11,46%)	29h 31m (0,88%)	634h 26m (19,04%)	3.332h 40m
1982	511h 22m (11,59%)	26h 51m (0,61%)	896h 03m (20,31%)	4.411h 22m
1983	482h 11m (9,86%)	22h 31m (0,46%)	1.231h 50m (25,19%)	4.890h 17m
1984	404h 14m (10,0%)	09h 39m (0,2%)	1.092h 21m (27,0%)	4.047h 21m
1985	478h 13m (11,5%)	11h 28m (0,3)	964h 52m (23,3%)	4 135h 00m
1986	594h 59m (12,2%)	43h 41m (10,1%)	1052h 59m (21,5%)	4.890h 01m
1987	636h 48m (11,1%)	37h 04m (0,7%)	1440h 55m (25,2%)	5.715h 19m

⁶⁸ O quadro II mostra valores em horas de emissão da RTP1 para determinados grupos de programas. No grupo “Teleteatro”, estão incluídas as peças encenadas em estúdio, os programas de teatro adquiridos no estrangeiro, assim como magazines, como era o caso de *Fila T*, que noticiavam a atividade teatral no país. No grupo “Ficção filmada”, estão incluídos os filmes emitidos nas rubricas “Cinema à Tarde”, “Cinema à Noite”, “Sábado Especial”; séries, onde podemos destacar, a título de exemplo, *As Aventuras de Robinson Crusóe*, *Baretta*, *Bonanza*, *Espaço 1999*, *O Jovem Garibaldi*, e as telenovelas. Ficam a faltar os grupos Informação não diária, Desportivos, Culturais, Infantis e Juvenis, Sociais e Económicos, Recreativos, Musicais, Religiosos e Direito de Antena, Telescola, Formação Profissional, Produção Publicitária e Harmonização e Apresentação das Emissões.

1988	845h 11m (14,3%)	47h 34m (0,8%)	1.515h 08m (25,6%)	5.921h 22m
1989	865h 24m (14,6%)	30h 53m (0,5%)	1.933h 39m (32,6%)	5.926h 50m
1990	879h 34m (14,5%)	11h 36m (0,2%)	2.128h 58m (35,0)	6.073h 28m
1991	790h 50m (12,5%)	-----	1.933h 48m (30,6%)	6.325h 14m
1992	666h 01m (9,6%)	-----	2.275h 13m (32,9%)	6.913h 32m

Fonte: Anuários RTP (Edição RTP, 1975 a 1993)

No ano de 1978, é ainda forte a presença do teleteatro na emissão dos dois canais da televisão pública. São programadas 138 horas de teleteatro, o cinema ocupa 663 horas de emissão e a informação 644. Mas, em 1978, fica marcada a data de estreia da série de ficção filmada – *Amor de Perdição: Memórias de uma família* – adaptação do romance de Camilo Castelo Branco, que Manoel de Oliveira adapta e também realiza. Neste mesmo ano, a RTP emitiu outras séries, como *A Caminho das Estrelas*, *Uma Casa na Pradaria*, *Os Inquéritos do Inspector Maigret*, *Tempos Difíceis*, e as telenovelas *O Casarão* (160 episódios), *A Escrava Isaura* (100 episódios) e *O Astro* (55 episódios). Para além da obra de Manoel de Oliveira, só temos produção estrangeira, americana, francesa e brasileira. A emissão do 1.º canal da televisão portuguesa (RTP) tem como elemento central o *Telejornal*. Antes, surgem concursos baseados numa fórmula de perguntas e respostas, ou seja, programas que visam o conhecimento e a cultura geral. Depois do *Telejornal*, temos as telenovelas, como *Gabriela*, a que se seguem as séries de proveniência e produção estrangeira. A estreia na televisão portuguesa de uma série portuguesa acontece, como referido, em novembro de 1978 com *Amor de Perdição: Memórias de uma família*.

Desta série e da sua estreia em episódios na televisão escreveu Natália Correia no *Jornal Novo*: “(...) se a TV queria uma vacina para imunizar o povo português, contra a tentação de ler os seus clássicos, conseguiu-o em cheio. Vacina caríssima pela qual a inerte vítima – o nosso povo – pagou a módica quantia de 24 mil contos” (Correia, 1978)⁶⁹.

Cerca de um ano após a estreia na televisão e antes de ser exibido em sala, Manoel de Oliveira diz:

“(...) ficaram-me muitas dúvidas sobre a passagem do filme para a televisão. Se a televisão constitui um processo de linguagem diferente da do cinema; se o cinema constitui um processo muito diferente do

⁶⁹ CORREIA, Natália – Nem rei nem papa e povo ainda menos. *Jornal Novo* (1 de dezembro de 1978).

teatro; ou se o cinema e a televisão não constituem um acréscimo técnico em relação ao teatro que é, por sua vez, a transposição da vida para o palco. (...)”

“Parecia-me que um filme lento e demasiado falado estaria mais adequado à televisão do que ao cinema (...) A interrupção faz-lhe perder esse ritmo, o que é altamente prejudicial pois o filme está construído na base do envolvimento da cumplicidade” (*Amor de Perdição*, 1980)⁷⁰.

Em 1979, a grelha de emissão da RTP não foi muito alterada. Surge nesse ano mais uma série de produção portuguesa e da RTP, *O Homem que Matou o Diabo*, com adaptação e realização de António Faria. Tal como *Amor de Perdição*, as críticas e as audiências estimadas não foram o que se esperava. O público estava ocupado com as telenovelas brasileiras que atingiam o auge da sua popularidade e a restante atenção ia para um conjunto de séries de origem americana que cumpriam todos os preceitos televisivos para captarem a atenção dos seus telespectadores.

Com a estreia na produção de ficção filmada televisiva em Portugal já referida, iniciou-se timidamente, a partir de 1978, um processo que abria portas a outros projetos de seriados.

Quadro III

Alguma produção de ficção seriada em Portugal

Ano	Título	Canal	N.º ep.	Realizador	Notas
1978	Amor de Perdição: Memórias de uma família	RTP1	7	Manoel de Oliveira	Obra de Camilo Castelo Branco
1979	O Homem que Matou o Diabo	RTP1	8	António Faria	Obra de Aquilino Ribeiro
1979	Manhã Submersa	RTP 2	5	Lauro António	Obra de Vergílio Ferreira
1979	Zé Gato	RTP2	13	Rogério Ceitel	Argumento e diálogos João Miguel Paulino
1980	Retalhos da Vida de um Médico	RTP1	13	Artur Ramos e Jaime Silva	Obra de Fernando Namora
1981	Um Táxi na Cidade	RTP2	6	Adriano Nazareth Jr	Argumento de Sérgio Andrade e José Saraiva
1983	Lisboa, Sociedade Anónima	RTP2	6	Eduardo Geda	Baseados em textos de Fernando Pessoa, Almada Negreiros, José Rodrigues Miguéis, José Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues e Luís Sttau Monteiro

⁷⁰ *Amor de Perdição*, mesa redonda com Manoel de Oliveira. Cinema Novo, 9 (Janeiro-Feveiro, 1980).

1985	Duarte e Companhia	RTP1	14	Rogério Ceitil	Argumento e diálogos João Miguel Paulino
1986	Xailes Negros	RTP1	4	José Medeiros	Obra de José de Almeida Pavão
1988	Homens da Segurança	RTP1	13	Nicolau Breyner	Argumento e diálogos Manuel Arouca
1989	Crime à Portuguesa	RTP1	6	Realização Fernando Matos Silva, película	Argumento e diálogos Miguel Barbosa

Fonte: Anuários RTP

No ano de 1979, podemos apontar como relevantes na emissão da televisão portuguesa *Obrigatório Não Ver*⁷¹ com autoria e apresentação de Ana Hatherly, para além de outros programas de estúdio com temática cultural. O programa *Obrigatório Não Ver* teve a sua primeira emissão a 22 de outubro de 1978, com um programa que teve o subtítulo de *Música em água e mármore* e a sua última emissão aconteceu a 29 de abril de 1979 com um programa que tinha por título *Como Ler Poesia Concreta*.

No ano Camões (1980), a RTP apresentou um conjunto de manifestações e programas sobre Camões – *o homem, a obra e a sua influência* – programação que se focou nalguns aspetos do século XVI português. No tema “ficção filmada portuguesa”, temos apenas *Retalhos da Vida de um Médico*. Uma série importante, com realização de Artur Ramos e Jaime Silva e que, ao contrário das suas antecedentes, recolheu uma boa resposta do público telespectador.

O cinema português continua arredado da televisão. Nesses anos, foram apenas emitidos os filmes *A Maluquinha de Arroios* (1970) de Henrique Campos, *Aniki Bobo* (1942) e *Costa do Castelo* (1943). O ano de 1981 é o ano dos Censos 81 e de um conjunto de programas de esclarecimento do eleitorado “dos grandes objetivos nacionais deste ato cívico”. É também o ano de *Dallas* e de outras séries de origem estrangeira, como a *Família Buddenbrook*. Séries portuguesas de ficção temos *Uma Cidade Como a Nossa* (1981) com quatro episódios e com realização de Luís Filipe Costa.

Nesse mesmo ano, mas na RTP 2, foi emitida a série portuguesa *Um Táxi na Cidade* com realização de Adriano Nazareth Jr. e também *Contos Fantásticos*. Nos anos seguintes, podemos mencionar a série de comédia *Gente Fina É Outra Coisa* e telenovelas brasileiras

⁷¹ *Obrigatório Não Ver* foi um importante programa de televisão emitido no 2.º canal da RTP a horas tardias, entre 1978 e 1979. O programa debruçava-se sobre a arte de vanguarda através de entrevistas a personalidades ligadas à arte contemporânea, de onde se destacam Ramos Rosa e Melo e Castro. Abordaram noutros episódios temas musicais com Jorge Lima Barreto e Ernesto de Melo e Castro. Foram emitidos vídeos de autores como João Viera e Francisco Calhau, que, em entrevista, fizeram valer a sua perspetiva sobre estas obras de arte.

em grande número, até que em 1982 surge a primeira telenovela portuguesa, com o título *Vila Faia*. A RTP e alguns estúdios privados tinham chegada à produção de telenovelas, à imagem da produção da brasileira Globo.

É no ano de 1983 que é exibida na RTP 2 a série *Lisboa, Sociedade Anónima*, com realização de Eduardo Gêada e textos de vários autores. Em 1984, para além das já habituais telenovelas brasileiras (*Bem Amado* e *Pai Herói*), a ficção filmada portuguesa na RTP 1 resume-se à repetição da série *Zé Gato* (13 episódios) já emitidos em 1979. A RTP 2 repetia séries, mesmo portuguesas, já emitidas na RTP1.

No dia 8 de novembro de 1985, estreava *Em Lisboa uma Vez* série com quatro episódios e, a 6 de dezembro desse mesmo ano, uma outra surgia pela primeira vez, para se manter durante alguns anos e com grande sucesso. Era *Duarte & Companhia*, que representava uma evolução da anterior *Zé Gato*. Foram emitidos, nesse ano, quatro episódios, de 6 de dezembro a 27 do mesmo mês, ao ritmo de um episódio por semana.

Em 1986, tem emissão na RTP 1 a série *Xailes Negros*. Esta série em episódios é uma série de ficção, rodada em 16mm e realizada por José Medeiros, partindo de uma adaptação do romance com o mesmo título de José de Almeida Pavão. A adaptação é de José Medeiros e Emanuel Macedo. São ainda produzidas nesse ano séries de ficção para o público infantil, como foi o caso de *A Árvore dos Patafúrdios* com 11 episódios, produzidos pela RTP Porto e que constituíram um importante conteúdo para o público infantil e juvenil. Esta, tal como *Gente Fina É Outra Coisa*, é uma série de televisão, rodada em estúdio, utilizando a forma clássica de fazer televisão.

Em 1986, o Canal 2 tinha já a direção de programas entregue ao cineasta Fernando Lopes, que iniciou uma lenta mudança de rumo na programação do canal. O teleteatro foi passando para a RTP 2 e, nesse ano de 1986, foram emitidas e produzidas para a RTP 2 as peças *Comédia à Moda Antiga* de Alexei Arbugov, *Amadis de Gaula* de Gil Vicente, *Embalagem Perdida* de Vera Feyder, *1983* de Virgílio Martinho, *Um Homem É um Homem* de Nicolau Gogol, *Fernão, Mentos?*, uma adaptação da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, *A Maluquinha de Arroios* de André Brun, *O Passageiro do Expresso* de Rodrigues Miguéis, *A Bomba* de Dick Haskins⁷² e *O Moinho Eterno* de Figueiredo de Barros.

⁷² Dick Haskins é o pseudónimo de António Andrade Albuquerque (1929), que escreveu várias obras policiais, publicadas em Portugal e em vários outros países.

No que respeita ao cinema português, temos agora uma programação mais variada, que mistura épocas e estéticas. A 13 de maio desse ano é emitido o filme *A Canção de Lisboa* (1933), para na semana seguinte, a 20 de maio, ir para o ar *A Revolução de Maio* (1937). A partir de junho de 1986, é organizada na RTP uma programação de cinema que vai mostrar alguns importantes filmes portugueses de produção mais recente, quebrando muitas das barreiras e das dificuldades. São emitidos os filmes *O Comissário da Polícia* (1953), *O Costa de África* (1954), *Vidas sem Rumo* (1956), *O Diabo Desceu à Vila* (1979) *As Ilhas Encantadas* (1965), *Os Demónios de Alcácer Quibir* (1975), *O Rico, o Camelo e o Reino ou o Princípio da Sabedoria* (1975), *Bárbara* (1980), *Amor de Perdição* (1979) e *Um S Marginal* (1983).

Tinham passado doze anos sobre a data da revolução dos cravos e a programação de cinema português na televisão começa a alterar-se, dando já espaço a filmes que não passam exclusivamente pelas comédias dos anos 40 e 50 do século passado. São apresentados filmes de outros autores contemporâneos representativos de outras estéticas e formas narrativas. Independentemente da maior ou menor facilidade de acesso aos filmes por parte da RTP, torna-se clara a tentativa de se abrir o leque temático e artístico do cinema português aos seus telespectadores.

O investimento feito na programação de cinema foi sempre baixo, o que se reflete na construção das grelhas de emissão: filmes de segunda linha e com todas as repetições possíveis. Uma das explicações para a insistência na programação de filmes portugueses dos anos 40 e 50 tinha que ver com o preço muito baixo a pagar pela RTP às produtoras pela venda dos direitos de emissão, para uma audiência média garantida.

Em 1990, a RTP 1 ainda exibiu duas peças de teatro *Cama, Mesa e Roupa Lavada* de Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa e um conto de Domingos Monteiro com o título *Ressurreição*. Nas séries portuguesas, temos *Estrada Larga*, com onze episódios exibidos entre julho e setembro desse ano e ainda *A Morgadinha dos Canaviais* com cinco episódios exibidos a partir de 13 de janeiro e que termina a 10 de fevereiro desse mesmo ano de 1990.

Na rubrica “Filmes de Grande Metragem”, foram exibidos 52 filmes, e apenas dois portugueses. Na rubrica “Pela noite dentro”, é emitido o filme *Francisca* no dia 1 de junho. Em 1991, a RTP produziu vários seriados. Entre eles, podemos referir *Alentejo Sem Lei*

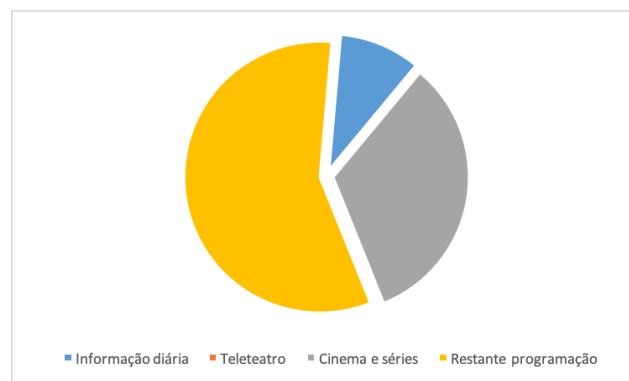
com três episódios,⁷³ *O Café Ambriz* com outros tantos episódios e *Claxon* com treze. Na apresentação da série *Claxon*, a RTP prometia: “muita ação, violência e sexo q.b. são os ingredientes que fazem desta série um excelente exemplo da produção policial portuguesa. *Claxon* é um detetive privado, num ambiente que faz lembrar as séries e filmes norte-americanos dos anos 30 e 40. (...) Realidade e ficção juntas numa série aliciante e invulgar, que não vai poder perder”.

Nesta tentativa de ir de encontro ao puro divertimento inspirado numa época mítica do cinema norte-americano, esta série cumpriu os objetivos de agrado dos espectadores.

Nesse mesmo ano de 1991, também foram estreadas as séries *Corações Periféricos* (quatro episódios), *A Grande Mentira* (seis episódios), *Histórias Fantásticas* (três episódios), *Lá em Casa Tudo Bem* com 26 episódios, *O Mandarin* (quatro episódios), *Ricardina e Marta* (74 episódios) e *Terra Instável* (cinco episódios). Como podemos verificar, há um grande esforço de produção de ficção televisiva neste ano de 1991, mas, regra geral, todas estas séries apresentam problemas quando comparadas com outras de origem estrangeira. Podemos enunciar problemas de *casting*, mas também de produção, seja no tempo destinado à preparação, seja no tempo concedido à rodagem e à montagem. E, acima de tudo, uma grande dificuldade de afirmação dos produtos portugueses em Portugal.

Gráfico III

A programação da RTP1 em 1992



Fonte: Anuários RTP

⁷³ *Alentejo Sem Lei* foi uma série da televisão portuguesa passada no Alentejo durante a guerra civil de 1828-1834, onde miguelistas lutavam contra liberais numa região onde a força era a lei. Esta série contou apenas com três episódios, teve realização e argumento de João Canijo e música original de Manuel João Vieira com produção de Paulo Branco. Foi exibida na RTP 1 entre 5 e 9 de janeiro de 1991.

As telenovelas brasileiras estavam no seu auge e alguns seriados iam chegando provenientes de outras paragens, como era o caso dos Estados Unidos. A crítica portuguesa mantinha a opinião de que existiam demasiados erros de *casting*, de encenação e até de adaptação dos textos ao meio televisivo português. Segundo Isabel Ferín, a produção ficcional em Portugal ainda se caracterizava pela “dificuldade em captar a realidade do país, como algo que se encontra distante e que apresenta um défice de aprofundamento dos diálogos, para além de um erro quotidiano idílico, pautado pela ausência da crueza da vida quotidiana” (Cunha, 2012).

Pelo contrário, as telenovelas conquistam cada vez maior espaço na televisão portuguesa, com o aparecimento das estações privadas esse aumento é exponencial, mais do que isso, é responsável pela liderança nas audiências e, como refere Catarina Burnay, “as telenovelas são responsáveis por algumas das maiores transformações no mercado televisivo nacional” (Burnay, 2005:466).

Se as primeiras telenovelas mudaram a nossa forma de viver, elas passaram a ser fundamentais para a garantia da audiência. Logo que terminou o acesso da RTP às telenovelas da brasileira Globo em 1995, que passaram em exclusivo para a SIC, esta estação de televisão passou de imediato a liderar as audiências. Não só a telenovela conseguia grandes audiências, mas também criava um efeito positivo em toda a programação durante todo o dia televisivo. A telenovela foi durante muito tempo a âncora das audiências televisivas em Portugal.

A liberalização da atividade televisiva mudou muita coisa na televisão portuguesa. Desde logo, passou a falar mais em português. Esta foi uma tendência que se tornou clara após o aparecimento das televisões privadas. Sabendo que o público valorizava o falado em português, a produção nacional ganha um grande impulso. Os canais de televisão começam a produzir em Portugal, com atores e técnicos portugueses. Foi aberta a exceção para as telenovelas brasileiras, que, embora produzidas no Brasil, e apesar de todas as diferenças, são faladas em português, são tecnicamente muito bem executadas e os atores que lhe dão corpo têm excelentes interpretações.

Há um notório reforço do peso da produção nacional no conjunto da emissão televisiva e um conseqüente aumento de espectadores consumidores das novas formas de a fazer. Ao contrário do que se passou até à liberalização, agora, no reino da *neo-tv*, podemos referir, com Nelson Traquina (1997), que a tendência da televisão portuguesa é para o reforço da função de entretenimento em desfavor dos programas “educativos” e, esse reforço é mais

notado no *prime-time*⁷⁴. Esse aumento passa pelas telenovelas e pelos concursos que são programados em horário de *prime-time* em todas as estações preenchendo grande parte do horário nobre, ou seja, da hora de jantar (20h00) até cerca de meia-noite.

Nelson Traquina, no seu texto “Tendências da televisão portuguesa na nova era da concorrência”⁷⁵, identifica uma homogeneização da programação por parte de todos os canais portugueses, sejam públicos ou privados, uma grande diminuição da programação infantil (a RTP 2 constitui aqui uma notada exceção) e o afastamento para horários marginais dos programas culturais e até de programas informativos, que são produzidos e emitidos, mas em horários menos importantes. Os programas emitidos nestes horários “marginais” têm menor audiência e, por consequência, menor rentabilidade económica. Apesar de tudo isto, a produção de ficção nacional é ainda muito pequena e de qualidade relativamente baixa (podemos abrir aqui uma exceção para a produção portuguesa de telenovelas, que já atingiu um nível de qualidade comparável às de outros países produtores deste tipo de conteúdos televisivos).

Voltando atrás no tempo, e tomando como exemplo o ano de 1978, a RTP exibiu uma série portuguesa de ficção filmada no Canal 1 – *Amor de Perdição*, 7 episódios – e no Canal 2 apenas uma série de estúdio em 6 episódios – *O Príncipe com Orelhas de Burro* – uma adaptação de António Macedo da obra de José Régio. É muito pouca produção portuguesa de ficção, especialmente para dois canais da televisão pública.

A produção e emissão de teleteatro representam para a RTP a sua presença na área da arte dramática, e o teatro, mesmo para os seus realizadores de televisão, constitui uma marca distintiva de qualidade. Essa presença do teleteatro mantém-se com a mesma intensidade até aos primeiros anos dos anos 90 do século passado.

Para a televisão portuguesa, o 25 de Abril representou uma enorme mudança na sua conceção e funcionamento. Há uma presença regular, nos serviços informativos, dos trabalhos desenvolvidos por muitas entidades, entre elas pelo exército, nas campanhas de sensibilização política e de divulgação cultural. Ao mesmo tempo que se inicia o processo de convidar realizadores, já consagrados, a apresentarem propostas de ficção, para curtas, longas-metragens, documentários e séries baseados na realidade portuguesa. É atribuído à

⁷⁴ O horário nobre ou *prime-time*, em Portugal, é consensualmente balizado pelas 20h00 (hora de jantar) e a meia-noite (hora de ir descansar). Este horário, muito importante para as televisões, é o horário onde haverá mais população disponível para assistir aos programas; daí que sejam programados neste horário programas de cariz mais popular, onde a publicidade é mais cara.

⁷⁵ Texto publicado pela INTERCOM – *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* que pode ser consultada em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/925/828>, pesquisar a 25/04/2018.

RTP o papel de mecanismo dinamizador e iniciador de uma indústria audiovisual que, com altos e baixos, verdadeiramente nunca aconteceu. Apesar de tudo, inaugura-se um período de produção de ficção televisiva importante, em número de títulos, em temas desenvolvidos e em recolha de experiências para todos os participantes nestas produções. Com esta realidade de trabalho, estavam criadas as condições para, embora com grandes limitações financeiras, se poder trabalhar com grande liberdade, procurando criar conteúdos de matriz portuguesa.

Este período (1974-1992) foi um tempo de adaptação à nova realidade política, social e de governação da RTP saída do 25 de Abril. Foi um tempo de amadurecimento e entrada da televisão portuguesa na sociedade do espetáculo e nos programas para grandes públicos, e foi também um tempo de preparação para o embate com a liberalização da atividade televisiva, ou seja, da concorrência. Por tudo isto, foram anos de pesquisa, descoberta e da criação de um espaço para a produção de ficção dramatizada em série, um tempo que não voltou a acontecer. A concorrência, a luta por audiências, a magreza dos orçamentos e a acessibilidade a conteúdos de produção estrangeira conduziram a televisão ao que ela é hoje. Um espaço de emissão em que a eficácia da mensagem comercial é fundamental e a medida de tudo. Tudo a favor da conquista de audiências, e isto banalizando o discurso, popularizando a linguagem e baixando o nível cultural.

CAPÍTULO IV – Um fogo de artifício visual

4. 1. TELEVISÃO DE QUALIDADE?

A palavra qualidade é muitas vezes usada quando queremos classificar os programas de televisão. Foi sobretudo a partir dos anos 90 que o termo *quality Tv* começou a ser usado com maior frequência, para classificar programas de televisão. Com a publicação nos anos 80 de *M.T.M: Quality Television* (Feuer *et al.*, 1984) pelo British Film Institute, era dado o pontapé de saída nos estudos sobre a qualidade da televisão, seja enquanto conjunto da emissão, ou apenas estudo de um ou vários programas. Esta obra analisava a contribuição dada à televisão, em geral, pela MTM Enterprises, responsável pela produção da série *Hill Street Blues*⁷⁶, entre outras, com inegável valor estético, força dramática e penetração crítica (Borges e Baptista, 2008:28).

Num contexto teórico, a forma de medir a qualidade de um fluxo televisivo ou de um programa de televisão não pode deixar de questionar o seu grau de perenidade, com condições para resistir ao tempo e à moda⁷⁷. Os defensores da *quality television* defendem que a pressão comercial e o contexto industrial não inviabilizam necessariamente a criação artística. Pelo contrário, a arte de cada época é feita com os meios, os recursos e o ambiente da época enquadrados no modelo económico vigente. É o caso do seriado *Hill Street Blues*, que, apesar de ter sido produzido numa escala industrial e com os constrangimentos das audiências, abriu-se à inovação estética e à crítica política ou à vontade de reinventar a televisão em todos os seus 147 episódios.

Da discussão tida em Inglaterra sobre a questão da *quality television* surgiram diferentes interpretações deste conceito. Poderemos levar apenas em linha de conta uma avaliação puramente técnica; ou interpretar a qualidade como a capacidade de detetar os anseios e a vontade das audiências; poderá ser uma competência para explorar os recursos

⁷⁶ *A Balada de Hill Street* na tradução portuguesa.

⁷⁷ Uma moda é um uso ou um costume (hábito) que está em voga numa determinada região, durante um certo período. Trata-se de uma tendência adotada por uma grande parte da sociedade, geralmente associada ao vestuário. A moda pode definir-se como sendo um mecanismo que regula as escolhas e as preferências das pessoas, já que, devido a uma espécie de pressão social, indica-lhes aquilo que devem consumir, utilizar, usar ou fazer. Esta ideia também pode ser transportada para o modo de fazer televisão. Os modos de produção e a forma de construir o discurso televisivo são, muitas vezes, “copiados” dos canais internacionais que, diríamos, ditam a moda em televisão. Há uma forma de fazer tipo MTV, como podemos realizar uma série ou documentário adotando a forma BBC.

de linguagem numa direção inovadora. Pode ainda pensar-se que a qualidade pode estar na capacidade de realçar os aspetos pedagógicos, valores morais ou outros; pode assentar na capacidade que determinado programa tenha de mobilizar os públicos, de apelar à participação em torno de temas de interesse coletivo; outros podem encontrar valor em programas que fomentem a diferença, as individualidades, as minorias, os excluídos. A qualidade pode ainda estar na diversidade, ou seja, na televisão que abre oportunidades a um maior leque de experiências (Machado, 2000:30).

A British Broadcasting Corporation (BBC), fundada em 1937, tinha como missão informar, educar e divertir, sem atender aos interesses comerciais (Caughie, 2000:210). E a questão da qualidade dos programas televisivos e da grelha de emissão vem sendo discutida tanto pelo governo quanto pela sociedade britânica ao longo dos anos.

O estudo da televisão generalista ou da segmentada está relacionado com o âmbito desse estudo: a programação no seu todo ou apenas um programa isolado. No primeiro caso, o estudo privilegia a programação que procura satisfazer públicos distintos, disponibilizando uma grelha de programas capaz de satisfazer diversas expectativas ou, no segundo caso, remete-se ao programa singular que cada telespectador escolhe, promovendo com isso o enfraquecimento da função de laço social da televisão que, segundo Wolton (1994), é uma das principais características e qualidades deste *medium*.

Com a publicação, em Inglaterra, do texto *The Question of Quality* (1990), são lançadas mais algumas ideias para a discussão da qualidade em televisão. Definem-se algumas linhas de orientação que nos podem encaminhar para uma televisão de qualidade. A primeira refere-se à produção dos programas com orçamento suficiente, que utilizam textos literários e teatrais e atores e atrizes de renome. A segunda linha diz respeito ao papel da audiência e associa o conceito de qualidade ao gosto estético de uma elite ou a grandes audiências. E a terceira, que considera os dois momentos do processo de comunicação, a produção e a receção, e a sua capacidade de criar um laço social entre diversas comunidades (Borges, 2004).

Kerr (1990:50) define programas de qualidade como aqueles que atraem uma audiência qualitativa, pois o consumo de massa tira o estatuto qualitativo de um programa. Para monitorizar a qualidade e a aceitação popular dos programas, foi criado em Inglaterra a *Audience Research Unit*, que tem por missão verificar o grau de aceitação dos programas e o envolvimento dos telespectadores.

Mephram (1990) propõe uma outra definição em que a qualidade está relacionada com

um projeto social que preserva o pluralismo cultural e estimula a democratização da sociedade. Para isso, os programas de ficção têm grande importância. Como programas de ficção, Mepham (1990:60) considera seriados, séries, novelas, *shows*, programas de variedades, filmes e outros programas artísticos como musicais e video-clips. Histórias úteis são aquelas que podem ser colocadas em uso muitas vezes inconscientemente, mas que estimulam o processo de autoconhecimento e as relações sociais. Mepham (1990:65) conclui a sua argumentação afirmando que “tratar a televisão apenas como segmentada, doméstica, trivial e responsável por criar uma audiência alienada e desatenta é subestimar o potencial cognitivo e estético do meio, além de não considerar a sua imensa fonte de verdade e beleza.”

Numa sociedade heterogênea e complexa, onde é difícil encontrar um consenso sobre o papel da televisão, também não há uma só ideia sobre o que é qualidade. Com o aparecimento da estação de televisão HBO (*It's not TV, it's HBO*), a série *Os Sopranos*⁷⁸ marcou uma nova fase na produção de seriados, iniciando aquilo que ficou conhecido como a *post-network era*. A série *Os Sopranos* foi considerada, no seu tempo, por muitos *opinion makers*, a melhor série de televisão realizada até então.

A série *Twin Peaks* (1990-1991) revolucionou a ficção televisiva como nenhuma outra série tinha feito até então (Cascajosa, 2006). Esta série abriu uma nova era na produção de ficção para televisão e um novo campo de estudo para as narrativas de ficção. Em 1988, o cineasta e artista David Lynch conheceu o guionista Mark Frost e juntos foram aos estúdios da ABC com a história de um assassinato. A ideia era misturar o policial, a novela, juntamente a uma estética surrealista e poética próxima do cinema negro. A série tem uma conceção completamente cinematográfica e rapidamente se transformou num seriado moderno modelo para muitos outros. Lynch reconhece que os processos televisivos, muitas vezes, são deficientes, propõe um conteúdo produzido como se fosse filme para o grande ecrã. Teve a sua primeira temporada em 1990 com a exibição de 16 episódios que se prolongaram por mais duas, num total de 48 episódios.

David Lynch optou por um ritmo narrativo lento, uma fotografia de grande qualidade e uma excelente banda sonora, de Angelo Badalamenti, que cria uma atmosfera melancólica. *Twin Peaks* é um exercício de estilo, onde o realizador utiliza todos os convencionalismos

⁷⁸ A série *Os Sopranos* estreou nos Estados Unidos em janeiro de 1999 e terminou em 2007. Teve seis temporadas e 86 episódios no total. A revista americana *Rolling Stone* fez uma viagem pelas séries e programas que fizeram a história da televisão nos Estados Unidos. Na primeira posição, colocou *Os Sopranos*, a série protagonizada por James Gandolfini que acompanhava uma família de mafiosos em New Jersey.

do melodrama familiar para construir um relato que pretende colocar mais perguntas ao telespectador que responder a eventuais questões que este tenha. O recurso a elementos sobrenaturais ajuda a criar essa natureza fantasmagórica presente na obra de Lynch. A série evoca *Laura* de Otto Preminger (1944), na forma como está construída a narrativa, e no sistemático recurso a *flashbacks* e ao diário que as duas assassinadas tinham e a que a investigação, naturalmente, recorre.

No artigo “A qualidade na ficção seriada lusófona”⁷⁹, enumeram-se vários critérios para analisar a qualidade das séries. Aí, podemos destacar, como exemplo desses critérios, (1) a quebra das regras já estabelecidas pela linguagem televisiva; (2) a produção realizada por profissionais oriundos de outras áreas do espetáculo e destinada a um público educado e exigente; (3) as narrativas que misturam vários tipos de personagens e várias linhas de enredo que se sobrepõem criando novos géneros.

Mas também fazem parte deste conjunto de critérios para classificar um programa televisivo as narrativas fantásticas que misturam personagens do mundo real com outras dotados de superpoderes ou vindas de mundos imaginários. Outras baseadas em histórias de um profundo realismo, como foi o caso da série de origem espanhola *El Príncipe* ou da série dinamarquesa *Borgen*, que foram exibidas na RTP 2 num passado recente. Antes de tudo, a televisão de qualidade deve ser percebida como tal pelos seus espectadores. A boa televisão é fascinante, atraente, comovente, provocante e frequentemente contemporânea, e, sendo assim, será valorizada pela audiência. Sarah Cardwell (2007) enumera as características principais de um programa de qualidade:

“altos valores de produção, estilo de atuação naturalista, atores de renome, um estilo visual variado através de rigor técnico, podendo ser inovador, trabalho de câmara e edição sonora de qualidade, através do uso adequado da música, que até pode ser original” (Cardwell, 2007:31).

O mesmo autor acrescenta que um bom programa é aquele que nos leva a pensar, refletir sobre determinados temas relevantes que vão para além do comum e do quotidiano. Numa outra perspetiva, que nos é apontada por Clarice Greco no seu texto “Crítica especializada e crítica popular; autoridade e gosto no debate sobre qualidade na Tv”, é feita a avaliação de qualidade a partir de três disciplinas básicas: estética, sociologia e ética.

No campo artístico, ou no campo científico, a qualidade de uma produção é determinada pelo julgamento dos seus espetadores e concorrentes. Habermas (2002)

⁷⁹ De autoria Gabriela Borges e Daiana Sigiliano, disponível em https://www.academia.edu/33023214/A_qualidade_na_fic%C3%A7%C3%A3o_seriada_lus%C3%B3fona, consultado a 15/02/2018

complementa o raciocínio ao mencionar que a qualidade de uma obra se dá pela crítica e pelo debate na esfera pública, trazendo a questão da importância da crítica também por parte da audiência.

Para Borges (2002), na televisão pública, a qualidade deve ser aferida pelo seu caráter de democratização, pelo acesso à arte e promoção de ideias e debates. Para além da opinião do telespectador para avaliação do conteúdo televisivo, o próprio debate público é um critério de qualidade.

Uma certa crítica televisiva considera que o poder de julgar a obra está nas mãos de uma elite que possui um vasto conhecimento acerca do objeto avaliado. A relação estética que pode existir entre o espectador e a ficção televisiva acontece devido à sua imersão no universo imaginário criado pela produção. Edgar Morin (1970) chama relação estética ao intenso envolvimento do espectador com a obra, por entrar no universo imaginário criado pelo filme, pelo programa televisivo ou pela leitura.

O juízo dos espectadores representa um modo de ver e de pensar, que pode ser considerado válido para a análise da qualidade. Segundo Wolton, “na realidade, o único discurso crítico positivo sobre a televisão que se devia aceitar e analisar é o do público e, no mais das vezes, o consideramos apenas como conversa de botequim” (1996:55).

Em Portugal, o estudo da qualidade dos programas de televisão experimentou um grande impulso com o trabalho *Discursos e Práticas de Qualidade na TV* (2008) de Borges e Reia-Baptista. Este tema que foi deixado durante muito tempo sujeito à única avaliação dos críticos de televisão, terá de ser balizado através de uma normalização de cariz científico. Foi isso que os dois autores referidos fizeram nesse primeiro trabalho. Ainda a propósito da série *Balada de Hill Street*:

“Paul Kerr⁸⁰ (1984), mais interessado em problemas estéticos, vê no realismo da série uma forma de evitar os estereótipos que espreitam em todas as séries policiais. A *Balada de Hill Street* é um ponto de partida de uma estética ‘impura’ de equilíbrio instável” (Esquenazi, 1990:69).

Como defende o pensador brasileiro Arlindo Machado:

“é preciso pensar a televisão como o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como o cinema é o conjunto de todos os filmes produzidos e a literatura o conjunto de todas as obras literárias escritas ou oralizadas. (...) Televisão é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrónicos: compreende o que ocorre nas grandes redes comerciais, estatais e intermediárias, sejam elas nacionais ou internacionais, abertas ou pagas, (...) e o que é produzido por produtores independentes ou por grupos de intervenção de acesso público” (Machado, 2003:19).

O discurso televisivo nasceu de uma ligação entre a época dourada do cinema de Hollywood e a era da publicidade que iniciou o seu processo de crescimento logo que se

⁸⁰ KERR, Paul (1984). *Drama at MTM: Lou Grant and Hill Street Blues*, in Feuer J., Kerr R. Vahimagi T. MTM Quality Television, London; BFI: pp. 132-165.

resolveram os maiores danos ocasionados pela Grande Depressão de 1929 (Lopez-Pumarejo, 1987). Este foi o pressuposto para o desenvolvimento da televisão nos Estados Unidos, que se processou pela junção do negócio cinematográfico e do radiofónico, dois negócios já perfeitamente consolidados na América nesta época. Refere Lopez-Pumarejo⁸¹ (1987) que a televisão se caracteriza por ser, antes de mais, um meio essencialmente publicitário, que opera numa relação emissor-recetor que se materializa num produtor que emite e num recetor disperso e anónimo. Há na televisão uma função representacional muito presente no discurso, que é fragmentado e que se articula numa interlegitimação entre os programas de entretenimento, a informação e os anúncios publicitários. A telenovela, as séries e a informação constituem a base do discurso televisivo. Mas será apenas o bom desempenho técnico que define um programa televisivo como bom ou mau?

Muitos autores colocam a pergunta do lado do contexto e do tempo em que o programa de televisão foi realizado/emitido. Para Chul Heo, a qualidade artística de um programa de televisão impõe a análise de códigos oficiais e não oficiais (Heo, 2004:27).

Os códigos oficiais são proibitivos, inibidores de práticas consideradas pouco corretas, ou mesmo proibidas, estabelecem o que é possível ser visto. Os não oficiais são sugestivos, propõem as boas práticas para a produção de um trabalho de boa qualidade. E o que é um código neste domínio? Vamos usar a definição de Casetti e De Chio (1999):

“El código (...) reúne específicamente tres características. En primer lugar, sirve para correlacionar, pues un código es siempre un sistema de equivalencias, gracias al cual a cada elemento del mensaje le corresponde otro elemento equivalente (en el código Morse, por ejemplo, cada señal tiene un sentido). También tiene carácter acumulativo, pues siempre constituye un depósito de posibilidades, gracias al cual las reglas elegidas se remiten a un canon (el código merinero, por ejemplo, posee un elenco de banderas, o de combinaciones de banderas, y determina el significado de cada una). Finalmente, tiene un carácter normativo, pues un código es siempre un conjunto de comportamientos ratificados, gracias a los cuales el emisor y el destinatario tienen la seguridad de actuar en un terreno común (el código caballeresco, por ejemplo, define las acciones que se permiten para parecer un hombre de honor)” (1999;261-262).

A qualidade numa produção televisiva pode ser analisada através de códigos contidos no seu texto e na forma da sua linguagem (*Idem*: 260). Seguindo Heo (2004), a noção de código é considerada uma reação a várias pressões – sociais, económicas e políticas – externas à indústria da televisão e do cinema.

A televisão britânica, que representa um dos modelos de referência mundial (Bustamante, 1999), apresenta na sua regulamentação códigos oficiais que estabelecem linhas orientadoras para a produção televisiva. Estes códigos e a obrigatoriedade do seu

⁸¹ LOPEZ-PUMAREJO, Tomas (1987). *Aproximacion a la Telenovela*. Madrid: Cátedra.

cumprimento foram entregues a organismos estatais que garantem uma relação entre o discurso externo e o interno, supervisionados por um conjunto de normas. Em Portugal, foi criada a 8 de novembro de 2005, por decreto-lei, a Entidade Reguladora para a Comunicação Social (ERC). O seu objetivo principal é regular e supervisionar todas as entidades que exerçam qualquer atividade de comunicação social no país⁸², e velar pelo bom desempenho dessas entidades.

A partir de 1981, o realizador Faria de Almeida, funcionário da RTP, iniciou a publicação de *Cadernos de Produção*, que, desempenhando um importante papel de divulgação de conhecimentos básicos sobre técnica e estética televisiva, eram também portadores de normas de produção, de denominações estáveis para a formação dos trabalhadores da RTP.

As normas, regras e convenções que constituem os códigos de produção, também designados como não oficiais, resultam de gramáticas televisivas regularmente organizadas em manuais de produção, usualmente disponíveis dentro das organizações de produção (Heo, 2004). Estes manuais aparecem nos Estados Unidos nos anos 40 e mais tarde noutros países, como foi o caso de Portugal. Os *Cadernos de Produção* de autoria do realizador Faria de Almeida e editados pelo Centro de Formação da RTP para os seus funcionários são um exemplo disso mesmo. Estes manuais consideram que um filme profissional bem feito deve respeitar o código de produção que se caracteriza pelas convenções e pelas regras que podem ser vinculativas. Só podem ser quebradas em circunstâncias excepcionais, para se conseguir algum efeito muito especial.

4.2. NOTAS SOBRE A LINGUAGEM TELEVISIVA

A linguagem da televisão tem por base a linguagem do cinema, embora também tenha tido influências da literatura, do teatro, da rádio, da fotografia, etc. E podemos falar de uma linguagem televisiva? Metz escreve:

⁸² A (ERC) Entidade Reguladora para a Comunicação Social, criada pela Lei 53/2005, de 8 de novembro, é a entidade responsável pela regulação e supervisão de todas as entidades que prossigam atividades de comunicação social em Portugal. Com natureza jurídica de pessoa coletiva de direito público, dotada de autonomia administrativa e financeira e de património próprio, é uma entidade administrativa independente. No exercício das suas competências, deve assegurar o respeito pelos direitos e deveres constitucionais, entre outros, a liberdade de imprensa, o direito à informação e a possibilidade de confronto das diversas correntes de opinião. Deve ainda proteger os direitos e garantias pessoais do público, sobretudo dos mais jovens.

“O cinema, sem dúvida nenhuma, não é uma língua, contrariamente ao que muitos teóricos do cinema mudo afirmaram ou sugeriram (temas da ‘cine-língua’, do ‘esperanto visual’ etc.), mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos preceptivos oferecidos pela realidade (esta última não conta estórias contínuas). A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. Partindo de uma significação puramente analógica e contínua - a fotografia animada, o cinematógrafo -, o cinema elaborou aos poucos, no decorrer de seu amadurecimento diacrônico, alguns elementos de uma semiótica própria, que ficam dispersos e fragmentários no meio das camadas amorfas da simples duplicação visual” (Metz, 1972: 126 - 127).

Partindo desta realidade, embora posta em causa por alguns autores, a linguagem televisiva usa os princípios da linguagem cinematográfica para construir o seu discurso. No entanto, pela pressão da evolução tecnológica e da pesquisa de novas formas de comunicar, a linguagem televisiva tem evoluído desde os primórdios da televisão até hoje, e continua essa evolução. Mais recentemente, as novas tecnologias e as novas plataformas digitais vieram alterar a forma da televisão comunicar com os seus consumidores.

No que respeita ao discurso, facilmente podemos constatar que não há uma linguagem televisiva face à linguagem cinematográfica. Quando falamos de linguagem televisiva específica, estamos a falar de algumas adaptações que os realizadores de televisão fizeram para adaptarem a linguagem cinematográfica às especificidades do novo meio que propunha particulares condições de visionamento.

Defendemos que, embora com algumas diferenças, cinema e televisão têm as mesmas bases estéticas e narrativas. A tecnologia digital veio alterar a linguagem cinematográfica e, mais ainda, a televisiva. Pelas condições do visionamento e pelos ditames da concorrência, a televisão teve de encontrar soluções para sobreviver. Algumas dessas soluções passaram pela alteração do ritmo narrativo e pela utilização de estratégias de captação da atenção dos espectadores para a sua emissão. Ela utiliza uma linguagem que não reflete a realidade, mas que a recria e produz significados a partir de um código. A significação televisiva resulta da justaposição de três níveis: (1) o nível denotativo que indica a capacidade do signo se remeter a um referente imediato, (2) o nível conotativo que indica a capacidade do signo se remeter para uma dimensão cultural, (3) e o nível ideológico que indica a capacidade de o signo reproduzir, no plano do discurso, as diferenças sociais.

Para que se produza a significação, é preciso que algo assegure a correspondência entre significante e significados. É o código que assegura essa correspondência. Serve para relacionar (o código é sempre um sistema de equivalências), tem capacidade acumulativa e, finalmente, tem um carácter normativo.

A linguagem televisiva resulta da combinação de três códigos: o icónico, o sonoro e o linguístico. Na televisão predomina o icónico. Para Michel Chion (2016), em qualquer espetáculo audiovisual, a audição e a visão suscitam perceções específicas, que o autor denomina de “audiovisão”⁸³.

O cinema abandonou o seu estatuto de diversão de feira para tentar o acesso a um estatuto mais nobre, equiparado à notoriedade e reconhecimento do romance ou do teatro. Griffith abandona a produtora Biograph para produzir longas-metragens como *Nascimento de uma Nação* (1915) e *Intolerance* (1916), que se tornaram importantes filmes na consolidação da linguagem do cinema em formação e organização.

Outra contribuição fundamental para a linguagem do cinema⁸⁴ e da televisão, também fornecida por Griffith e por outros cineastas russos, foi na montagem, sobretudo a montagem paralela. Segundo Lev Kulechov, a especificidade do cinema é a montagem. Vsevolod Pudovkin define a montagem como a construção de uma cena a partir dos seus planos, o que se poderá também dizer, das suas sequências filmicas. Os trabalhos de Eisenstein representam outras tantas contribuições para a criação e estabilização de uma linguagem no cinema que, mais tarde, seria também usada na televisão. Outro contributo para a constituição de uma linguagem audiovisual foi dado por Dziga Vertov. Mas muitos outros contributos, de outros autores, foram acrescentados, ajudando na constituição da linguagem cinematográfica tal como a conhecemos hoje. Louis Delluc (1990) define o cinema como “um filho da mecânica e do ideal dos homens”, ou seja, ficam explícitas as duas dimensões da linguagem do cinema: algo que necessita de um aparato técnico para poder existir, mas que na sua dimensão significativa permite perceber melhor o mundo. Para Delluc (1990), “a função do cinema é pôr em relevo a própria natureza que, por mais inerte que esteja, se animará consoante a forma como a utilizar o “compositor do filme” (*Apud* Grilo, 2008:51).

Autores como Germaine Dullac, Jean Epstein, mas sobretudo aqueles que com a máquina de filmar fizeram filmes ao longo de todo o século XX foram construindo e cimentando uma forma de comunicar arte que hoje podemos denominar como linguagem

⁸³ É justamente *Audiovisão* o título de um importante livro de Michel Chion, que é referenciado noutro momento, neste trabalho.

⁸⁴ Riciotto Canudo no seu *Manifeste des sept arts*, uma coletânea de textos publicada em 1911, é a manifestação de uma intenção no domínio da organização da “escrita” cinematográfica. “Ora, o segundo grande contributo de Canudo passa por preconizar a criação de uma ‘linguagem cinematográfica’: O cinema, multiplicando pela imagem o sentido humano da expressão, formará uma língua verdadeiramente universal, com características perfeitamente desconhecidas” (Grilo, 2008:49).

cinematográfica. Ela é resultado de reflexão, mas sobretudo de um determinado experimentalismo que o cinema praticou. Os realizadores que vão trabalhar para a televisão vêm deste meio e transportam estas preocupações e descobertas para o novo meio. No entanto, a última metade do século XX e, mais do que isso, a última década desse século trouxe grandes alterações à linguagem televisiva, sobretudo em função do avanço tecnológico que se acelerou. A inclusão em força da informática em todos os processos produtivos, as novas câmaras mais portáteis, equipamentos periféricos que permitem, de uma forma acessível, ver como nunca tinha sido possível, permitiram criar uma linguagem que cada vez se torna mais exclusiva do meio televisivo⁸⁵. E, no caso da televisão, como em muitos outros, a liberalização da atividade e o estabelecimento de um forte regime de concorrência teve como consequência a perda de qualidade dos conteúdos e uma enorme cedência ao gosto menos exigente. A televisão, genericamente, cedeu ao facilitismo e ao divertimento inócuo. Mas há sempre uma outra televisão... Lev Manovich escreve:

“In the second part of the 1990s, moving-image culture went through a fundamental transformation. Previously separate media—live-action cinematography, graphics, still photography, animation, 3D computer animation, and typography—started to be combined in numerous ways. By the end of the decade, the “pure” moving-image media became an exception and hybrid media became the norm” (Manovich, 2010:1).

No seu texto “*Understanding hybrid media*”, Lev Manovich aborda um conjunto de mudanças na forma de captar imagem, editar e fazer a pós-produção que foram possíveis com os computadores aplicados ao audiovisual e aos cada vez mais sofisticados *softwares* para a manipulação da imagem e do som. Os filmes *Matrix* (1999), *Matrix Reloaded* (2003), *Sin City* (2005) e outros combinam vários meios de comunicação para criar uma estética nova. Esta forma de fazer cinema, híbrida na sua origem, não cria apenas alguns efeitos visuais e sonoros até então desconhecidos. Cria uma nova estética visual que não existia antes dos anos 90. E essa estética também migrou para a televisão, fazendo parte do seu processo de se mostrar.

Miriam de Souza Rossini, no artigo “Traduções Audiovisuais: Múltiplos Contatos entre o Cinema e TV”, escreve:

“Há entre Cinema e a Tv nuances que marcam seus respectivos desenvolvimentos e que se tornam impossíveis de serem mutuamente traduzidas. Estas intradutibilidades (estéticas, comunicativas e talvez até técnicas) podem ser compreendidas como aquilo que é próprio de cada um dos meios, e que marca as suas

⁸⁵ Nestes equipamentos hoje disponíveis, podemos incluir os *drones*, câmaras como a *Go Pro*, *gimbles* e outros estabilizadores de imagem que permitiram a criação de novas possibilidades ao realizador, que o cinema aproveitou, mas a televisão passou a incorporar no leque das suas possibilidades tecnológicas.

diferentes audiovisualidades, ou seja, trata-se daqueles aspetos que, apesar da convergência tecnológica, não há possibilidade de traduzir de um meio para outro” (Rossini, 2009:10).

Um filme e um programa de televisão representam formas diferentes da mesma linguagem, são manifestações distintas de um mesmo processo sógnico ou “diferentes circunstâncias do mesmo espetáculo?”, pergunta o autor Aníbal Damasceno.

Cinema e televisão podem pertencer à mesma linguagem básica, embora apresentem diferenças substanciais não apenas nas questões estéticas e estruturais, mas também nos meios físicos e tecnológicos que operam (Rodrigues, 2010).

No entanto, a televisão precisa de uma narrativa mais dinâmica para prender a atenção do espectador que está a ser solicitada, ao contrário do que acontece numa sala de cinema. O espectador de cinema está isolado numa sala escura, completamente disponível para o filme. O formato do ecrã obrigava, no passado, a um enquadramento diferente no cinema e na televisão. Os ecrãs de cinema têm o formato 16:9 e a televisão tinha 4:3, ou seja, na televisão o enquadramento era mais pequeno na sua horizontalidade. Com os modernos ecrãs foi adotado pela televisão o formato 16:9, mais compatível com o nosso olhar, permitindo enquadramentos na mesma proporção que os usados no cinema. Essas diferenças entre cinema e televisão, que também tinham expressão no tamanho do ecrã, na qualidade do som e da imagem, foram sendo ultrapassados com a nova geração de aparelhos que podem proporcionar uma experiência de cinema quase perfeita.

O realizador francês George Freedland (1910-1993) distingue na televisão as emissões em direto das que denomina como *tele-cinema*, ou seja, as emissões gravadas. É uma distinção pertinente na medida em que as duas formas de fazer televisão são distintas, diferentes, propõem abordagens diversas e uma herança também diferente. O direto é um específico da televisão, nasceu com ela, foi a sua forma de vida nos seus primórdios. O suporte filme, e mais tarde a gravação vídeo e agora a gravação digital, passou a permitir essa escolha pelo direto, pelo *live-on-tape*, ou pelo gravado.

A televisão impõe a entrada numa esfera de intimidade; a intimidade da sala de estar onde o espectador é convidado a ver as imagens e o som, e os vários planos de um e outro. O grande plano aproxima a mensagem do espectador, até à intimidade entre câmara e o sujeito. André Bazin (2014) refere essa proximidade como específico da televisão, um espaço determinado, por um lado, pela objetiva da câmara e, por outro, pelo tamanho do ecrã.

Os cenários virtuais produzidos em computador, a gravação de imagem utilizando uma panóplia de mecanismos disponíveis, desde lentes especiais a *softwares* de edição e de pós-

produção, vieram permitir a criação de conteúdos que se afastam cada vez mais da ideia do “cinema verdade” para se aproximarem da criação de uma imagem virtual do mundo.

E essa evolução manifesta-se na televisão pela alteração de procedimentos que eram típicos na construção cinematográfica. Na edição, onde a linguagem era determinada pela utilização de planos-sequência, recorre-se hoje quase exclusivamente a um modelo de linguagem fragmentada, fazendo prevalecer a estética da velocidade em detrimento da estética da profundidade. É uma estética muito presente no teledisco, com a utilização do *zoom*, artifício eminentemente televisivo, que permite um *continuum* narrativo sem mudança de plano.

Se as fronteiras entre cinema e televisão ainda continuam a persistir, cada vez mais o vídeo digital está a aproximar um do outro. E essa aproximação vai provocar a fusão entre comunidades de prática de produção cinematográfica e televisiva. No entanto, autores como Mário Mesquita e Nelson Traquina (2003) consideram que o cinema e a televisão, embora próximos na linguagem, estão longe nos domínios da produção, das instituições, das tecnologias e dos públicos, constituindo universos perfeitamente demarcados (Mesquita e Traquina, 2003:320).

Pensamos que esses públicos se estão a aproximar, acabando por pôr fim a essa diferença. Passará a haver um público para ficção e, eventualmente outros, para outros géneros que terão acesso aos conteúdos do seu agrado em variadas plataformas em que a televisão e a sala de cinema, com as conhecemos hoje, serão instrumentos da arqueologia do audiovisual, e não muito mais que isso.

A inovação tecnológica leva a novas formas de consumo, dirigindo o público para a internet e para as plataformas digitais como forma homogeneizadora dos conteúdos televisivos. Tim Goodman, crítico de televisão do *Hollywood Report*, escreve que a televisão está na sua segunda idade de ouro, com os realizadores e atores a migrar do cinema para os ecrãs de televisão. É uma nova era que se apresenta na relação do cinema e da televisão.

Nos primórdios da televisão preponderavam as entrevistas de estúdio e os comentários. As reportagens no exterior eram realizadas em película, com o predomínio de longos planos-sequência. O áudio normalmente era composto por locuções acrescentadas *a posteriori*. Devido ao longo tempo destinado à revelação/montagem, as reportagens tinham um tempo de “amadurecimento” entre o momento de gravação e a sua emissão. A introdução do vídeo veio tornar mais rápido esse processamento, pela dispensa das

operações de laboratório cinematográfico e, por outro lado, as tecnologias de edição de vídeo têm-se tornado cada vez mais fáceis, intuitivas e rápidas. A própria narrativa tornou-se mais rápida, com planos mais curtos de forma a manter o espectador permanentemente interessado. Sentia-se a necessidade de elevar o nível de qualidade técnica e artística para oferecer um produto mais apelativo aos telespetadores e também para tentar manter uma diferenciação relativamente à concorrência. A linguagem televisiva vai-se tornando cada vez mais rápida, dinâmica, mas também mais fragmentada. Aproxima-se da linguagem do *video-clip*. É preciso criar alternativas oferecendo conteúdos mais críticos que permitam ao telespetador aprender a “ler” para além da superfície. A TV digital, pelas suas características intrínsecas, está já a dar lugar a uma linguagem televisiva com novas características e, por consequência, estão a surgir novas formas de apresentação dos novos conteúdos. As tecnologias mais recentes criam a possibilidade de uma experimentação de linguagem na produção audiovisual, uma vez que os custos de utilização dos equipamentos das novas tecnologias são baixos e, por consequência, mais acessíveis. O desenvolvimento das tecnologias de produção audiovisual digital, ocorrido no final do século XX, foram responsáveis por gerar uma pluralidade de meios de receção, de meios de captação de imagem e de produção que permitiram a criação de uma produção de programas televisivos de grande aparato visual. Esse aparato visual passou a ser uma das características dos programas de entretenimento da televisão de hoje. No entanto, ainda é possível produzir conteúdos com um pequeno orçamento, com equipamentos semiprofissionais utilizando câmaras digitais, computadores e *softwares* de edição de som e imagem. Além do baixo custo, estes equipamentos apresentam qualidade profissional, sendo responsáveis pelo aumento da produção e da oferta que se materializa através da Internet em plataformas como o *YouTube*, o *MySpace*, entre outros. São conteúdos disponíveis para utilização universal. Na era digital, os meios para o estabelecimento de comunicação multiplicam-se indo no sentido de uma comunicação multilateral e colaborativa.

4.3. AS RELAÇÕES ENTRE TELEVISÃO E CINEMA

Quais as diferenças, se as há, entre cinema e televisão? É legítimo falar de televisão usando a terminologia do cinema? Estas questões foram apresentadas para discussão por

vários autores de onde destacamos Gilles Delavaud (2007). Os pioneiros realizadores de televisão começaram a explorar as potencialidades expressivas do novo meio questionando as noções de “contínuo” e “descontínuo”, repensando a função da *découpage*, propondo novas formas de organização do som e da imagem, para além da redefinição das noções de montagem⁸⁶.

Inicialmente, estas diferenças assentavam numa condição inerente à própria televisão, que é o “direto”. A partir dos anos sessenta, com a introdução da tecnologia de gravação, esta problemática altera-se, embora a crítica usasse muito este argumento da condição da televisão ser o direto. Já em 1953, André Bazin acentuava que a televisão não é a mesma coisa que o cinema. E Orson Welles confessava a este que “na televisão o cinema adquire um valor real, encontra a sua real função” (*Apud* Cádima, 1999:7).

Num filme clássico, a narratividade é algo que se impõe e resulta de duas operações complementares. A primeira tem que ver com a filmagem, ou seja, na captura de imagens plano a plano. Nesta operação de captura de imagem, estamos frente à ação da representação, da encenação, onde a unidade é decomposta em pequenas unidades (planos) que constituem, cada fragmento por si, uma parte do espaço e do tempo. A outra operação tem que ver com a montagem, consiste em selecionar os planos, determinar a sua *durée*⁸⁷, fazer a junção e articulação com os outros planos, de forma a criar a continuidade pretendida. Se no cinema a continuidade espaço-temporal vai sendo construída gradualmente, a realização televisiva não se dirige para a construção de continuidade, mas para a emissão. O realizador de televisão em direto trabalha com o espaço e o tempo disponíveis, e organiza as imagens com vista ao seu desenrolar visual. Para os pioneiros realizadores de televisão, que vinham em muitos casos do teatro, a peça de teatro era uma obra fundamentalmente descontínua e a questão era como obter continuidade. Como passar de um ato para o outro? O responsável pelas emissões de conteúdos dramáticos da televisão francesa Bernard Hecht dizia em 1957, perante um auditório de jovens candidatos à realização televisiva:

(...) “cette chose qui n’est pas du théâtre, qui n’est pas du cinéma, mais qui veut être une forme particulière d’expression seulement valable pour la télévision [...]. De la même façon qu’on dit pièce quand on parle de théâtre, long métrage quand il s’agit de cinéma, j’appelle ‘continuité’, à défaut d’expression plus heureuse, la forme dramatique particulière à la télévision” (Hecht, 1957: 2-3).

⁸⁶ DELAUDAUD, Gilles (2005). *L’art de la Télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*. Bruxelles: De Boeck Supérieur

⁸⁷ *Durée*, quando usada para falarmos de cinema, quer significar mais que duração. É o tempo psicológico de um plano, de uma cena. É o tempo dado pelo realizador (pela montagem) para a fruição do plano, para que o espectador sinta o tempo no seu inexorável caminho para a morte.

Marcel L'Herbier⁸⁸ (1979) maravilha-se com a possibilidade técnica de alternar cenas de estúdio com cenas gravadas no exterior, possível agora com o aparecimento dos gravadores de vídeo que surgiram nos anos 60. Com isto, L'Herbier sugere o aparecimento de uma arte telecinematográfica que não será um aproveitamento do teatro nem do cinema, mas uma nova arte que conjuga as virtudes do teatro com as capacidades do cinema. André Bazin (2014) refere o esforço que alguns realizadores de televisão fizeram para manter a continuidade usando a possibilidade de incluir no discurso televisivo *inserts* que, quando incluídos, devem manter essa mesma continuidade. Os realizadores de televisão dos anos 50 tentavam uma aproximação do discurso televisivo ao discurso cinematográfico, em grande medida usando os mesmos procedimentos, aproveitando algumas especificidades técnicas do meio televisivo, mesmo sabendo que a forma de visionamento era diferente.

O discurso televisivo foi sempre tido como um discurso fundamentalmente comercial, artisticamente pouco exigente e próprio de um meio e de uma cultura popular. Christian Metz⁸⁹ (1971) refere que o cinema e a televisão compartilham alguns dos mesmos recursos expressivos, na medida em que usam a mesma linguagem. Outros autores estudaram esta questão, é o caso de Renato May⁹⁰, que classifica a televisão como um “cinema menor”, diferenciando as imagens da instantaneidade das imagens cinematográficas, e a narrativa cinematográfica do fluxo televisivo.

No entanto, o respeito pelas convenções cinematográficas por parte da televisão é mais aparente que real. A mudança de plano corresponde em muitos casos à mudança de lugar, ou seja, a *découpage* preocupa-se menos com a articulação dos planos no interior de um lugar do que com o movimento físico na mudança de lugar ou do movimento da personagem no lugar. Seguindo o pensamento de Gilles Delavaud, o cinema usa uma simultaneidade de pontos de vista que permitem cobrir toda a ação. Há uma transparência onde a câmara está presente. Na televisão, a passagem de um lugar ao outro ou de um campo a outro está ao nível da comutação do plano. E comutar não é cortar. A continuidade não resulta, como no cinema, de uma ilusão, mas de um processo contínuo no momento da gravação. A televisão em direto, nos anos 50, redefiniu a *découpage*, não

⁸⁸ Realizador de filmes como *L'Homme du large* e *El Dorado*. Em 1930, realiza o seu primeiro filme sonoro, *L'enfant de l'amour*. Em 1943, com apoios governamentais, funda o IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques). A partir de 1952 e até 1962, trabalha para a televisão, essencialmente em programas culturais.

⁸⁹ In METZ, Christian (1971). *Language et Cinéma*. Paris: Larousse.

⁹⁰ MAY, Renato (1959). *Cine y Televisión*. Madrid: Rialp.

construindo o espaço, mas tornando-o legível, e dando nota dele ao espectador. A montagem cumpre essencialmente três papéis: (1) conduzir o olhar do espectador, (2) estabelecer as regras entre som e imagem e (3) dar ritmo à continuidade audiovisual. Conduzir o olhar é determinar o que vai ser mostrado, o que se quer que seja visto. Nos anos 40, fizeram-se experiências de narrativa com planos contínuos ou longos planos sequência. Alfred Hitchcock filmou em 1948 *Rope*⁹¹ em tempo real e usando artifícios que levaram a pensar que foi filmado num plano apenas⁹². Assim, podemos concluir que a nossa atenção é determinada pela encenação. A cada instante, mostra-se o que devemos ver e, mais do que isso, é excluído aquilo que não queremos mostrar. É na relação do som com a imagem que o realizador de televisão pode controlar a atenção dos espectadores.

Num diálogo televisivo, sobretudo naqueles usados nas séries televisivas pioneiras, cuja temática era em grande parte dos casos de foro policial, os interrogatórios giravam sempre no campo e contra campo, no plano e contra plano, terminando com a câmara a resumir a ação, ou seja, a ficar num personagem, e a dar indicação ao espectador que aquele que a câmara fixou é merecedor de atenção especial, porque passa a ser simultaneamente juiz e observador. A realização televisiva, regra geral, não se serve da *découpage*, como não leva em linha de conta o visto e o compreendido. A noção de plano é abandonada em função do valor continuidade e da intensidade do *take*.

A função da montagem consiste em pontuar o desenvolvimento audiovisual e dar ritmo à ação. Se no cinema o realizador trabalha com pequenos momentos que organiza a partir de uma ideia, e que resultará numa obra cinematográfica, o realizador de televisão deve ter uma ideia global e clara do espetáculo para o poder dirigir a todo o momento. Trata-se de ter uma visão e uma atuação global ao contrário do cinema em que é importante ter uma conceção global e uma atuação de pormenor. A televisão é uma arte do tempo. Aí, e

⁹¹ *Rope* (1948) é um filme de Alfred Hitchcock baseado na peça com o mesmo título de Patrick Hamilton e adaptada ao cinema por Hume Cronyn e Arthur Laurents. Sendo o filme mais polémico de Hitchcock, passa-se em tempo real, começa às 19h30 e termina às 21h15, e foi editado de tal forma que parece ter sido feito num único plano. Efetivamente, foi filmado num cenário único (um apartamento) e com longos *takes* de aproximadamente dez minutos cada, o tempo de duração de cada bobine de filme. A câmara move-se suavemente entre os personagens, regressando quase sempre à sua posição inicial, ou seja, à sua posição de repouso, atrás da arca de onde se pode ver toda a sala.

⁹² *A Arca Russa* (2002) é outro exemplo perfeito desta proposta de fazer um filme, neste caso com um único plano. Filmado no dia 23 de dezembro de 2001, foi rodado num plano-sequência único de 96 minutos, sendo percorridas 33 salas do Museu Hermitage e 300 anos da história russa com cerca de 1000 figurantes rigorosamente vestidos à época.

continuamos a falar da televisão que privilegia o direto, o realizador deve ter uma qualidade de pensamento e de sensibilidade, mas com uma atuação rápida. Não basta conceber a atuação daqueles que dirige, ele tem de dirigir tudo durante todo o espetáculo em tempo real. O crítico do *New York Times* Jack Gould escreve em 1948 (2002:37) que no cinema, tal como no teatro, o trabalho do encenador termina quando o espetáculo começa, mas na televisão o encenador está em atividade durante o tempo que dura o espetáculo. Em muitos programas de estúdio, a continuidade não é trabalhada a partir da *découpage* e da montagem, mas do enquadramento que é feito para cada um dos intervenientes. O enquadramento não é tanto uma forma de desconstruir o espaço, mas mais de modelar o tempo. O *zoom* surge como artifício ligado a uma ideia de mudança de câmara, mas também à de movimento no plano e na sua escala.

Bazin (2014) identifica o espaço televisivo como um espaço determinado pela objetiva de uma câmara e pelo tamanho do pequeno ecrã. Trata-se de organizar a visão, ou seja, não é fazer planos, é assegurar sem contratempos uma mediação. O realizador de televisão constrói um conjunto de tomadas de imagem, jogando com o seu fluxo, que é proporcionado pelas várias câmaras. Este conceito de mediação é muito importante quando falamos de televisão. Se ela é o veículo que transporta o espetáculo do palco à sala de estar, então deve mediar essa relação com a menor intervenção própria possível.

As emissões filmadas, onde podemos incluir os telefilmes e as séries televisivas, não têm à sua disposição as mesmas capacidades de trucagem de imagem que a televisão de estúdio dispõe. No entanto, autores/realizadores como Irving Pichel (1953) descobriram que os métodos da produção de ficção televisiva são muito mais próximos da televisão em direto do que do cinema. Os operadores de som, imagem, iluminação e outros imitam regularmente os procedimentos da televisão em estúdio e não os métodos do cinema em estúdio. Um dos exemplos deste procedimento é a gravação com mais que uma câmara, que se foi, mais tarde, estendendo também ao cinema. Esta possibilidade de o cinema usar várias câmaras para preservar a continuidade e a intensidade dramática levou a que Andre Bazin não hesitasse em propor que a filmagem de cenas dramáticas em filme pudesse ser feita com duas ou mais câmaras de forma a assegurar a continuidade do tempo. É assim que Jean Renoir realiza em 1959 *O Testamento do Doutor Cordelier* com várias câmaras, ou seja, com os métodos da televisão.

“Je voudrais tourner ce film dans l’esprit de la télévision directe [...]. Je voudrais qu’on ne tourne qu’une fois et que les acteurs se figurent que chaque fois qu’ils tournent, le public enregistre directement leurs dialogues et leurs gestes. Les acteurs, comme les techniciens, sauront qu’on ne tourne qu’une fois, et que, réussi ou pas, on ne recommencera jamais” (Renoir, dans Bazin 1984:103).

4.4. A TELEVISÃO E A ARTE

A revolução tecnológica também teve importância no discurso estético da televisão. A disponibilidade de *softwares* e a facilidade na sua manipulação abriram um conjunto de possibilidades para a construção de um discurso mais sofisticado e, potencialmente, com maior componente artística. Muitos intelectuais ao longo do tempo recusaram atribuir alcance estético aos produtos de massas, considerando o conteúdo televisivo apenas como elemento de divulgação da cultura sem nenhuma ligação com a criação artística. Vários autores vieram contestar esta ideia, como aconteceu com Dominique Chateau, que no seu texto *La télévision au défi de l'art* abre um espaço para a acessibilidade da televisão ao estatuto artístico, pelo lado da obra, tentando perceber

“si la télévision est capable de rivaliser avec les autres arts qui en produisent, à commencer par le cinéma et le théâtre. Du côté de ce qui ne prend pas la forme d'une oeuvre, émission en direct ou programme en général, il s'agit de savoir si ce caractère n'est pas contradictoire avec la recherche d'une finalité artistique” (Chateau, sd.:37).

Em *A Dialética do esclarecimento* (1985), Adorno refere que o cinema e a rádio não precisam de se apresentar como arte. Não passam de um negócio que usa uma espécie de ideologia destinada a legitimar o lixo que propositadamente produzem. Esta visão radical proposta pela Escola de Frankfurt foi contrariada por outras formas de abordar a televisão e o cinema no século XX.

Pela proposta de Pedro Barbosa,

“olharemos a arte como uma forma peculiar de mediação entre o homem e o mundo: a par de outras modalidades, sejam elas a ciência, a tecnologia, a política, a filosofia, a religião, o animismo primitivo ou mesmo o jogo e o desporto...” (Barbosa, 1995:14).

A televisão tentou algumas experiências artísticas, mas a característica intrínseca da sua emissão – um discurso sempre publicitário e padronizado por normas de uma certa irrelevância discursiva, e sem correr qualquer risco no plano formal – tornou a aceitação desse estatuto, pelo menos, discutível. A televisão em Portugal durante o seu primeiro período (de 1957 a 1974) tentou, dentro das circunstâncias do tempo e do regime político que a tutelava, afirmar-se e apetrechar-se, para dar cumprimento aos objetivos que tinham sido traçados. A relação da televisão portuguesa com artistas de vanguarda nesse tempo era quase impossível, pelo “perigo” que representavam para a manutenção do *status quo*.

A discussão sobre o estatuto de arte nas obras televisivas é uma questão abordada desde a emergência deste novo meio, por autores como o francês Gilles Delavaud⁹³, que tenta provar no seu texto sobre a Televisão francesa no período de 1945 a 1965 que esse estatuto artístico poderá ser atribuído a muitos conteúdos gravados para a emissão televisiva. A investigação de Delavaud assenta no estudo de cada obra individualmente, e não integrada no fluxo televisivo.

Muitos outros autores e artistas viram a televisão como um meio que oferecia novas possibilidades de expressão artística, para além de representar definitivamente um instrumento de modernidade que poderia veicular uma arte popular tão do agrado das gerações dos anos 60, 70 e 80 do século passado. Gilles Delavaud (2005) e outros autores, como Arlindo Machado (2000), admitem o estatuto de arte para alguns produtos televisivos. Mais difícil é aceitar que o fluxo televisivo tenha potencialidades para ser classificado como discurso artístico (Lopes, 1999).

A atribuição do estatuto de obra artística a determinados produtos televisivos sustenta-se pela denominação que se pode fazer de baixa cultura. Genericamente, atribui-se aos produtos televisivos o estatuto de baixa cultura com a justificação do seu carácter comercial, popular e massificado. É nesse mesmo sentido que T. Adorno no seu texto “A televisão e os padrões da cultura de massa” classifica estas diferentes formas de arte como “arte de cabelos compridos” e “arte de cabelos curtos”⁹⁴.

A distinção entre alta e baixa cultura é uma questão que começou a ser analisada e estudada a partir do século XIX e que servia para distinguir as classes ilustradas das classes médias. A distinção entre estas duas categorias de cultura levou à imposição de uma maior distância entre cada uma delas. Apareceram instâncias de consagração destas categorias de cultura, como museus, academias e outras para a alta cultura, e revistas, televisão e outras formas de expressão popular para a baixa cultura. Esta forma de organização do *puzzle* cultural permitiu a integração das classes mais baixas na sociedade urbano-industrial, mesmo que apenas de uma forma meramente simbólica. Criou-se um mercado cultural que iria absorver toda a imensa produção da indústria cultural, também ela em nascimento, mas “as fronteiras entre ‘alta’ e ‘baixa’ cultura eram estabelecidas e legitimadas num grau sem

⁹³ Cf. DELAUAUD, Gilles (2005). *Histoire de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*. Bruxelles: De Boeck Supérieur.

⁹⁴ Em <https://pt.scribd.com/doc/37745069/A-Televisa-o-e-os-Padro-es-da-Cultura-de-Massa-T-W-Adorno>. Consultado a 12/03/2019.

precedentes” (*Idem*).

Esta catalogação foi também proposta pela Escola de Frankfurt, onde T. Adorno deixa clara a sua rejeição à cultura “menor”, contrapondo-a à pureza da cultura “erudita”. No entanto, nos anos 50 e 60 do século passado, surge em Inglaterra um projeto que procura estudar as práticas culturais quotidianas, no contexto mediático presente. Esse movimento, que ficou conhecido por *Cultural Studies*, nascido no Center of Contemporary Cultural Studies (CCCS) em Birmingham, tentou dar resposta às mudanças preconizadas por Walter Benjamim, em 1930, e por Adorno e Horkheimer, nos anos 40 do século XX.

O traço distintivo dos *Cultural Studies* é o papel central que atribuem aos *media* nas mudanças sociais e culturais. No entanto, a cultura de massas não é somente um produto dos *media* – é o resultado das sociedades policulturais modernas. E essas formas culturais que se tornaram relevantes fazem parte de uma cultura popular, acessível a todas as camadas da população. Falamos de baixa cultura, que é fortemente mediada pelos meios de comunicação de massa. Entre todos, o mais importante neste processo é, sem dúvida, a televisão. Ela faz parte de uma corrente artística importante no século XX, a *Pop Art*.

A televisão, segundo François Jost (2002), passou de uma conceção inicial de “grande arte”, herdada das artes legítimas, para uma conceção *pop* da arte, baseada na transfiguração dos símbolos da cultura popular. Ela dá guarida a todas as artes, mas por via do seu fluxo de emissão permanente, de pendor comercial, dificilmente pode aspirar a um estatuto artístico, sendo essencialmente um meio de comunicação. Procurou no teatro o seu estatuto de arte desde os finais dos anos 50. O direto era a forma dominante, e o teatro era o género nobre que tinha uma presença regular na emissão televisiva. Ela constituiu um elemento da paisagem da arte *pop* com grande vitalidade a meados do século XX, trabalhada e enobrecida por artistas do século XX, dos quais não podemos deixar de referir Andy Warhol e Nam June Paik.

Alguns autores, tal como Anne Marie Duguet, defendem a ideia que a preocupação e pressão económica num contexto industrial não retiram, *per si*, a possibilidade da criação artística.

“No entender destes últimos, a arte de cada época é feita não apenas com os meios, os recursos e as demandas dessa época, mas também no interior dos modelos económicos e institucionais nela vigentes, mesmo quando essa arte é francamente contestatória em relação a eles”⁹⁵ (Machado e Velez, 2012:26).

⁹⁵ *Televisão e Arte Contemporânea* de Arlindo Machado e Marta Lúcia Velez, disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202012000100003, consultado a 6/1/2018.

Na indústria do entretenimento, é normal que surjam produtos que, pela sua qualidade, originalidade e densidade, possam ser considerados produtos artísticos, quando vinculados ao seu tempo. Os *cultural studies* preocuparam-se com o estudo das narrativas televisivas enquanto geradoras de identidades de transição construídas com base na aceleração do processo de globalização. A industrialização e a criação de uma classe operária no pós-guerra são a razão da criação destes estudos. É através da narrativa dos meios de comunicação que os sujeitos mantêm contacto com o mundo e a realidade. A televisão é tida como uma das principais fontes da construção identitária, já que se trata não só de um meio influente, mas também de um canal de ligação entre os acontecimentos e os sujeitos, sendo um espelho na construção da subjetividade da população, instituindo padrões de comportamento, atitudes, etc.

Ela, através dos seus mecanismos que reproduzem som, imagem e linguagem de fácil acesso, tem assumido um papel que vai além de sua caracterização como espelho social que oferece aos sujeitos padrões de consumo, atitudes, comportamentos e condutas. Ela passa de eletrodoméstico a um “armazém cultural”, narrando e/ou comercializando dentro de um mesmo espaço culturas de referência global, nacional, local. Ela está presente no quotidiano dos sujeitos, consolidando conhecimentos, saberes, discursos e valores, instituindo identidades coletivas. Antes de qualquer coisa, a televisão atua na constituição de modos de ser e viver, condicionando padrões sociais e visões de mundo. Para Douglas Kellner (2001), a TV pode ser considerada, na atualidade, como detentora de um enorme poder hegemónico, assumindo funções tradicionalmente atribuídas ao mito e ao ritual. Detentora de uma narrativa temporal própria, a televisão consegue acionar a memória social narrando factos do presente e lembrando factos passados. Ela é entendida (Kellner 2006) como produtora de representações e laços sociais, criando funções referenciais identitárias.

Ao acompanhar a programação televisiva, sobretudo as telenovelas e os telejornais, os seus produtos de maior audiência, o público seria envolto num laço social no qual estariam depositados os seus elementos culturais e símbolos de pertença. A televisão assume um espaço de formação cultural dos sujeitos que através da narrativa agrega diferentes elementos globais, nacionais e regionais, construindo as suas visões do mundo. Num tempo de perda de referências, a televisão propõe aos seus espetadores um sentimento de pertença, de visibilidade. Trabalha como um espelho social onde os sujeitos moldam as suas atitudes, comportamentos, condutas. Ao fazer uso de uma linguagem própria de fácil

acesso, ela agrega os símbolos conhecidos e partilhados socialmente, estabelecendo vínculos com o espectador, tornando-o cúmplice.

A partir dos anos 70, este percurso é realinhado com o surgimento e aplicação de um conjunto de dispositivos tecnológicos. A câmara (de vídeo) portátil torna-se acessível e, por isso, introduz transformações nas relações das pessoas com o universo audiovisual. Estes equipamentos que se foram tornando mais acessíveis e de fácil utilização permitiram que todo o consumidor se fosse transformando num produtor.

A audiência deixou de ser objeto passivo para se tornar num sujeito interativo (Castells, 2000). Cada um pode filmar o que vê à sua volta. As estações de televisão produzem programas que exibem estes vídeos amadores, fazendo de cada pessoa um realizador que se mostra na televisão, tornando-se famoso nos quinze minutos a que todos temos direito⁹⁶.

Com a globalização, estas imagens passam a circular e a interagir a uma escala planetária, transformando a cultura de massas e a indústria cultural num domínio de diversidade e de heterogeneidade. No final da década de 30, a indústria cinematográfica era já um importante setor na economia norte-americana (15 115 salas de cinema em todo o país, sendo o 14.º setor na economia). Terminada a Segunda Guerra Mundial, a expansão do cinema acontece em muitos outros países, e também nos países europeus. O cinema desempenha um importante papel na produção cultural do mundo contemporâneo.

Paralelamente, assistimos à expansão da indústria televisiva. Com o preço dos recetores domésticos de televisão a baixarem, foram-se abrindo portas a um novo campo audiovisual que, durante algum tempo, chegou a ameaçar a indústria cinematográfica. A cooperação entre cinema e televisão na Europa começou na segunda metade do século com a criação de políticas nacionais visando a proteção das indústrias cinematográficas nacionais.

Se isto aconteceu em países como a Itália, França, Alemanha, Espanha e Reino Unido, não aconteceu em Portugal, que acabava de sair de uma ditadura. A criação do Instituto Português de Cinema, e a publicação de legislação de apoio ao cinema passou a constituir o essencial da política portuguesa de apoio à produção cinematográfica em Portugal.

A televisão surge aqui como um dos instrumentos de apoio ao cinema, em primeiro lugar por ser um dos seus financiadores, para além do Instituto Português de Cinema. Depois porque ela desempenhou um importante papel na divulgação imediata de grande parte do trabalho que os realizadores estavam a fazer sobre o processo revolucionário.

⁹⁶ Uma das frases mais conhecidas de Andy Warhol: “No futuro, todos terão os seus quinze minutos de fama”.

A televisão, no entanto, estava à procura do seu caminho, começando por estreitar laços com as suas congéneres europeias. Desenvolvem-se protocolos de colaboração e de troca de conhecimentos com várias estações europeias e não europeias. Foi o que aconteceu com a *China Central Television (CCTV)*. O protocolo assinado entre as duas empresas prevê a troca de experiências e a colaboração na produção de programas. Este tipo de acordos foi feito com muitas outras estações de televisão, não se podendo deixar de mencionar aqueles que foram assinados mais tarde com as estações de televisão dos países da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP).

4.5. A TELEVISÃO E O DISCURSO ARTÍSTICO

O vídeo e a televisão convivem, e a *videotape* foi um dos mais importantes suportes para os conteúdos da televisão. Para além disso, nesta época, a televisão ainda se apresentava com uma formidável montra para os trabalhos de qualquer artista. Ainda era um meio de prestígio. Alguns artistas plásticos elegem o vídeo e também a televisão como mais um suporte e ferramenta ao serviço da expressão artística.

Gérard Genette (1994:95) escreve que toda a prática é virtualmente artística e, neste caso, a prática televisiva pode ter, mesmo que episodicamente, uma função artística. Refere Noel Nel (2002) que esta afirmação é, no mínimo, discutível, pois temos a ideia que a televisão não é uma arte. Podemos dizer que a televisão é uma arte, tal como o cinema o é, mas é uma arte que se rege por especificações próprias (Nel,2002: 49).

Paralelamente às condições de produção da televisão, a função artística emerge de uma intencionalidade criativa que será imputada não apenas a um só autor, mas ao conjunto daqueles que fazem esse conteúdo existir (*Idem*: 49). Se pretendemos falar de arte na televisão, é necessário que se manifestem as qualidades plásticas necessárias para que se possa falar de arte. Ou seja, tal como refere Genette (1994:95), é necessário que a obra mobilize a atenção para que o espetador possa fazer um julgamento de gosto.

E como acontece com toda a ciência, os conceitos e os gostos evoluem ao longo dos séculos. Se podemos falar de evolução na teoria estética, poderemos falar também de evolução estética em televisão. Segundo Noel Nel (2002:50), a digitalização generalizada que tocou quase todas as artes – na arte cinematográfica, na arte vídeo, na arte televisiva e na arte digital – levou a uma reflexão no domínio da estética na televisão, propondo temas

como a qualidade dos realizadores de televisão, as várias modalidades do direto, as características do ecrã, a imagem eletrónica e ainda a qualidade da receção.

A televisão procurou ao longo da sua existência adaptar-se às suas próprias características, que são aquelas de um dispositivo⁹⁷ reticular de imagens eletrónicas, dispositivo criado numa plataforma analógica e incumbido de cumprir funções sociais e práticas. A maior parte das obras cumprem outras funções que não apenas a função artística. Podemos partir do efeito estético intencional ou simplesmente ocasional, o que não tem nenhuma implicação no seu valor ou intensidade. Erwin Panofsky (1940) tinha proposto considerar objetos práticos, os artefactos, como os veículos, utensílios, aparelhos cuja primeira função é transmitir conceitos e substituir a função de informação. A televisão que cumpre também uma função de divertimento será capaz de honrar uma função artística? “Não podemos e também não devemos enunciar o momento em que determinado objeto funcional passa para objeto artístico. Essa linha divisória encontra-se na intenção dos seus criadores” (Panovsky, 1940:39-41).

O estatuto artístico das obras é variável; todo o objeto com uma função prática e social de informação ou divertimento pode ter uma dimensão artística, e muitos objetos artísticos podem ter uma função prática. Isto vale também para a televisão. Ou seja, é excessivo dizer-se que a função social de comunicação poderia interditar a televisão de desenvolver os recursos expressivos próprios (Nel, 2002:51).

Quais são as características da obra de arte televisiva? A televisão é, como vimos, um lugar de criação, uma máquina de difusão de elementos factuais da realidade e de elementos artísticos já constituídos, tais como filmes, documentários ou outros conteúdos artísticos. Ela é uma espécie de expositor universal prisioneiro da sua lógica de difusão contínua. A mediação televisiva implica uma grande complexidade de níveis, regimes e operações. Mesmo numa simples gravação, num direto ou *live-on-tape* faz intervir um grande conjunto de profissionais e executantes que modificam o estatuto do espetáculo, tal como ele se apresenta no seu local nativo, para se converter numa outra coisa, como refere

⁹⁷ A definição do conceito dispositivo é feita por Giorgio Agamben num texto que conta com a ajuda de elementos históricos que vêm da antiguidade clássica e da tradição cristã primitiva. Podemos reter da sua elaborada definição a ideia de que o dispositivo tem sempre uma função estratégica numa relação estreita com o poder. Agamben refere que o dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceder, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. É qualquer coisa que propicia o exercício do poder (dispositivo panótico de Foucault), ou, como escreve Agamben, em cada dispositivo há um desejo demasiadamente humano de felicidade (Agamben, 2009:40).

Genette (1994). O espectador que tem a sua atenção focada em certos aspetos da emissão será guiado pelas qualidades artísticas que ele relacionará com o autor (Nel: 2002:52).

Assim, a televisão pode almejar um caminho artístico, mesmo preservando as suas funções práticas de comunicação, que estão em primeiro lugar? E a realidade técnico-simbólica desta máquina mediática que emite e retransmite conteúdos, resultado do trabalho dos seus técnicos num fluxo contínuo, poderá acalentar a ideia de poder ascender a um estatuto artístico?

Segundo Noel Nel (2002:53), a televisão apresenta a particularidade de constituir um regime informativo bivalente: de apresentação e de representação, ao mesmo tempo. Apresenta um qualquer fragmento da realidade através de uma imagem imediata e em movimento, e essa imagem pode ser proveniente de qualquer parte do mundo. “Il s’agit d’une incrustation de durées qui provoque une forte adhésion du spectateur à un présent qui advient au moment où il est transmis et reçu” (Nel, 2002:53).

Ela tem a capacidade de propor em instantaneidade, contemporaneidade, simultaneamente (em direto) uma imagem – traço do real muito mais indicial que as imagens do cinema. Na sua dimensão técnica, o efeito do direto é polimorfo e paradoxal com as várias categorias do “verdadeiro” direto: o direto, o falso direto, o direto misto (com a introdução de outras imagens no direto) e com a sua permanente disponibilidade para receber imagens deste ou de outro tempo.

Na sua dimensão enunciativa, a apresentação conjuga a enunciação com a palavra (voz sobre imagem), e a enunciação ao mostrar (as imagens do mundo com voz), provoca uma transformação qualitativa; no primeiro caso “dizer mostrando” e no segundo “dizer para mostrar”. Há definitivamente uma apresentação de um regime complexo de imagens, de sons, de temporalidades que permitem muitas variações expressivas. Podemos dizer que existe uma estetização das funções de informação e das funções de divertimento levadas a cabo pela emissão da televisão. Uma sequência de informação televisiva reflete a atualidade próxima e combina módulos de apresentação com módulos de representação audiovisual. Noel Nel (2002) acrescenta que o local de eleição para a esteticização das funções sociais da televisão está sobretudo presente nas apresentações do mundo real contemporâneo.

A questão da representação televisiva no passado, até aos inícios dos anos 70, esteve entregue àquilo que se chamou, sobretudo em França, “*la télévision des réalisateurs*”. Em Portugal, também podemos dizer que antes do aparecimento da televisão privada o modelo

de produção assentava na figura do realizador e na sua visão estética e prática do fenómeno televisivo. Foi nessa televisão dos realizadores que foram criadas as condições para esse tempo de liberdade criativa a que assistimos em Portugal, mas também em toda a Europa Ocidental.

A primeira experiência de ficção televisiva em Portugal acontece em 1957, quando Álvaro Benamor realiza nos estúdios da RTP a peça de teleteatro *O Auto do Vaqueiro* de Gil Vicente. Tendo como protagonista Ruy de Carvalho, esta é a primeira abordagem da Televisão a textos importantes da literatura portuguesa. Começava a dar cumprimento à sua missão fundamental de educar, divertir e informar. O contacto dos telespectadores com a ficção televisiva vai continuar, sabendo-se que num inquérito feito nessa época junto dos telespectadores, 95% do auditório manifestou a sua preferência pelo teleteatro (Teves, 2007:45).

Chegados a este ponto, e insistindo na possibilidade de podermos classificar alguns conteúdos televisivos como portadores de qualidades artísticas, teremos de tentar definir, de forma muito sucinta, a obra de arte.

Vamos ficar pela definição de Martin Heidegger na sua obra *A Origem da Obra de Arte*, onde refere que “a essência da obra de arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade do ente. (...) Até aqui, arte tinha que ver com o Belo e a Beleza, e não com a verdade” (Heidegger, 2015:27).

Adorno escreve na mesma linha de pensamento que:

“a arte visa a verdade, se ela não for imediata; sob este aspeto, a verdade é o seu conteúdo. A arte é conhecimento mediante a sua relação com a verdade; a própria arte reconhece-a, ao fazê-la emergir em si. No entanto, enquanto conhecimento, ela não é nem discursiva nem a sua verdade é o reflexo de um objeto” (Adorno, 2015:425).

A obra de arte é uma criação humana, que não abandona a sua condição de coisalidade, é o acontecimento da verdade que está em obra e, precisamente, no modo de uma obra (Heidegger; 2015:59). Ainda como refere o autor, a arte faz brotar a verdade, ou dito de outra forma é o “pôr-em-obra-da-verdade”. “A arte é uma atividade humana que, por definição, só existe quando se concretiza numa obra: isto é, quando a visão do mundo que a enforma se substancializa, se materializa numa textura de sinais (verbais, visuais, sonoros, etc.)” (Barbosa,1995:49).

Pedro Barbosa na obra *Metamorfoses do Real* (1995) procura as principais qualidades da obra de arte. E define-a, desde logo, como o resultado de uma produção humana que implica sempre um ato comunicativo; uma relação humana que, através da obra, vai do artista ao fruidor (*Idem*: 27). Há uma relação entre meios técnicos e científicos para a

realização da obra de arte. Desde a fotografia até ao aparecimento das artes digitais que isso é evidente. Basta lembrar Leonardo Da Vinci para percebermos que arte e ciência confluem para que o artista possa atingir o terreno da inventividade.

“A arte abre-se num segundo momento à realidade e ao mundo, a fim de o apreender numa perspetiva simbólica e universalizante. O imaginário por ela criado funciona como uma espécie de microcosmos do real: ou como metáfora epistemológica (para tomar de empréstimo uma imagem feliz de Umberto Eco) mediante a qual esse seu universo fechado se abre depois sobre o mundo” (*Idem*: 119).

A obra de arte é portadora de uma determinada visão do mundo que nos permite um melhor conhecimento do que nos rodeia. Será o belo o esplendor da verdade ou será a verdade o esplendor do belo?

A obra de arte é algo que modela ou recria a realidade para nos fazer perceber melhor a sua realidade. A ideia atribuída a Picasso que “a arte é a mentira que nos permite aceder à verdade” é também partilhada por Heidegger quando diz que a arte é a verdade em obra. A Escola de Frankfurt propunha-nos uma visão maniqueísta do mundo cultural. De um lado, a cultura (a alta cultura) e, do outro, a cultura de massas, alienante, massificadora, logo, potencialmente destruidora da verdadeira cultura. Pensamos que os níveis de divisão e de classificação não são tão cristalinos como os propostos pelos teóricos da Escola de Frankfurt na primeira metade do século XX. O cinema e, mais tarde, a televisão vieram acrescentar alguma perturbação nessas classificações, enquanto portadores de novas formas de aceder e entender a arte. Em *Soft Cinema* (2005), Lev Manovich explica que o cinema pertence à era industrial. É o resultado da engenharia e da eletricidade. Com o aparecimento do computador, elemento decisivo, segundo Manovich, chegamos ao tempo da tecnologia digital que nos permite construir novas estruturas de produção e conceção no caminho de novas linguagens, ou seja à procura da “language of new media”⁹⁸.

Sabemos que a televisão trabalha com um objetivo comercial, económico e num contexto industrial, mas estas circunstâncias, *per si*, não podem inviabilizar a criação artística. Essa produção televisiva é sempre realizada com os recursos disponíveis e dentro do ambiente económico vigente, mesmo que contestatária em relação a esse mesmo ambiente económico e social. Nos mesmos ambientes criativos podem aparecer produtos com originalidade e densidade significativamente assinaláveis. Esses conteúdos não poderão ser considerados verdadeiras obras criativas do nosso tempo? O produto televisivo também poderia, em algum momento, ser considerado uma forma de arte? É um meio de

⁹⁸ Obra de referência de toda a produção teórica do investigador russo. MANOVICH, Lev (2001), *The language of new media*. Boston: The MIT Press.

comunicação adaptado ao seu tempo e definitivamente inserido na realidade desse mundo, que produz conteúdos para o divertimento popular. Não será um elemento e até uma ferramenta de uma arte popular?

A instituição televisiva é uma peça de um sistema que visa o lucro e, por isso, muito ligada a um sistema político, económico, etc., que a gere e lhe dita as regras que visam maximizar esses proveitos. No século XXI, ela é regida por este tipo de regras, com algumas pequenas exceções quando falamos de serviço público de televisão⁹⁹. Há outros exemplos de estações de televisão votadas a outros objetivos, como é o caso da francesa “Arte”. Existem também projetos em Portugal com outros objetivos que não passam exatamente pelo lucro, como é o caso do português Canal 180¹⁰⁰, um projeto artístico que procura, apenas, sobreviver.

Se este comportamento é a regra, nem sempre foi assim, e mesmo hoje podem acontecer exceções a essa regra. No período de 18 anos, entre a implantação de democracia em Portugal em 1974 e a liberalização da atividade televisiva em 1992, a televisão portuguesa viveu um período de maior liberdade criativa, onde os ditames do lucro e da concorrência não se faziam sentir e não eram levados em linha de conta. Era paga por uma taxa sobre os aparelhos de televisão e pela publicidade emitida. Neste período, foram produzidos conteúdos com um objetivo e num contexto que não voltou a acontecer. E este é um fenómeno que, sem o rigor das datas apontadas para o caso português, teve também lugar em muitos outros países da Europa, mesmo que uma década mais cedo.

A televisão, ao longo da sua história, promoveu muitas experiências de contacto com a arte contemporânea. Arlindo Machado, na sua obra *A Televisão Levada a Sério* (2000), enumera um conjunto de experiências que foram levadas a cabo em várias partes de mundo e que têm como denominador comum a experiência artística em contexto televisivo. Apenas alguns dos exemplos mais relevantes desse percurso artístico feito por algumas estações de televisão e recolhidos pelo referido autor.

⁹⁹ Ver trabalhos de Manuel Pinto e Felisbela Lopes, da Universidade do Minho, entre outros.

¹⁰⁰ OUTRA HISTÓRIA, OUTRA TELEVISÃO: Canal180 é um canal de televisão “Open Source”, o primeiro canal português inteiramente dedicado à cultura, artes e criatividade. Apresenta os conteúdos produzidos por uma rede internacional de criadores. Baseado em Portugal, é reconhecido e premiado internacionalmente.

Quadro IV
Programas de qualidade

Título	País/ano	Autores	Episódios	Comentário
TV Dante-The Inferno	Grã-Bretanha, 1999	Tom Philips e Peter Greenaway	8	Channel 4
Dekalog	Polónia, 1988	Krzysztof Kieslowski	10	
Goog Morning, Mr. Orwell	EUA/França, 1983/1984	Nam June Paik	1	
Ubu roi ou les polonais	França, 1965	Jean-Christophe Averty	1	
Berlin Alexanderplatz	Alemanha, 1980	Rainer Werner Fassbinder	13	Westdeutscher Rundfunk
Tanner'88	EUA, 1988	Robert Altman	6	HBO
La prise de pouvoir par Louis XIV	França/Itália, 1966	Robert Rossellini	1	ORTF (França)
M is for man, Music and Mozart	Grã-Bretanha, 1992	Peter Greenaway	1	BBC-2
Riget (O Reino)	Dinamarca, 1994	Lars Von Trier e Morten Arnfred	8	
Hill Street Blues	EUA, 1981-89	Steven Bochco		NBC
Histoire (s) du Cinéma	Suíça, 1989	Jean-Luc Godard		
Cenas da Vida Conjugal	Suécia, 1973	Ingmar Bergman	6	
Amor de Perdição: Memórias de uma família	Portugal, 1978	Manoel de Oliveira	6	RTP

Fonte: RTP e *A Televisão Levada a Sério* de Arlindo Machado (2000).

No quadro IV, podemos encontrar algumas das mais ousadas experiências levadas a cabo na realização de programas de televisão. Uma das mais relevantes é o trabalho de Peter Greenaway, uma adaptação da *Divina Comédia* de Dante Alighieri em oito capítulos. Esta série teve continuidade com a adaptação dos seis cantos seguintes (IX a XIV) e com realização de Raúl Ruiz. Também o realizador Krzysztof Kieslowski trabalhou numa importante experiência televisiva para a Telewizja Polska, série em dez capítulos com o título genérico *Deklog*. “No país mais católico do mundo, Kieslowski dissecou as razões mais profundas pelas quais nunca conseguiremos cumprir estes ou quaisquer outros mandamentos” (Machado, 2000:32).

O caso de Nam June Paik na televisão americana é outro excelente exemplo da utilização do meio e da tecnologia televisiva para a execução de uma performance artística. Em plena noite de *Réveillon* de 1984, Paik emite para Nova Iorque e para França, via

satélite, o programa com o título *Good Morning, Mrs. Orwell*¹⁰¹ com a participação dos mais importantes artistas de arte contemporânea. Nomes como Salvador Dali, Joseph Beuys; John Cage, Laurie Anderson, Bem e Robert Combas, Merce Cunningham, Allen Ginsberg, Peter Gabriel, Charlotte Moorgan, Maurício Kagel, Astor Piazzolla, Pierre-Alain Hubert e outros participaram neste programa global que tentava provar “que a televisão não estava necessariamente condenada a ser a arma do Big Brother” (*Idem*: 33).

Em 1986, Paik voltou a fazer um outro programa com o título *Bye, Bye Kipling* e em 1988 ainda um outro com o título *Wrap Around the World*. Estes programas representavam também a afirmação da capacidade do dispositivo enquanto instrumento capaz de uma produção artística, mesmo que apenas num contexto de arte *Pop*, que veio a ser também experimentado por Andy Warhol.

Warhol adorava a televisão, pois esta fazia parte da paisagem e da cultura *pop*. Ele gostava da televisão popular das grandes audiências, elegendo as séries *Brady Bunch*, *Dinastia* e *I Love Lucy* como as suas preferidas. Em 1985, chegou a interpretar-se a si próprio num episódio de *O Barco do Amor*. Entre 1979 e 1987, ajudado por Vicent Fremont, Andy Warhol fez vários programas de televisão que foram exibidos em tempos de antena comprados. São exemplos da sua vasta produção *Fashion* (dez episódios), *Andy Warhol's Fifteen minutes* (cinco episódios na MTV de 1985 a 1987). O autor desenvolveu muitos outros trabalhos para televisão como é o caso do *clip* que realizou para o grupo *The Cars*, *Hello Again*, e ainda uma telenovela experimental a preto e branco, *The Lester Persky Story*. Era a televisão de Andy Warhol.

Ensaio de Orquestra é um teledramático de cerca de uma hora produzido pela RAI em 1978. Mas é sobretudo o primeiro trabalho para a televisão do mais famoso dos realizadores italianos: Frederico Fellini. O argumento é simples: uma orquestra revolta-se contra o maestro no decurso de um ensaio. E explodem as contradições – com um final inesperado. Uma equipa de televisão faz o registo desta sessão.

Ensaio de Orquestra foi apresentado pela RAI aos participantes na reunião, em Roma, sobre “A construção da Europa e o papel dos serviços públicos de radiotelevisão”. Foi uma hora de silêncio, numa grande sala, onde mais de 200 pessoas rodearam meia dúzia de recetores. Juntaram dois fascínios: o de Fellini e o da Televisão, ela própria.

¹⁰¹ O programa de televisão *Good Morning, Mrs. Orwell* foi emitido na WNET-TV de Nova Iorque e na FR 3 em França.

Fellini chegou à televisão, como antes havia acontecido com Ingmar Bergman. A televisão suscita o interesse de criadores autênticos, que a procuram para novas experiências artísticas (Boletim interno n.º 3 de dezembro de 1978).

O realizador francês Jean-Christophe Averty, considerado um dos primeiros inventores da videoarte mundial, realizou, entre 1957 e 1990, mais de uma centena de programas de televisão, usando os recursos da inserção eletrônica de uma forma criativa e quase delirante¹⁰². São exemplos do seu trabalho o telefilme *Le Château des Carpathes* (1976), e o programa musical *Melody* (1971), para além de mais de uma centena de outros títulos que autores franceses classificam como influenciadores da vídeo arte francesa.

Em 1970, quando a televisão por cabo emergiu nos Estados Unidos, Jaime Davidovich foi dos primeiros a perceber as suas capacidades e possibilidades ao serviço de uma determinada expressão artística. Criou o *Artists Television Network*, que se destinava à produção e experimentação artística no meio televisivo comercial. Também Fassbinder, em 1980, adaptou uma novela de Alfred Doblin, *Berlin Alexanderplatz*, para a televisão. São 14 episódios de cerca de uma hora cada que influenciaram artistas e cineastas, como foi o caso de Susan Sontag que escreve um artigo sobre a série e a *performer* Laurie Anderson que escreve e interpreta uma música, *White Lily*, sobre esta mesma série. Rainer Werner Fassbinder tornou-se, depois de a ter realizado, um dos principais promotores do *Fernsehspiele* (teledramas ou peças para a televisão). Não podemos terminar esta lista de propostas artísticas desenvolvidas por várias empresas de televisão, sem ver *Cenas da Vida Conjugal* (1973) de Ingmar Bergman.

Esta minissérie de seis episódios é o mais profundo estudo sobre a relação de dois seres humanos. *Cenas da Vida Conjugal* é, algumas vezes, cruel e muitas vezes generosa para com os dois lados da relação amorosa. “Erland Josephson e Liv Ullmann estão magníficos nos papéis de marido e mulher que se amam, mas não conseguem viver juntos, ao mesmo tempo que se detestam, mas não conseguem viver separados”. Essa minissérie de Bergman retrata o tortuoso percurso de um casal, desde o momento em que é notória a sua aparente felicidade conjugal que é exposta como uma farsa, passando pela infidelidade e culminando no divórcio (Machado, 2000:60). A minissérie caracteriza-se pela complexidade e profundidade no desenvolvimento da narrativa e do perfil dos

¹⁰² Outros realizadores noutras partes do mundo, utilizando a televisão, fizeram também experiências. Podemos aqui referir Michael Snow, Bruce Nauman e Vito Acconci, que usaram vários procedimentos desconstrutivos e metalinguísticos já antes utilizados pelo pioneiro da televisão Ernie Kovacs, que trabalhou na televisão americana entre 1950 e 1962.

personagens. *Cenas da Vida Conjugal* antecipa elementos da linguagem hoje frequentemente usada nas séries de referência, como *Sopranos*, *Breaking Bad*, etc.

Teve um grande impacto na sociedade sueca. É preciso referir ainda que *Cenas da Vida Conjugal* foi lançada internacionalmente numa edição para o cinema, de 2 horas e 47 minutos. Por outro lado, a minissérie exibida originalmente na televisão sueca tinha seis episódios com cerca de 50 minutos cada. A série foi pensada e estruturada para televisão e faz parte integrante de um processo de formalização de uma linguagem audiovisual específica da televisão. Depois de *Cenas da Vida Conjugal*, Bergman, a convite da televisão sueca, realizou mais algumas outras séries de que podemos destacar *A Marquesa de Sade*, (1992), *O Último Suspiro* (1995), *Na Presença de um Palhaço* (1999) e *Os Criadores de Imagens* (2000), entre outros.

Muitos realizadores de cinema passaram a trabalhar para a televisão pela possibilidade que este novo meio apresentava de divulgação dos seus trabalhos, e pelo prestígio que poderiam dar à televisão que procurava afirmar-se. Rossellini vai trabalhar para a televisão, mas, no caso, deste realizador, encarando o seu trabalho de uma forma muito particular.

Rossellini é um cineasta da televisão, e os seus filmes realizados para a televisão assumem, regra geral, uma atitude didática. O estudioso da sua obra, Adriano Aprà, refere que os filmes de Rossellini para a televisão participam do discurso sobre a arte, sobre a estética, mas, no fundo, representam um exílio para Rossellini, um exílio do cinema. O realizador chega à televisão, vindo do cinema, em 1964, com a realização de *L'età del ferro*, um filme didático para uma televisão. Já em 1958, Rossellini tinha trabalhado para a televisão italiana e francesa com o filme *Índia* e, de seguida, com uma série de 12 episódios com o título *L'Índia vista de Rossellini*. O realizador entendia que o cinema representava um luxo muito caro e alienante, e que a televisão poderia educar de uma forma direta. Era necessária uma pedagogia da realidade que a televisão podia dar.

“O percurso de Rossellini no cinema tinha-o conduzido à constatação de que o público de televisão seria um público ávido de saber, um público disponível para aprender e o cinema podia trazer a linguagem, a história, a autoria, (...) a televisão podia trazer a biografia dos grandes nomes da história da ciência, da filosofia, da arte e da política, aqueles que marcaram os grandes nós de mudança mundial” (Cruchinho, 2007).

Rossellini desenvolve para a televisão italiana um projeto de vocação enciclopédica que vai começar pela pré-história (Idade do Ferro), para chegar a meados do século XX com a construção de um foguetão. São cinco episódios com cerca de 60 minutos cada e com uma audiência estimada de 8,3 milhões de espectadores. O realizador toma uma decisão pedagógica ao utilizar a televisão como veículo de aprendizagem, usando o documento

filmado e desdramatizando o discurso. Foi também como resultado de um convite da televisão francesa ORTF que Rossellini realizou o seu primeiro filme para televisão *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), que foi emitido em França em 1967, com uma audiência estimada de 8,6 milhões de espectadores e, mais tarde, na televisão italiana RAI em 1967, 1969 e 1977, ano da morte de Rossellini (*Idem*, 2007).

Através da sua produtora, Orizzonte 2000, realiza várias outras séries para a televisão italiana, francesa, espanhola, tunisina e alemã, conforme os assuntos e lugares tratados em cada filme. A televisão tinha a capacidade de levar o conhecimento e a informação a um público vasto. E esse conhecimento e informação poderiam surgir sob a forma de cinema. Rossellini cria uma “forma cinema” pensada para a exibição no pequeno ecrã num esforço para tentar acabar com a ignorância.

Nestas séries, assumidamente didáticas, o trabalho de cinema é reduzido ao mínimo, e é muito pouca a utilização de pós-produção, de onde desaparecem todos os traços de autoria. A linguagem destes telefilmes e séries é especial e muito própria de Rossellini. A série de filmes que realizou na última fase da sua vida, de marcado cariz religioso – *Agostino d' Ippona* (1972) e *Il Messia* (1975) – inaugura uma nova estética que passa pela ausência de drama, eliminação do tempo cronológico e do espaço geográfico, concentração exclusiva no cenário e, sobretudo, na oralidade dos personagens. Rossellini entende que a televisão é o meio do dito, do ouvido, do falado a que a imagem acrescenta um ambiente recetivo ao sonoro (*Idem*, 2007:326).

O realizador não seguiu nenhuma tendência, escolheu a televisão porque acreditava que uma televisão estatal só se justifica se atuasse realmente como um serviço de interesse geral participando no desenvolvimento social e cultural do país. Nessa mesma linha de pensamento, a televisão europeia foi durante muitos anos tida como uma possível Universidade Popular. Ainda hoje, tem grande importância em vários projetos estatais de ensino à distância que estão em funcionamento, sobretudo em países africanos. É também o caso da Universidade Aberta, onde a tecnologia televisiva pode ser usada para comunicar conhecimento à distância.

Como já atrás referimos, em 1959, Jean Renoir realizou para a RTF (televisão francesa) *O Testamento do Dr. Cordelier* (1959). Na realização desse filme, Renoir utilizou alguma tecnologia da televisão. O filme foi concebido como um telefilme, e esse objetivo foi conseguido de tal forma que, depois de ser emitido na televisão francesa, teve de ser exibido em sala alguns anos mais tarde. Por momentos, temos a sensação de que se trata de

uma reportagem, mas é um filme a preto e branco que trabalha a tensão emocional e a loucura dos personagens e o universo em que se movimentam. A música ou a sua ausência é outro elemento dramático usado por Renoir. *O Testamento do Dr. Cordelier* constitui um excelente objeto de estudo na direção de atores e na construção de densidade narrativa, mesmo tratando-se de um produto destinado à televisão¹⁰³.

É um filme que, como produto para a televisão, privilegia mais a imagem que a profundidade de campo, ou a expressividade e, neste caso, mais a sequência que o plano. Hoje, as antigas fronteiras entre cinema e televisão baralharam-se: filmes produzidos para a televisão são exibidos no cinema e o inverso também tem sido verdade (Lipovetsky e Seeoy, 2001:208). Em 2006, Steven Soderbergh filmou em 18 dias *Bubble*, com um pequeno orçamento de 1,6 milhão de dólares, e decidiu lançar o filme simultaneamente em salas, em DVD e em *video on demand* (Lipovetsky e SERROY, 2010: 209). Embora com uma estrutura e um modelo de produção televisiva, *Bubble* constituiu um sucesso recomendado por cinéfilos. Este é mais um exemplo da cada vez menor separação entre conteúdos televisivos e cinematográficos, seja nos modelos de produção, seja nas formas de realização e até de visionamento.

É sobretudo o desenvolvimento das formas narrativas contemporâneas que está em evidência na proposta relacionada com a emergência da televisão, como espaço possível de qualidade artística, não pela superação do cinema como meio audiovisual artisticamente legitimado, mas pelo investimento na singularidade estilística das séries no panorama audiovisual de hoje¹⁰⁴. A atividade televisiva é suportada por um conjunto de tecnologias que, surgindo no mercado da produção e da emissão, passaram a constituir um desafio para os artistas. A tecnologia do vídeo representava uma nova oportunidade e um novo espaço para a produção artística.

O vídeo como suporte ou meio de expressão artística começa a ser usado em Portugal em finais dos anos setenta, sobretudo, com uma abordagem de performance. Noutros países da Europa, e sobretudo nos Estados Unidos, o lançamento pela empresa SONY no mercado de consumo da câmara portátil *Portapak* veio fornecer uma nova ferramenta de questionamento dos meios audiovisuais e também um instrumento acessível de pesquisa de novas formas e expressões artísticas. O aproveitamento da tecnologia e do suporte vídeo

¹⁰³ <http://www.telemadrid.es/blogs/post/la-primera-vez-que-te-vi%E2%80%A6el-testamento-del-doctor-cordelier>, texto de José Manuel Albelda, consultado a 3 de setembro de 2017.

¹⁰⁴ Silva, Marcel Vieira. *Cultura das séries* in <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/15810/14556>, consultado a 10/02/2018.

ocasionou algumas mudanças nos modelos de representação e de percepção da obra de arte, mas também no modo de fazer e encarar a televisão.

Os realizadores de televisão aproveitavam as tecnologias disponíveis para uma nova exploração dos espaços, usando-as para criar a ilusão da ubiquidade, para provocar um afastamento generalizado do real, com a imagem a sobrepor-se à personagem, o tempo a ter primazia sobre o espaço real, uma nova forma de educar o olhar e, acima de tudo, um grau de imediatismo e de intimidade antes desconhecidos. As noções de escala, de movimento e de cor são evidentes nos processos usados de produzir imagem. É procurada e experimentada uma nova plasticidade visual. Os efeitos de desdobramento, distorção, incrustação, transparência, deslize, *strob instant replay* estão presentes nos vídeos produzidos e ajudam a criar uma nova linguagem “artística”. E se estas possibilidades são utilizadas por artistas de videoarte, estão também disponíveis para os realizadores de televisão que, em alguns casos, as usam nas suas realizações. Alguns dos trabalhos realizados por Jean-Christophe Averty são prova disso.

E a videoarte passou a constituir uma nova forma artística disponível, ou seja, um novo campo de expressão e experimentação artística. Desenvolve-se, assumindo-se como uma espécie de anti-televisão, como forma de contracultura numa resposta afirmativa às utopias da época, e numa tentativa de constituição de uma “televisão de guerrilha”. A partir dos anos 80, a própria televisão faz o aproveitamento de algum trabalho destes artistas nas suas emissões e, numa tentativa de se manter na linha da frente, vai tentando acompanhar o que se passa com os movimentos vanguardistas que se desenvolviam e que usavam como suporte base a película cinematográfica ou o vídeo.

Em 1969, a RTP transmite *Roda Lume*, a primeira obra de arte vídeo portuguesa produzida por Ernesto Melo e Castro. Com uma duração de 2’ 43”, esta obra experimental consiste num poema fonético improvisado pelo artista, baseado na leitura das imagens animadas constituídas por formas geométricas, por letras e algumas palavras, num encadeamento dinâmico (Melo e Castro, 2006).

Roda Lume marca o início de uma nova tendência no contexto artístico português, que teve continuidade um pouco mais tarde, a meados dos anos 70, noutros contextos fora da televisão. Para a televisão, representou o fim de uma experiência. A arte contemporânea não tinha aí lugar e, por isso, o próprio filme *Roda Lume* foi destruído. O regime político do Estado Novo e a sua censura não podiam autorizar esse caminho para a televisão deles.

Artistas como Silvestre Pestana e Ana Hatherly colaboram, mesmo que esporadicamente, com a televisão, produzindo conteúdos ou participando em performances ou outros eventos de carácter artístico ao mesmo tempo que questionam a presença da televisão no quotidiano da sociedade criticando o seu carácter unidirecional. Ana Hatherly apresentou semanalmente na RTP 2, entre 1978 e 1979, uma série de programas com o título genérico *Obrigatório Não Ver*¹⁰⁵. Esta emissão constituiu uma oportunidade para a televisão portuguesa ter na sua emissão um discurso sobre arte contemporânea. Cada programa debruçava-se sobre a arte de vanguarda. Era transmitido a preto e branco pela noite dentro, algumas vezes em direto. Foi mais um exemplo da programação cultural e de divulgação artística feita pela televisão durante os anos 70. Não teve continuidade porque se tratava, como noutros casos, de trabalhos para pequenos nichos de espetadores e a televisão, por vocação, busca mais do que pequenos nichos.

No texto “Televisão e arte contemporânea” de Arlindo Machado e Marta Vélez, é estudado o programa *Metrópolis* da televisão espanhola, como exemplo de um programa que faz parte do fluxo televisivo e que é considerado por estes autores um programa não artisticamente válido, mas mesmo uma forma de arte contemporânea¹⁰⁶.

4.6 A TELEVISÃO EM PORTUGAL

Podemos avançar um pouco mais e caracterizar o desenvolvimento da televisão em Portugal em quatro grandes momentos:

(1) Num primeiro que se iniciou com o seu nascimento em Portugal em 1957 e que se prolonga até 1974. Este período poder-se-á caracterizar por um incipiente apetrechamento tecnológico, por uma procura da forma de afirmação junto do seu público, tendo a inglesa BBC como o modelo de televisão a seguir. Estamos num período de proto-tv, mas, mais do

¹⁰⁵ *Obrigatório Não Ver* foi um programa de vanguarda, apresentado por Ana Hatherly, que abordava temáticas que iam das artes plásticas a experiências musicais de vanguarda, etc. Alguns títulos de episódios exibidos em 1978: (1) “Música em água e mármore”, (2) “Bauhaus”, (3) “Entrevista com E. Melo e Castro”, (4) “Poesia concreta”, (5) “Ballet triádico de Oscar Schlammer”, (6) “Entrevista com Ernesto de Sousa”, (7) “Spaced”, (8) “Ballet triádico de Oscar Schlammer- 2.ª parte”, (9) “Giacometti”.

Em 1979, foram emitidos mais nove episódios, com os seguintes títulos: (1) Cubismo e Arte Negra, (2) Brancusi, (3) Rotura, (4) Músico-Textos, (5) Artaud e o Teatro da Crueldade, (6) Teatro de Pantomima de Tomasshevski, (7) Exposição Jochen Gorz, (8) Agumar de Fernando Calhau, (9) Como Ler Poesia Concreta (este último programa não chegou a ser emitido).

¹⁰⁶ Em <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/58492/61476>, consultado a 1/7/2017.

que isso, por via do regime político vigente, estamos num período de televisão perfeitamente dirigista e dirigida, que concentra boa parte do seu trabalho na tarefa de assegurar a propaganda governamental.

(2) Num segundo tempo, logo a seguir ao 25 de Abril, a RTP é confrontada com uma nova realidade política, económica e, sobretudo, social. A televisão portuguesa, tal como a generalidade das pessoas e das instituições, entrou num certo delírio de liberdade. Ela ajusta-se ao poder vigente, e agora é o poder revolucionário corporizado pelo MFA que dirige o país. A RTP está lá e vai cobrir noticiosamente todas as manifestações de liberdade. A cobertura noticiosa do país é aceitável, mas que dizer da restante programação? Portugal estava em profunda mudança, e será que a televisão se começava a preparar para enfrentar essa nova realidade, essencialmente no que respeitava à produção de ficção?

“Três dias depois do 25 de Abril, o programa ‘TV 7’ foi para o ‘ar’ com imagens da libertação dos presos políticos, de Caxias, e a presença, em estúdio, de convidados especiais (...)” (Teves, 2007:124). No 1.º de Maio de 1974, iria acontecer a primeira grande manifestação popular de apoio ao movimento revolucionário. A televisão pública recrutou todos os seus meios humanos e técnicos para noticiar o que estava a acontecer e “foi assim possível ir mostrando, ao longo do dia e da noite do 1.º de Maio que se passou: manifestações populares em todas as capitais de distrito do Continente” (*Idem*: 125).

No período conturbado que vai do dia 25 de Abril até 1 de Maio de 1974, o Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica realiza um documentário para o cinema e para a televisão com o título *As Armas e o Povo*. Trata-se de um filme de intervenção, com destaque para as entrevistas de rua, durante a celebração do 1.º de Maio em Lisboa, quando o povo sai às ruas de braços dados com os militares revoltosos para consagrar a revolução. A lógica que preside à organização do documentário manifesta-se, no âmbito da montagem, na escolha dos que detêm a palavra – aqueles que têm uma posição mais vanguardista: os soldados, marinheiros, os operários, os estudantes universitários¹⁰⁷. Estreou em 1977 num cinema de Santarém, mas não teve um percurso comercial. Há uma grande adesão ao movimento revolucionário que acabava de ter lugar em Portugal e, mais do que isso, quer a televisão, quer os trabalhadores do cinema vão para a rua reportar esse

¹⁰⁷ Colaboraram neste filme os realizadores: Acácio de Almeida, José de Sá Caetano, José Fonseca e Costa, Eduardo Geda, António Escudeiro, Fernando Lopes, António de Macedo, Moedas Miguel, o brasileiro Glauber Rocha, Elso Roque, Alberto Seixas Santos, Artur Semedo, Fernando Matos Silva, João Matos Silva, Manuel Costa e Silva, Luís Galvão Teles, António da Cunha Telles e António Pedro Vasconcelos.

momento histórico que representa um total rompimento com a forma de produzir cinema e televisão do passado recente. Há um sentimento de liberdade que se vê nas emissões da televisão. Esta faz um esforço de acompanhamento do momento vivido pela sociedade portuguesa.

No período de 18 anos que medeia a chegada da democracia em 1974 e a liberalização da atividade televisiva, nota-se uma vontade na RTP de atingir a sua idade adulta, e, por isso, há uma tentativa de dotar a empresa de estruturas de gestão adequadas às características da sua atividade. São feitas algumas reestruturações na RTP, que visavam dotá-la de melhores condições operacionais para a sua adaptação às novas circunstâncias do país e do mundo dos *media*. Começam a surgir propostas para a produção de seriados de vários tipos, tal como já acontecia regularmente noutros países europeus. Durante estes 18 anos, poderemos dizer que a televisão portuguesa viveu em plena época da *proto-tv*, tal como foi definida por Eco e por Casetti e Odin¹⁰⁸.

(3) A chegada da televisão privada a Portugal acontece no dia 6 de outubro de 1992, dia da primeira emissão da SIC. Poucos meses depois, surge a TVI, ou seja, entramos num novo período da evolução da televisão em Portugal. A partir de 1992, alguns anos depois dos nossos vizinhos europeus, inicia-se o processo lento de passagem da *proto-tv* para a *neo-tv*. A televisão privada vai conquistando gradualmente maiores audiências e, alguns anos depois, a liderança, e estabelece o modelo de televisão para o futuro em Portugal. Basicamente, e segundo Casetti e Odin, a *neo-tv* acaba com o modelo pedagógico da televisão (*proto-TV*) que vigorava para propor uma outra forma mais interativa, assente numa relação próxima entre o apresentador e o público. O apresentador e o telefone constituem essa equipa que promete aproximar a televisão do telespectador, atribuindo-lhe assim, a este, um papel de eleitor, que pode votar nas várias opções que lhe são postas à consideração (Casetti e Odin, 1990).

(4) Por fim, a entrada na pós-televisão, ou seja, nas novas formas de produzir e de ver televisão, nas novas plataformas digitais que vão caracterizar a televisão do século XXI.

A televisão do século XXI faz o prolongamento da vida quotidiana, e o seu produto por excelência assenta na palavra, seja nos intermináveis debates a propósito de tudo, sejam os *reality shows* em que é a vida íntima que é mostrada. Também aqui com a atribuição de

¹⁰⁸ CASSETTI, Francesco e ODIN, Roger (1990) *De la paléo à la néo-télévision*. Nesta obra, os autores enumeram e definem as principais características destes modelos de desenvolvimento da televisão europeia. No entanto, a temporalidade de desenvolvimento estudada por estes autores aplica-se também à televisão portuguesa, com um atraso de alguns anos.

grande valor à palavra. Não é mais uma televisão feita para tentar colmatar as eventuais necessidades dos espectadores (de informação, conhecimento e divertimento), mas passa a ser uma televisão “feita por si”, ou seja, uma televisão que é feita para ir de encontro àquilo que os espectadores querem; não do que precisam, mas do que estão prontos a consumir. No entanto, “quanto mais as pessoas se fixam na experiência televisiva, tanto mais se tornam prisioneiras de uma realidade amputada, a única que o *médium* consegue transmitir” (Mander, 1999:415).

Como já referimos, a sua programação assenta fundamentalmente em ficção do real, (*Reality Shows*) e em espetáculos da palavra (*Talk Shows*), na ficção, que também se estrutura na palavra, como é o caso das telenovelas. São programas de debate, programas de comentários com convidados residentes, informação e, no tempo que resta, ficção popular. Ficção assente num discurso cujos valores essenciais são o realismo e a contemporaneidade.

“La etapa realista del siglo XIX contribuyó a poner en crisis la oposición ficción/realidade y borrar sus limites. El gusto por las claves realistas está presente em toda la narrativa televisiva americana porque la naturaleza del próprio medio diluye la percepción y la distancia entre ficción y realidad” (Castro, 2002:19).

André Bazin considera que a tecnologia e o discurso fílmicos se desenvolvem para atingir uma completa representação da realidade (Bazin, 1992:29). Continua, citando Malraux, “o cinema não é senão o aspeto mais evoluído do realismo plástico que começa com a Renascença e encontra a sua expressão limite na pintura barroca” (*Idem*: 14).

Se no cinema, tal como referido por Bazin, o realismo constitui uma procura em busca da essência do cinema, na televisão, e quando nos referimos ao discurso de base realista, estamos a definir uma das formas mais comuns desta ir ao encontro dos gostos dos seus públicos. A televisão é um dispositivo do século XX que vive bem com narrativas contemporâneas.

A indústria cinematográfica procura a eficiência e a economia sempre ancorada na ideia de espetáculo. Paulo Serra no seu estudo sobre a estética e os *media* refere que o audiovisual ao assumir a *mimésis* como um ideal, teve de se tornar artístico, ao procurar construir uma realidade substituta da realidade com aplicação de efeitos estéticos (Serra, 2008:8)¹⁰⁹.

“É a palavra que torna específico o humano. A palavra desdobra-se em três registos constitutivos essenciais: expressão, informação e convicção. Neste sentido, os modos de comunicação que nela se baseiam são radicalmente distintos dos dos animais de cada espécie ou mesmo dos das máquinas, cuja aptidão para comunicar – à sua maneira – é bem nossa conhecida” (Breton, 2002:33).

¹⁰⁹ Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/serra-paulo-estetica-media.pdf>, consultado a 10/5/2018.

Se na *proto-tv* a comunicação era resultado de um contrato de comunicação tacitamente estabelecido entre a instituição e o público, na *neo-tv* não existe este contrato, as emissões assentam num funcionamento em contacto. De ato social a moderna televisão passa a representar um ato individual. E, por fim, poderemos falar na pós-televisão? A partir dos inícios dos anos 90, e em Portugal alguns anos depois, começaram a surgir canais especializados em temáticas importantes para a vida quotidiana das pessoas. Foi o caso, em 1992, do Weather Channel nos Estados Unidos e, em Portugal, por exemplo com o Canal Saúde que teve uma vida curta.

Lançada em 1972, a HBO afirmou-se como não sendo televisão (*It's not TV, It's HBO*), mas só em 1997 avança com a produção de *Oz* e, em 1999, *Os Sopranos*. São anos de grande dinamismo para a televisão em todo o mundo. Surgiram, fruto dessa dinâmica, séries como *A Balada de Hill Street*, *ER*, *Serviço de Urgência* ou *NYPD Blue*, excelentes, mas cumprindo as regras da televisão, sobretudo no que se refere à sua emissão, que é intercalada com publicidade. Com *Os Sopranos*, a HBO¹¹⁰ passa a emitir uma espécie de cinema em episódios; retira por completo a publicidade da sua emissão e assim oferece aos seus assinantes aquilo que é referido como cinema em casa.

A partir da viragem de milénio, entramos na segunda *Golden Age of Television* ou o período da *Must see TV* como poderemos chamar à era das séries. *The Revolution Was Televised* de Alan Sepinwall¹¹¹ (2013) é uma importante obra para a compreensão deste fenómeno. Aqui, já não falamos de televisão, mas apenas de séries. Seja na Netflix, na Hulu e em outras ofertas OTT¹¹², boa parte da antiga televisão passou a estar acessível em todos os dispositivos com acesso à internet. Os clientes destas plataformas têm subido de número. Só a Netflix poderá atingir os 100 milhões de clientes em 2020 (*Idem*).

¹¹⁰ A série *Os Sopranos* foi transmitida no canal de cabo americano HBO, que se notabilizou pela grande qualidade dos seus conteúdos e, sobretudo, por ser um canal de televisão que eliminou por completo a publicidade da sua emissão. Isto acontece em 1999 quando iniciou a emissão de uma série que se preparava desde 1997. A série *Os Sopranos*. Em 2013, o *Writers Guild of América* nomeou *Os Sopranos* como a série de TV mais bem escrita de todos os tempos, enquanto a *TV Guide* a classificou como a melhor série de sempre.

¹¹¹ SEPINWALL, Alan (2013). *The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers e Slayers Who Changed TV Drama Forever*, Nova York, NY: Touchstone. *The Revolution Was Televised* analisa doze programas diferentes, tentando traçar uma linha de evolução. Começa por tentar mostrar a crescente sofisticação dos novos dramas da televisão, começando pela HBO – *OZ* e terminando com o crime-drama da AMC *Breaking Bad*. Explica que grande parte destas séries não nasceu de um projeto que se desenvolveu como tal. Em alguns casos foi quase obra do acaso. De ideias soltas nos melhores e mais importantes *shows* da época. O autor enumera os vários *shows*, mas não estabelece qualquer ligação entre eles, qualquer teoria que lhes dê algo em comum.

¹¹² OTT – *Over the Top Television* é qualquer coisa que se soma à televisão. São plataformas que funcionam por subscrição e que têm conteúdos disponíveis a que podemos aceder através dos serviços de net em Banda Larga.

É a televisão do futuro, desmaterializada no seu acesso e visionamento, vista em qualquer lado e, em muitos casos, sem publicidade. Mas a televisão é uma parte importante da nossa dimensão social e doméstica onde impera um grande espírito de hábitos e rotinas. Se podemos falar de pós-televisão, é certo que o processo de mudança é lento. Hoje, ainda temos bem presente nos lares das famílias o televisor que é ligado e nos fornece um alinhamento de programas e informação construído com as regras da neo-tv. Como se não houvesse “comando”, como se a oferta de conteúdos fosse, como no passado recente, única.

No estudo promovido pela ERC¹¹³, 99% dos inquiridos dizem ver televisão de uma forma regular e apenas 6,9% afirmam usar os serviços VOD (*Video on demand*). São ainda 60,8% as pessoas que ligam o televisor logo que chegam a casa e o deixam ligado. A televisão de fluxo tem ainda muitos seguidores, e a dinâmica familiar é ainda determinada e facilitada pela televisão. Vivemos na era da neo-tv, em mudança para a pós-tv, mas de uma forma lenta que se vai prolongando no tempo. No estudo levado a efeito pela ERC em 2016, constata-se que a informação é o conteúdo com mais procura, 89,5% dos espectadores, a que se seguem os produtos de *stock*, como sejam telenovelas, filmes e séries, com 56,3%. Na ficção, são as telenovelas que agregam mais público e, embora seja um conteúdo para as camadas mais velhas, este estudo revela também a existência de uma vasta camada de público jovem que as vê. As series de culto cativam os públicos adolescentes e jovens. Uma das estratégias para a captação desses públicos mais jovens tem que ver com a inclusão na produção de algum “fogo de artifício” para cativar o olhar. Esses efeitos visuais são conseguidos com a utilização das tecnologias hoje disponíveis.

Se a tecnologia foi resolvendo problemas que surgiam na gravação, armazenamento e manipulação da imagem e do som, essa tecnologia também serviu e serve na construção do espetáculo, hoje de uma forma muito vincada, por exemplo, na pós-produção. Ela sempre soube usar a tecnologia disponível para criar o espetáculo, em muitos casos, uma espécie de “zoo visual”. Como escreve Gérard Imbert “La television toda es hoy una Operación Triunfo em acción”(2009:15). A tecnologia serviu como ferramenta para provocar a adesão do público, e, entre essa tecnologia o “controlo remoto” participou ativamente na construção da televisão que conhecemos hoje¹¹⁴.

¹¹³ ERC – Entidade Reguladora da Comunicação Social. O estudo referido foi publicado em 2016 com o título “Novas dinâmicas do consumo audiovisual em Portugal”.

¹¹⁴ Caetlin Benson-Allott *Remote Control* (2015). Bloomsbury Academic: Georgetown University.

Ela viveu sempre com a grande preocupação das audiências, sua razão de ser e também a sua garantia de sobrevivência. No entanto, é impossível compreender o Ocidente desde a II Guerra Mundial sem olhar para a televisão que nos vários países foi acompanhando e participando na evolução por que temos passado a todos os níveis. “Viva, pois, a pós-televisão que derrotará de vez a tenebrosa, repetitiva, manipuladora e venal televisão tradicional” (*Expresso*, “Na idade da Pós-Televisão”, publicado a 08/01/2017).

CAPÍTULO V – Uma janela para o mundo

5.1. OS PROGRAMAS DE TELEVISÃO

A indústria americana encontrou a resposta para a decadência do modelo de televisão generalista que vinha dos anos 80. E encontrou essa resposta na própria televisão que, como meio de distribuição acessível a todos, foi também motor e atriz da evolução de um formato¹¹⁵ específico da narrativa contemporânea: as séries de televisão (Saló, 2003).

Se este tipo de conteúdo era já habitual nas emissões televisivas, as séries de televisão passaram a ter um grande nível de sofisticação, em boa parte ajudadas pela tecnologia que se pode aplicar ao manuseamento do vídeo e do áudio e, como os seus episódios são mais curtos que os filmes, adaptam-se melhor à forma atual de disponibilidade para o divertimento. Mas se mesmo o cinema hoje é cada vez mais visto em casa, as séries de televisão passaram a fazer parte de um imaginário que nos chega a casa pela televisão, e que está disponível em múltiplas plataformas.

Uma das razões que se aponta para o enorme êxito deste tipo de formato é ter deixado de ser um produto do realizador para ter passado mais a produto do argumentista e do produtor. O escritor e crítico de televisão Sergi Pàmies afirma que “el serial de televisión pertenece hoy a los guionistas, y por eso la calidad de las tramas y textos ha logrado arrebatarse al cine la hegemonía creativa de la ficción audiovisual” (*Apud* Vallín, no *Jornal La Vanguardia*, 5/11/2007)

Hoje, faz-se a entrega da direção da série ao guionista, ao seu criador. É o guionista que carrega a responsabilidade de construir a narrativa, de definir e caracterizar as personagens, de as fazer evoluir, de ir trabalhando a narrativa para que ela possa recolher o agrado do público. O realizador tem aqui um papel secundário, mais técnico, na construção artística e

¹¹⁵ SALÓ, Gloria (2003). *Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Há grande dificuldade em definir com rigor o que é um formato televisivo. Esse é o tema da obra acima referida e que a autora tentou resolver fazendo entrevistas a profissionais de televisão. Janvier Capitán, realizador e apresentador de *El Informal* diz “creo que un formato o programa de televisión no puede funcionar si no se puede resumir en una línea, si uno no es capaz de eso, dificilmente el espectador va a saber de qué va tu programa. Un formato es un contenedor donde pones una serie de componentes que hay que mezclar en determinadas dosis. Es una palabra que nos hemos inventado en el medio para decir que eso prima sobre quién da la cara” (Saló, 2003:20). Por outro lado, Diego Guebel na mesma obra define “formato” como “el concepto o idea de un programa que tiene una combinación única de elementos (escenografía, reglas, dinámica, temática, conductores...) que lo hace único y lo diferencia claramente de los demás. También debe poder adaptarse y aplicarse a distintos territorios y culturas sin perder su esencia y fin” (*Idem*: 16).

narrativa. É a partir de 1990, mas sobretudo a partir do início do século XXI, que as séries de ficção voltam a usar o sistema de produção do cinema através de um ecletismo formal e estético que propõe uma renovação na forma, misturando o dinamismo do *videoclip* e o realismo da reportagem televisiva (Castro, 2002:169).

A narrativa seriada teve sempre um lugar de eleição nos meios de comunicação de massa. Fracionar a história e publicá-la por partes mantêm o interesse do espectador/leitor que está a acompanhar o evoluir da história seja num jornal, na rádio ou na televisão. A grande alteração atrás referida, que aconteceu sobretudo com o início do século XXI, tem que ver com o regresso da produção de séries aos modelos cinematográficos na produção e também a conquista de orçamentos que permitem a produção de séries de alta qualidade técnica e artística.

Contar e ouvir histórias faz parte da construção da identidade da pessoa, da comunidade, de um povo ou até de uma nação. A narrativa *Mil e uma Noites* é um exemplo de uma narrativa seriada. Esta narrativa com origem incerta nos séculos IX, X ou XI conta a história de Sherazade, uma bela princesa que se casa com o terrível Shariar, rei da Pérsia. Shariar era conhecido por matar as suas esposas na noite seguinte ao seu casamento. Mas Sherazade, para evitar a morte, passa mil e uma noites a contar histórias intermináveis, interrompendo-as sempre num momento de *suspense*. Desta forma, Sherazade aguçava a curiosidade de Shariar, que, interessado no discorrer da história, poupava-a à execução, garantindo a continuação da sua vida.

A estrutura em episódios surgiu também nos folhetins publicados em periódicos, tal como revistas e jornais, que foram surgindo a partir do século XVIII. A publicação seriada ajudava as vendas das referidas publicações. O custo baixo da revista ou do jornal, comparado com o custo dos livros, popularizou a circulação destes periódicos junto da burguesia e ajudou a criar o hábito da leitura. A trama das histórias publicadas era fragmentada em capítulos, demarcados sempre por algum acontecimento de muita tensão no seu fecho. Com a necessidade de relembrar alguns acontecimentos essenciais da história, abria-se a possibilidade de conquistar novos leitores, fazendo uma recapitulação da narrativa já passada. Acabava de nascer uma forma de serialidade industrial com o texto escrito que, mais tarde, se vai estender a muitas outras formas de expressão artística, e não só. Baseados numa estética da repetição, este novo conteúdo assenta na fragmentação do discurso, num processo de produção industrializado, que o leva a fazer parte daquilo que ficou definido por baixa cultura. Surgiam outras exigências: (1) uma escrita com algum

grau de repetição para facilitar a vida aos leitores menos instruídos; (2) e também rapidez e prolixidade, para garantir a compensação financeira pelo trabalho do escritor.

Na rádio, os principais conteúdos adequados à serialidade, como as radionovelas e o rádio-teatro, foram desaparecendo das grelhas de emissão. Esse espaço de entretenimento ficou livre para ser ocupado pela televisão. Primeiramente, foi no cinema que a serialidade ganhou importância com o aparecimento a partir de 1913 de filmes curtos que contavam uma história em continuidade, ao longo de alguns dias. Esses filmes eram exibidos nos *nickelodeons*. Os filmes de longa-metragem (*feature films*) podiam ser exibidos por partes nas salas destinadas ao público mais popular e com menos poder de compra. As séries cinematográficas *Fantomas* (1913) de Louis Feuillade e *The Perils of Pauline* (1914) de Louis Gasnier foram formas básicas de seriado feitas para o cinema. Também o clássico *The Vampire* (1915-16)¹¹⁶ de Feuillade, pelas circunstâncias das suas filmagens, está próximo da televisão e do direto.

Nos Estados Unidos, a primeira série produzida para cinema, mas com o formato de série, foi *What Happened to Mary* de 1912, que acompanhava a exibição cinematográfica com a publicação da história na revista *The Ladies World*. Constituíram séries famosas títulos como *Zorro* (1937-1959), *Flash Gordon* (1936-1940), seriados que eram exibidos nas salas de cinema, chegando alguns a conseguir ganhar exibições noturnas nas primeiras exibições de cinema. O seriado, no cinema, era entendido como produto de segunda linha, e a indústria achava que estes filmes não valiam um bilhete de entrada. A partir dos anos 50, o seriado de cinema deixa gradualmente de ser produzido e passa para a televisão que acabava de o adotar como forma segura para o novo meio. Surgem, com enorme sucesso, as séries, agora na televisão, *I Love Lucy* e *Doctor Who*, entre outras.

Chamamos serialização à apresentação descontínua e fragmentada do sintagma audiovisual. Porquê uma estratégia de serialização na televisão?

¹¹⁶ É um *seriado francês* da época do *cinema mudo*, exibido nas salas de cinema entre 1915 e 1916. Foram produzidos dez episódios, com uma duração total de 6,5 horas. A produção de *Les Vampires* (1915) começou quando a Gaumont soube que a Pathé tinha adquirido os direitos do seriado de origem americana (*The Mysteries of New York*, 1914). Um outro seriado americano exibido anteriormente (*The Perils of Pauline*, 1914) tinha alcançado grande sucesso comercial.

Les Vampires foi uma produção barata, o que é evidenciado nos cenários e adereços, na reutilização de móveis em diferentes episódios, e também de imagens fotográficas que tornam dispensável a filmagem em locais diferentes. Os episódios foram gravados rapidamente e o seu realizador fez pouco uso das técnicas cinematográficas. Grande parte do filme é rodada com a utilização de câmaras fixas, com a introdução ocasional de alguns grandes planos que procuravam dar ao filme um olhar mais real.

Podemos explicar a serialização pela condição industrial da televisão e pela adoção dos métodos de trabalho da sociedade industrial. Com isto, é possível produzir uma boa quantidade de programas com os mesmos atores, os mesmos figurinos e a mesma situação dramática. O programa de televisão é produzido como um sintagma padrão que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores (Machado, 2000).

Existem, no entanto, razões de natureza intrínseca ao meio que conduzem a televisão à produção seriada. A atitude do espectador de televisão é, muitas vezes, dispersiva e distraída. A narrativa não pode ser linear e progressiva, tem de ser recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada plano. Por outro lado, o intervalo, cuja principal razão é comercial, tem também um papel organizativo, garantindo o momento da respiração, adequado ao visionamento familiar. O corte e o *suspense* emocional abrem espaço para a participação do espectador, convidando-o a prever o desenvolvimento da narrativa.

Lorenzo Vilches (1993) define serialização como um conjunto de sequências sintagmáticas baseadas numa alternância desigual. A repetição não significa, necessariamente, redundância. Ela é o princípio organizativo de vários sistemas poéticos. Umberto Eco (1970), no seu estudo sobre banda desenhada, acrescenta que o fluxo contínuo de variações sobre o mesmo esquema básico possibilita criar uma espécie de *poésie ininterrompue* cuja força pode ser experimentada através do contacto de uma, duas ou dez histórias (Eco, 1970:286).

Omar Calabrese (2000) veio anunciar que a produção seriada de televisão permite pensarmos numa coisa nova, numa estética de repetição, baseada na dinâmica que brota da relação entre os elementos invariantes e variáveis. Esta estética da repetição tem a possibilidade de acontecer em três casos: (1) variações em torno de um eixo temático, (2) narrativas baseadas numa metamorfose dos vários elementos e (3) as narrativas estruturadas que podem criar um entrelaçamento de situações diversas (Calabrese, 2000:55). A importância da serialização televisiva está na possibilidade de se poder promover processos de fragmentação e mistura da narrativa em busca de modelos de organização que sejam, não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso (Machado, 2000).

Entre 1930 e 1943, esteve no “ar” a radionovela *Painted Dreams* que, com a duração média de 15 minutos, tinha uma forte ligação à publicidade, tal como veio a acontecer com outras radionovelas e, mais tarde, com as telenovelas. Foi a primeira radionovela emitida

em horário diurno, pela estação WGN de Chicago, que se manteve no ar durante 13 anos. Nos Estados Unidos, as telenovelas eram denominadas *soap operas*, justamente porque eram patrocinadas por marcas de produtos de limpeza doméstica. O perfil dos espectadores destas radionovelas, e depois das telenovelas, era maioritariamente mulheres, da classe média ou média baixa. Mulheres, donas de casa, consumidoras deste tipo de produtos.

Nas séries dramáticas, a história é diluída entre os episódios, tornando-se necessário, como nos folhetins, que se faça uma recapitulação dos acontecimentos que tiveram lugar nos episódios anteriores. Normalmente, é editado um pequeno compacto, que recorda os factos já passados. Trata-se de um *recap sequence*, o que aconteceu com a série portuguesa *Amor de Perdição: Memórias de uma família*, e que é comum acontecer nas telenovelas e em algumas séries. Uma outra forma, a construção narrativa, assenta numa história completa que começa e tem o seu final no tempo do mesmo episódio. Na televisão portuguesa, este modelo de seriado pode ser exemplificado pela série *Terra Instável* de 1991, que teve seis episódios. Os textos eram de Viale Moutinho, Violeta Figueiredo, Isabel Medina, Mira Coelho, José Jorge Letria, António Torrado, Herlander Peyroteo, Maria João Rocha, Luís Filipe e Jaime Costa. Todos os episódios tiveram o mesmo genérico, que era o único elemento visível a agregar o conjunto dos seis filmes. Podemos detetar outros elementos unificadores que nos permitem falar de uma série: suporte, meios de produção disponíveis e um certo “livro de estilo” que, não apagando as marcas pessoais de cada realizador, dão a toda a série um tom semelhante. Todos os episódios eram diferentes, de diferentes autores, dirigidos por diferentes realizadores, mas, apesar de tudo, com uma certa unidade de fundo que nos permite admitir que os seis filmes fazem parte de uma série. Tal como acontece com os telefilmes da série *Alfred Hitchcock Presents*, aqui, o realizador era o mesmo em todos os filmes da série.

A partir de 1974, segundo Nilza de Sena (2009), a televisão portuguesa inaugura uma nova perspectiva de programação e até de instrumentalização da grelha de programas de serviço público. É uma nova forma de encarar o meio televisivo, já não tanto como um meio de apoio à formação dos cidadãos, mas como um meio de proporcionar divertimento e o grande espetáculo.

A televisão valoriza a visualidade, a alteração de ritmos narrativos, em suma a televisualidade numa afirmação de autonomia em relação ao texto. A televisão pública, no tocante à ficção, tentou, a partir de 1974, diversificar a oferta integrando-se na rota das produções globalizadas – foram exibidas a *soap opera Dallas* e as séries *Balada de Hill*

Street e Fame, bem como outras séries inglesas e italianas – ao mesmo tempo que se ensaiavam as primeiras tentativas para a produção de ficção filmada para televisão, mais tarde, já nos anos 80, da primeira telenovela portuguesa¹¹⁷, e se mantinha a receita de sucesso do *prime-time* fundada na sequência *sandwich*: telenovela brasileira – telejornal – telenovela brasileira, e só depois um episódio de uma série estrangeira.

As séries televisivas (gravadas em estúdio) eram consideradas produtos pobres, de pouca qualidade artística, se comparadas com o cinema. Assim, sobretudo nos anos 60 e 70, tentou-se uma maior aproximação da televisão ao cinema, fazendo televisão com os modelos do cinema, com técnicos de cinema e orçamentos de televisão. São muitos os exemplos, mas ficamos apenas pelo já referido *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1965) e pela série portuguesa aonde voltaremos *Amor de Perdição: Memórias de uma família* (1978).

Com alguma frequência, e ditado fundamentalmente por razões económicas, a produção de um filme era acompanhada por uma versão em episódios para televisão. É, a seu modo, uma versão da ideia já afirmada do tempo dos realizadores na televisão. A adaptação de um formato ao outro leva a que, normalmente, se proceda a uma transformação do formato original, reafirmando a intertextualidade dos dois formatos. No cinema, o mais importante na construção da linguagem é a forma como se filma e não tanto o argumento. Em *Pickpocket* de Robert Bresson o estilo e a forma de filmar subjagam a história¹¹⁸. Nas séries, a base da narrativa assenta sobretudo no diálogo. Dá-se mais importância à oralidade do que à imagética. A semelhança entre os dois formatos passa essencialmente por questões técnicas. Se o cinema desde os seus primórdios, com Méliès e Dziga Vertov, utilizou as possibilidades técnicas para a criação de uma estética própria passível de ser designada arte, a televisão iniciou-se como puro entretenimento e,

¹¹⁷ *Vila Faia* foi a primeira telenovela portuguesa. Foi transmitida na RTP1 entre 10 de maio e 28 de setembro de 1982, em horário nobre. A realização foi de Nuno Teixeira e o argumento de Francisco Nicholson. Seguiu-se na grelha de emissão da RTP 1 outra telenovela – *Origens*.

¹¹⁸ *O Carteirista* (1959) de Robert Bresson. O filme decorre como se fosse um diário em planos médios e longos com movimentos mínimos e *fade out* como alternativa ao corte de plano feito em montagem. Os sons da cidade são muito valorizados e tornam-se presentes em qualquer local, como no pequeno quarto em que Michel vive. O filme começa com uma narração que nos vai descrever o contexto e alguns elementos da história. A construção do filme faz parte de uma espécie de bailado protagonizado pela ligeireza das mãos que manipulam objetos tirados às pessoas. Roubar não se trata de uma questão financeira, é quase um êxtase, e cada roubo pela troca de olhares é quase uma conquista. E a *découpage* acompanha esse bailado com a câmara (nas cenas de roubo) à altura da cintura para ser testemunha do movimento das mãos que percorriam carteiras, ajudado por um jogo de olhares entre ladrões e roubados.

mais tarde, tentou a libertação graças à migração do talento do cinema para o seu meio. A série televisiva produzida e realizada por Hitchcock *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1965) começou a ser exibida em outubro de 1955 na CBS entre as 21h30 e as 22h00, concorrendo no mesmo horário com programas de grande audiência nas outras duas estações nacionais, ABC e NBC. Se na primeira temporada o programa não ocupou qualquer lugar de destaque, na segunda iniciou um lento e constante aumento de audiências (Castro de Paz, 1999:61).

Nos anos 50, produzem-se profundas alterações na televisão nos Estados Unidos. Aparecem os *episodic live series*, protagonizados por personagens fixos e com peripécias diferentes todas as semanas, elaborados por equipas de escritores segundo modelos herdados da rádio, os populares *radio dramas*. Em 1950, as televisões nos Estados Unidos emitiam séries em episódios e em direto. Em 1951, a atriz Lucille Ball vai realizar uma série de comédia para a CBS – *I Love Lucy* –, que se manterá durante nove temporadas e será um êxito de audiência e uma referência mundial neste género. A partir de 1952, começam a filmar-se várias séries em episódios de 30 minutos, sejam policiais ou situações de comédia.

Em setembro de 1959, a NBC transmitia o primeiro episódio da série *Bonanza*, que se manteve no ar durante 14 temporadas, até 1973, num total de 310 episódios. No dia 14 de maio de 1961, a RTP emitia o primeiro episódio desta série que passou a constituir um grande sucesso. Uma série de cowboys que chegava aos televisores portugueses semanalmente, a preto e branco, ao contrário do que se passava na NBC, que a publicitava como uma série a cores, onde se podiam admirar as excelentes paisagens do rancho Ponderosa numa história cheia de peripécias protagonizadas pelos três filhos de Ben Cartwright.

Um genérico que nos localizava o rancho através de um mapa do Estado do Nevada. Do mapa que, pelo fogo, passava para o próprio terreno, com uma música animada e ritmada e um elenco de *cowboys*, cada um com a sua particularidade, mas sempre aos tiros e montados em cavalos. Era uma série que reunia as condições básicas para agradar aos públicos de todo o mundo. O genérico tem a duração de 38 segundos e a capacidade de nos transportar para o mundo dos *cowboys*.

A série dominou a televisão americana ao longo de 14 anos (de 1959 a 1973) e foi emitida por todo o mundo, tendo chegado a Portugal dois anos depois da sua estreia nos Estados Unidos. *Bonanza* ficou para os Estados Unidos, e também para nós, como o

símbolo de uma época, e da possibilidade de fazer da televisão um espetáculo para todos. Nesta época de ouro da história da televisão nos Estados Unidos, os *westerns* estavam na moda, daí o sucesso de outras séries que foram emitidas naquele país com o mesmo ambiente de cowboys, como foi o caso de *Maverick* (1957), *Gunsmoke* (1955), ou *Rawhide* (1959), entre outras.

Omar Calabrese fez um estudo sobre a série *Bonanza* (1960-73), que identifica como portadora de um modelo narrativo, que denomina de metamorfose, ou seja, a narrativa vai evoluindo e introduzindo alterações de episódio para episódio e que ficam no universo narrativo. Os elementos invariantes de uma série de *cowboys* correspondem à iconografia básica do *western* – *cowboys*, aldeias, *saloons*, manadas de gado, corridas nas pradarias, índios, pancadaria, tiroteio, *country music* e um duelo final. Gradualmente, vão sendo introduzidos alguns elementos variáveis estranhos a este mundo. No plano temático, o bem e o mal também vão sofrendo redefinições ao longo da série¹¹⁹.

A história é vaga, acompanha a saga da família Cartwright, proprietária do rancho Ponderosa, em Virginia City, Nevada, composta pelo pai e três filhos (um mundo masculino) e narra os problemas da família para enfrentar os bandidos, os índios e a ajuda que prestam a outros colonos em perigo. Não há um enredo linear, uma trama a ser seguida, um objetivo final a ser perseguido. Há apenas um mecanismo interno de mutação que altera o estatuto dos personagens de um episódio para outro, exigindo ao espectador o conhecimento da história e a sua apreciação. Esboça-se ao longo da série uma vaga promessa de continuidade e progressão, embora cada episódio continue a ser mais ou menos independente dos outros, podendo ser seguido, sem problemas, pelo espectador ocasional. Segundo Calabrese, *Bonanza* consegue criar diversos desníveis narrativos e temporais, e uma “história acabada em cada episódio, uma história aberta que representa um modelo intermediário: uma história aberta para um número definido de capítulos” (Calabrese, 1987:56).

Outra série que ficou na memória da televisão em Portugal foi *Espaço 1999*. Exibida a preto e branco, foi em 1977 que se iniciou na RTP, ocupando o espaço da imaginação sobre o que está para lá daquilo que podemos ver quando olhamos para o céu. A série teve duas temporadas com 24 episódios em cada uma, e os cenários foram inspirados em *2001: Odisseia no Espaço* de Stanley Kubrick. O seu argumento baseava-se na ideia de que a Terra terá decidido colocar o seu lixo nuclear radioativo na Lua para não contaminar o

¹¹⁹ CALABRESE, Omar (1987), *La era neobarroca*. Madrid: Catedra.

planeta. Mas os exageros levam à catástrofe e a imaginação leva a sonda *Voyager* até planetas nunca sonhados.

E para terminar a enumeração de algumas das muitas séries que os espectadores viram e que tornava premente a necessidade de iniciar a produção de séries de ficção filmada em Portugal, faladas em português e interpretadas por atores portugueses, foi a série policial de produção americana *Columbo* (1972-79).

A série *Columbo* estreou na RTP em 1973, e foi transmitida ao longo de toda essa década em várias repetições. O seu grande sucesso entre nós aconteceu nos inícios dos anos 80, numa altura em que as séries de mistério tinham grande aceitação. Foi produzida durante dez temporadas e teve, no seu conjunto, 69 episódios. Omar Calabrese (1987) recorda que é uma série com apenas um personagem principal – Peter Falk, o detetive Columbo que dá nome à série – e uma situação básica rigidamente estabelecida e infinitamente repetida: um crime quase perfeito, o esconder das provas, a competição de inteligências entre o investigador e o criminoso, a descoberta de um pequeno erro do culpado que conduz à descoberta da verdade no final. O interesse desta série está em promover pequenas variações em torno de um eixo temático aparentemente estático. Cada episódio é um exercício de variações diegéticas e estilísticas em torno de um tema central, e é realizado por um realizador diferente, e onde podemos encontrar John Cassavetes, John Boorman e Steven Spielberg, para apenas citar alguns, que protagonizam diferentes direções para a mesma história.

Num outro contexto, de inspiração mais artística e cultural, surgem várias experiências de produção de séries de televisão, dirigidas por autores consagrados no cinema, como já foi referido ao longo deste trabalho. Estas experiências de cunho artístico vão tendo lugar pela Europa e nos Estados Unidos numa tentativa de dignificação do meio televisivo, e também como forma de procurar um caminho artística e culturalmente válido para as televisões. A resolução do Supremo Tribunal dos Estados Unidos de 1948 que propunha a dissolução da integração dos diferentes negócios do cinema para além da proibição do *block booking* abriu as portas para o negócio da televisão. Os anos 50 nos Estados Unidos correspondem a um *boom* televisivo que, por sua vez, dará origem a um grande conglomerado televisivo controlado pelas três grandes empresas de televisão: a NBC, a CBS e a NBC.

Os primeiros programas de ficção foram, como já vimos, na sua maior parte “séries de episódios” em direto (*episodic live series*) protagonizados por personagens fixos em

peripécias diferentes todas as semanas, elaborados por uma equipa de escritores segundo modelos herdados da rádio (*radio dramas*) de tipo familiar e protagonizados por agentes da lei e da ordem, onde sobressai uma prioridade do oral sobre o visual, que passará sem grandes mutações para um outro conteúdo importante – o telefilme (Paz, 1999:30). O telefilme, nascido da simbiose de elementos, parte de uma simplificação e standardização dos dispositivos de encenação do cinema clássico de Hollywood, a que se acrescentou a influência do meio radiofónico de onde a televisão provinha. E essa simplificação era importante, dados os custos envolvidos e a necessidade dos conteúdos para a antena. Cada episódio tinha um dia de ensaio, dois ou três de rodagem e outros três dias para montagem e pós-produção. A produção de um episódio por semana tinha de acarretar alguma ligeireza no processo de produção¹²⁰ (Castro de Paz, 1999).

Como exemplos mais próximos no tempo, temos David Lynch com *Twin Peaks* (1990) Lars von Trier com *Kingdom* (1984) e Krzvsztof Kieslowski com *The Decalogue*, (1988). Nestes casos, há uma abordagem cinematográfica na construção da linguagem, não esquecendo as particularidades da linguagem televisiva e disso tirando partido. Nesta abordagem, aconteceram alguns êxitos misturados com muitos fracassos.

Hoje, com as plataformas digitais de distribuição de programas de televisão, como HBO, a Netflix e outras e, com os grandes orçamentos disponíveis e um espaço de liberdade criativa dada a produtores e realizadores, foi criada a possibilidade de se produzirem séries de grande qualidade que se desenvolvem em territórios temáticos até então só disponíveis para o cinema. A série tem-se transformado num produto do século XXI, que aspira cada vez mais a um ideal artístico promovido pelas novas formas de produção que a televisão passou a permitir.

Foram os americanos quem primeiro percebeu que a noção de série se adapta perfeitamente às formas de difusão da televisão. As primeiras séries americanas, *I Love Lucy* e *Dragnet*, anteciparam e influenciaram fortemente os dois géneros mais populares da televisão americana, a *sitcom* e a série policial, que tiveram o seu início na programação televisiva nos anos 50 do século passado. Nessa altura, o número de aparelhos de televisão

¹²⁰ Ver *El surgimiento del telefilme*. Castro de Paz estuda os telefilmes realizados por Alfred Hitchcock entre 1955 e 1962. Como “muestra ejemplar del nuevo producto de ficción televisivo, publicitario, serializado y estandarizado, surgido no sólo del filme de género hollywoodiense, sino también entre otros elementos, de la narración radiofónica y de la televisión en directo, movilizando un extenso y completo corpus intertextual que no deja de transformarse y definirse a lo largo de la década, y a la vez como excepción, dada la muy particular posición de la escritura filmica hitchcockiana en la disolución del modelo clásico de Hollywood que está produciéndose en esas mismas fechas” (Castro de Paz, 1999:77).

instalados nas casas americanas aumenta de uma forma exponencial. Em 1955, já existem nos Estados Unidos cerca de 36 milhões de aparelhos instalados, quando na Europa existiam apenas cinco milhões. Em 1949, a revista *Business Week* observa que a televisão se tornou o espetáculo dos pobres (Boddy, 1988:27).

A 2 de abril de 1978, a estação de televisão norte-americana CBS exibiu, em horário nobre, o primeiro episódio da série *Dallas*. Foram 357 episódios em 13 temporadas que estiveram em emissão até 2 de maio de 1991. Em 1985, no auge das emissões desta série nos Estados Unidos, mas também na Europa e noutras partes do mundo, Ien Ang publica *Watching Dallas*, uma obra que analisa e tenta explicar o sucesso desta série, assente na ideia de prazer que essas imagens proporcionavam a muitos que as viam. Nos anos 80, os estudos de televisão apontavam para os efeitos nefastos que a televisão comportava. O ministro da Cultura de França, Jack Lang, afirmou que “a série *Dallas* era o símbolo do imperialismo americano”.

Ien Ang pergunta qual a razão pela qual as pessoas vêm *Dallas*? E a resposta é dada pela autora: *porque sentem prazer ao fazê-lo*. Adorno e Horkheimer afirmam que esse prazer é uma sensação falsa, que tudo o que existe é opressão e manipulação. Ang volta para referir que não é possível que milhares de pessoas sintam prazer com um produto que apenas manipula. Deve haver um pouco de “prazer real” ao acompanhar *Dallas* ¹²¹.

Dallas nos anos 80 representou um momento decisivo na história da ficção televisiva mundial. Esta *soap opera* teve um importante papel na disseminação do formato de novela na cultura televisiva em todo o mundo. O sucesso global da série *Dallas* significou também o início de um percurso de desconstrução parcial da hegemonia americana no horário nobre da televisão mundial. Se até então a hegemonia dos produtos americanos se fazia sentir em praticamente todas as estações de televisão da Europa e do mundo, inicia-se aqui um movimento que, utilizando a estrutura melodramática de *Dallas* e de outros produtos, visa criar conteúdos moldados localmente e produzidos pelas indústrias audiovisuais emergentes, utilizando atores locais, e a língua-mãe. A indústria audiovisual começava a implantar-se na maioria dos países europeus.

O primeiro passo para se entender *Dallas* é aceitá-lo como um programa de ficção e tentar perceber que cada recetor tem (ou pensa que tem) uma razão própria para gostar, ou

¹²¹ Escosteguy, Ana Carolina D. (2004). *Watching Dallas: Os primeiros passos da trajetória intelectual de Ien Ang*; *Comunicação e Informação*, V7, n.º 2:226-231. Jul/dez, 2004.

não gostar, de cada um dos episódios. A série provoca uma identificação fácil, parece tão real e, apesar de todas as suas contradições, é uma série profundamente transparente. Com uma técnica narrativa muito simples, num ambiente sofisticado, mas com os problemas de todos, os espectadores assistem a tudo através de uma janela limpa, transparente, sem edição, cortes ou *maquillage*. “A história parece desenrolar-se diante dos olhos do telespectador e coincidentemente a câmara só mostra as cenas que possuem alguma ação interessante. Este padrão de filmagem é ditado por Hollywood e aceite e reconhecido pelo mundo inteiro” (Ang, 1991:228).

A história, neste caso como em muitos outros, é apresentada ao espectador no seu espaço doméstico, sentado na sua sala de estar, com um ecrã mais pequeno e sujeito a todos os desvios de atenção possível.

Lorenzo Vilches (1993), como já vimos, define a serialização como um conjunto de sequências sintagmáticas baseadas na alternância desigual: cada novo episódio reproduz um conjunto de elementos já conhecidos e que fazem parte do repertório do recetor, ao mesmo tempo que introduz algumas variantes incluindo elementos novos (Vilches, 1984:57-70). O interesse por formatos seriados foi grandemente ampliado com o aparecimento da televisão por cabo. Começaram a ser produzidas séries, sobretudo nos Estados Unidos, de grande qualidade, resultado de investimentos feitos nestas produções, emitidos em canais de cabo sem publicidade. As séries passaram a estar sempre disponíveis, completas, sem qualquer interrupção. E este foi o mercado de televisão que verdadeiramente registou um grande crescimento.

Todos estes seriados criaram uma audiência fiel, que despertou o interesse de estudiosos da TV, como é o caso de Robert Thompson, professor da Universidade de Syracuse, que defende em *Television's Second Golden Age* (1997) que algumas séries de TV elevaram o veículo a um patamar de qualidade comparável à “era de ouro” antes da sua popularização, quando grandes atores trabalhavam regularmente na televisão. A ficção televisiva é muito importante como produto estratégico na indústria audiovisual de hoje, e, por isso, assistimos a um grande aumento do fluxo de importação-exportação de ficção para televisão de um país para outro, principalmente coproduções destinadas ao consumo de diferentes audiências nacionais e internacionais. A serialidade ajuda a criar no telespetador uma vontade de prever, de tentar adivinhar o que se seguirá, ficando de imediato registada a sua vontade de continuar a participar neste “jogo”. A telenovela cria, de partida, uma ideia de presente, é vista como se se tratasse de um direto. Há uma procura

de identificar o que estamos a ver com a integração dos espectadores na ação, ou seja, no momento em que estamos “agora” (Mottet,1989/1990).

A serialidade está presente em praticamente toda a programação da televisão, seja no episódio de ficção, mas também no jornal televisivo, ou um qualquer programa de entretenimento. A procura do conhecido a uma hora estabelecida, revendo os seus intervenientes já conhecidos (apresentadores, jornalistas, comentadores ou outros) é um elemento necessário para a segurança e cumprimento das expectativas do público. Uma série é um conjunto de coisas que têm uma relação entre si e que se sucedem umas às outras. Uma série de televisão é uma obra audiovisual transmitida em emissões sucessivas onde é mantida uma unidade argumental e temática em todos os episódios ou capítulos.

A ideia de serialidade está profundamente ligada ao modo de ser televisivo em conjunto com outra, que é a ideia de repetição. Assim, podemos dizer que a repetição e a serialidade configuram a natureza do relato televisivo (Castro, 2002:16). A serialidade na televisão entronca na sua estrutura de programação, que é fragmentada por essência e que implica também uma fragmentação da linguagem que confere unidade textual ao discurso televisivo (*Idem*).

A televisão, como a conhecemos hoje, teve a sua origem nos Estados Unidos e cresceu durante os anos 30 e 40 na intersecção do negócio publicitário, cinematográfico e radiofónico, convertendo-se numa versão visual do modelo radiofónico que já cumpria as regras de um bom desempenho publicitário (Lopez-Pumarejo, 1987).

Com o fim da Grande Guerra, a televisão ganha espaço e espectadores, atingindo nessa altura, como já referido, a sua primeira idade de ouro. O número de espectadores de cinema vai baixando, assistindo-se à sua transferência para os ecrãs da televisão. A relação entre cinema e televisão vai manter-se com oscilações para um lado e para o outro, até hoje. Nos anos 70, assistimos a uma recuperação em espectadores por parte do cinema americano. É a aposta das Majores nos filmes de grande público realizados por cineastas que acabavam de chegar vindos da televisão. Tal aconteceu com nomes como: Sidney Pollack, Arthur Penn, John Frankenheimer, Robert Mulligan, entre outros.

Com a negação da televisão por parte da indústria do cinema, em 1954 o conglomerado televisivo ABC anunciou um acordo com a Warner para a temporada de 1955/56, que passava pela compra por parte da ABC de direitos de exibição de filmes da produtora de cinema. A partir de meados dos anos 50, e pela primeira vez na história do cinema americano, largas camadas do público vão voltar a ver os seus clássicos preferidos... mas

agora na televisão. O número de estações de televisão aumenta enormemente nos Estados Unidos e o cinema passa a ter uma grande importância no desenvolvimento dessas novas empresas de televisão. No dia 25 de setembro de 1966, com a emissão na ABC do filme de David Lean *Ponte do Rio Kwai* (1957), são ultrapassadas pela primeira vez as audiências dos programas de televisão de maior audiência de então, *Bonanza* e *Ed Sullivan Show*.

Em finais dos anos 70, a televisão por cabo e o *Pay Tv* apresentam um grande impulso e desenvolvimento da produção televisiva nos Estados Unidos. A produção de conteúdos para alimentar todas as necessidades destes canais tem de crescer muito, em qualidade e volume de produção. Assistimos a um *boom* na produção de séries e de telefilmes. Com o aparecimento da tecnologia do vídeo nos anos 60, é a partir dos anos 80 que o fenómeno do vídeo surge com grande pujança, tornando-se rapidamente a principal fonte de receitas da indústria cinematográfica americana.

Em 1941, David Sarnoff, presidente da RCA, o principal fabricante de televisores, prevê que a deslocação do *habitat* do centro da cidade para os arredores seja acompanhada por um gosto pronunciado pelos divertimentos no domicílio oferecidos pela televisão (Boddy, 1998:28). Se é verdade que a televisão nasce como uma rádio com imagem, rapidamente se percebeu que a sua evolução deveria ir mais de encontro aos modos de fazer cinematográficos que radiofónicos.

Muitos autores explicaram o sucesso popular destas séries no facto de a proposta delas se circunscrever ao círculo da vida familiar, da vida de casa. E quanto mais se foi adaptando às circunstâncias dos seus espectadores, mais deixou de lado a sua proposta artística. Paddy Chayefsky, um herói da televisão nos anos 50, diz, nos inícios dos anos 60, que a televisão deixou de ser criativa (Marc & Thompson, 1992:125). Ele tornou-se cada vez mais um elemento do divertimento caseiro. Um outro autor, Jacques Ledos, em *L'âge d'or de la télévision 1945-1975*, lamenta o desaparecimento da televisão cultural, dos artesãos dos primeiros tempos. Tal como vinha acontecendo com o cinema, também a televisão teve de se adaptar aos hábitos do seu público. A situação da receção televisiva incitou os difusores a porem em prática políticas de programação capazes de inserir o espetáculo televisivo no interior da sua vida familiar (Esquenazi, 2011:23). Por outro lado, sabemos que a regularidade é necessária, sobretudo do ponto de vista das famílias. Sabendo deste princípio, as cadeias de televisão encontraram na “série”, sobretudo na

*sitcom*¹²², o seu modo de subsistência pela habituação que criam no público e pela economia de produção que conseguem com o produto em série. A grelha de emissão passou a ser construída de uma forma horizontal – todos os dias, à mesma hora, temos os mesmos programas. Fica assim assegurada a normalidade, a previsibilidade e os espectadores não terão surpresas, sabem o que podem ver a cada hora do dia.

A série é concebida para se inscrever na ritualidade recetiva: a sua programação obedece à lei do regresso ao mesmo, constituindo cada episódio uma promessa feita aos telespetadores de obedecer a uma fórmula narrativa perfeitamente consolidada. O telespetador reconhece facilmente essa regularidade do programa e pode reencontrar-se nele sem qualquer dificuldade. E, mais do que isso, o telespectador cria laços de empatia e quase familiaridade com as personagens, criando um círculo “familiar” a que também ele, espectador, pertence.

Todos conhecemos vários tipos de séries, seja na pintura como é o caso dos Reféns de Fautrier ou da série de mulheres de De Kooning. Também na música esse conceito está presente. É o caso das variações de Diabelli que formam um conjunto de trechos musicais inspirados na mesma valsa de Anton Diabelli. E assim sucessivamente, em muitas outras formas de expressão artística, como é o caso da literatura, onde, por exemplo, Georges Simenon escreve um vasto conjunto de obras todas protagonizadas pelo mesmo Inspetor Maigret. A produção em massa teve também a sua representação na arte *pop* que assume claramente o efeito da repetição do modelo nas suas manifestações artísticas.

Uma série de narrativas ficcionais é constituída a partir daquilo a que se poderia chamar uma “escalada de particularidades do género”: os criadores da série utilizam os constituintes de um género, fixando-lhe certas características que se vão tornar familiares e que os espetadores vão reclamar no futuro. A serialidade televisiva parece mais rigorosa do que outras formas de serialidade, porque obrigações várias levaram os programadores a criarem fórmulas com uma grande exatidão.

A socióloga Ien Ang, na preparação do seu trabalho, já referido, *Watching Dallas*, publica numa revista feminina um anúncio, pedindo às admiradoras da série que lhe escrevam a explicar por que razão adoram ou detestam *Dallas*. A autora verifica que são sobretudo mulheres que lhe respondem e que, pelo menos as que lhe escrevem, são mulheres cultas, capazes de fazerem uma análise crítica. Constata ainda que a série leva a

¹²² *Sitcom* – situação de comédia onde se podem agrupar as séries *I love Lucy*, *Dragnet* e muitas outras que foram e ainda continuam a ser produzidas pelas estações de televisão.

uma implicação afetiva dos espectadores com ela própria e leva a que o público construa uma agenda que tem a emissão da série em devida conta. Realismo e contemporaneidade são aspetos da textualidade narrativa da radionovela e da telenovela que representam uma evolução dos melodramas românticos. “O gosto pelo realismo está presente em toda a narrativa televisiva americana porque a natureza do próprio meio dilui a percepção e a distância entre ficção e realidade” (Castro, 2002:19).

A serialidade televisiva assegura uma regularidade dos públicos que garante a sua assiduidade e pode criar também uma relação afetiva entre os espetadores e a série. Não se trata de um processo de identificação de um ou outro personagem com o espectador. Neste caso, falámos de uma adesão de todo o universo ficcional. Comenta Ien Ang que uma jovem fã de Dallas diz que: “é tranquilizador ver sempre as mesmas personagens. Assim, ficamos cada vez mais dentro da série (...). Quando me sento para ver, tenho sempre a impressão de que, de certa maneira, também faço parte da família...” (Ang, 1991:57).

As séries são o produto acabado daquilo que atrás definimos como produto da economia cultural. As significações, os prazeres e as identidades sociais são a medida das suas escolhas (Esquenazi, 2011:47). Sendo um produto tipicamente americano que foi espalhado por todo o mundo, a série esclarece a noção de comunidade de interpretação, que não é mais que um coletivo homogéneo capaz de, num determinado contexto, dar um valor cultural específico a um produto industrial. Podemos acrescentar que qualquer produto cultural tem, simultaneamente, um valor mercantil e um valor cultural (*Idem*: 48).

Lopez-Pumarejo, em *Aproximacion a la Telenovela*, escreve:

“El estudio de la teledifusión en el llamado ‘mundo Libre’ se facilita en la medida en que, dentro de tal ámbito, existe un discurso televisivo relativamente monolítico. La programación exhibe una uniformidad relativa que se desprende de las siguientes circunstancias: (1) La televisión es un media esencialmente publicitario, (2) la teledifusión generalmente opera conforme a una relación emisor-receptor que polariza a un productor/emisor centralizado frente a un receptor disperso y anónimo, (3) Lo televisivo se distribuye a manera de un ‘Fundo Internacional de lo televisivo’, como se se tratara del ‘Fondo Monetario Internacional’” (Lopez-Pumarejo, 1987:13).

Para a nova realidade que enfrentamos hoje, a sociedade em rede, torna-se evidente que é necessário procurar novas soluções narrativas e não narrativas para os produtos seriados que deverão ser produzidos a partir de agora. É o tempo da pós-televisão que chega e que nos propõe conteúdos em série com uma forma de produção e com uma capacidade de visionamento que não conhecíamos.

Paul Kerr (1984) preocupa-se muito mais com as questões estéticas colocadas na produção de seriados. No entanto, vê no realismo de *A Balada de Hill Street* uma forma de evitar estereótipos que espreitam em todas as séries, e sobretudo nos policiais. Para ele, a

*Balada de Hill Street*¹²³ é o ponto de partida de uma estética “impura” de equilíbrio instável (Kerr, 1984). Os produtores de séries são os descendentes dos romancistas e dramaturgos, criadores de aventuras e de romances. É verdade que o fazem com ambições artísticas, que Gilles Delavaud descreve no seu ensaio *l’Art de la télévision* (2005). E as séries tiveram um desenvolvimento que é possível detetar e que Jean-Pierre Esquenazi trata em *As séries televisivas* e que se mantém. Elas constituem um importante conteúdo no preenchimento das grelhas de emissão das televisões generalistas, para além de fazerem parte integrante da oferta das plataformas digitais já disponíveis.

5.2 PROGRAMAS DRAMÁTICOS

A primeira experiência de ficção na televisão portuguesa, mas também em boa parte dos países da Europa Ocidental, foi o teleteatro. A televisão usou a experiência da sua origem, o meio rádio, e um formato de ficção que alguns dos seus realizadores conheciam bem, dado que muitos tinham vindo do teatro, para produzirem os seus primeiros programas de ficção, ou seja peças de teatro produzidas e encenadas para o meio televisivo. O mesmo aconteceu com a televisão portuguesa e a produção de séries e outros conteúdos de ficção começaram a surgir com regularidade pouco depois do aparecimento na emissão das telenovelas de origem brasileira, em finais dos anos 70 do século passado. Logo que o calor da revolução foi abrandando, toda a sociedade portuguesa inicia um processo de alguma estabilização no mundo da política, mas também no mundo laboral e, em geral, em toda a atividade¹²⁴.

¹²³ *A Balada de Hill Street* é um seriado transmitido na NBC entre 1981 e 1987.

Esta série recebeu muitos elogios pelas inovações na produção e influenciou muitas séries dramáticas subsequentes produzidas na América do Norte. Steven Bochco e Michael Kozoll foram os argumentistas desta série, que reuniu pela primeira vez um conjunto de novas ideias.

1. Cada episódio apresenta uma série de histórias, sendo algumas resolvidas dentro do episódio.
2. Há conflitos entre a vida profissional e a vida privada dos personagens.
3. A câmara operada à mão visa, tal como o diálogo abundante, criar o efeito de documentário.
4. São tratados casos da vida real.
5. Os episódios começam com um *Roll Call* no início do turno do dia. Logo de seguida, começa a trama do episódio.
6. A maioria dos episódios termina com o capitão Frank Furillo e a defensora pública Joyce Davenport numa cena da sua vida doméstica e íntima.

¹²⁴ A RTP produzia com regularidade teleteatro, como já referimos. A partir de 1978, começa a produzir outros géneros, como séries, *sitcoms* e outros conteúdos ficcionados.

A crise política neste período é quase permanente provocada pela estabilização do regime democrático e pelas sucessivas crises económicas. O ano de 1977 é o ano do I Governo Constitucional, eleito no ano anterior nas primeiras eleições livres depois do 25 de Abril, e é também o ano do pedido de entrada de Portugal na Comunidade Europeia. Corresponde ao momento da reorganização da sociedade portuguesa depois da revolução, da conquista da liberdade democrática e da chegada à metrópole de cerca de meio milhão de pessoas vindas das colónias portuguesas de África. E a televisão, como espelho da sociedade, reflete todas estas mudanças e hesitações.

A televisão foi durante 35 anos um monopólio de Estado (desde a sua fundação em 1957 até 1992), o que provocou um certo isolamento frente aos outros meios de comunicação e alguma passividade pela certeza da intervenção financeira e reguladora de um patrão complacente. (Cunha e Burnay, 2006).

Mas participou no período revolucionário ao lado de quem esteve e alternou no poder. Com uma programação circunscrita a dois períodos – hora do almoço e fim de tarde das 18h às 23h – incorporou nos anos revolucionários a doutrina “desenvolvimentista” da formação e educação das massas, com programas de “esclarecimento” político, debates e complementação escolar. Em 1977, ainda sem a Lei da Televisão em vigor, e com o avolumar dos problemas orçamentais (provocados em parte pela fuga à taxa obrigatória) das crises laborais partidarizadas, avança para uma reestruturação da televisão e para a reorganização da sua estrutura produtiva em departamentos, cada um especializado num género televisivo.

Em maio de 1977, a RTP iniciou a transmissão da primeira telenovela brasileira emitida em Portugal – *Gabriela* – adaptação do romance de Jorge Amado, *Gabriela, Cravo e Canela*, com realização de Walter Avancinni. Foi um êxito estrondoso que atingiu níveis de agrado nunca conseguidos até aí, e também nunca mais experimentados.

“(…) em Portugal, uma novela como Gabriela paralisou literalmente o país a partir das 20h30. A companhia de telefones portuguesa revelou ter registado uma queda nas comunicações (de consumo em chamadas telefônicas) da ordem de 70% durante sua apresentação. Uma sessão da Assembleia da República foi suspensa para permitir que os parlamentares assistissem ao programa” (Mattellart, 1989:27).

O impacto da transmissão da telenovela sobre os telespectadores foi notável: “a telenovela brasileira desde que se instalou entre nós (...) foi um produto mediático de grande impacto na sociedade portuguesa, de que são indicadoras as suas elevadas audiências.” De facto, durante vários anos, as telenovelas da brasileira Rede Globo de Televisão, transmitidas em horário nobre, foram o produto líder de audiências no panorama

televisivo português, situando-se quase sempre num dos três lugares de topo do índice geral de audiências (Ferreira, 2015).

O número de aparelhos de televisão era ainda muito baixo e era prática corrente nas aldeias, vilas e bairros, assistir-se à telenovela nos cafés, associações de bairro, associações de moradores ou sedes de outras associações cooperativas, criando-se um “efeito” de interatividade, pelo simples facto de fruição conjunta da exibição. A necessidade de produtos de ficção em português, e realizados em Portugal, em língua portuguesa, com atores portugueses era já sentida.

Mário de Carvalho escreve: “perguntamo-nos, porém, quando é que a RTP terá coragem de apresentar obras da nossa terra, telenovelando-as”. Essa era a pergunta que se fazia em muitos fóruns: quando vamos adaptar *Eça de Queiroz*, *Camões* e *Os Lusíadas*? Quando resolve a televisão ir para África para nos mostrar o mundo que a língua portuguesa aprofundou? Quando é que neste capítulo a televisão se resolve a descobrir Portugal para o revelar aos Portugueses?

Pode dizer-se que é aqui que se inaugura aquilo que Marques de Melo refere como “as relações de legitimação entre a imprensa e a televisão, criando uma intertextualidade, um diálogo de conteúdos, uma parceria discursiva” e abrindo espaços para novos produtos jornalísticos e mediáticos (revistas especializadas em telenovelas, programas televisivos de divulgação, etc.). A inserção da telenovela no horário nobre fez parte de um processo de reestruturação da programação da RTP. Com o sucesso de *Gabriela, Cravo e Canela*, o espaço após o principal jornal da noite passa a ser ocupado por telenovelas de origem brasileira. A telenovela *Gabriela* representou para a RTP a emissão que mais audiência fez neste país, que manteve ‘suspensos’ meses a fio, milhões de portugueses, abrindo, sem dúvida, um novo capítulo na programação da nossa televisão. (Cunha, 2003)

A opção pela telenovela brasileira como estratégia de fidelizar audiências não foi pacífica, não só por se temer uma demasiada influência dos falares e vivências culturais brasileiros, como por se considerar que à televisão pública, paga com impostos públicos, compete a divulgação da cultura feita em Portugal e por portugueses. E a proposta de troca de conteúdos televisivos entre os dois países nunca funcionou. Podemos concluir que a exibição da telenovela *Gabriela, Cravo e Canela* e do concurso *A Visita da Cornélia*, cada um a seu modo, alfabetizaram o país num novo género e numa nova estética, após quarenta anos de ditadura propagandística e de dois anos de revolução. Foi inaugurado aquilo que alguns críticos, comentaristas e jornalistas designaram “país televisivo”, ou seja, o início,

em Portugal, dos fenómenos inerentes à indústria cultural e à massificação das audiências centradas na televisão.

Assiste-se à tomada de consciência da necessidade de se criar uma indústria de conteúdos em português, portadora de lógicas próprias de criação e divulgação, e capaz de fascinar as audiências com os seus produtos. Contudo, o início dessa tomada de consciência coabita com uma imprensa estatizada e partidarizada, com os apelos à função de “serviço público de televisão”, que não se sabe o que é, e ainda com as denúncias de manipulação política desse mesmo serviço público. Ensaiam-se várias soluções para a criação dessas empresas produtoras, mas grande parte delas não tiveram futuro.

Por outro lado, o consenso coletivo vivenciado pela exibição da telenovela coincide com grandes alterações estruturais referidas por historiadores, sociólogos e políticos, como de retorno à normalidade democrática, e o acesso da população portuguesa aos produtos de grande consumo e aos meios de comunicação de massa, sobretudo à televisão.

A liberalização económica, pós-Revolução de Abril, decorrente das reprivatizações de grandes indústrias e de alguma melhoria da condição económica da população, é um elemento que contribui para a modernização da sociedade, tal como vimos a referir. As polémicas em torno da devolução de empresas e indústrias aos seus anteriores proprietários, a aprovação da nova lei da reforma agrária e da imprensa, ou ainda, as polémicas em torno da entrada em Portugal da Pepsi e da Coca-Cola, simbolizam a resistência e a expectativa dos portugueses frente a uma nova sociedade e a novos estilos de vida.

Uma segunda conclusão refere-se ao papel desempenhado pela indústria cultural e de conteúdos brasileira que, beneficiando de uma língua comum e de um imaginário comum, de mitos, heróis, acontecimentos, paisagens, recordações e saudades, facilmente identificados por todos os portugueses, teve espaço para se instalar e recolher o agrado de grande parte do público português.

No momento da exibição de *Gabriela*, a expansão da indústria cultural e de conteúdos brasileira é percebida como um fator de reforço da identidade, ao recuperar tantos elementos da história colonial (colonização e emigração portuguesa para o Brasil) como elementos da história recente de Portugal. Assim, assistimos a uma alteração dos quotidianos provocados pela interpenetração abrupta entre a ficção e a experimentação da realidade. Podemos referir uma alteração na adoção de novos ritmos domésticos pautados

pelos horários de exibição; e, por fim, uma inter-relação entre novas propostas de consumo e a telenovela.

Apesar da nossa proposta de estudo visar as séries de ficção dramática e não a telenovela, mesmo assim, vamos deter-nos um pouco nas características deste último formato, tentando perceber por que razão essa narrativa se ajusta tão bem aos gostos do público português (e de muitos outros por praticamente todo o mundo). São conteúdos de ficção televisiva construídos segundo modelos de produção melodramáticos já testados e que se ajustam ao gosto de uma grande parte da sociedade. Para Lopez-Pumarejo (1987), enquanto género narrativo, a telenovela é o mais popular da história da humanidade. “Hablamos del género más proliferante de la televisión y el que más ha contribuido a la monopolización del discurso televisual a través del planeta” (Lopez-Pumarejo, 1987:70).

A linguagem televisiva é o resultado da combinação de três códigos: o icónico, o sonoro e o linguístico, na televisão predomina o icónico. Para Michel Chion (2016), em qualquer espetáculo audiovisual, a audição e a visão suscitam perceções específicas, que o autor denomina de “audiovisão”, o que impede a hierarquização dos sentidos. “Será o cinema, arte da imagem, uma ilusão? (...) Uma ilusão que se encontra, para começar, no centro da relação mais importante entre som e imagem: a relação de valor acrescentado”¹²⁵ (Chion, 2016:12).

5.3 A TELENÓVELA E A SUA LINGUAGEM

A telenovela assenta a sua forma de narrar em torno do individual, das frustrações e expectativas de um universo, e nos mitos da ascensão social criados pela cultura de massas pós-industrial. Ao longo dos anos, sob o ponto de vista narrativo, a telenovela manteve-se sem grandes alterações. A representação do mundo é dada através de um conjunto fechado de personagens e de intrigas centradas em histórias comuns e em temas universais sempre repetidos. É o ciúme, a relação rico/pobre, a paixão ardente que dão matéria a estas

¹²⁵ Michel Chion, em *Audiovisão*, define o que entende por valor acrescentado nesta área do conhecimento. Como escreve “por valor acrescentado designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre naturalmente daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem” (Chion, 2016:12).

narrativas. Há ricos e pobres; assistimos à luta pelo acesso à riqueza, e o casamento como realização final da felicidade¹²⁶.

Por definição, a telenovela é uma narrativa “ociosa”, onde a representação do trabalho raramente é assumida de forma a não perturbar os ciclos de prazer e de ordem da *soap way of life*. Por outro lado, as suas histórias massificadas, partindo muitas vezes do conto popular ou do melodrama, não excedem em geral as expectativas de um público que apenas pretende encontrar na telenovela a reprodução de práticas do quotidiano.

Ela ganhou tal importância no nosso mundo que, em 1992, a Organização das Nações Unidas promoveu uma reunião entre produtores e realizadores dos mais importantes países produtores destes conteúdos (Brasil, México, Índia, Filipinas, etc.) para debater o conceito e a qualidade das telenovelas a produzir. A intenção da ONU na organização desta reunião era alertar para fenómenos de dependência e passividade perante esta poluição cultural e incentivar os argumentistas a usarem este produto como instrumento pedagógico e como meio de instrução popular.

A televisão é uma fábrica de consensos, estabelece uma espécie de “ordem” pacificadora que se ajusta à manutenção do estabelecido. E a telenovela é o género que melhor desempenha esse papel, pelas suas características, forma de narrar, e mesmo pelas características típicas da narrativa tele-novelesca.

Como referiam os Mattelart na obra *O Carnaval das Imagens, a Ficção na TV*:

“a instituição televisiva já não é entendida como o aparelho que gere a reprodução social e ideológica da ordem existente, mas como o espaço contraditório onde se negocia o sentido, e onde se cria e se recria, no jogo das mediações, a hegemonia cultural”.(Mattelart, 1989: 202)

A crítica no Brasil tem sido regra geral de negação à importância da telenovela para o desenvolvimento da sociedade brasileira. Foram publicados muitos trabalhos, sobretudo nos anos 90, cujo tom era geralmente muito crítico, considerando as emissões de telenovelas como um caminho rumo ao alheamento social e à construção por parte dos espectadores de uma realidade enganosa. Outros autores viam na telenovela um objeto de

¹²⁶ Ver *Telenovelas: um escape (brasileiro) divertido ou distraído* de Orlando Neves, publicado no *Diário de Notícias*, a 4 de maio de 1986.

De acordo com a sondagem Euroteste/DL realizada em Portugal sobre a telenovela brasileira *Vale Tudo*, concluiu-se que “sobre o retrato que *Vale Tudo* faz da atual sociedade brasileira, a maioria dos inquiridos (70.5%) diz que a telenovela dá uma imagem fiel, totalmente (33%) ou em parte (37%), mas 12,7% não aderem a essa opinião. Um resultado aparentemente paradoxal, dado que a maioria dos portugueses nunca foi ao Brasil. Aliás, os mais convictos de que essa imagem é totalmente fiel são as pessoas que pertencem às classes com menor poder de compra (36,9%) e têm mais de 54 anos (45,1%)”.

divertimento e de prazer, mas inócua quanto a efeitos secundários. Era o caso do escritor Vargas Llosa, que confessa a sua simpatia pela telenovela¹²⁷.

A televisão sempre foi entendida como um dispositivo com poder sobre a audiência e com capacidade para a manipular. Assim, não nos podemos surpreender pelo facto de ela ser usada como arma de condicionamento político. Uma das estreias da Rede Globo em 1992 no Brasil foi o seriado de Gilberto Braga *Anos Rebeldes*, que decorre num período de grande agitação política nos anos 60, em plena ditadura militar¹²⁸. O tema central da série era a luta dos jovens contra a ditadura militar e surgiu como catalisadora do movimento para a destituição do Presidente Collor de Mello. É mais um exemplo, entre muitos no Brasil, mas que se verifica noutros países, da intromissão da televisão na vida política nacional.

“Propaganda, propaganda, propaganda”, exclamava Hitler após o infrutífero *putsch* de Munique, em 1923. Os nazis, que davam grande importância à oratória e às reuniões públicas, estavam fascinados pelo surgimento de novas tecnologias de comunicação de massas que iam aparecendo, sobretudo nos Estados Unidos da América e na Grã-Bretanha. Viam a rádio e os filmes como um meio de ampliarem a sua influência e demagogia¹²⁹ (Curran e Seaton, 2001:313).

Quando Hitler chegou ao poder em 1933, um grupo de intelectuais que se opunham ao novo regime voltou a sua atenção para o papel dos *media*. A Escola de Frankfurt e os seus seguidores defendiam que as raízes do fascismo ou da personalidade autoritária seriam encontradas na natureza da família. Segundo James Curran, os novos meios de comunicação social fortaleceram os hábitos e atitudes que tornaram as pessoas suscetíveis aos argumentos fascistas (*Idem*: 314).

Em relação à forma, os enquadramentos na telenovela são determinados pelo diálogo e é a lógica da construção desse mesmo diálogo, entre duas ou mais personagens, que determina o ritmo de corte de plano. Implica um discurso de muito fácil acesso e, por isso, não usa artificios do fora de campo, de perspectiva, etc. (Cunha: 2002).

¹²⁷ In *El País*, Madrid, 28/7/1992. Nesse mesmo texto, o escritor peruano considerava “recuperar essa conexão com o grande público”, esclarecendo que não se tratava de vulgarizar a criação, mas, sim, de utilizar certos mecanismos que se abrissem ao grande público.

¹²⁸ “Telenovelas com política” de Florindo Manuel Margarido, publicado no jornal *Semanário*, a 11 de outubro de 1986.

¹²⁹ O expoente máximo desse trabalho de propaganda foi protagonizado pela cineasta alemã Leni Riefenstahl. Na biografia *Leni, a Vida e Obra de Leni Riefenstahl*, o seu autor, Steven Bach, escreve que “dois dos filmes de Leni Riefenstahl, *Olímpia* e *O Triunfo da Vontade*, são universalmente encarados como os maiores e mais inovadores documentários de sempre, mas são também glorificações insidiosas de Adolf Hitler e do Terceiro Reich” (Bach, 2007).

Há um acordo/contrato com o espectador, que é forçoso ser mantido. O espaço do ecrã é todo usado e a relação com o espectador é sempre frontal, é sempre “olhos nos olhos”. A sua *mise-en-scène* é baseada nos diálogos entre as várias personagens. Há pouca ação e muito diálogo, e este é outro aspeto que caracteriza a ficção televisiva e, muito em especial, a telenovela. O seu modo de produção, a rapidez necessária e o custo controlado obrigam a que seja seguido esse modelo que o público aceita, pois faz parte desse contrato já estabelecido entre a televisão e os espectadores.

É fornecido ao espectador um espetáculo, como uma *mise-en-scène* que pretende suspender o tempo, o saber e até a memória. A telenovela revela-se uma experiência de apresentação de modelos testados, rituais normalizados, sem dar espaço para qualquer outra experiência de inovação formal ou estética (Kokoreff, 1989).

Ela deverá ser considerada um dispositivo audiovisual através da qual uma civilização se expressa nas suas diversas modalidades, sobretudo aquelas que usam uma linguagem popular. Ela é objeto de transformações ocasionadas pela evolução tecnológica, mas também pela evolução da sociedade e pelo entendimento que se vai fazendo do seu papel na sociedade contemporânea.

Em 1992, a telenovela tinha no Canal 1 da RTP uma importância determinante na relação desta empresa com o seu público. E a conquista de audiência pela via da telenovela manteve-se constante ao longo de vários anos, até finais da primeira década do século XXI. Com a chegada das televisões privadas e o início de uma concorrência agressiva, é na telenovela que as estações privadas apostam numa tentativa de destronar a liderança de audiências e notoriedade que o Canal 1 da RTP tinha até então. Em 1995, a SIC consegue o exclusivo das telenovelas brasileiras da Globo e, com isso, ultrapassa a audiência da RTP 1. Numa sondagem feita pela *TV Guia* e pela empresa Norma, publicada na revista a 29 de abril de 1989, 57,8% dos inquiridos manifestavam a sua preferência pela informação, seguindo-se os filmes com 45,6% e só depois as telenovelas com 43,8%¹³⁰. Pouco tempo depois, e durante alguns anos, o programa mais visto era a telenovela, seja a da SIC, e pouco depois da TVI. Em qualquer parte do mundo, os canais generalistas – públicos e privados – confirmam as qualidades particulares das telenovelas e *soap operas* para

¹³⁰ Sondagem efetuada a partir de entrevista direta e pessoal a 949 indivíduos com mais de 15 anos. Uma outra sondagem, do mesmo género, chegou exatamente à mesma conclusão. Trata-se de um trabalho divulgado pelo *Expresso*, intitulado “Telenovelas perdem interesse”, assinado por Manuela Goucha Soares (28/8/93). A jornalista refere uma sondagem da Marktest, realizada entre 7 e 14 de junho, a 416 entrevistados, de onde se extrai que a informação surge como a campeã dos programas mais apreciados, com 61,8 por cento de respostas positivas. Seguem-se os filmes com 42,3 por cento e só depois surgem as telenovelas com apenas 26 por cento; o desporto, nesta sondagem, surge em quarto lugar, com 20,2 por cento. Estes resultados continuam a ser confirmados por novos estudos entretanto surgidos.

produzir audiências e fidelizar o grande público¹³¹. Sabemos a importância das telenovelas nas grelhas de emissão das televisões de tantos países, entre eles, naturalmente, o Brasil e Portugal. Ainda neste final da segunda década do século XXI, algumas estações de televisão preenchem o seu *prime-time* com telenovelas. E é verdade que, na maior parte dos dias, são as telenovelas que ganham no campeonato diário da luta pelas audiências.

Para verificarmos a presença e a importância das telenovelas na televisão portuguesa, escolhemos aleatoriamente uma semana no mês de julho de 2017, a semana que se iniciou no dia 10 e terminou no dia 16 desse mês de julho de 2017. Logo no dia 10, uma segunda-feira, a RTP 1 exibe às 14h05 a novela *O Sábio* que atinge a audiência de 4,4%. Por outro lado, a SIC arranca às 14h20 com a telenovela *Laços de Sangue* (em repetição) que consegue 3,4%. E a TVI à mesma hora (14h20) põe no ar *Espírito Indomável* (em repetição) que faz 4,7% de audiência. A telenovela da RTP 1 tem cerca de 30 minutos de duração e as outras duas telenovelas, da SIC e da TVI, cerca de uma hora. A entrada no horário da tarde é construída pelos três canais de forma idêntica: um jornal às 13h00 que representa para qualquer um destes três canais um programa âncora e o início da tarde televisiva, e, de imediato, uma novela. Os resultados das audiências manifestam-se semelhantes ao *share* total (dia todo) dos canais em análise. Mas o horário mais disputado pelos canais de televisão é naturalmente o *prime-time*, ou seja, o espaço de tempo que se inicia às 20h00 e que vai até às 24h00. Se neste horário a RTP 1 não emite qualquer novela, a SIC e a TVI iniciam o *prime-time* com uma novela logo depois dos respetivos jornais (*Jornal da Noite* na SIC e *Jornal das 8* na TVI). A SIC emite *Amor Maior*, atingindo 14% de audiência, e a TVI emite *Ouro Verde*, que consegue os 14,7 % de *share*. Na lista dos 10 programas mais vistos nesta semana, devemos destacar a telenovela *Ouro Verde* da TVI, que vence a competição das audiências em 4 dos 7 dias em análise. E, logo em segundo lugar, outra telenovela, *Amor Maior* da SIC, que vence 2 dias. No sábado e domingo, a competição no *prime-time* utiliza outras armas que passam geralmente pelos grandes espetáculos.

¹³¹ Nos Estados Unidos, a produção de telenovelas, aqui denominadas *soap operas*, foi sempre entendido como um produto de grande audiência e, por isso, o produto televisivo ideal para as grandes empresas de produtos para a casa fazerem os anúncios aos seus produtos. Nos anos 40, 50 e 60, as empresas multinacionais de detergentes - como a Lever, a Procter and Gamble e a Colgate-Palmolive - patrocinavam a produção de radionovelas e, mais tarde, também, de telenovelas, já nessa altura com muitas dezenas e mesmo centenas de episódios, emitidas quer na América Latina quer nos Estados Unidos.

Quadro V

Telenovelas mais vistas na semana e que constam da lista dos 10 programas mais vistos no dia. Valores de *share*

	10/7/2017	11/7/2017	12/7/2017	13/7/2017	14/7/2017	15/7/2017	16/7/2017
	Ouro Verde TVI-14,7%	Ouro Verde TVI-13;6%	Ouro Verde TVI-4,6%	Ouro Verde TVI-13,8%	Amor Maior SIC-12,9%	Amor Maior SIC-11,4%	Espelho d'Água SIC-7,1%
	Amor Maior SIC-14;0%	Amor Maior SIC-13;4%	Amor Maior SIC-13,6%	Amor maior SIC-13,2%	Ouro Verde TVI-12,9%	Ouro Verde TVI-11,3%	-----
	A Impostora TVI-9,4%	A Impostora TVI-9,6%	A Impostora TVI-0,4%	A Impostora TVI-9,5%	A Impostora TVI-9,3%	A Impostora TVI-8%	-----
	Espelho d'Água SIC-8,7%	Espelho d'Água SIC-8,9%	Espelho d'Água SIC-8,6%	Espelho d'Água SIC-8,5%	Espelho d'Água SIC-8,9%	Espelho d'Água SIC-6,8%	-----

Fonte: Gabinete de estudos de audiências da RTP/julho de 2017

Logo depois do Jornal das 20h00, é emitida a “melhor” telenovela para lançar a noite televisiva e para provocar “arrasto” para a próxima telenovela e programas seguintes. Neste dia, 10 de julho, a RTP emitia *Prós e Contras* em que era discutido o roubo das armas do exército ocorrido em Tancos, tema que estava muito presente na discussão e em toda a comunicação social, mas que apesar de tudo só fazia 3,6% de audiência. A SIC ainda emite à meia-noite outra telenovela, *A Força do Querer*, que fez 4,6 de audiência média. No dia 10 de julho, o *share* total foi: a RTP 1 11,5%, a SIC 16,4% e a TVI 21,0%. Afirma-se a TVI como ganhadora das audiências, seguida da SIC e, só depois, a RTP 1. A RTP 2 não emite telenovelas, mas também não está nesta competição de audiências – nesse mesmo, dia a RTP 2 fez 2,1% de *share*. Surge aqui outra nota a ter em conta nesta “guerra” de audiências – no somatório dos quatro canais, temos 51% de *share*. Os outros 49% vão para os canais de cabo especializados em desporto, notícias e outros conteúdos, nomeadamente séries televisivas. A audiência dos canais que estão no cabo tem vindo a aumentar progressivamente, tendo hoje, no seu somatório, atingido quase metade dos telespectadores, como podemos confirmar pelo dia 10 de julho de 2017. No dia 20 de julho de 2017, as audiências foram repartidas por: RTP1 com 17,6 de *share*, a SIC com 18,4, a TVI com 22,6 e os restantes canais de cabo 37,3. Com ligeiras variações diárias, esta é a relação típica do espetro televisivo português nesse ano.

A semana decorre sem grandes alterações na programação, o que também se verifica nas audiências. A repetição da mesma programação ao longo da semana gera um efeito de

fidelização, importante para os programadores. Segundo Dominique Mehl (1993), a grelha de programas, no que ela ainda hoje pode representar, é um meio de concorrência entre os vários canais, que se pode manifestar por mimetismo ou por complementaridade¹³². No estudo *Tele...visão do público, um estudo sobre a realidade portuguesa* (2001), a autora Ana Paula Fernandes tenta distinguir a audiência como público no caso da televisão pública e a audiência como mercadoria para o caso das televisões privadas¹³³.

A produção de telenovelas produzidas no Brasil e que chegavam a Portugal criou, algum tempo depois, a necessidade de se produzir também em Portugal este tipo de ficção. Tentava-se iniciar a constituição de uma indústria audiovisual especializada na produção de telenovelas que pudesse trabalhar temas de origem portugueses, com atores e autores portugueses.

Em 1982, “ia para o ar”, no Canal 1 da RTP, a primeira telenovela produzida em Portugal – *Vila Faia*. Pouco tempo depois, em 1983, surge a segunda experiência portuguesa neste género de conteúdo – *Origens* – e depois *Chuva na Areia* (1985) com um texto de partida de Luís de Sttau Monteiro. Surge em 1987 *Palavras Cruzadas* e em 1988 *Passerelle*. Por falta de experiência na construção dos textos, dos atores para quem a linguagem da telenovela era completamente nova, o que também acontecia com técnicos e realizadores, as telenovelas portuguesas não atingiram, de imediato, os mesmos índices de agrado que as suas congéneres brasileiras¹³⁴. Mas rapidamente foram conquistando audiência e qualidade técnica e artística. Mesmo assim, este género de conteúdo é criticado por vastas camadas do público, sobretudo pelas camadas mais eruditas. Jorge Leitão Ramos escreve no semanário *Expresso*:

“Sendo destinada a um público que tem na pequena-burguesia o seu estrato numericamente maioritário, a telenovela centra-se sempre naquela que é a sua motivação de classe: a ascensão. Se isso era já nítido nas outras produções da Globo que nos chegaram, agora, em *D. Xepa*, tal facto constitui o cerne de todas as questões” (Jorge Leitão Ramos, *Expresso*, 18 de outubro de 1980).

Em 1992, pouco antes do arranque dos canais privados, é gravada a telenovela *Cinzas* com realização de Régis Cardoso, um realizador vindo do Brasil e da Globo, com grande

¹³² MEHL, Dominique (1992). *La fenêtre et le miroir - la télévision et ses programmes*. Paris: Éditions Payot.

¹³³ Os estudos de audiências em Portugal são feitos pela AGB Portugal que organiza o estudo através do registo de atividade televisiva de um painel de espectadores tipo, e com um sistema eletrónico designado por *Peoplemeter*.

¹³⁴ A escritora e poetisa Natália Correia considerava que “as telenovelas de produção nacional, pese a sua melhor ou pior qualidade, são a ocupação fútil do espaço televisivo pelo anedótico deste presente tão desmaiado e incaracterístico da vida portuguesa. Conta-se o que não há para contar, recheando o vazio com historietas tecidas pela vulgaridade” (Natália Correia em resposta a inquérito do *Diário de Notícias* de 4 de setembro de 1983).

experiência na realização de telenovelas. Logo no ano seguinte, em 1993, a TVI avança com a produção de *Telhados de Vidro* e a RTP responde com *A Banqueira do Povo* e, logo depois, com *Verão Quente*. A telenovela *A Banqueira do Povo* foi produzida pela produtora “A Máquina de Sonhos”, dirigida por executivos brasileiros, e teve realização de Walter Avancini, o realizador de *Gabriela, Cravo e Canela*. E, de seguida, pouco tempo depois, a RTP encomenda *Verão Quente*, com realização de outro realizador da Globo, o já referido Régis Cardoso.

Tratava-se, por parte da RTP, ao recorrer aos serviços de realizadores brasileiros para tentar ultrapassar a falta de experiência das equipas que desenvolviam e gravavam estas telenovelas, de uma tentativa para combater por todos os meios a concorrência que os canais privados representavam. No entanto, a telenovela, pelo que representava em relação à mobilização de atenções junto dos telespectadores, foi alvo de outras polémicas. A 29 de outubro de 1979, o Sindicato dos Trabalhadores de Espetáculos dirigia uma carta ao secretário de Estado da Cultura, onde era pedida a sua intervenção junto da RTP para que fosse fixada a emissão da telenovela brasileira “num horário que não coincida com as horas em que normalmente decorrem os espetáculos de teatro, circo e cinema”.

Também a Associação Portuguesa das Empresas Cinematográficas (APEC) publicava na imprensa diária, no verão de 1981, uma carta aberta dirigida ao primeiro-ministro, ao secretário de Estado da Cultura, à RTP e ao público em geral. Depois de considerar que “a telenovela adquiriu um público de 2 ou 3 milhões de espectadores diários que constituem simultaneamente o público frequentador do Cinema e do Teatro”, a APEC opunha-se à emissão da telenovela na RTP no horário das 22 horas, com o argumento de que os cinemas e teatros iriam ficar sem público. Avançar “com o projeto unilateral da RTP é acima de tudo um ato de lesa-cinema, um ato de lesa-teatro, um ato de lesa-cultura, um ato de lesa-economia e um ato de lesa-emprego” (Apec, 1981).

Na verdade, a frequência nas salas de cinema diminuiu. Se em 1975 foram ao cinema em Portugal 45 milhões de espectadores, em 1977 passou para 41 milhões, 35 em 1978, 33 em 1979, 31 em 1980. Em 1990, o número de espectadores já se tinha reduzido para pouco mais de 10 milhões¹³⁵. Nessa altura, as salas de cinema tinham uma ocupação média de cerca de 30%¹³⁶. Os espectadores estavam a desviar a sua atenção e o seu olhar para a

¹³⁵ Dados da Pordata, disponível em www.pordata.pt, consultada em 20/5/2018.

¹³⁶ Os empresários, proprietários das salas de cinema, temiam o pior. Com o novo horário proposto pela RTP para a telenovela *Água Viva*, para as 22h15, em julho de 1981, o próprio secretário de Estado da Cultura Brás Teixeira dizia que “As crianças vão passar a deitar-se ainda mais tarde, ao mesmo tempo que, parece, se pretende aumentar ainda mais a já

televisão e para as telenovelas. Este movimento reflete também a situação de crise económica que se vivia nos anos 80 e 90, e também a importância da televisão como canal de divertimento, de ocupação do público. Em 2017, frequentaram as salas de cinema nacionais cerca de 15 milhões de espectadores.

Vergílio Ferreira escrevia: “Não, não vejo telenovelas (...), ou seja, se eu não as vejo, vêm-me elas a mim (...) apanham-me diante do aparelho e lá me forçam a ir sabendo o que se passa”¹³⁷.

Por outro lado, Eduardo Prado Coelho escrevia que “há um prazer em ver telenovelas que seria desonesto dissimular (...). A telenovela é outra coisa – um pequeno oásis na vida de todos nós”¹³⁸.

Referia ainda o mesmo autor que a análise crítica feita aos *media* se baseava normalmente no princípio da ocultação do prazer, tal como já havia referido Armand Mattelart em *Penser les médias* (1986).

O jornalista Fernando Dacosta escrevia em 1993, no início da concorrência televisiva:

“Há oito anos, numa aldeia da Beira Alta, o povo descobria, com a eletrificação da zona, a telenovela brasileira. No pequeno ecrã, jovens de Copacabana ostentavam então, e defendiam, o 'topless', convencendo com os seus argumentos as fascinadas mulheres do campo. Pela primeira vez, as invetivas morais do padre ficaram sem ouvidos, a Igreja era derrotada pela televisão – talvez por isso ela quis, o que acaba de conseguir, ter uma (televisão) só para si. Que vai dar telenovelas brasileiras” (Dacosta, *Diário de Notícias*: 1993).

Muitos outros jornalistas e intelectuais manifestaram publicamente as suas opiniões sobre a presença da telenovela, sobretudo de origem brasileira, nos ecrãs portugueses.

“É a frivolidade dos personagens, ou seja, as pessoas não são apresentadas na ação do trabalho, do esforço. Os quotidianos são apenas de lazer, de riqueza, de nada fazer”, respondia Lídia Jorge numa entrevista feita por Ana Barroso e Cristina Cavalheiro¹³⁹.

Com o início das emissões das televisões privadas, sobretudo da SIC que iniciou a sua atividade em outubro de 1992, a concorrência com a RTP é grande, e é usada a telenovela como arma de combate (Rodrigues, 1985:87-90). A 20 de fevereiro de 1993 começavam as emissões do quarto canal, a TVI/Quatro. E, a partir dessa altura, a média de telenovelas emitidas pelos quatro canais passou a ser de 11 por dia, número que se verifica no final de

elevada audiência da telenovela”; “Telenovelas ameaçam deixar salas de espetáculos às moscas”, *Sete*, 14 de novembro de 1979.

¹³⁷ Vergílio Ferreira, “Telenovela”, *Expresso*, 17 de abril de 1981.

¹³⁸ Eduardo Prado Coelho, “E no calor dessa magia”, *Expresso*, 22 de novembro de 1986.

¹³⁹ In “Telenovelas – Das origens brasileiras às 'Origens' portuguesas”, Ana Barroso e Cristina Cavalheiro, *O Jornal*, 1/7/83.

1993¹⁴⁰. Este género e a sua presença constante na televisão portuguesa permitem-nos também problematizar a ideia de série e o efeito de contaminação que a mensagem difundida vai deixando gradualmente no seu auditório.

Como já foi referido neste trabalho, o efeito série não diz respeito apenas a um determinado tipo de programa ou a uma qualquer decisão descontextualizada, é, antes de mais, um princípio de funcionamento do dispositivo. A serialidade é um dos parâmetros fundamentais para a caracterização da estética televisiva, cuja importância se foi acentuando. A ideia de série em televisão remete-nos para uma fórmula de repetição, de modelo, de conteúdo, não deixando de lado a ideia da criação do gancho de interesse que transporta o telespectador para o próximo dia ou semana (Cádima, 1996).

5. 4 OS PROGRAMAS DE FICÇÃO

Eça de Queirós escrevia numa carta dirigida aos condes de Arnos e de Sabugosa para os felicitar pelo livro de contos que tinham publicado a 8 de fevereiro de 1895:

“Contar histórias é uma das mais belas ocupações humanas. Homero foi divinizado na Grécia por ter sido um sublime contador de contos da carochinha. Todas as outras ocupações humanas tendem mais ou menos a explorar o homem; só essa de contar histórias se dedica amoravelmente a entretê-lo, o que tantas vezes equivale a consolá-lo. Infelizmente, quase sempre, os contistas estragam os seus contos por os encherem de literatura, de tanta literatura que nos sufoca a vida!”

Desde tempos remotos, quando os caçadores contavam à lareira as suas proezas da caça, manifestava-se já a necessidade que os seus familiares tinham de vivenciar as experiências alheias, à volta de um narrador. O desejo de viver outra vida e de superar os limites da sua própria é uma realidade para todos nós. Ao longo de séculos, os criadores/narradores foram aperfeiçoando e explorando as várias formas de se expressarem. Reconhecia-se já que certos relatos se adequavam melhor a alguns meios que a outros. O cinema recorre à literatura como fonte importante de inspiração e repositório de histórias que, adaptadas ao meio, se transformariam numa outra obra: a obra

¹⁴⁰ Concretamente no mês de novembro de 1993, estavam 11 telenovelas no ar, assim distribuídas; Canal 1, quatro telenovelas – *O Dono do Mundo* (33,2), *Despedida de Solteiro* (23,2), *Verão Quente* (16,2) e *Bebé a Bordo* (9,6); TV2, duas telenovelas – *Deus Nos Acuda* (6,5) e *Vamp* (5,7); SIC, duas telenovelas – *Renascer* (6,9) e *Roque Santeiro* (2,9); e TVI, três telenovelas – *Lágrimas* (3,5), *Topázio* (1,8) e *Rosa Baiana* (1,8). Entre parêntesis, as respetivas audiências a nível nacional, relativas à semana entre 11 e 17 de outubro de 1993 (Fonte: AGB Portugal). A telenovela *O Dono do Mundo*, do Canal 1, é líder de audiência absoluto.

cinematográfica. Mas muito depressa se concluiu que os filmes que usavam textos originais escritos diretamente para o grande ecrã poderiam ter o mesmo êxito que as resultantes de adaptações de obras de referência da literatura mundial.

“A narrativa está presente em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma, povo sem narrativa; e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta; a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida” (Barthes, 1971:19/20).

Por que dedicamos tanto tempo da nossa vida às histórias? Será que as histórias nos ajudam a viver a vida?

O mundo consome filmes, romances, peças de teatro e de televisão em tal quantidade e com tal “apetite” que as artes narrativas se converteram na principal fonte de inspiração da humanidade na sua busca de ordem e de negação do caos, da coerência interna da vida. A ficção dá forma à nossa vida, por isso é tão importante. É algo que conscientemente inventa uma realidade que serve para acrescentar significação ao que chamamos de “real”. A narrativa de ficção é construída de modo a emocionar, a impressionar as pessoas como se fossem histórias reais. Quando vemos um filme ou uma série de televisão, sabemos que aquela história foi inventada por alguém e está a ser vivida (recriada) por atores. No entanto, para o espectador, nem por ser ficção, deixa de o emocionar e criar todo o tipo de sentimentos, como se de um facto verdadeiro se tratasse. Refere Pina-Cabral que “A ficção pretende comunicar-nos algo que não é imediatamente acessível através da nossa razão. Fala a quem a lê, sim, mas através da complexidade sintética das emoções” (*Revista Comunicação e Linguagens*, 2003:54)¹⁴¹.

A *Enciclopédia Larousse* define ficção como ato ou efeito de simular, ato de fingir; criação do imaginário; aquilo que pertence à imaginação, ao irreal, fantasia, invenção. A narração consiste numa sequência de factos organizados de uma certa forma onde os personagens se movimentam num determinado espaço à medida que o tempo passa. Para Walter Benjamin a humanidade criou a arte de contar histórias para conseguir trocar experiências; essa faculdade terá sido, segundo Benjamin, a responsável pelo triunfo da espécie humana. “A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde todos os narradores vão beber” (Benjamin, 2012: 28).

O homem é o único animal que produz ficção. É o único ser que cria uma aparência de realidade para se enganar a si próprio e aos seus semelhantes. Com a ficção, o homem pode

¹⁴¹ *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 32 de julho de 2003. Organização de Paulo Filipe Monteiro. Lisboa: Universidade Nova.

criar um mundo e moldá-lo ao seu gosto. Parece que a capacidade humana de produzir ficção tem que ver com a sua faculdade de sonhar. Uma ficção é uma representação em que a coisa representada é considerada inexistente. É uma representação descomprometida ontologicamente, ou seja, a ficção é uma representação a que o sujeito não atribui existência real. A representação da experiência vivida tem como finalidade esquematizar e configurar as impressões caóticas e desordenadas, situando-as num quadro que as distingue e as ordena. Passamos a conhecer o mundo em que vivemos e que nos rodeia através deste exercício de imaginação e representação. “Enquanto nos discursos sobre a realidade, o mundo representado é sempre incompleto, nos discursos de ficção o mundo representado é completo e fechado” (*Revista Comunicação e Linguagens*, n.º 32:18).

Como Adriano Duarte Rodrigues escreve:

“foi jogando e inventando mundos imaginários que aprendemos a falar e é ainda jogando com a linguagem, construindo discursos que descrevem fenómenos e acontecimentos realmente ocorridos ou acontecimentos imaginários que, ao longo de toda a nossa vida, construímos a nossa experiência do mundo” (*Idem*: 17).

Mas os discursos sobre o mundo real como o discurso de ficção, pelo facto de serem formas de representação, podem abrir-se a uma pluralidade de sentidos, podendo criar várias interpretações. Fazer ficção, seja na literatura, no cinema ou na televisão, não é criar a partir do nada. Compreendemos melhor as pessoas reais depois de compreendermos os seres ficcionais, como nota Paulo Monteiro (*Idem*: 38), porque a nossa apreensão do texto é feita com recurso à experiência e a tudo aquilo que fomos apreendendo.

“Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e que nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular” (*Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 32: 21).

Para Aristóteles, é preciso que a ficção legitime, de modo suficiente, um mundo possível. Sendo assim, poderá acrescentar elementos reais que não criou, assim como pode inventar seres ou situações irrealis, fabulosos, fantasistas (Aristóteles, 1994). A ficção procura convencer, pode ir buscar seres e acontecimentos conhecidos como reais e misturá-los com seres e acontecimentos criados pela imaginação, propondo-nos uma nova realidade, que se deverá caracterizar pela proximidade, pela pertinência e pela coerência. Mais uma vez, segundo Aristóteles “o impossível verosímil é preferível ao possível inverosímil”. Os enunciados verídicos quando são metidos num discurso de ficção aumentam a verosimilhança dos lugares, das personagens e das ações, do desenvolvimento

imaginário e da intriga. O grau de ilusão terá que ver com a maior ou menor veridicidade dos enunciados (Rodrigues, 2003:20).

No seu texto “Parentescos entre ficção e real: o caso do cinema” (2003), publicado no n.º 32 da *Revista Comunicação e Linguagens*, Paulo Monteiro constata que há uma vocação naturalista e realista que está presente na maioria dos filmes, a que acrescento a alternativa ao naturalismo, que, no caso do cinema, passou sobretudo por uma defesa da inscrição do real. Essa mesma tendência naturalista é essencial na narrativa televisiva contemporânea.

Para André Bazin, o cinema tem a capacidade de reproduzir o real. “Se a história das artes plásticas não é somente a da sua estética, mas em primeiro lugar a da sua psicologia, ela é essencialmente a da semelhança ou, se se quiser, do realismo” (Bazin, 1992:14). Este autor acentua a ideia de que a fotografia pode não criar a eternidade como acontece com a pintura, mas, embalsamando a imagem, participa nesse desígnio que é o sonho da eternidade.

A história do cinema está repleta de exemplos da ultrapassagem da linha que distingue cinema de ficção de cinema documental. Desde logo, esta distinção deverá ser posta em causa, porque, em boa verdade, não existe. É uma discussão que começou com *Nanook* de Robert Flaherty e levou a que Christian Metz tenha referido que “todo o filme é um filme de ficção”, contraposto por Odin, que acrescenta que todo o filme pode, de certo modo, ser considerado um documentário, na medida em que no filme a visibilidade excede a intenção: surgem as casas, as ruas, ou, mesmo em estúdio, os rostos e os corpos tal como alguém que não apenas o cineasta os criou e desenvolveu (*Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 32, 2003:45). A problemática da realidade e da ficção também foi motivo de polémica com a televisão.

“A cultura televisiva que se desenvolveu acabou por ter um papel preponderante na definição futura dos conceitos de realidade e de ficção na sociedade moderna, nomeadamente naquilo que diz respeito à sua interpretação e implementação junto da indústria produtora de conteúdos e respetivos consumidores” (*Revista Comunicação e Linguagens*, n.º 30, POP:167).

Segundo Paixão da Costa, no seu texto “Realidade ou ficção”¹⁴² (2003), é a televisão que contribui para o cruzamento dos conceitos de realidade e ficção que resultam do tipo de produção e das especificidades do dispositivo tecnológico e artístico. Estes elegem a televisão como o principal dispositivo contemporâneo através do qual o sujeito estabelece um contacto permanente com o que se lhe mostra e o que se lhe conta. A partilha de

¹⁴² In *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 30. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

informação e a própria condição da televisão permitem que a dúvida se instale, ou seja, que se confundam os conceitos de realidade e ficção.

5.5. OS SERIADOS

Do romance-folhetim de Alexandre Dumas ao filme em episódios vai um longo percurso que, por exemplo, passa por Mario Caserini, cujos *Trois Mousquetaires* (1909) são apenas o prelúdio das inúmeras adaptações (mais de uma centena) que irão multiplicar o famoso trio pelos ecrãs de todo o mundo (Lipovetsky e Serroy, 2010:156).

Nasce assim um género: o filme histórico que mistura realidade com romanesco e cujas características estão bem definidas. O guarda-roupa é fundamental, bem como o cenário. Um vasto conjunto de estereótipos que nos fazem reconhecer a história; o hábito de burel faz o monge, a peruca empoada faz o marquês do século XVII e o bicórnio faz Napoleão¹⁴³. São muitos os filmes e também as séries de televisão que aproveitam este enorme manancial de narrativas míticas para produzirem conteúdos com possibilidades de conseguirem os objetivos de agrado dos espectadores e de fazerem bons números na contagem de audiências.

O telefilme é, desde logo, um produto pensado e construído sob o espectro das audiências televisivas. Assume uma forma narrativa própria e sem grandes artifícios, indo de encontro à proposta de Ang (1991), ou seja, usa planos frontais deixando para trás os planos de perfil e a impressão de relevo, o que reduz o leque de efeitos e de leituras, e também a densidade da cena e da representação, perdendo também a dimensão psicológica das personagens. Mas esta linguagem simples, direta e transparente constitui o centro da sua forma de comunicar, o que a distancia do cinema.

Na ficção televisiva, não há uma estética com afirmação própria (Cádima, 1999), ela nunca se afirmou como uma “arte” autónoma, esteve sempre ligada à estética cinematográfica. A televisão demonstrou uma grande dificuldade em fazer passar a sua proposta artística, que estava ligada à própria definição de meio de comunicação de massas. A lógica de fluxo contínuo, numa sucessão contínua de imagens, vai determinar a

¹⁴³ O cinema e a televisão usam muito o estereótipo para comunicarem. O estereótipo é uma simplificação, está ligado não apenas à aparência, mas, sobretudo, às crenças, costumes, e é construído com ideias e descrições repetidas que passam a ter um significado comum. A caracterização de personagens é muito facilitada pela utilização de uma guarda-roupa e adereços que “dizem” ao espectador quem é aquela personagem.

obsolescência e o esquecimento das imagens precedentes. Em televisão, trata-se muito mais de repetir do que criar – uma das razões para a impossibilidade de a reconhecer como um discurso com aspiração artística. O discorrer da sua emissão obriga à repetição, ao texto linear, direto, que dificilmente permite ir mais longe que isto. No entanto, sobretudo na época objeto deste estudo, muitas produções foram levadas a cabo não respeitando estes princípios e, pelo contrário, abordando a ficção ou o documentário de uma forma livre e sem constrangimentos “televisivos”.

Em 1975, João César Monteiro realizou para a televisão portuguesa um documentário com o título *Que Farei Eu com esta Espada?*, que reflete o estilo do realizador, cáustico e provocador. Em pleno período revolucionário, a temática ideológica estava presente em quase todos os discursos. Neste caso, a presença de forças da NATO no estuário de Tejo, e sobretudo do porta-aviões Saratoga, um dos símbolos desse poderio militar, constituía um desafio ideológico a que João César Monteiro não resistiu. No plano formal, o filme “desenvolve uma poética de descontinuidade e de choque entre planos e blocos de discursos, o que, de modo radical, se destina a evitar a formação de qualquer efeito de narrativa à maneira do cinema clássico” (Fernando Martins Cabral in *Nicolau*, 2005:293). O autor faz, por várias vezes, chamadas ao filme *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922), fazendo uma analogia entre a peste que com ele desembarca e o porta-aviões que traz outro tipo de peste. É nitidamente um filme marcado pela forte personalidade e modo de narrar do seu autor e também pelos tempos revolucionários em que foi realizado. Embora produzido para televisão, este documentário apresenta uma forma de nítida rotura com os modelos televisivos normais.

A colaboração de realizadores de cinema com a televisão foi permanente, sobretudo no período que aqui referimos (1974-1992), e daí resultaram algumas obras que ficaram como marcas de uma televisão, datada no tempo, mas com uma produção, mesmo que esporádica, com conteúdos de qualidade artística. Este é o principal argumento que nos leva a estudar a produção de seriados filmados neste período em que a televisão procurava um caminho, um caminho artístico e de qualidade para a sua emissão, ou seja, para todos os seus produtos, cada um *per si*. Apesar disso, o alinhamento de programas, pontuado por algumas mensagens publicitárias, acaba por contaminar todo o discurso, dando a todo ele um cariz publicitário.

Como refere Felisbela Lopes, “qualquer programa de televisão pode ser concebido como uma estrutura autónoma e independente. No entanto, a sua análise apenas ficará

completa quando o inserirmos num contexto programático, ou seja, numa grelha de programação” (Lopes, 1999: 72).

A televisão portuguesa produziu, no período de 1974 a 1992, uma série de títulos de ficção filmada, cuja origem temática é variada. Algumas partiram da adaptação de textos da literatura portuguesa, outros baseados em textos (argumentos) escritos para o efeito, e ainda vários casos de séries de ficção que resultaram de compromissos entre a RTP e produtores de cinema. A televisão pública participava no financiamento de filmes, recebendo em troca conteúdos adaptados ao meio, que, em muitos casos, não eram mais que uma nova montagem das imagens do filme, levando em linha de conta a necessidade de construir episódios exibidos em dias diferentes. No entanto, outras soluções também tiveram lugar: editar com as mesmas imagens do filme; filmar pequenas apresentações para a versão televisiva; filmar cenas diferentes e interpretadas de modo diferente para acrescentar à versão televisiva, etc. A pressão económica, o tempo e o entendimento do realizador foram determinantes para a adoção de qualquer uma destas opções.

Podemos encontrar uma explicação, na maior parte dos casos, de ordem económica, para se entender o motivo da produção de duas versões de uma mesma narrativa: uma versão para cinema e outra para televisão. Dadas as diferenças que os dois meios apresentam, no caso português, esta realidade ficou a dever-se ao compromisso da RTP de participar no apoio ao cinema português, uma das obrigações do serviço público de televisão, que esteve presente nos vários documentos que regulamentaram a RTP e que culminam com a assinatura do Contrato de Concessão do Serviço Público de Televisão¹⁴⁴. Com a publicação da Lei 75/79, de 29 de novembro de 1979, ficou definido que um dos fins da radiotelevisão seria “contribuir para a formação e informação do povo português, defendendo e promovendo os valores culturais do País, designadamente a língua portuguesa” (art.º 3.º da Lei 75/79)¹⁴⁵.

Ultrapassado o tempo da grande instabilidade social ocasionada pela Revolução de 1974 e por tudo aquilo que foi acontecendo nos anos posteriores, a televisão portuguesa começou o seu caminho rumo a uma maturidade, que os 20 anos da sua existência já exigiam. Para além de algum investimento em tecnologia, a mais importante necessidade

¹⁴⁴ O contrato de concessão assinado entre o Estado Português e a empresa RTP pode ser consultado em: <http://media.rtp.pt/empresa/wp-content/uploads/sites/31/2015/07/contratoConcessao2015.pdf>. Consultado a 20 de maio de 2018.

¹⁴⁵ Lei 75/79, o primeiro diploma regulamentador da atividade televisiva em Portugal: <https://dre.tretas.org/pdfs/1979/11/29/plain-69847.pdf>, consultado a 10 de outubro de 2018.

de desenvolvimento colocava-se na sua capacidade para produzir regularmente conteúdos com elevados níveis de exigência técnica e artística. Era a produção de ficção seriada que estava em causa e que se pretendia começar a produzir.

E assim surgiu, na emissão da RTP, em 1978, uma importante série de ficção filmada *Amor de Perdição: Memórias de uma família* com adaptação e realização de Manoel de Oliveira. Este projeto foi primeiramente destinado à realização de uma longa-metragem com o apoio do IPC, RTP¹⁴⁶ e Fundação Gulbenkian e na parte do financiamento da RTP estava consignada à produção de um seriado, com o mesmo tema e título para emissão semanal no Canal 1 da televisão pública. Iniciava-se a produção de séries de ficção televisiva filmada em Portugal.

5.6 CONTAR UMA HISTÓRIA

O século XIX ao terminar deixou-nos duas máquinas novas. Nasceram quase na mesma data e o seu desenvolvimento e massificação ocorreu muito depressa abrangendo com os seus efeitos grande parte da humanidade. A primeira veio resolver o sonho do homem: voar. Essa necessidade de voar, muito anterior a Ícaro e que se manifestou em mitologias e contos ao longo de séculos, concretizou-se com o avião. Como se tratava da concretização de um velho sonho, diz-se que os sonhadores não têm os pés assentes no chão (Morin, 1970:11).

Aparecia, entretanto, outra máquina miraculosa. Uma máquina capaz de captar a vida e de a “reproduzir” para a “imprimir”. Para Muybridge, Marey, Démeny, o cinematógrafo, ou os seus imediatos predecessores, tais como o cronofotógrafo, são instrumentos de observação, no estudo dos fenómenos da natureza. (...) “Todos os comentários de 1896 se voltam para o futuro científico do aparelho dos irmãos Lumière que, vinte anos mais tarde, ainda consideravam o espetáculo de cinema como um acidente”(Idem: 12).

Nas origens do cinematógrafo, investiga-se a imagem, a sombra e outros elementos que fazem parte do espetáculo. Desde o início do século XX que o cinematógrafo passa a dispor dos meios necessários para alargar a imagem às dimensões de um ecrã gigante e até do ecrã circular. Ou seja, o cinema procurava soluções para poder oferecer aos seus

¹⁴⁶ IPC – Instituto Português de Cinema e RTP – Radiotelevisão Portuguesa.

espectadores condições de comodidade e de conforto que, com a projeção de imagens sobre a tela, constituíssem um espetáculo no seu todo.

Mesmo antes dos Lumière, já os filmes de Edison representavam cenas de fantasia e espetáculos de *music-hall*. O cinema, desde o seu nascimento, é ficção e encantamento. O cinematógrafo dispõe do encanto da imagem, ou seja, renova e exalta a visão das coisas banais e quotidianas (*Ibidem*, 12)).

Surge o ecrã como suporte privilegiado para uma boa parte dos espetáculos a que se assistia. No cinema, mas também no teatro, agora transposto para a televisão, estes espetáculos começavam a fazer parte do entretenimento diário dos telespetadores americanos através da emissão televisiva que apresenta um enorme crescimento nas horas de emissão e no número de aparelhos ao longo de finais dos anos 40 e sobretudo ao longo dos anos 50. Em Portugal, só em 1957 nasceu a televisão e só, como vimos, por volta de 1977, podemos dizer que a televisão portuguesa entrou verdadeiramente na era do espetáculo.

Em Portugal, em 1974, a televisão, como de resto todo o país, sofreu uma profunda alteração em todo o processo da sua governação e, por consequência, em toda a sua emissão. A sua missão foi alterada e era esperada uma profunda modernização e um alinhamento tecnológico e conteudístico com as suas congéneres que operavam nos países da Europa mais próximos de nós. Depois de um longo processo legislativo, é aprovada a atribuição de duas licenças a outras tantas propostas de criação de empresas de televisão para operarem em Portugal com emissão por meios hertzianos, ou seja, televisão acessível a todos os espectadores.

Desde a sua criação até 1974, Portugal vivia num regime político autoritário, e a televisão estava definitivamente ao serviço da propaganda do regime. A defesa da política ultramarina de Salazar e Caetano era a pedra de toque de toda e estratégia da comunicação tutelada pelo Estado. A partir de 1974, a RTP passou por múltiplas crises, financeiras, estruturais, etc., mas em regime democrático e com a convicção de fazer o melhor serviço público possível¹⁴⁷. Com a liberalização e a autorização de mais duas estações de televisão

¹⁴⁷ A BBC (Televisão Pública do Reino Unido) publicou em 2013 um estudo sobre a relação entre o serviço público e o serviço privado de televisão: “Public and private broadcasters across the world – The race to the top”. Este estudo investiga se a existência do serviço público de televisão é positiva para os concorrentes privados e para o público. E é demonstrado que os países com um maior financiamento estatal do serviço público de televisão (países nórdicos, Austrália e Reino Unido) têm um sector televisivo privado com maior qualidade, mais diversificado em relação aos

em Portugal, entrou-se num novo paradigma da televisão comercial, tipificada, normalizada, que produz para as audiências. Tinha chegado ao império da neo-televisão.

A história da televisão portuguesa pode organizar-se em três momentos históricos decisivos para a sua compreensão: a fase do Estado Novo com cuidadosa e ostensiva tutela de conteúdos; a transição de regime político – de um modelo autocrático para um modelo democrático – depois do 25 de Abril de 1974, que inaugurou uma nova perspetiva de programação e até instrumentalização da grelha de serviço público; e depois de 1992, a transição do domínio monopolista de serviço público de televisão para uma fase concorrencial, na qual a dispersão de públicos e de interesses forçava a uma reconceptualização da oferta televisiva (Sena, 2009).

A liberdade criativa tem de ceder à normalização da produção, à suprema valorização do económico em completo desfavor do artístico. Ora, no período de 18 anos que definimos como foco principal da nossa atenção, a televisão pública monopolista tinha espaço para a criação e para a escolha de textos da literatura portuguesa clássica que deveria constituir a base de alguma ficção a produzir. Este foi um tempo único na televisão portuguesa na procura de um caminho; na definição da televisão em Portugal e também da tentativa de afirmação da produção de ficção como género de eleição em qualquer televisão.

conteúdos, mais plural e com maiores receitas. O contrário acontece nos países com um serviço público de televisão mais fraco relativamente ao financiamento estatal, como é o caso de Portugal e de Itália.

CAPÍTULO VI – A produção de ficção televisiva

6.1 A PRODUÇÃO DE FICÇÃO SERIAL

Vamos estudar cinco séries de televisão, quatro delas produzidas praticamente no início do período em estudo. Estas séries foram produzidas com diferentes estruturas e com objetivos e expectativas diferentes, quatro delas emitidas na televisão portuguesa nos anos de 1978 e 1979, e a restante alguns anos mais tarde. Com o aparecimento da primeira telenovela com produção portuguesa em 1982, a produção de séries foi diminuída em favor das telenovelas. O investimento disponível foi dirigido, preferencialmente, para a produção deste género de conteúdos. A telenovela era um produto mais televisivo e de êxito mais fácil, se comparado com a produção de seriados de ficção. Com a grande diminuição de produção de telenovelas pela RTP, no início da segunda década deste século, voltou-se de novo à produção de séries não se alterando, no entanto, o paradigma de produção – orçamentos baixos, pouco tempo de preparação e deficiente comunicação externa, entre outros problemas.

No estudo *A evolução da grelha programática pré e pós Telejornal (1959-2009)* (2009), de Nilza Mouzinho de Sena, fica claro que o produto mais comum na grelha das televisões portuguesas depois do Noticiário das 20 horas, foram séries e depois as telenovelas, as primeiras, regra geral, de origem estrangeira. O alinhamento de emissão no *prime-time* passou a ser “Jornal – telenovela – série de ficção”. Segundo a mesma autora, as séries têm importância no *prime-time* da grelha, pelo que podem representar de diversificação da ficção, como uma das variáveis na estratégia de cativação de telespectadores.

O período que faz parte do nosso estudo, a fase monopolista do serviço público em regime democrático “corresponde ao desenvolvimento e maturação do regime democrático e também à aproximação às realidades programáticas de outros países da Europa também em fase monopolista de televisão, nos quais a diversidade marcava a grelha, embora alguns produtos, nomeadamente os de ficção, assumissem já um lugar preponderante na organização de uma estratégia de aproximação ao mercado” (Sena, 2009:15).

É exatamente neste contexto que se sente a necessidade de começar a trabalhar neste género de ficção que mobilizava audiência em Portugal, desde *Bonanza*, *Espaço 1999*, *Columbo*, e muitas outras.

Os espectadores perceberam os conteúdos das telenovelas como modelos de comportamentos, estilos de vida e valores inerentes à modernização, nomeadamente no que se refere a comportamentos da vida privada e à reivindicação de liberdades públicas. Por outro lado, são faladas em português e facilmente compreendidas. Os atores representam com grande naturalidade e descrevem personagens-tipo, familiares a grandes camadas do público (Sena, 2009:8).

A telenovela brasileira torna-se um agente de modernização e de democratização da sociedade portuguesa. A televisão, apesar de pública e monopolista, torna-se, a partir deste momento (década de 80 do século XX), um dos agentes mais ativos da modernização – passados pouco mais de dez anos, já cerca de 90% dos lares possuem aparelho de televisão, embora ainda a preto e branco –, ao constituir-se como centro de informação e de cultura(s) nacional e internacional, estabelecendo relações entre imagens e realidades, normalizando procedimentos privados e públicos, conferindo rotinas ao quotidiano, mostrando o mundo e criando a vontade de ver mais. Não sendo possível o acesso a outros canais de televisão, as audiências dos dois canais da RTP eram cativas, chegando aos 92% do universo dos espectadores durante o período de emissão de algumas novelas brasileiras da Globo, nomeadamente de *Gabriela* (1977), *Escrava Isaura* (1978), *a Guerra dos Sexos* (1984) e *Roque Santeiro* (1987), etc.

Em 1982, é exibida a primeira telenovela de produção portuguesa – Vila Faia – e conforme dados recolhidos pela *Marktest* e publicados no jornal *O Dia* de 14 de junho de 1982, *Vila Faia* agradou, nos seus primeiros cinco episódios, a 71% dos portugueses e terminou agradando a 91%. Ao mesmo tempo, 23% dos telespectadores consideraram esta telenovela portuguesa melhor do que as brasileiras, 55% consideraram-na igual às brasileiras e 12% pior.

As séries de ficção filmada que foram exibidas na televisão portuguesa, depois do 25 de Abril, não recolheram índices de grado público comparados ao das telenovelas. Bem pelo contrário, o que levou a que a produção destes conteúdos fosse diminuindo, depois de um arranque inicial que ocorreu após a revolução dos cravos no cumprimento de algumas das propostas do MFA para a televisão. A produção de ficção televisiva em Portugal, exceção feita para o género telenovela, foi sempre pequena, com meios escassos e orçamentos

muito baixos. Daí que não podemos falar de uma indústria de audiovisual. As séries que, apesar de tudo, se fizeram, para a televisão portuguesa, ao longo destes últimos 40 anos, salvo uma ou outra exceção, não recolheram o apoio do público, ficando sempre muito aquém das expectativas criadas aquando da sua preparação/rodagem. No entanto, tentaram lançar as bases de uma ficção feita em Portugal, uma ficção de qualidade produzida segundo os modelos do cinema que se consideravam os mais adequados e com maior capacidade de penetração nos mercados externos de língua portuguesa.

A realização em audiovisual é, antes de mais, a capacidade de organizar e utilizar um conjunto de elementos que vão da cenografia à captação da imagem, passando por outras especialidades que, no seu conjunto, vão dar corpo ao produto audiovisual ou cinematográfico. Podemos tentar definir algumas das áreas de trabalho do cinema e da televisão importantes pelo seu poder simbólico e com grande potencialidade de comunicação.

6.1.1 - OS CENÁRIOS

Podemos falar de cenografia desde o teatro na Grécia antiga. A evolução e o entendimento da cenografia como elemento constituinte do processo comunicativo e estético fizeram-se ao longo do tempo. Tem uma primeira e importante expressão no teatro grego e foi evoluindo de acordo com as correntes artísticas vigentes. É Bramante¹⁴⁸ (1444-1514), cenógrafo italiano, quem trabalhou o cenário em perspetiva, permitindo criar a ilusão de espaços maiores e a noção de profundidade.

No entanto, na Idade Média, para a representação dos dramas religiosos, o cenário estava no interior de Igreja, passou para o pórtico dos templos, e depois para as praças públicas. Esta mudança de local cenográfico tinha ligação com a temática tratada. Dando grandes saltos no tempo, chegados ao final do século XIX, em pleno romantismo, a cenografia atinge o seu realismo máximo. Os cenários são pintados numa tentativa de aproximação ao real. Com o aparecimento da luz elétrica em finais do século, mais uma vez a cenografia muda. A luz possui a qualidade de salientar a plasticidade da figura

¹⁴⁸ Donato Bramante (1444-1514) estudou pintura e trabalhou posteriormente em Milão, tentando conciliar a cultura humanista que se estabeleceu em Florença com o novo movimento artístico que iria surgir na cidade de Milão. Alcançou a fama através do seu trabalho sobre geometria de desenho de perspetiva e a sua obra exerceu grande influência em Michelangelo e mesmo Rafael.

humana, e, com as várias mutações que pode fazer, pode funcionar sozinha como cenário. A diferença da cenografia teatral para a televisiva deve-se ao facto que no teatro o cenário ser visto a partir de uma intenção do cenógrafo, ao passo que em televisão a decisão do que será visto pelos espectadores é da responsabilidade do realizador. A cenografia teatral é para ser vista toda, no seu conjunto, ao passo que a cenografia televisiva (estúdio) é vista em pequenas partes que correspondem ao que é possível ver em cada um dos planos.

A cenografia é um instrumento ao serviço da realização que comunica com todos os outros elementos que compõem o conjunto das ferramentas à disposição do realizador para a construção de uma proposta de cinema ou televisão. A análise de qualquer proposta cenográfica terá de ser feita em duas vertentes: uma sintática e estilística e uma outra semântica, ou seja, atenta aos significados do espaço televisivo (Casetti e Chio, 1999: 274).

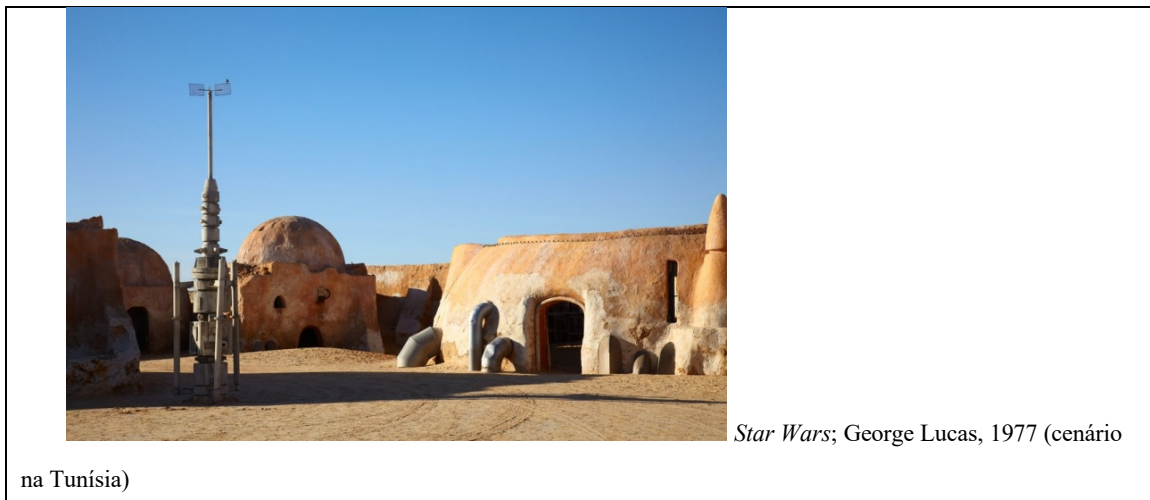


Foto 1. Fonte: www.imdb.com

A cenografia deve participar na ação narrativa e não ser algo externa a ela. Nos seriados, e sobretudo nos seriados de época, esta é a forma de melhor comunicar estatuto social, época histórica, etc.

“El espacio representado contribuye a definir no sólo la identidad visual del programa, sus contenidos y sus géneros, sino también las modalidades a través de las que se comunica con el receptor y, por tanto, el papel que se asigna a este último. A partir de aquí se produce un salto de nivel, pues el modelo de representación espacial adoptado por las transmisiones televisivas sirve para orientar los saberes, los valores y las creencias del espectador, es decir, para definir la relación comunicativa” (*Idem*: 278-279).

A cenografia é um dos elementos da representação teatral e cinematográfica que a televisão incorporou no seu processo criativo e de produção. Foi sendo feita uma adaptação da cenografia às particularidades do meio, adquirindo características próprias e distanciando-se conceptualmente e tecnicamente do teatro e do cinema.

A grande diferença entre a cenografia teatral e a cenografia televisiva assenta no ponto de vista e no princípio da perspectiva, que permite criar novas dimensões ao espaço e novas capacidades para o desenvolvimento da narrativa. Há uma outra grande diferença entre o cenário televisivo e o cinematográfico, que passa pela noção de profundidade de campo. Se no cinema podemos usar a profundidade de campo no âmbito cenográfico quase sem limitações, na televisão a imagem eletrónica facilmente perde leitura. A profundidade de campo não é um instrumento tão acessível na televisão. A cenografia em televisão perde valor relativamente ao cinema, mas essa perda é compensada pela importância maior da dimensão sonora. Devemos aqui deixar uma nota para o avanço tecnológico a que estamos a assistir, na qualidade das câmaras na captação de imagem e também na qualidade da iluminação que hoje temos disponível.

Numa história da cenografia de televisão, temos de dar particular enfoque e importância à cenografia executada para os espaços informativos, por ser a informação e os jornais televisivos que constituem a essência da imagem gráfica de uma estação de televisão generalista. Podemos compartimentar os cenários na televisão portuguesa em quatro épocas bastante distintas: a era dos engenheiros (1926 - anos 40), a era dos realizadores (anos 1950-60 a 1970), a era dos jornalistas (1970-1990) e, por fim, a era do marketing e da cenografia virtual (a partir dos anos 1990) (Saraiva, 2011).

No início, a cenografia para a informação era muito simples devido à exiguidade do primeiro estúdio da RTP no Lumiar, que tinha cerca de 18 m², e era, ainda por cima, partilhado com outros programas. Essa precariedade implicava a desmontagem dos cenários no final da emissão, e a montagem de outros cenários para a emissão seguinte (Polainas, 1998).

Em 1936, a BBC contratou a primeira equipa de cenografia de televisão formada por profissionais do cinema e do teatro (Polainas 1998:23), levando à criação do *Tv Designer* nos anos 50, um profissional que conciliava conhecimentos de arquitetura, cultura geral e realidade televisiva. As equipas de cenografia trabalhavam de forma artesanal e asseguravam todas as fases da construção e acabamentos. Regra geral, tratava-se de um fundo neutro (cortina ou ciclorama), uma secretária e uma cadeira para o locutor com um microfone para captação de som. O início da transmissão das notícias na televisão corresponde ao início da própria televisão, assistindo-se também à procura de uma *linguagem*, através de experiências e adaptações de técnicas e modos de comunicar do teatro, do cinema e da rádio. Foi o teatro que influenciou todo o início da televisão,

também na instalação de câmaras em linha em frente do cenário. E na televisão foi a BBC o modelo a seguir pela RTP, tal como aconteceu com grande parte das televisões europeias. O arquiteto Marcelo de Moraes, responsável pela cenografia da RTP nos seus primeiros anos, foi buscar inspiração e conhecimentos à BBC e a algumas estações europeias que já se destacavam, idealizando cenários, que uma equipa de cerca de 70 elementos construía.

Quase todos os jornais televisivos, portugueses e internacionais adotam o globo terrestre, mais ou menos estilizado, como elemento cenográfico preponderante. Por isso, é talvez o ícone da informação em televisão, o símbolo da própria cenografia de informação.

A procura de um *estilo* para o *Telejornal* é discutida e experimentada pelos realizadores, pelo chefe de redação e por outros profissionais ligados à imagem da estação. Entra-se na *era dos realizadores*: as dificuldades técnicas iniciais foram ultrapassadas e decide-se apostar na imagem e na qualidade dos programas (Saraiva, 2011). A produção televisiva passa para os realizadores e cenógrafos de televisão. Um impulso de desenvolvimento importante tem lugar em 1964, na RTP, com a introdução dos primeiros gravadores de vídeo e com o início do intercâmbio noticioso com a Eurovisão. Com os gravadores de vídeo, torna-se possível apresentar pictogramas, ou seja, colocar uma imagem ao lado (normalmente, direito) do locutor.

Com o 25 de Abril e com todas as transformações que ocorrem na RTP, que passam sobretudo pela extinção da censura e pela necessidade de dar voz a todos os intervenientes no processo democrático que o país estava a percorrer, surge um novo formato de apresentação de notícias no *Telejornal* e o aparecimento de outros programas informativos, como debates, tendo os nomes de alguns já sido referidos neste trabalho¹⁴⁹. Com o grande impulso que os programas informativos passam a ter, os jornalistas ganham protagonismo e importância no conjunto das empresas de comunicação. A crescente importância que a informação conquista, pelo aumento dos espaços que lhe são dedicados e sobretudo pelo incremento da reportagem jornalística, que nos leva a caracterizar este novo período como *era dos jornalistas* (Saraiva, 2011).

As mesas dão lugar a “bancas modulares”, tornando-se possível adequar o cenário ao tipo de programa e ao número de convidados. Este tipo de estrutura modular passou a fazer parte da maneira de pensar os cenários de informação.

¹⁴⁹ Ver capítulo “a RTP e o 25 de Abril”.

Com a introdução da cor a 7 de março de 1980, e a consequente alteração na conceção cenográfica e ainda com a introdução do conceito de “triangulação”¹⁵⁰ na disposição cenográfica em estúdio, passa a ser possível a captação das imagens dos vários intervenientes de frente, graças à mobilidade das câmaras e à criação de novos ângulos de captação. Foi abandonada a tradicional disposição em linha, ganhando-se em dinamismo nos planos e na composição da imagem. A cenografia do *Telejornal*, durante os anos 80 pode caracterizar-se por ser dominada por cores sóbrias, associada a uma imagem moderna e informal que pretende transmitir credibilidade, colocando o foco da atenção no *pivot*. Com a inauguração dos novos estúdios de informação na Avenida 5 de Outubro em Lisboa, no dia 5 de outubro de 1986, aumenta o espaço de estúdio dedicado à informação. A inauguração destas novas instalações traz consigo um importante avanço tecnológico, tornando-se normal o direto no *Telejornal*.

Predominam o azul, branco e cinzento, tanto nos cenários, como nos tímidos grafismos que vão surgindo. Começa a apostar-se mais em infografia com a inserção de pictogramas.

Na década de noventa, o *Telejornal* tornava-se o programa de referência da informação, sendo também a principal montra para a imagem visual da estação. A mesa da apresentação, os computadores, monitores e outros dispositivos são elementos cenográficos que, com o *pivot* como vedeta, fazem parte de uma cenografia que se afirmava pela transmissão do conceito de transparência noticiosa através do uso de acrílicos. A 6 de outubro de 1992, iniciam-se as emissões da SIC – Sociedade Independente de Comunicação, apresentando um *Jornal da Noite* deliberadamente marcado pela diferença. Os primeiros cenários da autoria do arquiteto Tomás Taveira são “opacos, com cores quentes, linhas e ângulos quebrados”, pois o importante era demarcar-se da RTP com “mais cor e mais luz”. Fortemente inspirado em cenários televisivos internacionais (Sky News e NSBC), o novo cenário de informação da SIC aposta num espaço refletido, no uso de cores quentes, nos novos desenhos e em novos materiais. A inovação pauta-se ainda por mostrar o que está por detrás do *Jornal da Noite* da SIC: uma redação e todo o trabalho que aí decorre passam a constituir elementos cenográficos. A ideia de uma atividade frenética que está ativa e em todo o lado é transmitida ao público por esse cenário vivo, cheio de atividade.

¹⁵⁰ A noção triangulação na colocação das câmaras em estúdio foi introduzida na RTP pelo realizador Manuel Tomás.

A mesa onde se senta Henrique Garcia em fevereiro de 1993 é completamente transparente. Inicia-se um processo de alternância de cenografias em cada uma das estações de televisão, como um dos instrumentos de captação de audiências.

A cenografia televisiva situa-se na encruzilhada da arte do efêmero e do espetáculo e das inovações tecnológicas. A especificidade do *medium* faz com que a cenografia participe de forma explícita e enfática na construção da imagem corporativa da estação emissora. Podemos afirmar, pela análise às cenografias dos canais generalistas e de notícias a operar em Portugal, que a cenografia tem uma tendência para a espetacularidade, investindo-se em *gadgets* tecnológicos que permitam a transmissão de uma ideia de modernidade e de atualidade, participando na construção da identidade da estação, reforçada pela linha gráfica e cromática. Hoje, assistimos a uma preferência pela cenografia virtual nos principais blocos informativos das cadeias de televisão. A cenografia constitui um importante elemento da estratégia de captação de audiências com a utilização de elementos identitários fortes.

Se, por um lado, a construção de cenários (para informação) aponta para a procura de transparência, ou seja, os espectadores podem ver como se fazem as notícias e o ambiente em que este trabalho é feito, por outro, há quem considere que a

“evolução tecnológica tem vindo a colocar-nos diante de imagens de elevado grau de construção e, simultaneamente, demasiado afastadas da realidade, exigindo daqueles que as olham uma aprendizagem de códigos que podem ser de grande complexidade” (Lopes 2008: 26-7).

A importância da cenografia radica na sua forte presença, na sua capacidade simbólica e de apoio à narrativa e, como já foi referido, na sua capacidade de contribuir para a construção da imagem identitária do canal. Os cenários para as séries de ficção filmada, regra geral, são cenários reais que o cenógrafo responsável procura, tendo em conta a época, a classe social e outras características que a narrativa e o realizador pedem. Tal como no cinema, a cenografia real é a regra para a produção deste género, evitando o estúdio e a cenografia de estúdio que encaminha o espectador para os domínios do teleteatro. Encontrado o cenário, é preciso o mobiliário, os adereços, as virtualhas para se criar o ambiente necessário para se iniciarem as filmagens.

6.1.2 GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Roland Barthes em *Sistema da Moda* (1999) e já antes Malcolm Barnard com *Fashion as Communication* (1996) criaram as bases para o estudo do vestuário enquanto elemento significativo, trabalhos que deram origem a muitos outros ligados ao vestuário e à moda. Na produção cinematográfica e televisiva, o vestuário ganhou uma importância decisiva como elemento significativo no processo de contar e situar no espaço e no tempo a história, de tal modo que passou a ser uma das artes componentes de qualquer produção cinematográfica.

No episódio zero de *Amor de Perdição: Memórias de uma família*, o produtor Henrique Espírito Santo refere que a série, porque é de época, teve um elevado custo em muitas rubricas, entre elas no guarda-roupa. Em todas as séries que escolhemos para o nosso estudo, o guarda-roupa é importante, mas para os filmes e séries de época o guarda-roupa tem esse poder/significado de nos situar imediatamente no tempo e na classe social onde decorre a ação. Se no cinema e na televisão o que parece é, a cenografia, o guarda-roupa e a caracterização são elementos fundamentais para a caracterização de personagens, dos locais e dos ambientes.

O vestuário não se limita ao seu valor de proteção, ele ganha, com as sociedades mais avançadas, significados de valor simbólico a que autores como Roland Barthes em *O Sistema da Moda* (2015) e Umberto Eco com *Psicologia do Vestir* (1989), entre muitos outros, lhe atribuíram importância.



The Dressmaker, realizador Jocelyn Moorhouse, 2015

Foto 2 – Fonte: www.imdb.com

O vestuário enquanto elemento significativo organiza a linguagem não verbal assente na cultura e na tradição dos povos. Se em *Amor de Perdição: Memórias de uma família* o guarda-roupa é referido pelo produtor como importante pelo que representou no custo final do filme/série, ele foi também importante para nos situar numa época histórica, para nos dar referências sobre a sociedade e o estatuto das várias personagens, enfim, para criar um

ambiente geral que situa o espectador no local, época e estatuto social onde decorre a narrativa. Por contraste, na série *Duarte e Companhia*, pelas dificuldades orçamentais sentidas, o guarda-roupa foi, na quase totalidade, “emprestado” pelos atores, dado que se tratava de roupa própria. Não havia orçamento para comprar guarda-roupa adequado, definido por um especialista de acordo com as características dos atores e, sobretudo, adequado ao perfil do personagem. Assim, cada ator trazia e atuava com a sua própria roupa, como acontece muitas vezes em trabalhos “amadores” ou sem orçamento. No entanto, como a série *Duarte e Companhia* se situava no tempo em que estava a ser rodada, o vestuário comum cumpria os principais objetivos de situar os personagens no tempo, atribuindo-lhes um lugar no estatuto social a que pertencem.

6.1.3 A ILUMINAÇÃO

Na análise a uma imagem de Marlene Dietrich de *O Expresso de Xangai* (Sterberg, 1932), escreve Eduardo Geadá:

“Em que fundo negro se recorta este vulto? No negro da noite e no fundo do estúdio, onde a mulher se torna estrela irradiando luz e erotismo à sua volta. Mas de onde vem essa luz que a acaricia e nos deslumbra, que a imobiliza num instante de glória, que a molda em contrastes de violência contida? Qual é a fonte dessa luz inacessível que transforma os grandes planos da estela em quadros de genuína contemplação feitichista que quase paralisam a narrativa e nos devolvem à abstração do prazer de olhar a harmonia de um rosto e, por metonímia, a transcendência de um corpo?” (Geadá, 1987:67).



Marlene Dietrich em *O Expresso de Xangai* (1932)

Foto 3. Fonte: www.imdb.com

Seguindo de perto o texto de Eduardo Geadá, a luz que ilumina o rosto de Marlene não é uma extensão do real nem uma metáfora da razão, mas, sim, o produto de uma pura paixão tornada espetáculo. A luz que ilumina o rosto ultrapassando aquela rede que lhe tapa uma parte da cara.

“Vela o olhar que se dirige à objetiva e que reflete a consciência do olhar do espectador. (...) A luz e o véu recobrem, pois, o rosto de Marlene proporcionando uma sensação de máscara que nos inquieta e fascina, que nos provoca e perde. A máscara remete a atriz para uma cultura, uma história, uma mitologia. A máscara é o efeito de ficção inscrito no rosto” (*Idem*:67).

Todos os cineastas têm bem clara a necessidade de contarem com a colaboração de iluminadores e diretores de fotografia competentes, apoiados por equipamento de iluminação de qualidade, para poderem garantir uma boa qualidade técnica para os seus filmes ou séries. Fellini escrevia:

“No cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na realidade mais cinzenta, cotidiana. Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. A cenografia mais elementar e grosseira pode, com a luz, revelar perspectivas inesperadas e fazer viver a história num clima hesitante, inquietante; ou então, deslocando-se um projetor de cinco mil e acendendo outro em contraluz, toda a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e aconchegante. Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo” (Fellini, 2000:182).

Sabemos que o cinema se caracteriza essencialmente pela sua capacidade de reproduzir os elementos do nosso mundo através do processo fotográfico, e também por reproduzir o movimento e os acontecimentos com a mesma exatidão com que dá forma aos objetos (Arnheim, 1989). E acrescenta Arnheim que “a imagem cinematográfica se assemelha tanto mais à realidade quanto mais adequada tiver sido a iluminação” (Arnheim, 1989:22). A iluminação pode ser entendida como uma ferramenta com potencialidade artística e com capacidade simbólica, como foi o caso já referido de Marlene Dietrich em *O Expresso de Shangai* (1932) de Josef von Sternberg, mas também como instrumento ao serviço do realismo fotográfico.

Nos primórdios do cinema, usava-se apenas a luz natural, mais tarde criaram-se paredes de vidro e passaram a usar-se artifícios, como instalar o cenário numa plataforma rolante que se ia rodando de forma a aproveitar da melhor forma a luz do sol. A partir dos anos 30, a indústria cinematográfica começa a receber um conjunto de equipamentos periféricos que vão aumentar as capacidades narrativas e expressivas do cinema. Uma das inovações mais importantes foi a iluminação. Assim, era possível controlar a profundidade de campo que decorria das melhorias introduzidas na iluminação, a luz suave e outras possibilidades de a modelar de acordo com um projeto estético. O diretor de fotografia Gregg Toland, que incorporou no seu desenho fotográfico elementos da iluminação do teatro, conseguiu inovar sendo o responsável pela fotografia do admirável *Citizen Kane* (1941).

A luz artificial veio auxiliar a fotografia, somando-se à luz do sol. Os filmes americanos excessivamente iluminados, realizados com câmaras estáticas e, por isso, com

movimentos limitados, cederam às experimentações previamente bem-sucedidas no cinema expressionista alemão, onde a câmara móvel e a iluminação claro-escuro faziam escola.

A iluminação ajuda o filme a potenciar a ação dramática, acrescentando-lhe capacidade expressiva, e assiste na estética fotográfica, que se deve ajustar à narrativa do filme. A iluminação passou a fazer parte do arsenal básico para a realização de um filme, nas suas necessidades técnicas, mas sobretudo como meio de atingir fins estéticos e expressivos requeridos pelo filme e pelo seu realizador. Hoje, os filmes são produzidos sob qualquer condição de luz, pois a indústria de equipamentos proporcionou aos cineastas câmaras e películas cinematográficas de grande qualidade e sensibilidade que permitem criar quase todos os ambientes.

Quanto melhor for o trabalho estilístico da iluminação, melhor será o resultado dramático do filme, tanto a preto e branco como a cores. A luz serve, no cinema, para criar a impressão de realidade e para construir sentido. Sem luz, não há imagem e, mais do que isso, ela desempenha um importante papel na construção de atmosferas, de modelação de climas emocionais, onde o mostrado e o não mostrado constroem sentido.

Definido por Leonardo Da Vinci no século XV, o efeito *Chiaroscuro* tem a finalidade de sugerir volumes pela utilização da luz e da sombra. A obra de Caravaggio, um século mais tarde, demonstra essa função da luz como construtora de volumes e profundidade de uma forma nunca conseguida até então. A iluminação e a direção de fotografia representam hoje uma das mais importantes especialidades da rodagem de qualquer conteúdo para cinema ou televisão, assim como para qualquer sessão fotográfica. A iluminação e a direção de fotografia fazem parte dos créditos de qualquer filme ou programa de televisão.

6.1.4 A CÂMARA

O dispositivo fundamental no equipamento de uma empresa de audiovisual é, sem dúvida, a câmara de filmar ou de vídeo. Trata-se do equipamento que nos permite captar a imagem para posterior construção de um qualquer conteúdo cinematográfico ou televisivo.

Herdámos o retrato que se situava no centro de um problema que existia entre o movimento e o não movimento, ou seja, entre a fotografia e o cinema. São célebres as imagens de Daguerre que se caracterizam pelo não movimento, só o que não mexe tem

registro. Esta objetividade essencial da fotografia retira à representação fotográfica uma das suas características primeiras do mundo físico, a do movimento (Abrantes, 1999).

A técnica fotográfica, fonte da objetividade, reproduz o real com grande fidelidade, mas não consegue captar o movimento, característica essencial da vida humana. No entanto, já Étienne-Jules Marey e Eadweard J. Muybridge procuraram registrar a ilusão do movimento que viria a ser conseguido um pouco mais tarde pelo cinema. Muybridge cria, com 24 fotografias da corrida de um cavalo, a ilusão de uma corrida a galope desse cavalo, e Marey decompõe o movimento permitindo registrar o que o olho não vê¹⁵¹.

Tendo com objeto de reflexão o cinema, Gilles Deleuze (1925-1995) define a imagem-movimento e a imagem-tempo (Deleuze, 1994), que criam uma narratividade associada às imagens fotográficas. Os movimentos narrativos (*travelling*, panorâmica e outros) iriam ser enriquecidos com novos planos (grande plano, plano médio, etc.), e pela montagem, para criar estruturas narrativas e significativas. Mas não podemos falar da câmara de filmar sem falar no *Homem da Câmara de Filmar* (1929) e em Dziga Vertov.

O filme *O Homem da Câmara de Filmar* constitui um verdadeiro manifesto do seu realizador à câmara de filmar, à sua capacidade de registrar o real numa recusa da trama narrativa, e à montagem cinematográfica como elemento fundador do cinema. Em Vertov, não há lugar para a encenação com atores ou intertítulos. A câmara filma a vida na sua essência, trata-se da câmara olho (*Kino-glaz*), a câmara de filmar que consegue ver o que o olho humano não vê.

Neste diário de um operador de câmara no meio de uma grande cidade, tal como proposto pelos movimentos de vanguarda que se desenvolviam na Europa, Vertov tenta provocar reações no público espectador, sem recurso à narrativa convencional. Este hino à câmara de filmar e as teorias desenvolvidas por Vertov sobre o cinema-olho, ou cinema-verdade (*Kino-glaz = Kino-pravda*) são importantes aspetos de reflexão sobre este objeto essencial, que é a câmara de filmar ou de gravar. Segundo Vertov, a câmara de filmar é mais perfeita que o olho humano, o que estava de acordo com o ideário futurista de celebração da máquina. O olho filmado é ao mesmo tempo o da personagem, do espectador no filme e, obviamente, a objetiva da câmara. E ao homem da câmara de filmar pede-se a imagem, o enquadramento, o ângulo e todos os componentes de uma fotografia cinematográfica de excelência. A direção de fotografia é um dos nomes a figurar nos

¹⁵¹ ABRANTES, José Carlos (1999). *O movimento das imagens* in <http://www.bocc.ubi.pt/pag/abrantes-jc-movimentos-imagens.pdf>, consultado a 25 de setembro de 2017.

créditos dos filmes ou telefilmes. A operação de câmara está intimamente ligada à noção de qualidade quando nos referimos a cinema ou televisão.

6.1.5 O SOM

Quando a televisão iniciou o seu caminho, já o som, no cinema, era um seu importante componente.

Em 1927, tinha sido produzido pela Warner brothers um protótipo sonoro para o filme musical – *The Jazz Singer* (1927) – e um ano mais tarde foi produzido, pela mesma produtora, o primeiro filme de gangsters sonoro – *The Lights of New York* (1928).

“Com este último filme ficou também demonstrado que a mistura dos efeitos sonoros e do diálogo aumentava enormemente o impacto do drama urbano e criminal” (Schatz, 1980:85). Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, em agosto de 1928, escreveram e publicaram o manifesto do sonoro. Segundo eles, seria provável que o som fosse utilizado para satisfazer curiosidades do público conforme a lei do menor esforço: o público não precisaria pensar as imagens, porque o som explicaria tudo. No entanto, o manifesto reconhecia a contribuição que o som poderia dar à arte cinematográfica. Isto apesar de reconhecerem também o perigo que o som poderia representar para a arte da montagem.

Poderemos falar de um som que reside no interior da imagem, e que se vê através do ritmo e através da sua perceção (Grilo, 2008). Nesse mesmo sentido, Eisenstein enuncia em 1938 as cinco categorias dos métodos de montagem: montagem métrica, rítmica, tonal, harmónica e intelectual. A música é o paradigma referencial para esta classificação das categorias de montagem proposta por Eisenstein. Mas não deixa de constituir um constrangimento à liberdade da montagem. O cinema incorporou o som na sua narrativa, para lhe acrescentar densidade, dramaticidade e também uma possibilidade de maior realismo. “O som e a imagem participam, assim, de um gesto global de composição, de uma amálgama onde nem sempre é possível discernir com absoluta transparência uma ordem geral de determinação” (Grilo, 1997:162).

Kracauer, em *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality* (1960), escreve sobre o som no cinema e refere-se especialmente à sua natureza:

“os sons podem ordenar-se em função de um continuum que se estende desde os ruídos não identificáveis até aos reconhecíveis. (...) Os sons localizáveis nem sempre desencadeiam um raciocínio conceptual, no pensamento ligado à linguagem, pelo contrário, repartem com os ruídos não identificáveis a característica de resgatarem os aspetos materiais da realidade” (Kracauer, 1960:165).

Hoje, o som e a imagem são indissociáveis na experiência cinematográfica.

O cineasta nipônico Akira Kurosawa trabalhou a beleza das imagens do cinema mudo, uma beleza maior, segundo ele, do que no cinema sonoro. Mas também disse que o som do cinema nunca é meramente um acompanhamento, nunca é meramente o que o gravador captou no momento em que a cena foi rodada. O som não se adiciona à imagem, multiplica-a. A adoção do sonoro no cinema em Hollywood não aconteceu sem problemas e rejeições. É sabida a resistência que Chaplin fez à introdução do som nos seus filmes. Só em 1931, em *Luzes da Ribalta*, Chaplin usa som e música. É, aliás, o primeiro filme a usar *bruitage*, ou seja, a utilização de sons para a criação de determinados ambientes. No filme *Psico* (1960), de Alfred Hitchcock, a famosa cena do chuveiro, para a qual Bernard Hermann compôs uma banda sonora que resulta da mistura de sons de violino com gritos e outros sons, assustou milhões de pessoas e ficou a marcar a história do cinema como referência nessa arte de misturar vários sons com vista à produção de um ambiente sonoro particular.

O som tem a capacidade de envolver o espectador na história que está a ser contada. A criação de ambientes, a criação de personagens e a sua evolução na cena é facilitada, e a mensagem muito mais facilmente apreendida. O debate em torno do som nos seriados de televisão tornou-se recorrente dado o grande número de séries que hoje se consomem. Sendo um *medium* onde predomina a palavra, o som representa um importante elemento na construção da narrativa. Para isso, os estúdios dispõem hoje de um conjunto de tecnologias disponíveis que levam a experiência cinematográfica ou televisiva para patamares de grande sofisticação.

Michel Chion sintetiza as funções do som referindo que a mais importante passará por unificar o fluxo de imagens.

“O som sincronizado (...) deu ao cinema não o princípio da pontuação, mas um meio mais discreto e subreptício de o introduzir nas cenas sem assegurar o desempenho dos atores ou a planificação. Um latido de cão fora de campo, um relógio de pêndulo que soa no cenário ou um piano nas proximidades são meios discretos para sublinhar uma palavra, pontuar um diálogo, fechar uma cena” (Chion, 2016:44).

6.1.6 A MONTAGEM

No estudo da teoria da montagem aparecem-nos duas escolas de pensamento que contribuíram para a formulação de um corpo teórico importante para esta teoria que se desenvolveu no início do século XX. A montagem narrativa protagonizada principalmente

por Edwin Porter e David Griffith (Escola Americana) e a montagem como produção de sentido onde se destacaram os teóricos Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov (Escola Soviética).

A necessidade da montagem começa a sentir-se quando se dá libertação da câmara de filmar do lugar do espectador. É com o desenvolvimento do trabalho de E. Porter nos Estados Unidos que podemos começar a falar de montagem cinematográfica, sobretudo através dos seus filmes *Life of an American Fireman*, de 1902, mas sobretudo com *The Great Train Robbery* (1903). Para Marcel Martin (2005), depois destes filmes está inventado o essencial do cinema: a montagem narrativa, que se opôs radicalmente ao corte da narrativa, num processo idêntico à junção de quadros de teatro.

Com a publicação de *The Technique of Film Editing* (1966), Karel Reisz esclarece que Porter mostrou que o plano isolado, considerado como uma peça incompleta da ação, é a unidade a partir da qual os filmes devem ser construídos. Já em 1902, Porter, como refere Ken Dancyger (2006), defendia que dois planos filmados em lugares diferentes, com objetivos distintos podiam, quando unidos, significar algo maior que a mera soma das duas partes, e que a justaposição podia criar uma nova realidade, maior do que a de cada plano individual (Canelas, 2010:2). Em *The Great Train Robbery*, E. Porter relaciona imagens individuais entre si, forçando a criação de uma continuidade temporal e emocional que transformou este filme numa importante referência para o estudo da montagem.

Outro realizador norte-americano David W. Griffith desenvolve a montagem no sentido mais moderno. É a ele que devemos um conjunto de artificios cinematográficos, como, por exemplo, o grande plano, o *close up*, o *insert*, a câmara subjetiva, o *travelling*, a montagem alternada, a montagem paralela, o *flashback*, as mudanças de ritmo da montagem. Para Marcel Martin (2005), não foi Griffith que inventou o grande plano ou a montagem, mas foi ele o primeiro a saber organizá-los e a fazer deles um meio de expressão. É a partir de Griffith que podemos falar de uma linguagem cinematográfica.

Os filmes de Griffith, sobretudo *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916) tiveram grande aceitação na União Soviética depois da Revolução de 1917. Aqui, depois da Revolução de 1917, o cinema não era considerado como simples entretenimento, ao contrário do que acontecia nos Estados Unidos, mas um meio usado para ensinar e fazer propaganda política. Em 1919, foi criada em Moscovo a Faculdade de Cinema, começando por estudar os filmes de Griffith para, logo depois, surgirem várias teorias sobre a montagem cinematográfica. Na sequência destes estudos, Lev Kulechov apresenta a sua

célebre experiência (efeito Kulechov). Marie-Thérèse Journot (2005) escreve que o objetivo desta experiência consistiu em provar que uma imagem não tem sentido por si só, mas que é a contextualização, feita pela montagem, que lhe atribui significação. A partir desta experiência desenvolve-se a ideia de que o choque ou o conflito está inerente a todos os signos visuais do cinema. O sentido de um plano depende da sua interação com os restantes planos, e o sentido desta interação entre os diversos planos, depende dos desejos e das emoções do público (Viveiros, 2005).

Outro teórico da escola soviética foi Vsevolod Pudovkin que entendia que “tal como a língua, também a montagem tem a palavra (a imagem) e a frase (a combinação das imagens) e, deste modo, acreditava que o poder do cinema vinha da montagem como gramática” (Viveiros, 2005:55).

Pela análise exaustiva da obra de Griffith, Pudovkin formulou uma teoria da montagem designada por montagem construtiva que pode ser considerada, segundo Reisz (1966), uma sistematização de alguns princípios gerais da montagem. Para este teórico soviético, a função essencial da montagem é a determinação de processos psicológicos no espectador (Canelas, 2010:3). Com Pudovkin, havia uma fragmentação da cena em planos que obrigava à sua ligação construtiva. A esta forma de ver a montagem opunha-se outro teórico da mesma escola Sergei Eisenstein que definiu algumas diferentes formas de abordar a montagem: (1) montagem métrica, (2) montagem rítmica, (3) montagem tonal, (4) montagem harmónica e (5) montagem intelectual.

Se na montagem métrica é o comprimento do plano que conta, na medida em que o seu encurtamento pode aumentar a tensão da cena, já na montagem rítmica, como refere Paulo Viveiros (2005:60), “a transição do métrico para o rítmico efetua-se no conflito entre a duração do plano e o seu movimento interno”. Por outro lado, a montagem tonal baseia-se no som emocional característico do plano, no seu elemento característico mais perceptível. A montagem harmónica pode descrever-se com Ken Dancyger (2006) com a montagem que conjuga os tipos de montagem métrica, rítmica e tonal, manipulando a duração temporal do plano, as ideias e as emoções com o objetivo de provocar o efeito pretendido no público. A montagem intelectual trata da inserção de ideias numa sequência de grande carga emocional. O desenvolvimento da teoria da montagem por Eisenstein assenta no princípio filosófico de que a existência só pode continuar se houver mudança constante. Nos seus filmes, a narração progride mediante uma série de colisões. A montagem para

Eisenstein é a arte de expressar e de significar que o levou até à formulação da teoria da montagem de atrações.

Outro importante teórico da escola soviética foi Dziga Vertov, que defende que a matéria-prima do cinema é a realidade e, por isso, defende a apresentação da realidade como ela é, rejeitando as reconstituições, as encenações e qualquer tipo de *maquillage*. O cine-olho (Kino-glaz) está no centro da teorização de Vertov e o seu filme *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) é um exemplo dessa teoria e dessa realidade que defendia.

Com o aparecimento alguns anos mais tarde da televisão, e pelas características do meio, outras formas de ver a montagem passaram a fazer sentido. Ela usou a herança que vinha do cinema para os seus conteúdos cinematográficos, os únicos passíveis de montagem nos seus primórdios.

Não havia forma de guardar e editar vídeo. Só em 1956, no encontro da Associação de Radiotelevisão, em Chicago, a empresa americana Ampex apresentou o primeiro gravador de videotape: VTR (*videotape recorder*), (Canelas, 2010 a:1). E a edição de vídeo surgiu dois anos depois, em 1958, começando por ser uma edição física semelhante, no processo, à montagem cinematográfica. Inicia-se a montagem em vídeo linear que funcionava por um sistema de cópias de cassete com o material original, para a cassete com a montagem final. Aqui, podíamos fazer de um mecanismo de reprodução para um gravador ou, mais sofisticado, de vários gravadores/reprodutores, ou seja, de várias cassetes com material original para uma cassete final. Como método de trabalho, de acordo com as características do trabalho a desenvolver e do tempo disponível para a sua execução, podemos adotar duas formas de montagem, por *ensable* ou por *insert*. Qualquer das formas com limitações e vantagens.

A partir dos anos 70, começou a surgir a edição não linear assente em computadores e softwares que hoje ocuparam por completo a edição de televisão e toda a produção audiovisual. As salas de edição linear desapareceram e hoje temos apenas edição não linear.

A edição para televisão obedece a critérios diferentes daqueles que já referimos para o cinema. Aqui, trata-se de construir uma mensagem linear, que ofereça ao telespectador uma informação clara e concisa. Aqui, são selecionados planos com vista à construção de uma sequência que passe a constituir uma narrativa lógica e coerente.

Zetl (2006) atribui quatro formas de edição de vídeo: combinar, ordenar, corrigir e construir. Se no primeiro caso se trata apenas de combinar planos de acordo com os

objetivos do programa, já na forma “ordenar” podemos falar e seleção e rejeição daqueles planos que não vão ser usados por uma qualquer razão, ou na forma seguinte “corrigir” ou eliminar os planos que não têm a qualidade técnica necessária ao projeto em desenvolvimento. Por fim, a forma “construir” é aquela que exige mais ao editor em termos técnicos, estéticos e criativos, pois obedece apenas à necessidade de construir um conteúdo interessante, criativo e artisticamente relevante. Esta “construção” televisiva deverá ter ritmo (cada vez mais rápido) ser clara, comportar alguma redundância, ser visualmente atraente e de fácil apreensão. Para lutar contra o *zapping*, é necessário a utilização de estratégias que o possam minimizar. O programa televisivo tem que ser editado de forma a poder fazer parte integrante do “fogo de artifício visual” que caracteriza grande parte da televisão de hoje.

6.1.7 A REALIZAÇÃO

A utilização do conceito de realização pode ter leituras diferentes para o caso de falarmos de cinema ou de televisão. No cinema, “realizar” significa construir um conteúdo (filme, animação ou documentário) com aspirações artísticas. Para isso, o realizador tem de dirigir um conjunto de técnicos que vão concretizar a ideia (dar-lhe uma forma plástica), registando em película cinematográfica, ou vídeo, uma encenação que foi previamente construída e trabalhada detalhadamente pelo realizador. Na televisão, regra geral, o realizador dirige uma equipa, mas com o objetivo de cumprir com rigor um conjunto de normas que foram previamente estabelecidas por outros. Na televisão, também há lugar para a realização criativa, mas a eficácia é o valor mais apreciado.

André Bazin interroga-se sobre a existência de uma revolução estética no momento em que o cinema passou a ter banda sonora¹⁵². E, para dirimir esta questão, divide os cineastas em atividade, entre 1920 e 1940, em dois grupos de tendências opostas: os realizadores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade.

“Por imagem entendo geralmente tudo o que pode acrescentar à coisa representada a sua representação no ecrã. Esta contribuição é complexa, mas pode-se incluí-la essencialmente em dois grupos de factos: a plástica da imagem e os recursos da montagem (a qual não é mais do que a organização das imagens no tempo)” (Bazin, 1992:72).

¹⁵² Esta interrogação é apresentada no texto “A evolução da linguagem cinematográfica”, que faz parte da obra *O que É o Cinema* (1992) de André Bazin.

Para alguns realizadores deste período, o sentido não está na imagem, mas através desse “transformador estético” que é a montagem; o sentido surge da soma de um conjunto de operações de produção que passam pela iluminação, cenário, pós-produção, e, obviamente, pela montagem. Em resumo, com os recursos da imagem e da montagem, segundo Bazin, o cinema dispõe de todo o arsenal de processos para impor ao espectador a sua interpretação do acontecimento representado. Estamos perante uma arte completa a que o som poderia acrescentar muito pouco, teria apenas um papel secundário na realização cinematográfica. No entanto, nem todos os realizadores e pensadores de cinema concordam com esta posição. Para Eric von Stroheim, F. M. Murnau ou R. Flaherty, entre outros, “a montagem não desempenha nenhum papel nos seus filmes, salvo aquele, puramente negativo, de eliminação inevitável numa realidade por demais abundante” (*Idem*: 75). Não é a posição de outros realizadores que trabalharam nessa mesma altura, como Eisenstein, Pudovkin e até Griffith. Para estes últimos, o cinema mudo tinha uma limitação: a realidade com menos um dos seus elementos.

O realizador de cinema é o criador da obra cinematográfica. Ele faz o percurso entre a ideia e a sua concretização em obra, em obra cinematográfica com a utilização das várias especialidades e artes atrás referidas. O seu trabalho é supervisionar e dirigir o trabalho de execução das filmagens utilizando recursos técnicos e humanos. E também, depois das filmagens, dirigir a montagem de imagem e som e todos os trabalhos de pós-produção, até estar concluído o filme.

O mesmo se passava na televisão no tempo do monopólio, mas já em democracia. O regime de concorrência alterou as regras de funcionamento da televisão e também da realização televisiva. Agora impera a regra da economia do tempo, da rapidez de execução e do bom cumprimento das regras, ou seja, do “livro de estilo” do programa em que estamos envolvidos. A neo-tv, em que a concorrência está implícita, atirou o realizador (diretor) para um plano secundário. Deixou de ser realizador para ser, sobretudo, diretor de TV, ou seja, exercer um cargo de supervisão técnica na construção do conteúdo. Exige-se na neo-tv que o realizador seja um técnico competente e com uma grande capacidade de gerir um direto, de realizar um direto, ou seja, que tenha a capacidade de dirigir uma equipa de técnicos e de gerir e ordenar os cortes de plano (mudança de câmara) em tempo real.

No entanto, devemos fazer notar aqui algumas diferenças que se tornaram muito importantes no processo de produção de televisão no nosso período de estudo e nos anos

seguintes. O pressuposto da proto-tv era educar e divertir. Era proporcionar aos telespectadores programas com conteúdo cultural, que tivessem como preocupação fundamental dar a conhecer a cultura, se possível, divertindo. Daí o apelo feito pela sociedade para a televisão pública produzir programas de autores portugueses, com atores portugueses e falando em português. Embora com grandes constrangimentos orçamentais, esta era a proposta de trabalho para a RTP no período que vai de 1974 até à liberalização da atividade televisiva. Não há necessidade de “combater”, apenas oferecer ao público aquilo que se pensa que ele precisa.

6.1.8 OS GENÉRICOS

Francisco Javier Gómez Tarín & Iván Bort Gual, no seu trabalho *Del cine a la televisión* (2010) propõem, como primeira tarefa no estudo dos seriados, a análise dos genéricos ou *openings* das séries. Este discurso inicial constitui uma espécie de pré-diegésis capaz de converter a narração numa continuação forçada do apresentado no referido *opening*. Ainda antes de partirmos para a análise de cada uma das séries televisivas, vamos abordar o genérico como parte desse conteúdo que experimentou um grande desenvolvimento a partir dos anos 50 do século passado, coincidente com o desenvolvimento técnico que o grafismo digital, o *design* e a tecnologia da televisão tiveram nessa mesma época.

A denominada “abertura”, ou genérico, está, regra geral, associada a um tema musical que acompanha uma sequência de imagens que, por sua vez, constitui o genérico de abertura ou de fecho de um qualquer filme ou episódio de série televisiva. A ordem de importância entre a sequência de imagens e da música é variável de caso para caso.

Cada episódio de uma série pode começar com um resumo editado de forma a situar o espectador, dando-lhe informação mínima necessária para este compreender o novo capítulo. Mas imediatamente a seguir a esse *teaser*, vem o genérico, abertura, *opening*. É uma sequência de imagens com uma duração sempre curta, com uma montagem rápida que visa fornecer dados sobre a trama e subtrama a que vamos assistir. Em *Amor de Perdição: Memórias de uma família* (1978), o resumo do episódio anterior é feito por uma personagem que faz o balanço do evoluir da narrativa. Não são imagens dos episódios anteriores, mas uma personagem que vem contar ao telespectador o que aconteceu até ao

momento. É Ritinha, irmã de Simão Botelho, que nos conta as desventuras do irmão que tiveram lugar nos episódios anteriores.

Em alguns dicionários, a entrada “genérico” é sinónimo de ficha técnica ou lista de participantes que colaboraram na execução do filme, programa de televisão ou de rádio.

No dicionário de cinema de Marie-Thérèse Journot,

“este termo designa a sequência que contém a referência do título do filme e dos participantes na realização (os créditos). Conforme as épocas, esta sequência podia situar-se apenas no início do filme. Hoje, com o aumento dos créditos, encontramos muitas vezes um genérico no início e um genérico no fim do filme” (Journot, 2005:77).

Também Jacques Aumont e Michel Marie definem o genérico como a parte do filme “que inclui inscrições que indicam o título do filme e os nomes dos participantes na realização (atores, produtores, técnicos)” (Aumont & Marie, 2009:121).

O *Dicionário de Imagem* define genérico como “banda de imagem do início ou do fim de uma emissão ou de um filme e que apresenta o título, o nome do realizador, do argumentista, do compositor da música e de todos os atores e técnicos” (Goliot-Leté et al., 2011:186).

Alexandre Tylski, o autor da obra *Le générique de cinema – Histoire et fonctions d’ un fragment hybride* (2009), esclarece algumas dificuldades das denominações nas várias línguas para o que se entende por genérico inicial, final, créditos, vinhetas e outras denominações que correm o risco de nos confundir. Adotamos a denominação mais comum usada em Portugal: genérico inicial e final, a que se pode acrescentar créditos, ou seja, os nomes daqueles que participaram criativa ou tecnicamente na elaboração e execução do filme ou programa de televisão. Na televisão atual, são também frequentes as vinhetas ou separadores, outro elemento gráfico e de som que permite identificar e capitular um programa.

A definição de genérico que perdura é a de um segmento que tem como finalidade a identificação daquilo que vamos ver ou já vimos e que faz parte integrante desse filme ou programa de televisão ou rádio. Citando Laurence Moinereau, “(...) le générique n’est pas seulement une liste de noms: il est un lieu faisant partie de la bande cinématographique” (Moinereau, 2009:9).

Nas primeiras experiências de cinema protagonizadas pelos pioneiros Lumière e por tantos outros, faziam-se pequenos filmes que se assumiam como curiosidades de “feira”, onde não havia lugar para genéricos nem para créditos. Mas à medida que o interesse por estes filmes começa a ter algum valor económico, surgem as primeiras marcas comerciais

associadas a esta nova arte e sente-se o perigo da pirataria. As casas produtoras tentam ultrapassar o possível problema, protegendo os direitos de autor ao introduzir nos filmes marcas distintivas que o pudessem identificar em qualquer parte. Surgem nos momentos iniciais do filme alguns elementos que o identificam, como o título, o logotipo da empresa produtora e informação relativa ao *copyright*, etc.

Tanto os produtores como os realizadores e até alguns atores querem ver os seus créditos no ecrã associados ao filme. Em função destas reivindicações, surge o genérico como elemento não apenas identificador do filme, mas também de assinatura dos seus autores (Tulsky, 2008), revelando o carácter coletivo da criação da obra cinematográfica.

Estes genéricos eram cartões em tudo semelhantes àqueles onde eram escritas as falas dos atores que faziam parte do filme no tempo do cinema mudo... Os genéricos, neste início do século XX, refletem também o aparecimento de obrigações contratuais e o estabelecimento de hierarquias nas produções cinematográficas. A lógica empresarial estava a ser aplicada à indústria do cinema. Com a ordenação dos nomes dos atores pela sua importância, estava a indústria cinematográfica a dar os primeiros passos na consolidação de um *star system*.

“A organização industrial do cinema, tal como desenvolvido em Hollywood a partir de finais da primeira metade do século XX visava, antes de tudo, produzir um lucro máximo para os investidores. Segundo uma lógica clássica na economia capitalista, isso levou, a fim de gerar lucros superiores, ao aumento do custo dos produtos (os filmes). Foi nesta lógica económica que nasceu a star (a estrela) que é a atração principal, supostamente irresistível, do filme em que ela aparece, e é segundo essa lógica que se pode falar com todo o rigor de um star system” (Aumont & Marie, 2009:240).

Até 1920, os genéricos eram constituídos por cartões, regra geral, pretos com letras desenhadas a branco. Com a propagação do cinema de animação, que permitia a utilização de técnicas como a sobreimpressão, já usada por Georges Méliès, alguns cineastas começam a fazer genéricos para os seus filmes, constituídos por letras sobrepostas a imagens, ou mesmo alguma animação de texto. O exemplo mais conhecido deste tipo de genéricos nos anos 20 é o genérico do filme *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang. Outro realizador a usar este tipo de genéricos em longas-metragens é Alfred Hitchcock em *The Lodger: A Story of the London Fog* (1927), onde mostra uma figura humana que aparece e desaparece enquadrada por formas geométricas animadas. Estas técnicas trazidas do cinema de animação estão também presentes em *Das Cabinet des Dr. Cagliari* (1920) de Robert Wiene. Neste filme, o personagem interage com a tipografia em sobreimpressão, para nos dar conta da loucura do personagem principal. É ainda nesta década, em 1927, que os estúdios da *Warner Brothers* arriscam na produção de *The Jazz Singer* de Alan

Crosland com a novidade do som que irá mudar o cinema para sempre, e também os genéricos. Isto veio permitir a associação da música ou de qualquer som a um logótipo de uma empresa de produção.

“(…) Les génériques deviennent en tout cas des moments cruciaux où les thèmes musicaux annoncent ceux employés pendant le film, posant solennelle l’atmosphère générale d’un film (…) Cette tradition s’inscrit dans une ligne théâtrale et opératique” (Tylsky, 2008:29-30).

As experiências feitas para inovar na construção de genéricos são variadas e algumas delas foram importantes para o desenvolvimento da arte dos genéricos, mas também do cinema. São exemplos os genéricos falados de Sacha Guitry em *Roman d’un Tricheur* (1936), o caso do filme *The Women* (1939) de George Cukor, que, começando de uma forma tradicional, se transforma numa caracterização das personagens, apresentando os rostos das atrizes associadas ao nome das personagens e a um animal. Ainda o genérico de *You’ll Never Get Rich* (1941) de Sidney Lanfield, o filme começa depois do logótipo da produtora (Columbia) com um personagem que vai num carro a pedir ao condutor que vá mais devagar para poder ler as placas da estrada onde estão inscritos os nomes das estrelas que participam no filme.

A produção de genéricos representou um importante laboratório onde se realizaram experiências que se transferiram do *design* gráfico e da animação gráfica para o cinema. Em Hollywood, os filmes dos grandes estúdios continuam ainda nas décadas de 40 e 50 a apresentar genéricos que não tinham nada que ver com o filme, o que levou Martin Scorsese a dizer que estes genéricos pareciam “*identification tags*”. A importância que lhes era dada era reduzida. A projeção do genérico do filme fazia-se enquanto abria o pano. Os genéricos dos filmes dos vários estúdios seguiam o mesmo caminho, dando atenção ao *lettering* num universo em que o Oeste selvagem e os cartazes de bandidos procurados foram tidos em conta, por contraste com outros tipos de letra que sugeriam amor, paixão, romance, etc. (Pestana, 2014)

Várias fontes de caracteres foram usadas para evocar horror, letras floridas evocavam o amor. Para cada sentimento é possível encontrar uma fonte tipográfica que o caracteriza.

Com o *Paramount case* em 1948, ou seja, com a separação do negócio de produção do da exibição, já não havia garantia para os produtores da exibição de um filme. Isto obrigou a que cada filme tivesse de ter qualidade por si mesmo, permitindo também um aumento das produções independentes. Com alguma quebra no número de espetadores de cinema, que se começava a notar, assistimos a um aumento exponencial no número de aparelhos e televisão nos lares americanos. De 67 mil aparelhos vendidos em 1947 chegou-se a 1955

com 36 milhões instalados nas casas americanas (Esquenazi, 2010). Inicia-se uma transferência dos espectadores das salas de cinema para as salas de suas casas onde estava instalado um aparelho de televisão.

A necessidade de promover os filmes levou a que alguns realizadores pusessem em causa esse trabalho das produtoras. Otto Preminger insistiu junto da *United Artists* para que esta contratasse um *designer* que pudesse colaborar na promoção do seu filme *The Moon Is Blue* (1953). O *designer* contratado foi Saul Bass e o seu trabalho passou a constituir a génese de uma nova forma de abordagem dos genéricos pela indústria do cinema.

Saul Bass e outros *designers* passaram a trabalhar na construção dos genéricos, que deixaram de constituir os extremos do filme para se tornarem parte integrante da obra. A junção do cinema, do *design* gráfico e do som permitiu o aparecimento de genéricos que podem ser vistos como obras de arte, tanto através de um olhar cinematográfico como de um olhar do *designer* gráfico. Em última instância, o genérico funciona como um mecanismo de captação de atenção, complementado pelo *cliffhanger*¹⁵³, mas situado no outro extremo da estrutura do seriado, como elemento que visa lembrar a história que se vai contar.

O *opening* ou genérico apresenta de forma sucinta e, muitas vezes, exagerada uma proposta de visionamento. São pequenos filmes, animações ou segmentos gráficos que nos convidam a um tempo de divertimento de cultura ou de descanso. Alguns são considerados pequenas obras de arte, como *A Pantera Cor-de-Rosa* ou os filmes de James Bond, entre muitos outros. Quando a luz se apaga na sala de cinema, a primeira sequência de imagens faz parte de segmento que denominamos de genérico ou abertura. É determinante porque são essas as imagens que ficam de imediato na nossa memória, que constroem a nossa disposição para o que vem a seguir

Artistas como Emile Cohl¹⁵⁴ e Winsor McCay¹⁵⁵ dedicaram anos de trabalho à descoberta do potencial dramático do *lettering* e de algumas formas de animação. No

¹⁵³ *Cliffhanger* é um recurso do guionista de ficção que se caracteriza pela exposição de um personagem a uma situação limite com um desfecho surpreendente. A utilização deste recurso narrativo já era usada profusamente na literatura, sobretudo nas publicações que os jornais faziam de romances em capítulos. Depois migrou da literatura para o cinema, como no caso de *The Perils of Pauline* (1914) que foi exibido em episódios semanais. A donzela terminava o episódio sempre em perigo. O *Cliffhanger* é geralmente utilizado no último episódio da temporada de uma série para manter o interesse vivo para a próxima temporada.

¹⁵⁴ Émile Eugène Courtet, mais conhecido por Emile Cohl (1857-1938), foi um desenhista e animador francês, considerado o pai do desenho animado cinematográfico. Criou a Fantasmagoria.

¹⁵⁵ Zenas Winsor McCay (1869-1934) foi cartunista e pioneiro na técnica do desenho animado criando o padrão que, mais tarde, foi seguido por Walt Disney. De 1905 a 1914, publica as pranchas dominicais *Little Nemo in Slumberland* e cria também em 1914 a sua obra-prima, a animação *Gertie the Donosaur*, considerado um dos marcos da história da animação.

entanto, o grande desenvolvimento e as grandes inovações de títulos e tipografia, para além da animação de títulos, acontecem depois da II Guerra Mundial.

Em 1955, Saul Bass¹⁵⁶ criou o genérico de abertura para o filme de Otto Preminger *The Man with the Golden Arm*, que o tornou conhecido e famoso em Hollywood, e de seguida muitos outros que ficaram na memória como exemplos de uma produção artística de grande qualidade. Barras brancas evoluem sobre um fundo preto empurrando os nomes dos atores, antes de se transformarem num braço irregular, combinado com um tema musical de Elmer Bernstein. O braço a que Martin Scorsese chamou “força maligna que atinge o mundo e a vida dos personagens”.

Durante os 40 anos da sua carreira, Bass criou genéricos para filmes de Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Otto Preminger, Billy Wilder e Martin Scorsese, para além de ter realizado algumas curtas-metragens, de onde destacámos *Why Man Creates*, premiada com um Óscar.

Outros nomes como Pablo Ferro, Fritz Freleng, Stephen Frankfurtt, Maurice Blinder, Richard Greenberg, Juan Gatti, Hans Donner e muitos outros deixaram a marca dos seus trabalhos nos genéricos de cinema e da televisão.

Em 1962, Maurice Blinder faz o genérico do filme *Dr. No*, com a famosa entrada das bolas brancas da esquerda para a direita, passando para a abertura do diafragma de uma câmara fotográfica, e nessa abertura surge o agente 007, que dispara na direção do espectador. A essa sequência foi associada uma música que identificamos como a música dos filmes 007, e que tem por título, justamente, *James Bond Theme*, composto por Monty Norman para o filme *Dr. No*.

Em *Goldfinger* (1964), Robert Brownjohn dá nova vida à base já existente de Blinder, como viria a acontecer com outros filmes e outros *designers*. E assim aconteceu com todos os outros filmes da saga James Bond, todos com a mesma base, mas todos diferentes.

Em 1960, Fritz Freleng produz o genérico da série *The Pink Panther*; em 1964, Pablo Ferro o genérico dos filmes de Stanley Kubrick *Dr. Strangelove* e em 1971 *A Clockwork Orange*. O realizador considera o genérico deste último filme uma obra genial pela perfeita junção de imagens e música. O já referido Maurice Blinder, mas também Stephen

¹⁵⁶ Saul Bass (1920-1996) criou genéricos para filmes de realizadores como Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Stanley Kubrick, Martin Scorsese e Stanley Kramer. É ainda autor da curta-metragem *Why Man Creates*, que recebeu o Óscar da melhor curta-metragem em 1968 e em 2002 foi selecionada para a United States National Film Registry por ter sido considerada “culturally, historically or aesthetically significant”.

Frankfurt, é o autor de muitos genéricos de filmes de onde se pode destacar *To Kill a Mockingbird* (1962)¹⁵⁷.

A publicação *online Art of Title*, que se iniciou em 2007 pela mão do *designer* Ian Albinson, apresenta um repositório dos genéricos mais famosos e importantes, para além de disponibilizar entrevistas aos autores de alguns desses genéricos e informação útil para os interessados por este estudo. Esses conteúdos estão disponíveis para consulta e poderão ser acompanhados por obras importantes, como *The Art of Film and TV Title Design* publicado pela *PBS – Digital Studios*.

Oskar Fischinger (1900-1967)¹⁵⁸ trabalha as relações dos efeitos visuais com a música. Ele desenvolve estudos de submissão do ritmo visual à música, apresentando e publicando estudos com imagem gráfica animada pelo ritmo musical. Estes trabalhos constituem uma antecipação ao trabalho de Saul Bass.

Os grandes autores e animadores chegaram ao cinema no início da década de 50. A série *I Love Lucy* de 1951 e também *Dragnet* de 1952 marcam não apenas a história das séries de televisão, mas também a dos genéricos. O seu sucesso levou a que a concorrência os imitasse, na forma narrativa, mas também nos genéricos. E o sucesso financeiro destas séries permitiu que se investisse cada vez nos aspetos visuais deste tipo de produtos.

Podemos dizer que a tipografia perdeu importância na era do *design* computacional. As imagens passaram a ter maior importância. Tal como acontecia com Saul Bass, as letras passaram a ser usadas como um logótipo, fazendo-as funcionar como elemento central na sequência de animação. A relação entre a tipografia, a animação e as imagens do filme são elementos que devem ser conjugados. A abertura do filme *se7en* (1995) de Kyle Cooper foi nomeada pelo *New York Times Magazine* como uma das mais poderosas inovações do *design* dos anos 90 pelas inovações gráficas e pela animação computacional. Muitos nomes podem ser evocados, como Susan Bradley, Michael Riley e outros, mas todos trabalham com a motivação de encontrar uma metáfora que permita impressionar e deslumbrar o espectador. Eles sabiam que a curta sequência de imagens do genérico podia ajudar na divulgação e na notoriedade do filme.

¹⁵⁷ As notas de piano de Elmer Bernstein pontuam e desaparecem suavemente. Uma criança canta como uma canção de embalar. Uma imagem de uma caixa de charutos que aberta mostra vários objetos e a menção ao ator Gregory Peck.

¹⁵⁸ Oskar Fischinger foi um pintor e animador. Criou alguns efeitos para o filme de Fritz Lang *Woman in the Moon* (1929). Fez mais de 50 curtas-metragens. Publicou ainda um conjunto de estudos de conjugação entre a animação visual e a música. Alguns desses trabalhos podem ser revisitados em: *Oskar Fischinger: Visual Music*.

Tal como no cinema, os genéricos de programas de televisão têm responsabilidades: devem exibir o título do conteúdo, se possível alguns nomes de atores e do realizador, e mais importante, fazer um convite à audiência. Destaca-se de uma possível lista de nomes dedicados aos genéricos de televisão, o *designer* Harry Marks que desenvolve grafismo animado para a televisão.

Como refere Vérat (2012), é difícil imaginar genéricos nos anos 40 e 50 que fossem além de cartões com o nome do programa acompanhados de um tema musical e um eventual locutor que anunciasse o título e/ou o nome do patrocinador único (nas televisões comerciais) que, à semelhança do que acontecia na rádio, pagava grande parte dos custos da produção.

Um dos genéricos mais originais que aparecem na televisão americana a meados da década de 50 é o genérico de *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1962), uma série de episódios televisivos independentes, sob a forma de filmes de *suspense* com cerca de 25 minutos cada.

O episódio começa sempre com um cartão cinzento com uma silhueta de Hitchcock. De seguida, pela direita do ecrã aparece a sua figura que se desloca lentamente até tapar os contornos dessa silhueta (Vérat, 2012), começando por dizer: “Good Evening” e apresentando um monólogo de cerca de um minuto, introduzindo a história que se vai seguir. No final do episódio, volta para apresentar a conclusão de acordo com a moral e os bons costumes, sempre com ironia e humor negro. Eram feitas duas versões, uma destinada à emissão nos Estados Unidos, em que Hitchcock comentava ironicamente os publicitários, e outra para a emissão na Europa, em que fazia observações sobre os americanos. Este modelo de genérico falado foi seguido por outras produções, tal como *Dragnet*, em que aparece uma imagem com um distintivo da Polícia a que se sobrepõe o nome da série, acompanhada pela frase: “Ladies and gentlemen: The story you are about to see is true. The names have been changed to protect the innocents” (The classic Tv database, 2014)¹⁵⁹.

A famosa série *Bonanza* (1959-1973) é outro exemplo de um genérico com algumas novidades. O genérico era colorido e com muita ação, um tema musical que convidava a um “toca a reunir”, ou seja, convidando os espectadores para mais uma história passada no rancho Ponderosa perto de Virginia City.

Ao longo da série, o genérico de *Bonanza* manteve-se com poucas alterações, exceção para a ordem do aparecimento dos quatro protagonistas, que ia rodando de episódio para

¹⁵⁹ www.classic-tv.com, consultado a 10 de maio de 2018.

episódio, e na apresentação dos atores convidados. Ainda no final da década, surge a série *The Twilight Zone* (1959-1964) de Rod Serling, que, tal como em *Alfred Hitchcock Presents*, os episódios só têm com elemento agregador o genérico. Em *The Twilight Zone*, também há uma introdução falada. O genérico é composto por imagens que vão passando e que mudam com a temporada. Diz uma voz off:

“There is a fifth dimension beyond that which is known to man. It is a dimension as vast as space and as timeless as infinity. It is the middle ground between light and shadow, between science and superstition (...) This is the dimension of imagination. It is an area which we call... The Twilight Zone” (The classic Tv database, 2014).

As inovações tecnológicas tiveram reflexos na produção, na emissão das séries, e na construção do seu genérico. A cor passou a ser usada com muito maior frequência, o preto e branco passou a ser usado apenas em casos especiais, como aconteceu com *The Adams Family* (1964-1966). Aqui, o macabro e o cómico misturavam-se, o que é mostrado logo no genérico, pelo aspeto físico dos personagens e seus maneirismos. Outra série com um genérico especial foi *Mission Impossible* (1966-1973). Em cada episódio, uma equipa de agentes especiais leva a cabo uma missão supersecreta, que é explicada ao chefe da equipa. No final da mensagem gravada, esta destrói-se e o genérico tem o seu início. Acende-se um fósforo, que, por sua vez, acende um rastilho que vemos a arder, aparecendo, entretanto, pequenas sequências das cenas mais importantes do episódio a que se segue a apresentação dos créditos. Tudo isto acompanhado por uma música que ficou ligada à série.

Não podemos deixar de referir a série *Dallas* (1978-1991) e o seu genérico, pela importância que teve. O genérico era constituído por algumas imagens dos elementos da família nos seus ambientes, usando a divisão do ecrã, o *split screen*, como inovação.

E *Hill Street Blues* (1981-1987), que marcou o formato das séries de drama policial. O seu genérico é antecedido por uma curta sequência de imagens da esquadra onde é feita a distribuição do trabalho para aquele dia. Inicia-se o título sobreposto a uma imagem de um carro da polícia, seguindo por outros com todo o aparato das sirenes, aparecendo também os créditos. A música do genérico é digna de nota pela criação do ambiente desta esquadra com o seu trabalho e os dramas pessoais daqueles que a povoam.

Depois de 1990, começam a aparecer genéricos que usam o 3D. Podemos destacar *Game of Thrones* (2011), *Black Sails* (2014) e todo um imenso conjunto de outras séries que povoam o universo televisivo que temos disponível (Pestana, 2014).

No caso português, a evolução dos genéricos fez-se da mesma forma que nos outros países, apenas com algum atraso. A série televisiva *Amor de Perdição: Memórias de uma família* (1978) tem um genérico que assenta numa metáfora. Uma imagem de um portão de entrada num edifício na penumbra que projeta sombras sobre uma parede a que se acrescentam, por sobreposição, o título e créditos. E aos 48 segundos a porta fecha devagar, continuando a projetar sombras. Fecha com estrondo. É um genérico construído com o objetivo de colocar o espectador perante alguma coisa que vai exigir sofrimento. É uma imagem de solidão, de prisão, que sugere um afastamento definitivo do mundo.

Se formos ver o genérico de uma outra série produzida em Portugal e baseada num texto de Aquilino Ribeiro, *O Homem que matou o Diabo* (1979), aquele assume a forma clássica: cartões pretos com letra branca e filmados um a um, pela ordem estabelecida. No caso desta série, foi gravado um tema musical original que se propunha sintetizar a história do homem português que parte em busca do seu sonho.

Outra forma de abordar a construção de um genérico nos anos 70 passava pela filmagem ou gravação de um plano com movimento a que se sobrepunha o título e os créditos mais importantes. Foi o que aconteceu com a série televisiva *Os Maias*, com realização de Ferrão Katzenstein e emitida em 1979, na RTP. Um *travelling* numa biblioteca parte de um candelabro para chegar ao livro *Os Maias*. Depois, são cartões com as silhuetas dos atores, como folhas do livro, que nos dão os créditos com fundo musical do período romântico. Trata-se de um longo genérico televisivo com a duração de dois minutos e cinquenta e dois segundos.

Neste caso, investe-se na rotação de um plano em movimento com a sobreposição dos nomes dos principais atores, título do programa e principais elementos da produção. A mesma ideia está presente no genérico do filme *Rosemary's Baby* (1968)¹⁶⁰ de Roman Polanski. O genérico é constituído por um longo *travelling* sobre a cidade de Nova York com a duração de um minuto e cinquenta e sete segundos. É um trabalho de Stephen Frankfurt, e com uma banda sonora constituída por algumas notas de piano e a voz “maternal” de Mia Farrow.

Outra proposta de genérico surge-nos com *Os Maias* de 2015, série de quatro episódios para a RTP com direção de João Botelho: depois da apresentação sobre fundo negro das empresas produtoras (RTP e Ar de Filmes), surge um plano de pormenor de um narrador (Jorge Vaz de Carvalho) que lê:

¹⁶⁰ Em português, *A Semente do Diabo*.

“A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa no outono de 1875 era conhecida pela vizinhança da Rua de S. Francisco de Paula e em todo o bairro das Janelas Verdes pela casa do Ramalhete, ou simplesmente O Ramalhete”.

A câmara faz um *zoom out* para podermos ver o narrador sentado numa sala cheia de livros pelo chão. Se, no caso da série realizada por Ferrão Katzenstein em 1979, o genérico tem a duração de 2 minutos e 52 segundos, o genérico da responsabilidade de João Botelho tem 2 minutos e 51 segundos. O genérico de cinema tem o tempo necessário para dar todas as informações que a exibição dos créditos implica. Na televisão, permanentemente ameaçada pelo *zapping*, tudo é mais rápido. Um genérico para um programa de televisão deve ter uma duração de 20 a 50 segundos, e não mais.

Em 1980, a RTP emitia a série *Retalhos da Vida de um Médico*, uma realização e coordenação de Artur Ramos e Jaime Silva da obra com o mesmo título da autoria de Fernando Namora. O longo genérico de abertura tem uma duração de 3 minutos e 55 segundos, pois a música do genérico e tema da série, a canção *Retalhos* com letra de Ary dos Santos e música de Tozé Brito, cantada por Carlos do Carmo, constitui a parte essencial deste genérico. São imagens da série com os créditos e os nomes do elenco artístico sobrepostos que acompanham a música.

A adaptação do livro de Fernando Namora foi da responsabilidade de um conjunto de escritores portugueses, de onde podemos destacar Artur Ramos, Bernardo Santareno, Carlos Coutinho, Olga Gonçalves, Urbano Tavares Rodrigues e ainda Dinis Machado.

Por oposição, *Dentro* (2016), série televisiva de 13 episódios de 30 minutos, da autoria de Lara Morgado e realização de Henrique Oliveira, tem um pré-genérico que tenta contextualizar e dar alguma indicação sobre a narrativa que vai começar. Neste caso, temos uma frase sobre um fundo preto “A única verdadeira prisão é o medo, a única verdadeira liberdade é a libertação do medo”. Este pré-genérico do primeiro episódio mostra-nos uma cena numa sala de aula onde um professor fala sobre a punição dos criminosos, mostrando imagens da justiça na Idade Média, até chegar aos métodos modernos de castigo retirando ao criminoso bens ou a própria liberdade. Dois alunos entram em confronto sobre a justiça, levando um deles a abandonar a sala, quando a aluna diz que gostaria de ver arder numa fogueira o assassino da sua mãe ou irmã. O aluno abandona a sala dizendo que “há muitas fogueiras a arder nesta sala”. Aqui começa o genérico. Com marcas que avançam no ecrã, vão surgindo os nomes dos atores acompanhados por uma música muito tranquila que marca o ritmo das figuras geométricas e créditos que surgem no ecrã. Fica claro o tema desta série, o medo, o medo de estar preso e a vida dentro da prisão.

Tal como na abertura, o fim do capítulo é pontuado pelos créditos finais e por música.

Um genérico conhecido é suficiente para que um conjunto de narrativas nos volte à memória e nos conduza a “outros mundos”. Os genéricos deixaram de ser apenas uma assinatura autoral para passarem a constituir sequências de grande mestria técnica e artística que nos convidam a ver e nos proporcionam expectativas para o filme ou programa de televisão. São o resultado de um minucioso trabalho de conceção, *design*, tecnologia televisiva e grafismo, a que se pode ainda juntar a animação gráfica, a música e *bruitage*.

O estudo destes curtos segmentos de cinema ou vídeo passaram a constituir matéria de estudo por representarem um espaço de colaboração entre profissionais de cinema e *designers* gráficos, para além de músicos e compositores. É dessa conjugação de esforços e de alguma inspiração que têm surgido os melhores genéricos de filmes e de programas de televisão que nos são oferecidos nos dias de hoje.



Imagem do genérico da

série *Dentro* (2016)

Foto 4. Fonte: RTP

6.1.9 AS AUDIÊNCIAS

No período abordado neste estudo, entre os anos 1974 e 1992, a atividade televisiva era exercida em Portugal em regime de monopólio, ou seja, não havendo concorrência, toda a estratégia de produção e de emissão era pautada pelas regras da proto-Tv. Os programas

eram definidos em função de três objetivos principais: educar, informar e distrair. Os géneros eram bem definidos e a audiência era vista como um coletivo passivo. Não havia no mercado português empresas de medição de audiências.

O que é uma audiência? Ang define-a como um conjunto de espectadores, um grupo de indivíduos reunidos para receberem mensagens enviadas por outros. A audiência será então sinónimo do somatório total das pessoas que fazem parte desse grupo. Por outras palavras, representa um coletivo taxonómico, ou seja, uma entidade que reúne indivíduos não relacionados entre si, mas que formam um grupo em função de uma característica comum – serem espectadores (Ang, 1996:33).

A audiência é um conceito que requer algumas condições: (1) uma sociedade de consumidores, que consome os conteúdos difundidos pelos meios de comunicação de massas, (2) que leve os anunciantes interessados ao reconhecimento de que vale a pena investir em publicidade nestes meios. Em regime de concorrência, a audiência é uma “mercadoria” e a programação uma estratégia que visa captar a máxima audiência possível.

Embora já nos anos 40 se tenham feito estudos sobre a habilidade crítica dos leitores e de outras variáveis aplicadas aos jornais de papel em contexto bélico, só nos anos 80 o conceito de audiência começa a ser estudado, tal como hoje o conhecemos. É a concorrência, e a televisão como negócio publicitário, que dita as novas necessidades de estudo (Bailém, 2002:14).

A relevância ganha pelos “estudos culturais”, desenvolvidos na segunda metade do século XX na Europa, veio dar maior importância ao estudo das audiências de televisão. Esses estudos baseados em métodos quantitativos tornaram-se determinantes para se fazer a avaliação do comportamento dessas mesmas audiências. Já nos anos 40 se reconhece a eficácia do discurso mediático pelo seu poder persuasivo, no caso do discurso de propaganda, e da sua eficácia pedagógica nas mensagens com conteúdo didático. O desenvolvimento dos estudos das ciências sociais e do comportamento ao longo do século XX são responsáveis pelo surgimento de novas ideias sobre a eficácia do discurso mediático junto dos seus destinatários.

Nos Estados Unidos, a relação entre a televisão e o mercado foi sendo estabelecida desde meados dos anos 40, e este modelo foi exportado para a Europa após o fim da II Guerra Mundial. Para Armand e Michele Mattelart (1994), o modo de observar as audiências está ligado à situação económica. Podemos concluir que a sua medição é uma

tarefa com fortes preocupações económicas, seja para a entidade difusora, seja para o mercado, em geral.

É a partir da década de 80 do século XX que começam a surgir por toda a Europa as empresas privadas de televisão, que passam a atribuir à informação sobre as audiências um papel fundamental para a sua estratégia de programação. E se os programas passam a ser vistos como mercadoria, os seus espectadores são considerados consumidores. Surge assim na Europa, e alguns anos mais tarde também em Portugal, como consequência da atividade privada, uma lógica de programação que visa maximizar as audiências e, conseqüentemente, as receitas publicitárias.

No tempo do canal único, ou, como no caso de Portugal, de dois canais, mas da mesma organização e, em teoria, apenas complementares, era importante, para o cumprimento das obrigações enquanto empresa com capitais públicos, assegurar a cobertura do território nacional, ou seja, que todo território tivesse acesso ao sinal televisivo. O número de indivíduos ou de lares situados em local servido por um emissor, mesmo que não tenham recetor, representava o sucesso da televisão pública, na sua capacidade de levar até aos locais mais remotos a informação, educação e entretenimento. A cobertura do sinal em todo o território era importante, sobretudo num país que tinha um índice de leitura e de compra de jornais muito baixo. Depois, estudava-se o número de aparelhos de televisão por casa de habitação e, mais tarde, o número de aparelhos por mil habitantes. No tempo do monopólio, era pouco importante ter números exatos de espectadores que assistiam a um determinado programa. Só no ano de 1977, que, para além de ser o ano em que se atinge o processo de normalização democrática, é também o ano em que se exhibe na RTP a primeira telenovela brasileira¹⁶¹.

Nos finais dos anos 70, Portugal estava a mudar. Assistia-se a um verdadeiro êxodo do campo para o litoral. O país recebe mais de meio milhão de retornados das ex-colónias de África, mas, apesar de tudo, há uma enorme melhoria na qualidade de vida dos portugueses que se pode verificar no acesso à habitação, no acesso a todo o tipo de infraestruturas e outros bens. É o caso do aparelho de televisão que começa a estar presente na grande parte das casas portuguesas. E, por isso, a própria televisão tem de acompanhar o impulso de desenvolvimento. As telenovelas e os concursos emitidos nesta época são os responsáveis pela alteração do percurso da televisão em Portugal, ao mesmo tempo que contribuem para

¹⁶¹ Ver *As telenovelas brasileiras em Portugal* de Isabel Ferin Cunha. Consultado a 16/8/2016 em <http://bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-telenovelas-brasileiras.html>.

a emergência de uma nova sociedade e estilos de vida centrados no consumo e nos *media* (*Idem*).

Não existindo estudos da época sobre a recepção dos programas de televisão é com base na análise da opinião publicada nessa época que é possível perceber a aceitação em maior ou menor escala dos programas que eram emitidos nesse tempo. Depois de 1974, e até 1992, a avaliação da televisão era feita usando valores de qualidade e pertinência educativa, informativa ou de entretenimento. Para além da opinião do telespectador para avaliação do conteúdo televisivo, o próprio debate público é um critério para podermos medir o nível de aceitação dos programas de televisão junto do público (Borges, 2002).

Alguns críticos consideram que o poder de julgar a obra está nas mãos de uma elite que possui um vasto conhecimento acerca do objeto avaliado. O critério do gosto, um critério muito subjetivo, é levado em linha de conta na crítica especializada e também na opinião popular que hoje se manifesta de uma forma muito simples, desde logo nas redes sociais, ao contrário do que acontecia nos anos 70 e 80, e até 90, do século passado. A relação estética criada entre o espectador e a ficção televisiva acontece devido à sua imersão no universo imaginário criado pela produção. Morin (2005) chama relação estética ao intenso envolvimento do espectador com a obra, por entrar no universo imaginário criado pelo filme ou pela leitura.

O juízo dos espectadores representa um modo de ver e de pensar, que pode ser considerado válido para a análise da qualidade. Segundo Wolton, “na realidade, o único discurso crítico positivo sobre a televisão que se devia aceitar e analisar é o do público e, no mais das vezes, o consideramos apenas como conversa...” (1994:53).

Para se julgar uma obra, é necessário o exercício da crítica. E temos a crítica especializada, formada pela voz de indivíduos reconhecidos profissionalmente, e que têm o poder e a possibilidade de ditar o que possui ou não qualidade (Greco, 2010:227).

Com a chegada da televisão privada e conseqüente concorrência entre os vários canais na procura de audiências, é introduzido o sistema de medição. Com poucos audímetros, com uma amostra discutível, o sistema de medição teve de ser aceite para que o mercado publicitário pudesse funcionar.

Em 1976, 29% da população nunca via televisão, percentagem que desceu para 4% em 1978. Em 1976, só 23% da audiência via todos os dias televisão, mas dois anos depois 46% já assiste diariamente à mesma. O *Telejornal* das 20h00, em junho de 1978, era visto por 51% das pessoas todos os dias. Mas, dois anos antes, em outubro de 1977, eram apenas

27% da população que assistia a este jornal. A compra de televisores e o aumento das audiências de televisão cresciam neste período de uma forma exponencial.

Em 1977, estava “no ar” a telenovela *Gabriela*, o *Telejornal* conseguia picos de audiências de 65%, no entanto, estes números eram ultrapassados pela telenovela que chegava regularmente aos 93%. Se em 100 pessoas só sete não viam regularmente a telenovela *Gabriela*, com a segunda novela, *O Casarão*, este número cresce para nove. Embora *Gabriela* tenha constituído um fenómeno de adesão popular a um conteúdo televisivo, a telenovela que se seguiu, *O Casarão*, teve um pouco menos adesão do público; mesmo assim, a telenovela passou a ser o produto central na construção da grelha de emissão e a garantia de público atento.

Num texto assinado por Luís de Pina, assinala-se que o cinema produzido internamente pela RTP se resume a documentários, ou seja, a trabalhos não ficcionais. São exceções *Roberto e Mariana, É, Não É?* ou *Os Galos e as Gajas*¹⁶². Para contrariar esta tendência, a RTP cria, em 1976, o Departamento de Teledramáticos, dirigido por um realizador, Herlander Peyroteo, que se propõe promover a produção de ficção nacional no suporte 16 mm/cor, e a promessa de se encaminhar para a produção de ficção em 35 mm, considerado o suporte nobre e de grande qualidade de imagem. Prometia-se cinema de produção própria na televisão.

Mas essa incapacidade, atrás referida, para a produção do cinema não fica por aqui: o acordo coletivo de trabalho de 1976, “bastante minucioso na indicação e descrição das categorias e funções, não refere a de argumentista, guionista ou adaptador” (Boletim interno, n.º 5:2). Faltam meios técnicos, meios humanos qualificados e condições financeiras para a produção de cinema para a televisão, com o qual sonhava Luís de Pina, crítico de cinema, mas também diretor de programas da RTP em 1979.

6.2 CASOS PRÁTICOS

A ficção televisiva portuguesa que pretendemos estudar não passa pela telenovela. O nosso objetivo é fazer realçar a ficção seriada e filmada que se caracteriza por ter um

¹⁶² *Os Galos e as Gajas* (1978) é uma colagem de textos, que se entrecruzam, sobre o quotidiano lisboeta. Foram escritos por Ernesto Leal e adaptados por Sérgio Porthman. Realizada para televisão por Herlander Peyroteo e interpretada por Carlos Cabral, Fernanda Coimbra, Armando Cortês, Rui Luís, Benjamin Falcão, Júlio César, Maria Albergaria, Adelaide João, Herman José, entre muitos outros.

menor número de episódios, ou seja, uma menor presença em grelha e, por isso, uma menor capacidade de criar laços com os espectadores. Pretendemos estudar as séries que foram produzidas para a televisão portuguesa a partir de finais dos anos 70 do século passado, quando a televisão funcionava em regime de monopólio, mas enquadrada num regime político de matriz democrática. Foi o início da produção destes conteúdos, que se pretendia de uma forma continuada, com vista à criação de experiência e de uma indústria audiovisual. Era também a forma de chegar até junto das suas congéneres europeias e o momento de dar relevância à televisão, divertimento que os telespectadores preferiam (estudo da empresa Contagem para a RTP, 1978).

A emissão da noite da RTP era quase toda ela preenchida com ficção importada. Eram conteúdos mais baratos e de melhor qualidade que aqueles que poderíamos produzir em Portugal. Mas era preciso começar....

Filmados em suporte de película cinematográfica 16 mm, estes seriados eram produzidos de acordo com métodos de trabalho importados do cinema, tentando responder ao pedido da sociedade que se manifestava quanto à necessidade de serem produzidos em Portugal conteúdos para a televisão portuguesa. Eram pedidos produtos portugueses, de autores portugueses, representados pelos nossos atores e em língua portuguesa. Foram assim propostas e realizadas várias séries que foram emitidas e ficaram no arquivo da RTP como produtos feitos em plena liberdade criativa e dentro de um espírito de forte compromisso artístico e vontade de dar cumprimento às obrigações do serviço público. É este tempo que podemos nomear como uma época dourada da televisão portuguesa, não tanto pela quantidade e qualidade dos conteúdos produzidos, mas por representar o início de uma atividade e um embrião de uma indústria de audiovisual que se pretendia lançar, mas que não vingou.

Nos anos 90, verifica-se uma nova tentativa de produção em quantidade e qualidade com a emergência da fase concorrencial que levou a que a RTP e as novas estações percorressem outros caminhos na produção de ficção que culminariam com a produção intensiva de telenovelas. Depois de terem passado pelas séries, pelos telefilmes, é na telenovela que as estações de televisão portuguesas encontram o caminho do sucesso junto do público e, conseqüentemente, o sucesso financeiro. Estamos hoje numa nova encruzilhada quanto ao caminho a seguir pela televisão. Os grandes conglomerados americanos, mas também muitas estações de televisão na Europa, voltaram à produção de séries realizadas num “modo cinematográfico”. Tudo indica que este tipo de produção seja

o caminho para a televisão do futuro. Estamos já na pós-televisão, em que esses conteúdos nos são disponibilizados de uma outra forma: servidos em plataformas digitais, a qualquer hora e em qualquer local. É uma nova forma de televisão, a pós-televisão.

Mas voltemos ao nosso trabalho: a escolha das séries a estudar foi resultado de uma pesquisa desenvolvida no sentido de encontrar as razões e motivações para este esforço de produção de conteúdos de ficção televisiva. Embora já tivesse chegado *Gabriela, Cravo e Canela*, as telenovelas com produção portuguesa eram ainda uma remota hipótese. A produção de ficção filmada para a televisão produzida nos finais dos anos 70 tinha como ponto de partida inspirador o cinema, porque era essa arte cinematográfica que a televisão buscava e a que os realizadores procuravam dar seguimento.

Será que os conteúdos produzidos com os modelos do cinema se adaptariam bem à televisão? Vários autores têm referido a proximidade discursiva e narrativa do cinema e da televisão. Entre eles, está Christian Metz (1972), que considera a televisão próxima do cinema na utilização de recursos expressivos. De facto, televisão e cinema utilizam a mesma forma de construção do discurso, logo, era possível pensar a televisão com os modelos e recursos do cinema. E é isso que acontece nestes anos de procura do caminho para a televisão portuguesa.

A televisão portuguesa, ainda com poucos anos de experiência, mantém um conjunto de praticas cinematográficas, trazidas por alguns dos realizadores que contratou, que lhe permitem assegurar alguma produção de seriados e até de longas-metragens, como é exemplo a longa-metragem *Ao Longo da Estrada* (1979/1980)¹⁶³, com realização de Rui Ramos, produzido nos Estúdios da RTP-Porto com meios precários e baixo orçamento.

Tratou-se de um texto original e de uma equipa de produção que experimenta a longa-metragem para televisão, na sequência, como veremos, da produção de seriados utilizando este mesmo modelo de produção. Com um realizador e restante equipa dos quadros da RTP, a rodagem desta longa-metragem decorreu em 1979/1980, em exteriores nos arredores do Porto e no Castelo de Santa Maria da Feira. Este filme, embora produzido na forma cinematográfica, cumpre as normas essenciais da linguagem televisiva, nos movimentos da câmara, no ritmo e duração dos planos, na montagem e até na banda sonora que foi adotada. Temas musicais bem conhecidos do público pretendem criar uma adesão mais rápida do telespectador à narrativa.

¹⁶³ Poderá ser visto no site RTP Arquivos em três partes em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ao-longo-da-estrada-parte-i-2/>.

A vigência dessas práticas cinematográficas adequava-se, tal como acontecia noutros países, à produção de ficção filmada televisiva, dando sentido às preocupações manifestadas de transpor para o audiovisual textos de autores portugueses. Era a forma considerada nobre e artística de produzir ficção de qualidade, contendo uma rejeição daquilo que significava a televisão como meio de divertimento popular.

Os realizadores fazem um esforço de adequação às características do novo meio, levando em linha de conta, principalmente, as características próprias de visionamento. São sinais dessa adequação a progressiva supressão da noção de enquadramento, a captura de imagem preferencialmente frontal com a conseqüente perda da impressão de relevo e da profundidade proporcionada pela anulação da perspectiva. Uma outra característica que se perde no seriado, mas também no telefilme, é a dimensão psicológica dos personagens. Dada a velocidade que o meio requer, e a necessidade de fazer um intervalo comercial a todas as horas, não há tempo para explorar a dimensão psicológica do personagem, nem para dar uma visão do mundo interior desses mesmos personagens. A ficção televisiva vive mais de estereótipos, de modelos já conhecidos pela experiência adquirida por todos nós, enquanto telespectadores.

O meio televisivo requer planos de escala mais reduzida, a dispensa sempre que possível do plano geral, muitas vezes recomendada pela exiguidade dos espaços onde decorrem as filmagens. Na televisão trata-se de fazer “séries”, repetir modelos, respeitar códigos para conseguir audiências. São produzidos formatos com a duração ideal para o modo de funcionar da televisão, ou seja, episódios com a duração de 26/52 minutos por 13 ou 26 semanas. E os realizadores de cinema que estavam a trabalhar para a televisão iam tendo todas estas regras em conta no seu trabalho.

Nos anos 70, no tempo da troca dos *travellings* pelos *zooms*, verificam-se amplos cruzamentos entre cinema e televisão. A ideia da produção de conteúdos “em série” constitui uma ideia vital para a televisão e para a sua sobrevivência criativa.

Com a mudança diretiva proporcionada pelo 25 de Abril de 1974, a televisão portuguesa entra timidamente na produção de seriados de ficção, com todas as condicionantes da empresa e até do país. Com orçamentos muito baixos e ainda uma deficiente organização de produção decorrente da pouca experiência na produção destes modelos, é natural que os primeiros trabalhos não tenham sido totalmente satisfatórios. Neste estudo, reduzimos o leque de possibilidades de estudo a cinco séries, sendo que o nosso foco se situa em finais dos anos 70, e inícios dos anos 80. Este espaço temporal de

trabalho televisivo foi escolhido porque representa o início desse processo criativo que se foi esbatendo, ao longo do tempo, mercê da falta de uma política sustentada de produção de ficção, da recorrente exiguidade dos orçamentos e do pouco interesse demonstrado pela maior parte das direções de produção. A televisão pública, ainda monopolista, representava uma importante janela para o poder instituído, pelo que é muito mais valorizada a informação pela sua importância como suporte e canal de comunicação do Governo com o país. A Informação foi uma importante ferramenta ao dispor dos governos que ajudava nos atos eleitorais e na divulgação da mensagem governamental. Esta situação de dependência manteve-se até 2015. Só com a criação do Conselho Geral Independente (CGI)¹⁶⁴, em 2015, a interferência do Governo na televisão deixou de se fazer notar.

A primeira produção portuguesa executada para emissão na RTP aconteceu como resultado da necessidade de completar o orçamento para a produção da longa-metragem *Amor de Perdição*, sendo a contrapartida a essa participação financeira a entrega para emissão na RTP de uma série em episódios com a mesma adaptação. Cada episódio não devia ultrapassar os 55 minutos de duração. Na série de televisão, foram usadas as mesmas imagens do filme, a que o realizador acrescentou pequenos segmentos filmados, o preâmbulo dos episódios com a explicação por uma personagem da trama do episódio anterior. Ou seja, a série *Amor de Perdição* não resulta de uma proposta para a RTP, suportada com uma qualquer argumentação, mas da circunstância de Manoel de Oliveira estar a preparar um filme e ser necessário completar o orçamento para esse mesmo filme.

Esse foi o início de um processo criativo e experimental que se anunciava com continuidade. Como viemos a verificar mais tarde, estas intenções não passaram disso mesmo.

¹⁶⁴ O Conselho Geral Independente foi criado pela Assembleia da República pela Lei n.º 195, de 6 de junho de 2015, e é um órgão independente que procura contribuir para a eliminação do risco de interferência do poder político na atuação da RTP, afetando negativamente a credibilidade e imagem do serviço público perante os portugueses, assegurando condições para se proceder a uma gestão mais eficaz e eficiente da empresa. Pretende ainda combater a contaminação permanente do debate político sobre a RTP, que condiciona a sua própria gestão interna e o exercício da sua Direção.

6. 2.1. AMOR DE PERDIÇÃO: MEMÓRIAS DE UMA FAMÍLIA

Em 1978, a RTP emite no seu 1.º canal a série *Amor de Perdição: Memórias de uma família*, produzida a partir de uma adaptação do romance de Camilo Castelo Branco. A adaptação e a realização da série, mas também de uma longa-metragem com o mesmo título, são obra do realizador Manoel de Oliveira. Como refere o produtor Henrique Espírito Santo no episódio zero desta série, foi muito difícil reunir dinheiro necessário para terminar o filme. Uma das estratégias foi recorrer à colaboração financeira da RTP. Esta empresa fez uma proposta: participar no orçamento contra a entrega de uma série para televisão, montada a partir das imagens filmadas para a longa-metragem.

E, assim, em 1978¹⁶⁵, Manoel de Oliveira estreia na RTP uma série de seis episódios, a que a RTP acrescenta mais um de introdução a *Amor de Perdição, memórias de uma família*, adaptação do romance homónimo de Camilo Castelo Branco.

As grandes diferenças entre a versão cinematográfica e a versão televisiva acontecem, sobretudo, ao nível da receção. A versão televisiva assenta no acrescento dos preâmbulos introdutórios em cada um dos episódios em que o filme foi dividido. Ritinha, irmã mais nova de Simão Botelho, assume o papel de narradora secundária e dirige o seu olhar para a câmara e, em discurso direto, explica o que se passou no episódio anterior, ou seja, a sua primeira aparição dá-se no segundo episódio. No seu conjunto, os seis episódios ficaram com mais cerca de uma hora que a versão cinematográfica (preâmbulos e repetição do genérico em todos os seis episódios).

Manoel de Oliveira não faz qualquer concessão à linguagem televisiva. Usa frequentemente planos-sequência, quase não há grandes planos. A câmara está geralmente fixa, com raras panorâmicas e alguns efeitos de *zoom*, apenas para permitir a leitura das várias cartas que nos são mostradas e que Manoel de Oliveira solicita que sejam lidas pelo espectador. Para isso, aproxima o plano através do *zoom*. A opção narrativa constitui um dos elementos de maior originalidade da série, mas também é um elemento de afastamento dos telespectadores. A utilização da *voz off* e da *voz over*¹⁶⁶, elemento central do

¹⁶⁵ A estreia de *Amor de Perdição* (versão televisiva) aconteceu na RTP1 no dia 12 de novembro de 1979 e o último episódio foi emitido a 12 de dezembro do mesmo ano.

¹⁶⁶ *Voz off* e *voz over* - A *voz off* é muito comum na televisão. Faz parte da cena, mas a imagem do leitor não aparece no enquadramento. Ajuda à compreensão da cena. É muito comum nas notícias da TV – o jornalista narra a notícia, mas não o vemos.

desenvolvimento narrativo, são outros instrumentos relativamente estranhos ou pouco comuns na narrativa cinematográfica.

O filme com 261 minutos estreou no dia 25 de novembro de 1979, já a emissão dos episódios da versão televisiva tinha acontecido. A emissão televisiva constituiu um fracasso, no que ao agrado da crítica diz respeito, e, tal como referido por Eduardo Prado Coelho, “isso deve-se fundamentalmente ao facto de se tratar de uma obra que se coloca no polo oposto aos princípios estéticos dominantes na televisão” (1983:95). Mas, apesar de tudo, poderemos considerar *Amor de Perdição: Memórias de uma família* um objeto artístico?

Autores como Gilles Delavaud e Noel Nel conseguiram investigar a presença de qualidade artística em programas televisivos, como é demonstrado em *Art de la télévision* (2005), que é essencialmente uma “*art du direct, art de studio, art de l’adresse ou encore art de la réalité*”. Se esta procura no restrito campo dos conteúdos televisivos se pode encontrar, segundo estes autores, nalgumas das essenciais características da televisão – o direto, o estúdio e até o realismo do televisivo -, podemos encontrar essa artisticidade noutros conteúdos que, na sua essência, trabalhavam como se de cinema se tratasse. Podemos falar de obra de arte quando temos perante nós um conteúdo televisivo específico, como *Amor de Perdição*?

A série televisiva *Amor de Perdição: Memórias de uma família* constitui uma obra particular, não adaptada ao meio televisivo, mas nem por isso portadora de menor carga artística, que lhe vem da sua particular adaptação, da forma narrativa adotada, da forma como os planos são articulados e a sua duração. Há ainda uma encenação algo teatral que pretende transportar a narrativa até nós, no tempo e no espaço ocupado pela novela de Camilo.

Poderemos analisar esta série enquanto “estrutura autónoma e independente”. Vamos fazer uma análise “incompleta”, questionando a série na sua qualidade técnica, naquilo que apresenta de verdadeiramente inovador para além da sua capacidade de resistir ao tempo, ou seja, da sua perenidade.

Voz over – Pelo contrário, com este instrumento narrativo, conta-se a sequência dos factos, sem ligação com a cena. Muito comum nos documentários da TV, em que a voz narra, sem qualquer ligação com a cena. Na dobragem, outro exemplo, as vozes são gravadas, mantendo a *voz off* original, que será ouvida em segundo plano. Na *voz over*, não vemos a personagem e não sabemos quem está a falar (chama-se também à *voz over* a voz de Deus), é a voz omnipresente e omnisciente que acompanha a narrativa cinematográfica e televisiva.

Passados mais de 40 anos sobre a sua primeira emissão na televisão, ainda constitui objeto de estudo e continua a reunir todas as condições para novos visionamentos.

“O teor de verdade da obra de arte emerge do seu pensamento, estabelecendo um compromisso social entre a condição de radicalidade da obra e a negação de esta se coletar na indústria cultural. A negação em fazer um cinema de entretenimento por parte dos realizadores portugueses (...) integra-se no apelo adorniano de a arte se libertar das rotinas de mercadoria. Na realidade, muitos dos realizadores (...) não estiveram subjugados às regras impostas pela indústria cultural” (Araújo, 2016:26).

Em *Amor de Perdição: Memórias de uma família*, fugia-se definitivamente à ideia de mercadoria comercial, para cumprir os preceitos acima enunciados no estudo referido da obra de Manoel de Oliveira, ou seja, esta série não está dependente das regras impostas pela indústria cultural, embora seja usada por uma das mais poderosas máquinas dessa indústria, a televisão. Como refere o realizador Manoel de Oliveira no episódio zero desta série, as motivações eram de ordem intelectual. Dava-se a conhecer uma obra do escritor Camilo Castelo Branco e, simultaneamente, apelava-se à leitura. A argumentação que justificava a execução deste trabalho assentava num propósito da televisão (*proto-tv*) de educar e, possivelmente, dado que as histórias de amor são sempre atuais, divertir.

Da novela *Amor de Perdição* de Camilo Castelo-Branco são conhecidas várias adaptações ao cinema. A novela foi escrita em 1861 e a sua primeira adaptação ao cinema data de 1921, numa versão em cinema mudo com realização de Georges Pallu.

“A fita foi realizada no decorrer dos meses de Março, Abril e Junho de 1921, com o saber de ofício e indesmentível qualidade profissional ostentada por Georges Pallu, o diretor attitré da Invicta Filme, sobre uma adaptação corretamente escrita pelo jornalista Guedes de Oliveira” (Ribeiro,1983:98).

Em 1943, António Lopes Ribeiro realiza mais uma adaptação de *Amor de Perdição*.

“O filme assenta numa planificação imaginativa e, ao mesmo tempo rigorosa, vivida por um elenco de elevada categoria artística, servido por uma indumentária a preceito e a rigor, e enquadrado em cenários reais a par de outros harmoniosamente elevados no estúdio.”(*idem*: 466)

É assim que M. Félix Ribeiro descreve o filme de 1943, acrescentando:

“Não admira por isso que o filme ‘*Amor de Perdição*’ tenha alcançado entre nós, junto de um público o mais diversificado que é possível imaginar, um êxito verdadeiramente fora do comum, apreciado e aceite por todos que à sua exibição assistiram, como, aliás seria justiça, tal o nível de qualidade conseguido em todos os sectores que intervieram na produção” (*Idem*: 467).

Em 1978, fica pronta uma nova adaptação do mesmo romance, agora com a autoria e realização de Manoel de Oliveira. Como refere o realizador no episódio zero já referido, Georges Pallu fez um filme (*Amor de Perdição*) mudo, António Lopes Ribeiro, baseado no mesmo romance, um filme sonoro, mas a preto e branco e, agora, Manoel de Oliveira faria um filme a cores, afirmando a importância da cor na composição da imagem e na carga simbólica que a cor lhe pode emprestar.

Na história da literatura portuguesa, Camilo Castelo Branco integra-se no que ficou conhecido pela segunda geração romântica. O Romantismo sucede ao Arcadismo e surge num momento histórico de grande insatisfação e transformação económica, política e social. Estávamos em pleno século XIX, já depois das revoluções de 1830 e de 1848. No centro de uma grande instabilidade política e económica que caracterizou todo o século XIX português, são as aventuras amorosas e a prisão de Camilo, com o seu grande talento, que criam as condições para que esta obra tenha sido escrita.

Camilo Castelo Branco está preso por adultério, na Cadeia da Relação do Porto, quando escreve a novela em 1861, inspirado num episódio da vida real do seu tio-avô, Simão Botelho e Teresa de Albuquerque, que são as personagens de uma história passional e trágica, ditada pelos códigos de honra de duas famílias inimigas a que pertencem. Estavam reunidos todos os ingredientes para uma trama com forte dramatismo e importantes condições para recolher o agrado do público dessa época. Tal como em *Romeu e Julieta*¹⁶⁷, a trama obedecia a todas as regras da narrativa romântica.

Manoel de Oliveira aceita filmar a longa-metragem *Amor de Perdição* e montar uma versão em episódios para a televisão, basicamente com as mesmas imagens. A RTP, seguindo uma política de atrair para a sua produção realizadores com nome e obra já consagrados, aceita financiar *Amor de Perdição*, a grande obra cinematográfica que se perspectivava como o acontecimento cinematográfico do ano.

Amor de Perdição é o terceiro filme de um conjunto de quatro que Manoel de Oliveira realizou dedicados a amores frustrados. Começando com *O Passado e o Presente* (1971), segue-se *Benilde ou Virgem Mãe* (1975), depois *Amor de Perdição* (1979) e, por fim, a série termina com *Francisca* (1981). Todos estes filmes resultam de adaptações. No primeiro caso, da peça com o mesmo título de Vicente Sanches; no segundo caso, da peça também homónima de José Régio; e, no último caso, a adaptação foi feita do livro de Agustina Bessa-Luís *Fanny Owen*.

A adaptação do romance para a longa-metragem caracteriza-se, e é a sua grande novidade, por uma transcrição quase exata do texto de Camilo. A adaptação de todo o texto da obra, feita desta forma, levaria a que o filme fosse demasiadamente longo. Por

¹⁶⁷ *Romeu e Julieta* (*Romeo and Juliet*) é uma tragédia escrita entre 1591 e 1595 por William Shakespeare. Trata do amor entre dois adolescentes vindos de duas famílias em guerra e que acabam por se suicidarem. A estrutura dramática usada por Shakespeare tem sido elogiada como um sinal da sua habilidade dramática e maturidade artística. É um dos textos da literatura mundial mais adaptados a outras expressões artísticas, como teatro, cinema e televisão.

isso, Manoel de Oliveira fez uma readaptação, para que não chegasse às cinco horas de duração.

“A sua decisão de adaptar ao ecrã a novela camiliana partiu, portanto, de uma identificação com o seu conteúdo, por um lado, e de um desejo de fidelidade à obra, por outro. (...) a sua preocupação inicial foi a ser ‘fiel’ ao romance enquanto realidade concreta, e portanto, transponível” (Bello, 2005:341).

O filme foi concebido numa sucessão de “quadros vivos” filmados com a câmara imóvel, em planos fixos, em cenários de estúdio e com muito poucas imagens de exterior. A composição da imagem é muito cuidada, tocando muitas vezes o artificialismo com traços expressionistas. A longa-metragem foi estreada no cinema Quarteto, em Lisboa, no dia 25 de novembro de 1979.

A trama desenvolve-se no seio de uma família abastada do século XIX e, entre outros pormenores, mostra um grande cuidado no guarda-roupa, com os cenários e, sobretudo, com a operação de câmara e direção de fotografia, mas demonstra um grande desajuste com aquilo que era entendido como as normas base para a ficção de uma série que se destinava a emissão televisiva. Com o pormenor da inclusão dos prólogos em cada um dos episódios, nenhuma outra cedência foi feita à série de televisão. Um filme contemplativo, filmado em quadros com muito pouco movimento, dando a primazia ao texto, muito mais que à ação, transformaram a série numa obra de arte pouco acessível ao público da televisão.

O trabalho de preparação do filme *Amor de Perdição* começou em 1974, ano da revolução. O orçamento previsto chocava os militares que defendiam não ser justo tal gasto num país com problemas de variada ordem, entre eles a falta de habitação. Apesar de alguma resistência dos militares no poder, com a participação da Fundação Calouste Gulbenkian e da RTP, das cooperativas de produção Cinequipa e Centro Português de Cinema/CPC, da Tóbis Portuguesa a acrescentar ao financiamento do Instituto Português de Cinema/IPC, foram criadas as condições para que a rodagem se iniciasse, apesar de, mesmo assim, terem surgido problemas de ordem económica ao longo da mesma.

A série televisiva tem seis episódios, cada um com duas partes de cerca de 25 minutos. Há mais um episódio 0, que não foi realizado por Manoel de Oliveira, e que se destina a fazer a apresentação de Camilo Castelo Branco aos espectadores, a analisar o romance *Amor de Perdição* com o recurso a especialistas nestas áreas e a tornar claro qual foi motivação de Camilo para escrever esta obra¹⁶⁸. O realizador deste episódio 0 foi Jaime

¹⁶⁸ Passavam 10 minutos das 22 horas do dia 12 de novembro de 1978, um domingo, quando a locutora Maria Helena Ramos anuncia a emissão do episódio 0 de *Amor de Perdição*. Participam neste documentário introdutório à série o

Campos, um realizador da “casa”, que dirigiu o documentário de apresentação e lançamento da série. Havia uma grande expectativa quanto à emissão desta série por um conjunto de razões já referidas, e porque a televisão portuguesa nadava num entusiasmo e sensação de vitória, em função dos resultados conseguidos pela emissão das novelas brasileiras e de alguns concursos como *A Visita da Cornélia*.

Admitia-se que *Amor de Perdição: Memórias de uma família* iria continuar esse caminho de sucesso, acrescentando ao bom desempenho da televisão pública um autor português, um conteúdo feito em Portugal por um realizador português. Exigiam-se textos portugueses na televisão portuguesa, por contraponto à importação em grande escala de produtos de origem americana ou brasileira, que vigorava.

Neste episódio zero, é feita, antes de mais, uma apresentação de Camilo Castelo Branco, da sua atribulada vida e prisão na Cadeia da Relação do Porto, onde escreve o *Amor de Perdição*. São apresentados os principais atores e a personagem Rita, irmã de Simão Botelho. Fala dele, como viveu em Coimbra e como se transformou depois de ter voltado a casa e se ter apaixonado por uma vizinha de 15 anos (Teresa de Albuquerque). Apresentam-se os atores António Sequeira Lopes (Simão Botelho), Cristina Hauser (Teresa de Albuquerque) e Elsa Wellenkamp (Mariana). Os três jovens, que fazem cinema pela primeira vez, explicaram as sensações e a responsabilidade que sentiram quando foram convidados, depois do *casting* que decorreu em junho de 1976.

Referem os jovens a sua inexperiência em cinema e o conhecimento que têm ou não da obra de Camilo, nomeadamente de *Amor de Perdição*. Em todo este episódio 0, está presente a preocupação com a exibição na televisão; a própria RTP questionava-se sobre o sucesso ou não desta ousadia. A vários intervenientes é feita a pergunta quanto à referida emissão. As respostas são otimistas e dão nota positiva da receção que a série irá ter: todos têm esperança na boa receção e agrado do público, dado tratar-se de uma importante obra de Camilo, apesar de tudo bastante conhecida, e porque se trata de um melodrama, uma ficção muito ao gosto do público português.

Henrique Espírito Santo fala das dificuldades financeiras para a montagem do orçamento que começou a ser discutido já em 1974. Acrescenta o produtor que o trabalho em conjunto, cinema e televisão, é comum em muitos países. Se a série vai agradar ao

Professor Alexandre Cabral, o Professor Jacinto Prado Coelho, para além de alguns atores do filme, o produtor e o próprio realizador, Manoel de Oliveira.

público: é sempre uma incógnita. “Uma história de Camilo é sempre interessante e capaz de atrair a atenção do público.”

Na entrevista a Manoel de Oliveira no episódio 0, este refere parecer que o *Amor de Perdição* é uma coisa fora de moda; mas as histórias de amor vão perdurar enquanto o homem existir. O *Amor de Perdição* é um romance fantástico, escrito e vivido por um excepcional escritor. Continua, referindo que esta é uma versão filmada a cores, dado ser a cor importante para o filme. A adaptação do romance constituía um problema: pretendia-se fazer uma transposição quase paralela do livro. Refere ainda Manoel de Oliveira, a propósito da série de televisão, que esta não pretende prender a atenção dos espectadores como as telenovelas. O *Amor de Perdição* é mais pausado, mais interiorizado, não é apressado, não dá valor a uma montagem rápida. Quem o quiser ver tem de se lhe entregar sem pressa.

No entanto, a emissão da versão televisiva de *Amor de Perdição* na RTP ocasionou reações, na maioria, negativas. Estamos perante um clássico da literatura portuguesa já analisado e catalogado, como refere Eduardo Prado Coelho. É um projeto que envolve algum risco na sua adaptação ao cinema e um outro desafio, diferente, quando se aceita fazer uma versão, em episódios, para a televisão, “poderemos interpretar o seu trabalho sobre Amor de Perdição como uma tentativa para eliminar a zona média de receção de uma obra clássica” (Prado Coelho, 1983:94). “Suscitou nessa altura em quase todos os espectadores um enorme repúdio. Criou-se à sua volta um halo de catástrofe. Tal unanimidade não deixava de impressionar, embora fosse, como todas as unanimidades, algo suspeita” (*Idem*: 95).

No entanto, se pensarmos que a série foi emitida já depois da emissão de séries (telenovelas) como *Gabriela* ou *O Casarão* e concursos como *A Visita da Cornélia*, não poderemos achar estranho que a emissão de *Amor de Perdição* seja rejeitada e cause algum ruído. A propósito da adaptação desta obra para o filme e para a série televisiva, diz Manoel de Oliveira no já referido episódio 0:

“Meditei bastante, li o livro, discuti-o com pessoas amigas e interessadas e pensei que haveria grande interesse em fazer uma transposição quase paralela ao livro. Não corria, por certo, o risco de plagiar. (...) A única forma que encontrei para não perder esse valor foi de fazer transpor o próprio texto do livro, visto que o cinema nos dá essa possibilidade, não só de gravar a imagem, mas também de poder gravar a palavra. Suponho que isso dá um grande enriquecimento ao filme e não o diminui nessa dimensão literária.”

Manoel de Oliveira, na adaptação que faz de *Amor de Perdição*, não tenta pôr em cena o esquema narrativo do livro de Camilo, mas o próprio texto do autor (Prado Coelho, 1983:95), numa adaptação que não permite qualquer movimento de identificação

psicológica, o que terá levado alguns a supor que estavam apenas perante uma ilustração por quadros. Não é um cinema que busca o entretenimento, pelo contrário, busca uma grande participação do espectador, coisa que quase não existe na televisão. Daí o erro, ou não, daqueles que pensaram a série *Amor de Perdição*, com esta adaptação, para a televisão.

A longa-metragem foi exibida em Itália e em Paris, onde foi recebida com grande entusiasmo. A utilização de atores não profissionais e a forma como estes recitam as palavras de Camilo, sem qualquer emoção, os planos gerais e fixos são a garantia que, mais que tudo, é a palavra que interessa. Podemos verificar isso mesmo, por exemplo, na cena em que Simão mata Baltazar Coutinho. O tiro e a respetiva morte esperam que o narrador descreva o estado de espírito do protagonista para que a ação possa avançar e o desenlace acabe por se concretizar.

Manoel de Oliveira constrói uma adaptação respeitando, até ao limite, a palavra; a palavra de Camilo, propondo uma encenação que vai de encontro à sua definição, várias vezes reiterada, que o cinema é teatro filmado. A ideia de uma grande proximidade entre teatro e cinema foi problematizada por vários autores ao longo do século XX, e é uma marca determinante na obra deste realizador. Sob a influência das vanguardas artísticas dos anos 20 do século passado, há um desejo de rutura com o formalismo narrativo, procurando-se, em alternativa, uma perceção mais ampla através da investigação de novas perspetivas de representação. Manoel de Oliveira apresenta uma série na televisão que propõe uma rutura com as tradicionais formas narrativas cinematográficas, ao aproximar, propositadamente, o seu cinema do teatro e também do livro. É um “cinema inventado à letra”¹⁶⁹. E, neste caso, é mais do que isso, é a transposição para um meio caracteristicamente conservador e popular. Por tudo isso, não resultou.

Com o aparecimento do sonoro, a ideia do “teatro filmado” ganha uma nova dimensão pela capacidade de recriar a realidade de uma forma mais realista. Para muitos, o teatro filmado é considerado “cinema inferior”, seguindo um desejo nostálgico de assistir a um “cinema puro, feito para os olhos e não para os ouvidos”. André Bazin (1992) problematiza a noção de fidelidade entre obras provenientes de linguagens distintas. A diferença de estruturas estéticas torna ainda mais delicada a procura de equivalências nas duas formas de expressão (teatro e cinema), sendo necessário mais invenção e imaginação por parte do

¹⁶⁹ Manoel de Oliveira, *O Cinema Inventado à Letra*, título de uma obra de António Preto. Coleção de Arte Contemporânea Público, Serralves, 2008.

cinemasta para tornar clara essa semelhança, não deixando de fazer cinema ou teatro, em sentido pleno.

A adaptação de um texto teatral para o cinema, como acentua Bazin, tem de enfrentar e superar as dificuldades impostas pelas palavras que são travestidas de formas e ritmos próprios, nem sempre condizentes com a condição de imagens cinematográficas. Será também este um problema na adaptação de um texto literário para o cinema, mas mais do que isso, para televisão. O tom das palavras escritas no século XIX e a encenação de uma forma de estar que nos é estranha terão contribuído para o afastamento dos espectadores.

Neste caso, Manoel de Oliveira pretende que, na adaptação do romance para o filme *Amor de Perdição*, nos seja fornecido o texto em vários planos sonoros, tendo, no entanto, em primeiro plano, o texto escrito por Camilo. Com esta estratégia, o realizador chegou a um filme com a duração de mais de quatro horas (4h25m), onde é lido quase todo o romance. No filme, mas também na série de televisão, Manoel de Oliveira utiliza o plano-sequência e cenários fiéis à época, com os atores, numa espécie de não representação, lendo o texto e não interpretando, como é comum acontecer no cinema de ficção.

A fidelidade aos textos adaptados é uma marca distintiva do cinema de Manoel de Oliveira, e por ir tão contra a normalidade, quando visto num meio que se caracteriza por uma normalidade quase obsessiva, não é de estranhar que tenha sido fortemente contestado e recolhido uma crítica negativa do público espectador. Utilizando em muitos casos narração sobreposta, apresenta-nos vários planos de entendimento da narrativa, onde alguém narra a cena que está a decorrer para, de seguida, um outro narrador num plano mais próximo fazer uma outra narração em que a cena é, de certo modo, explicada ao espectador.

Manoel de Oliveira dirá aquando da apresentação do filme em sala, depois da sua passagem na televisão:

“(…) ficaram-me muitas dúvidas sobre a passagem do filme para a televisão. Se a televisão constitui um processo de linguagem diferente da do cinema; se o cinema constitui um processo muito diferente do teatro; ou se o cinema e a televisão não constituem um acréscimo técnico em relação ao teatro, que é, por sua vez, a transposição da vida para o palco (...) parecia-me que um filme lento e demasiado falado estaria mais adequado à televisão do que ao cinema (...) A interrupção fez-lhe perder o ritmo, o que é altamente prejudicial pois o filme está construído na base do envolvimento, da cumplicidade” (Cruchinho, 2001:10)

No *Diário de Notícias*, o jornalista e crítico de televisão Botelho da Silva escreve que “*Amor de Perdição* (televisivo) não é um espetáculo de televisão; no pequeno ecrã, as figuras minúsculas (...) e o tom lento da narrativa contribuem para que se crie um abismo entre o telespetador e o que (não) se passa no televisor.”

“Foi uma aposta da televisão pública completamente falhada, que nos dá indicações sobre a falta de tolerância e de formatação do espetáculo televisivo segundo normas e até clichés que não toleram a experimentação e a abordagem a novas linguagens e novas formas de conceber o espetáculo televisivo.” (Diário de Notícias, 26 de Dezembro de 1978)

Manoel de Oliveira estava equivocado quando pensava que o filme, por ser demasiadamente falado, seria adequado à televisão.

No genérico de abertura de cada um dos episódios de *Amor de Perdição*, surge como primeira imagem, que se mantém ao longo de todo o genérico de abertura, um portão pesado com grades, que projeta sombras (de prisão) numa parede. O portão fecha-se lentamente e bate com um estrondo que separa, definitivamente, dois mundos. Sobre esta imagem são sobrepostas as legendas com o título do romance, autoria e a numeração do episódio. Este genérico tem a duração de um minuto e dez segundos. Cada episódio é antecedido de uma explicação da vida dos principais personagens da narrativa (Simão e Teresa) feita por uma outra personagem, Ritinha, irmã de Simão Botelho. Todas as restantes imagens foram as mesmas do filme. Até o suporte era televisivo, filme negativo de 16 mm.

6.2.2. O HOMEM QUE MATOU O DIABO

Para além da produção de séries filmadas que começavam a ser produzidas para a RTP por produtores externos, havia dentro da RTP uma vontade de não perder a oportunidade de produzir ficção seriada. Os realizadores e os produtores da “casa” queriam também acesso a essa forma mais interessante e criativa de produzir televisão. Essa vontade começou por se concretizar com a apresentação à Direção de Programas de algumas propostas de ficção seriada, por produtores e realizadores da RTP.

Uma equipa de produção da RTP-Porto apresenta a proposta de adaptação de um romance de Aquilino Ribeiro – *O Homem que Matou o Diabo*. Uma proposta para uma série em oito episódios de 30 minutos, numa adaptação do referido romance pelo realizador António Faria, que assumiria também a realização da série.

Procurava-se um texto adaptável, não demasiado exigente relativamente à produção e que “retratasse” a alma portuguesa. Uma das suas mais importantes características da alma portuguesa que o romance nos propõe é a saída, a procura da solução para os problemas fora das nossas fronteiras. É a figura de Macário Mendanha que parte para Paris à procura

de um sonho que se demonstra não passar disso. O padre Augusto (João Guedes) pede a Macário Mendanha (Herman José) que abandone a mulher do seu sonho, o motivo da sua partida à procura daquilo que na sua terra não tem. Máxima (Natália de Sousa) é a atriz francesa que, na viagem que fez a Portugal, deixou Macário enfeitiçado. O padre Augusto pede a Macário que a abandone. “Tens que matar em ti esse diabo”, refere. É mais uma vez o mito português da partida, muitas vezes sem regresso, mas a partida à procura daquilo que não podemos encontrar cá. O regresso deve acontecer, mas quando? Muitas vezes, como em *Frei Luís de Sousa*, tarde de mais.

A série, que se destina a uma emissão televisiva, desenvolve-se num tempo cinematográfico e num registo próximo do texto de Aquilino Ribeiro e através de uma narrativa cinematográfica próxima daquela que o realizador usou, alguns anos antes, em *Índia* (1975)¹⁷⁰. Uma produção de poucos recursos levada a cabo por uma equipa entusiasmada, mas sem experiência. Produzida em película, 16 mm, todos os trabalhos foram executados dentro da RTP, com exceção na revelação do filme negativo/cor que foi feita na Tobis Portuguesa.

Para desempenhar o papel de protagonista, Macário Mendanha, foi escolhido um jovem ator que tinha aparecido com algum fulgor, conhecido sobretudo em papéis comédia, o ator e comediante Herman José. Todo o restante elenco foi escolhido de acordo com as disponibilidades de tempo, orçamento e a visão que quer o produtor quer o realizador tinham da série que se iria iniciar.

Com um orçamento inicialmente calculado em cerca de 5.000.000\$00, a produção começou a trabalhar para que as filmagens pudessem ter o seu início no verão de 1978. A rodagem decorreu, uma parte nos locais referidos no romance, essencialmente na Beira-Alta, e as cenas de interior em espaços cenografados e mobilados, na cidade do Porto.

Tal como na série anterior, também os primeiros quatro episódios foram antecidos de uma introdução explicativa aos telespetadores. Neste caso, tal acontece só nos primeiros quatro episódios e na forma de um texto lido por uma jornalista, no cenário de apresentação regular de notícias. Um texto que no primeiro episódio contextualiza a obra

¹⁷⁰ Filme com autoria e realização de António Faria (1975). O mito da opulência, da nobreza, do poder e do expansionismo decorrentes das descobertas marítimas portuguesas. Depois de deambular pela Lisboa monumental, o Realizador (personagem) parte para a Índia em busca da grandeza perdida. “Pertencem a um género de portugueses que, depois da descoberta da Índia, ficaram sem trabalho” (Fernando Pessoa). Eis a chave do “lusitano”: viver à sombra do passado (Matos-Cruz, 1999:159).

literária, a sua narrativa e a necessidade de se fazer ficção a partir de textos portugueses. Na apresentação dos outros três episódios, é feito um resumo do episódio antecedente.

No dia 11 de março de 1979, a jornalista da RTP-Porto Manuela Melo lia na RTP 1 o texto que antecedia o primeiro episódio da referida série, com o qual se justifica a sua presença no alinhamento de emissão da televisão pública neste período da vida portuguesa:

“A RTP vai apresentar, em episódios semanais a partir de hoje, o filme ‘O homem que matou o diabo’. Constituído por 8 episódios, é a primeira série dramática inteiramente produzida com os meios operacionais da RTP. Esta adaptação do romance de Aquilino Ribeiro com o mesmo título foi escolhida por razões de ordem artística e por razões de ordem técnica. Por um lado, tornou-se necessário quebrar a muralha que nos separa dos romancistas e escritores portugueses e, por outro, adequar esse desejo às disponibilidades práticas desta empresa. A ação do filme decorre no ano em que o romance foi escrito, 1930, logo após o fracasso da 1.^a República, ao tempo de uma grande crise económica que abalou o mundo e surge-nos agora na plenitude da sua atualidade.

Aquilino Ribeiro pertenceu ao número de portugueses que procurou aprofundar o conhecimento da alma nacional até às raízes do ser, da psicologia e da história. Pelas razões de Aquilino, Macário Mendanha, o herói de ‘O homem que matou o diabo’ será em breve restituído, não só ao seu lugar de herói nacional, mas também ao de herói ibérico, tal como D. Quixote de la Mancha. Uma espécie de anti-herói fora das normas da hipocrisia social imposta pelos patriotas encartados a que o escritor se referiu várias vezes. Despojado dos artifícios romanescos da novela, o filme relata a história de um homem que abandona a sua cidade natal, Viseu, e parte para Paris à procura de uma mulher pertencente a um meio social que, na época, estava equiparado ao mundo dos deuses, o cinema. O grande mito lusitano é a viagem, a possibilidade de sair do país à procura de um velo de ouro. Assim foi a Índia, assim foi o Brasil, assim foi a África, assim é a Europa. Todos os pontos cardeais da geografia lusitana estão nos livros de Aquilino Ribeiro, como em cada um de nós, potencialmente. ‘O homem que matou o diabo’ é a história de um homem que sai do país à procura do seu velo de ouro, o seu mito. Um português comum que decide viver a sua própria história amargamente, sarcasticamente, coerentemente. Quem é este homem? Qual é esse diabo?”

E começa o primeiro episódio desta série. Durante oito semanas, foram emitidos todos os episódios, antecédidos, os primeiros quatro, como já referido, de um texto lido pela jornalista Manuela de Melo, que visava dar nota do desenvolvimento da narrativa até ao momento.

Uma jornalista (também atriz na série) lê, num cenário de programas informativos da época, um texto de apresentação da obra adaptada. Depois de lido o texto, surge o genérico da série que tem um minuto e sete segundos de duração. O genérico, muito simples, é constituído por imagens em cartões pretos filmados, com o título, atores principais e os nomes dos responsáveis pelas principais atividades artísticas que trabalharam na construção da série; pelos créditos. A componente sonora do genérico é constituída por um tema original da autoria de José António Ribeiro com arranjo de Paulino Garcia. Esse tema musical irá repetir-se ao longo dos vários episódios como evocação do homem que procura concretizar o seu sonho de partir em busca de alguma coisa. Num registo cinematográfico, *O Homem que Matou o Diabo* foi filmado em película 16 mm com a direção de fotografia de Serras Fernandes. Trata-se de uma narrativa televisiva que usa todas as normas do cinema. Emitida na RTP 1, esta série não recolheu muitas opiniões dos críticos de

televisão. A RTP nunca teve uma política de divulgação e promoção dos seus próprios trabalhos. Não havendo uma campanha promocional, estes conteúdos sofreram, também eles, do mal de serem portugueses, e resultado da adaptação de um texto de um autor referência na literatura portuguesa. Sem uma forte campanha de promoção, dificilmente se conseguem boas audiências para um conteúdo que surge na grelha de emissão sem presente e sem passado.

Ao contrário de *Amor de Perdição*, aqui há o cumprimento das regras básicas da produção televisiva: algum movimento de câmara em *travellings* e panorâmicas, a existência de planos de escala mais apertada e um ritmo de montagem mais rápido do que aquele que é comum na obra cinematográfica. A trama é apenas uma, não há desdobramento em sub-tramas tal como acontece nas telenovelas. A falta de um guionista e um dialogista também poderão explicar algumas das fragilidades que se notam nos vários episódios da série, para além da já referida falta de promoção.

6.2.3. MANHÃ SUBMERSA

Mais uma minissérie adaptada de um romance de Virgílio Ferreira (1916- 1996) com o mesmo título do livro – *Manhã Submersa* – e realizada por Lauro António. Esta série descreve o despertar da vida de uma criança, entre a austeridade da casa senhorial onde vive, depois de ter sido adotada, a sensualidade da sua aldeia natal, e o silêncio das paredes do seminário para onde foi enviada. O jovem de 12 anos António Lopes é obrigado a frequentar o seminário por imposição dos seus tutores.

A série desenrola-se em redor das vivências e sentimentos que o jovem seminarista vai experimentando ao longo da sua permanência no seminário. Naquele ambiente negro, triste, ríspido e severo, o jovem descobre-se e descobre o mundo que o rodeia: a repressão na educação, a pobreza da sua terra, as desigualdades sociais, o desejo do seu corpo em formação, a camaradagem, a amizade, o amor. É uma obra que oscila entre a luz e as sombras, uma luta entre o corpo e o espírito em que o corpo acaba por ser mutilado em nome da libertação do espírito. É uma reflexão sobre a liberdade e as sociedades autoritárias, sobre o poder e o seu exercício sobre o mais fraco, como refere Vergílio Ferreira no episódio introdução da série. Para além de um episódio zero de introdução à obra, a série é composta por mais quatro episódios, filmados em película 16 mm a preto e

branco. Os exteriores foram filmados em Linhares da Serra e as imagens de interiores foram captadas nos arredores de Lisboa em instalações pertencentes à Casa Pia de Lisboa, dado que as instalações do antigo Seminário do Fundão estavam em ruínas.

Manhã Submersa é também uma longa-metragem (1980), esta filmada em 35mm, que foi estreada em dois cinemas em Lisboa, a 13 de junho de 1980.

O episódio zero da série faz uma introdução à obra de Virgílio Ferreira, apresentada pelo próprio autor em entrevista conduzida pelo realizador Lauro António. Era muito comum os trabalhos apresentados em televisão precisarem de uma introdução explicativa, em completo desacordo com as normas do cinema clássico de Hollywood. Já em *Amor de Perdição* foi produzido um episódio zero de introdução à série, nesse caso, com direção do realizador Jaime Campos e com a presença de Manoel de Oliveira como entrevistado. Em *Manhã Submersa*, é o realizador da série e do filme que dirige este episódio zero de introdução. É organizado em três pontos, que correspondem a três preocupações na explicação a dar ao público: (1) o discurso, (2) as raízes e (3) a memória. Na entrevista/conversa com Vergílio Ferreira, este explica o que motivou a escrita deste livro, bem assim como as preocupações que surgem implícitas e explícitas no livro/romance *Manhã submersa* (1954). Partindo de uma estética de base neorrealista, assume-se como um romance com preocupações de ordem existencialista. Refere o autor que esta obra faz uma chamada a um clima existencial ao afirmar a necessidade de liberdade frente ao um ambiente fechado, ao falar sobre sociedades fechadas e totalitárias.

“Derivando para a reflexão existencialista, o narrador literário oferece extremas dificuldades a Lauro António quanto às opções da sua transformação para a tela” (Cardoso, 2016:378).

“(…)procurando sempre o apoio, o conselho e a convivência do escritor, explícita ou implícita, o cineasta tentou impregnar o seu trabalho com uma dimensão de fidelidade assumida desde logo pelas intervenções de Vergílio Ferreira, em diferentes fases da produção (incluindo a sua participação como ator)” (*Idem*: 374).

No ponto 2, “as raízes” do episódio zero, Lauro António mostra-nos os locais onde Virgílio Ferreira cresceu, a sua aldeia, os locais por onde este passou a sua infância. Recorda esse tempo, o prazer em lançar papagaios de papel, a sua educação religiosa tutelada por um tio padre. O autor fala das várias etapas da sua vida, desde a infância passada em casa de “umas tias” até ao momento da narração.

Por fim, no ponto 3, “a memória”, o autor visita o edifício que pertenceu ao seminário do Fundão onde estudou. Mostra os vários locais por onde passou nesse tempo de vida de seminário que ficaram como marcas desse ambiente fechado e escuro que é referido, e que a série nos dá. Para além deste regresso ao passado, este episódio termina com os trabalhos de *casting* e ensaio com os vários jovens atores que se estão a submeter a uma prova que

permitirá a escolha para os vários personagens jovens necessários ao filme e, naturalmente, à série de televisão.

Se o episódio zero poderá ser classificado como televisivo, situa-se no domínio da reportagem, já os quatro episódios que, de verdade, constituem a série apresentam uma linguagem, um tempo e uma escala de planos do cinema. De facto, as imagens que constituem o filme foram usadas para a montagem desta versão televisiva em episódios de cerca de 50 minutos, divididos em duas partes de cerca de 30 minutos cada.

O filme *Manhã Submersa* esteve presente no Festival da Figueira da Foz, importante festival de cinema na época¹⁷¹, para além de ter feito o seu percurso em sala. Por outro lado, o primeiro episódio de *Manhã Submersa* foi emitido na RTP 1 no dia 29 de janeiro de 1982.

O genérico da série é constituído por uma série de cartões filmados, sendo o espaço do cartão ocupado com um desenho alusivo às legendas que ele próprio contém, como o título, autores (Lauro António e Vergílio Ferreira) e um último cartão que refere o que vamos ver. Como exemplo, no primeiro episódio, está escrito no cartão: *1.º Episódio: O seminário*. E começa por uma longa panorâmica que nos leva até à despedida de António da sua mãe e da sua tutora, D.^a Estefânia. “Anda daí rapaz”, chama o condutor do carro de bois que o vai levar até à estação de comboio. É o sinal de partida... para o seminário.

Trata-se de uma obra filmada entre a luz e as sombras; a luz de uma pretendida liberdade e as sombras da castração, da disciplina férrea e da mutilação do espírito. E vai ser a mutilação propositada do corpo que trará a libertação do espírito. Uma alegoria ao Portugal do Estado Novo, fechado, sombrio, um estado prisão do corpo e do espírito.

¹⁷¹ O Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz foi, durante três décadas, o mais importante festival de cinema de Portugal. A sua primeira edição foi em setembro de 1972 e a última em 2002, alegando dificuldades financeiras. O filme *Manhã Submersa* foi premiado na 9.^a edição deste festival em 1980, para além de ter obtido prémios no Festival de Valência, Moscovo nesse mesmo ano, e um destaque no Festival de Cinema de Berlim em 1981.

6.2.4. *ZÉ GATO* (1979-1980)¹⁷²

Depois de analisadas três séries que foram emitidas na RTP nos anos 80 e que tinham como base um texto da literatura portuguesa e uma adaptação essencialmente dirigida por cineastas que também assumiram a realização, vamos agora analisar mais duas, assumidamente televisivas, com textos originais, uma realização televisiva e um modelo narrativo inspirado nas séries norte-americanas que povoavam a televisão portuguesa e o imaginário de muitos telespectadores. A primeira destas séries é *Zé Gato*.

Com 13 episódios emitidos em 1979 na RTP 2, com realização de Rogério Ceitel¹⁷³, caracteriza-se por ser uma série ligeira, de baixo orçamento, que se deteta em múltiplos aspetos: no guarda-roupa, mas também em muitos aspetos técnicos. A iluminação é deficiente, os espaços cenográficos interiores são exíguos e nota-se a falta de adereços e de outros pormenores que poderiam tornar este conteúdo televisivo mais elaborado. A narrativa, original, segue de perto os policiais da época e os estereótipos deste género.

Produzida pelo Centro Português de Cinema para a RTP 2 e emitida em 1979, pretendia assinalar a estreia de uma “nova” RTP 2, canal que se foi autonomizando nesse mesmo ano, dado que até então, não era mais que repetidor da emissão da RTP 1.

Depois da Revolução de 25 de Abril de 1974, e das conseqüentes mudanças que ocorreram na sociedade portuguesa, nota-se um aumento de criminalidade urbana. Uma cidade tem os seus meandros sujos, com “histórias” da noite (e do dia...), crime, negócios escuros, traficantes de droga, assassinos e pirataria e é aí que entra o *Zé Gato*. *Zé Gato* (Orlando Costa) é um agente de Polícia, cínico e conhecedor destes meandros e protagonista de todos os episódios da série.

¹⁷² Inicialmente, esteve para se chamar *Um Gato no Caixote do Lixo*, mas foi abreviado para simplesmente *Zé Gato*.

Produtor e Realizador: Rogério Ceitel

Editor: Rogério Ceitel (alguns episódios)

Maria José Pinto (alguns episódios)

Cinematografia António Escudeiro

Distribuída por Portugal RTP2

Guionista: João Miguel Paulino, Dinis Machado, Pedro Franco

Elenco: Orlando Costa, António Assunção, Luís Lello, Canto e Castro

Tema musical de abertura: “Quem és tu, *Zé Gato*...”

Compositor da música tema de abertura: Tozé Brito e Jorge Palma

Produtora: Centro Português de Cinema - Emissora de televisão original: Portugal RTP

Formato de exibição: 4:3 - Transmissão em estreia: 6 de dezembro de 1979 – 19 de agosto de 1980

N.º de episódios: 13

¹⁷³ Rogério Ceitel iniciou a sua formatura para cineasta no final da década de 60 com cerca de 30 anos de idade. Iniciou a sua atividade como cineasta em 1971 e um ano depois tornou-se membro do Centro Português de Cinema (CPC), onde realizou vários filmes e séries para a televisão, entre elas, *Zé Gato* (1979), uma série de 13 episódios para a RTP. Entre 1985 e 1989, produziu e realizou *Duarte e Companhia*. No início dos anos 90, realiza *O Bando dos Quatro* para à RTP, entre 1991 e 1992, e no mesmo ano faz a minissérie *O Beijo de Judas*.

Pode caracterizar-se pela sua retidão, coragem e pelos métodos pouco ortodoxos que usa para apanhar os criminosos. O seu chefe é o Inspetor Duarte (António Assunção). Um “chefe” austero, exigente e sempre com “duas pedras na mão”, mas que acredita e apoia Zé Gato, embora a relação dos dois seja sempre apimentada por uma grande dose de ironia. No fundo, acaba por apreciar o seu subordinado pela sua coragem e confia nele para os casos mais perigosos. O agente seu superior, que tutela a esquadra, é o Comissário da Polícia (Baptista Fernandes).

Zé Gato é o detetive/herói comum nestas séries: homem – ou mulher – de meia-idade, descasado, cuja independência sentimental permite viver relações diversas; é um herói desenraizado. O seu passado não é relevante, ele vive o momento presente. Aprendeu a lidar com a morte de uma forma banal. E, diante da gratuidade da vida, esse herói faz do niilismo a sua profissão. É uma alternativa radical à idiotização do mundo e das relações humanas. “É de bom presságio reconhecer a potência da arte tecnológica da televisão e do cinema, que mobilizam imagens fundamentais no campo da estética, sociedade, cultura e política, através do recurso da ficcionalidade” (Cardoso de Paiva, 2006:11).

O principal informador de Zé é um marginal com a alcunha de “Matrículas” (Luís Lello). É o melhor amigo de Zé Gato, fazendo-lhe favores que põem em risco a sua própria vida (no 2.º episódio, “Olho por Olho”, o Matrículas é internado num hospital, depois de o tentarem matar por ajudar Zé Gato numa “complicada” investigação de tráfico de droga). Antigo criminoso arrependido, Matrículas é o auxiliar definido por Propp¹⁷⁴, aquele que ajuda, mas não faz parte da história. Não passa de um ajudante do herói no desenrolar da narrativa. Matrículas trata Zé Gato e o Chefe Duarte com respeito, chamando “Chefe” a Zé Gato e “Senhor Doutor” ou apenas “Doutor” ao Chefe Duarte.

Um outro grande amigo de Zé Gato e seu conselheiro é um ex-agente a quem Zé trata por “Mestre” (Canto e Castro). Já reformado, ajuda Zé Gato, dando-lhe conselhos sobre como prosseguir o seu trabalho de forma mais eficiente e com o mais elevado padrão de honra. O elenco constituído pelos atores “fixos” Orlando Costa, António Assunção e Luís Lello é enriquecido com a participação pontual de atores do Teatro Nacional D. Maria II,

¹⁷⁴ Para PROPP, a esfera de ação do “auxiliar” compreende: *a deslocação do herói no espaço (G), a repartição da malfeitoria ou da falta (K), o socorro durante a perseguição (Rs), o cumprimento das tarefas difíceis (N), a transfiguração do herói (T)* (Propp, 1992:128).

como Jacinto Ramos, Baptista Fernandes, Paulo Renato, e outros para além de outros colaboradores/atores¹⁷⁵.

A série foi filmada em película cinematográfica 16mm, e é notória a escassez de meios de produção que se pode verificar em todos os seus 13 episódios. No genérico inicial indica-se, com oráculo, que se trata de “um filme de Rogério Ceitel”, uma produção do Centro Português de Cinema, para a RTP. O pequeno orçamento para esta série resulta da precária situação económica da RTP, mas também de alguma desconfiança que havia relativamente ao sucesso de um policial “à portuguesa”, e à pouca experiência que se atribuía ao realizador. A filmagem caracterizou-se essencialmente por ter sido feita quase sem repetições de planos. Como tinham pouca película, não se repetiam os *takes*. Mas, apesar de tudo isso, *Zé Gato* continua a ser a segunda série mais popular de Rogério Ceitel, perdendo apenas para outra, realizada mais tarde, mas praticamente com a mesma equipa de trabalho: *Duarte e Companhia*.

Os doze primeiros episódios de *Zé Gato* apresentam denominadores comuns (há um crime a decorrer/ Zé investiga e intervém/ Zé pede conselhos a Mestre/ Zé pede favores a Matrículas/ Zé é admoestado por Duarte/ Zé e Duarte agem perante o caso/ Zé enfrenta com coragem os bandidos/ Zé sai – quase sempre – vitorioso).

O último episódio (“O Agente Americano”) é totalmente humorístico. Neste, Duarte (António Assunção) recebe uma ordem do comissário (Baptista Fernandes) para ir receber um suposto agente do FBI (Rui Mendes) e servir-lhe de cicerone na visita à cidade de Lisboa. A forma como o episódio está escrito, a forma como os atores (António Assunção e Rui Mendes) se ligam; o facto de os *gags* serem hilariantes, poderá revelar ser este episódio um ensaio para a série seguinte, *Duarte e Companhia*, com a autoria da mesma equipa de escrita, realização (Rogério Ceitel, João Miguel Paulino, etc.) e, praticamente, com os mesmos atores.

No decorrer das filmagens, Orlando Costa sofreu um acidente e partiu uma perna, o que o impediu de prosseguir com o ritmo normal das gravações. A exibição da série teve de ser interrompida após o 6.º episódio (exibido em 17 de janeiro de 1980) e voltou à emissão cinco meses depois, mas agora às terças-feiras no mesmo canal. Nos episódios 5 e 6, *Zé Gato* teve uma participação pouco ativa, dado que o ator Orlando Costa estava doente,

¹⁷⁵ A série *Zé Gato* é constituída por 13 episódios, que têm como subtítulo: (1) “Ballets de Beirute”, (2) “Lembras-te, José?”, (3) “A Banhada”, (4) “Olho por Olho”, (5) “O Campeão”, (6) “A Vermelhinha”, (7) “Moeda Falsa”, (8) “Uma Pessoa Importante”, (9) “O Batismo de Fogo”, (10) “O Inquérito”, (11) “Liberdade Condicional”, (12) “A Ilha”, (13) “O Agente Americano”.

como referido. Até este acidente foi incorporado em alguns episódios posteriores da série. Como foi exibida em dois momentos, dada a paragem que teve, a série foi exibida, na sua primeira parte, a preto e branco, e, quando voltou ao ar em junho de 1980, as emissões dos episódios seguintes já foram feitas a cores¹⁷⁶.

Para além de assinar a letra do tema da série, Jorge Palma apareceu no episódio “Olho por Olho”, como um cantor de rua. Nesta cena, interpretou trechos das músicas *You Are My Flower*, da dupla Flatt & Scruggs, e *Enquanto o Pau Vai e Vem*, da sua autoria. O episódio “Uma Pessoa Importante”, cujo tema era a pirataria discográfica, contou com a participação de Paulo de Carvalho, Carlos Vidal e Tozé Brito, no papel de cantores cujas atuações num bar eram gravadas e vendidas em cassetes piratas. Também Manuela Moura Guedes marcou presença, como cançonetista de um bar no episódio “Batismo de Fogo”. Manuel Luís Goucha, que na época se dedicava à representação, aparece no episódio “A Vermelhinha”. Uma das histórias foi gravada em Macau, preenchendo a segunda metade do episódio “Liberdade Condicional”.

A canção que faz parte do genérico da série foi interpretada por Pedro Brito, e teve autoria de Tozé Brito e Jorge Palma, tendo sido, posteriormente, publicada em disco. O famoso refrão “Quem és tu, Zé Gato, e o que te faz correr pelos cantos mais sujos desta terra...” fazia já uma referência ao crime que era combatido por esta dupla (Zé Gato e o Chefe Duarte) e caracterizava a postura do polícia/investigador Zé Gato. Um polícia incorruptível que sabe que vencer uma batalha não significa que se tenha vencido a guerra. *Zé Gato* marcou um ponto de viragem na produção televisiva portuguesa. Foi considerada uma das primeiras séries de ficção nacional a obter um êxito assinalável junto do público.

O “Zé Gato” que dava título à série foi encarnado pelo ator Orlando Costa, que não podia estar mais longe do padrão internacional de beleza que, em muitos casos, se procurava para este tipo de protagonistas. Aqui, o que se pretendia era mostrar de forma menos glamorosa e realista o submundo do crime que floresceu no Portugal pós-25 de Abril. Com argumento e diálogos a cargo de João Miguel Paulinho, Pedro Franco e Dinis Machado, a série registou o agrado dos telespetadores e, sendo produzida com meios escassos, não deixou de ficar na memória, tendo sido repetida algumas vezes na RTP 1 e, ultimamente, no canal Memória. Em 1981, Luís Filipe Costa realiza para a RTP uma série

¹⁷⁶ As emissões originais decorreram na RTP 1, às 22 horas, em dois períodos distintos: de 6 de dezembro de 1979 a 17 de janeiro de 1980; e de 17 de junho a 19 de agosto de 1980.

com quatro episódios com o título genérico *Uma Cidade Como a Nossa*¹⁷⁷, que faz a evocação de *Zé Gato*. Um dos personagens é mesmo *Zé Gato*, interpretado, tal como em *Zé Gato* pelo ator Orlando Costa. Trata-se, sobretudo, por parte do realizador Luís Filipe Costa, de homenagear o realizador Rogério Ceitel.

O genérico da série *Zé Gato* é muito mais elaborado e tem inserida a mensagem daquilo que devemos esperar – um policial que nos vai transportar para o mundo do crime violento. Num mundo masculino (no genérico só temos uma fugaz imagem de uma personagem feminina), temos cenas de violência protagonizadas por criminosos e polícias à paisana. Sabemos que são polícias pela sua postura em cena e não por qualquer outro indício. No genérico, são misturadas as imagens de polícias e criminosos com cartões onde podemos ler o título da série, o seu realizador, a entidade produtora e a entidade emissora (RTP), terminando com o título do episódio, que no primeiro caso é: “Os Ballets de Beirute”.

6.2.5. DUARTE E COMPANHIA

A ação da série *Duarte e Companhia* centra-se nas aventuras e trapalhices de uma tripla de detetives policiais, Duarte (Rui Mendes), Tó (António Assunção) e Joaquina (Paula Mora), que se deslocam em trabalho num carro Citroen 2CV vermelho¹⁷⁸.

Rogério Ceitel e João Miguel Paulino criaram esta série, no seguimento da experiência de *Zé Gato*, com os seus textos e músicas a cargo de Carlos Alberto Moniz, José Jorge Letria e José Luís Tinoco, Adelaide Ferreira, Jorge Palma, entre outros. O genérico da série teve ao longo da emissão, duas versões. Na primeira temporada que foi para o ar na RTP 1 em dezembro de 1985, temos um cartão que identifica a RTP, para de imediato se passar a imagens dos protagonistas a disparar contra o espectador, um de cada vez, para terminar

¹⁷⁷ *Uma Cidade Como a Nossa* teve realização de Luís Filipe Costa e é constituída por quatro episódios autónomos, mas com um denominador comum – os polícias interpretados por Rui Mendes e Júlio César – a série mostra-nos uma Lisboa noturna, no início dos anos 80, onde já se prenunciavam os problemas sociais de que Lisboa enferma cada vez mais.

“A Sorte e a Morte de J.”, “A César o Que É de César”, “Afangem o Cão Rafeiro” e “Tudo o que Marta Fiou” são os episódios desta série, que conta com as interpretações de Rui Mendes, Júlio César, Guida Maria, João Mota, Maria Emília Correia, Henriqueta Maia, Fernanda Coimbra, Melim Teixeira, Santos Manuel, Josefina Silva, José Eduardo, Horácio Manuel, entre muitos outros.

¹⁷⁸ Duarte é o chefe mulherengo e arrogante (mesmo sendo casado); Tó, o subordinado pachorrento e calmo; e Joaquina, a secretária de Duarte e prima de Tó, mas com um trauma com os homens. A dupla de detetives Duarte e Tó e a secretária Joaquina tentam resolver os casos e investigações, mas, regra geral, tudo o que fazem acaba por falhar. A série assume um registo de comédia policial e não procura qualquer realismo, aliás, usa o exagero como forma de provocar efeitos de comicidade e desenvolve-se ridicularizando a incompetência daqueles que não falham.

com os dois a dispararem ao mesmo tempo, sempre na mesma direção. O tiro faz surgir um cartão com os nomes do realizador, da produtora, terminando com o título do episódio, sendo no 1.º episódio “O Roubo dos Planos da Pólvora”. Neste caso, a duração do genérico é mais curta, tem 26 segundos, um tempo mais de acordo com as normas de duração dos genéricos televisivos.

A partir da segunda temporada, optou-se por um genérico mais animado. Para além de um segmento mais curto dos dois polícias a dispararem as suas pistolas em direção ao público, acrescentou-se uma música que evocava o trabalho difícil dos três protagonistas (Duarte, Tó e Joaninha) e que é mostrada num registo de teledisco com as três personagens a cantarem dentro do carro em andamento. A música tem o título *Nós somos Duarte e Companhia...*

Com meios de produção tão limitados, o melhor era mesmo que nada fosse levado a sério. Quanto mais exagerado na caricatura, melhor. Para além do Duarte (Rui Mendes), e de Tó (António Assunção), marcam presença na série Joaninha (Paula Mora), a prima da província de Tó, que é a secretária da agência e que, várias vezes, tira os dois detetives de apuros. Sabe escrever à máquina, um pouco de estenografia e teve três anos de francês, mas também desfaz quem se “meter” com ela. Joaninha não gostava de ser tocada ou olhada. Quando isto acontecia, respondia com violência. Joaninha (Paula Mora) foi uma das *sex symbol* mais vestidas da década, desempenhando o papel da secretária da agência de detetives. As mulheres são, aliás, o sexo forte da série. A ciumenta (com razões para isso) mulher do Duarte (Ema Paul) também é um exemplo desse protagonismo das mulheres na série.

Se *Zé Gato* foi uma série quase exclusivamente masculina, sem protagonistas femininas, apenas algumas figurantes com pouca relevância na narrativa, *Duarte e Companhia* é uma série, a esse nível, mais equilibrada, com uma presença feminina maior. A preponderância feminina relativamente aos personagens masculinos é também usada como uma forma de comicidade. O masculino forte que treme de medo perante qualquer ameaça do feminino. Trata-se de uma série com uma grande alma, um humor muitas vezes *non sense*, um argumento interessante.

Foi a série com vida mais longa na televisão portuguesa, neste género de ficção, durou cinco temporadas para um total de 39 episódios entre 1985 e 1989, e com grande aceitação do público telespectador. A série já foi repetida na RTP 1, ultimamente (2017) na RTP Memória, para além de algumas edições em DVD.

“O Roubo dos Planos da Pólvora” era o título do primeiro episódio. Como nas séries e filmes americanos, Duarte é o primeiro a aparecer em cena neste episódio; senta-se para escrever à máquina na sua agência privada de investigação policial. O escritório é invadido por dois *gangsters* armados, e pertence a um deles a primeira linha de diálogo: “Se te apanharmos novamente a seguir o boss, nenhum pelinho do teu nariz fica identificável”.

Os códigos das séries policiais e dos filmes de *gangsters* são a base desta série onde se podem ver lutas coreografadas, mas não há sangue, ninguém morre, algo que ficou definido pelo seu criador e realizador Rogério Ceitil. A partir da segunda série, deixou de se fumar. Tentava-se que *Duarte e Companhia* fosse uma série adequada a espectadores de todas as idades. Rogério Ceitil desenhou esta série para poder ser emitida na televisão e para poder ser vista com agrado por públicos de diferentes faixas etárias.

Os “maus” não eram verdadeiramente maus, eram caricaturas de maus. Havia gangues rivais, cada um com o seu “padrinho”, a batalhar pelo direito de serem os representantes da Máfia em Portugal ¹⁷⁹.

O filme *O Padrinho* (1972) é uma referência e uma inspiração temática inultrapassável. Lúçifer pretendia ser chamado “Padrinho” numa clara referência ao filme e à máfia siciliana. Uma máfia violenta, mas que nunca concretizava. “Era um dos princípios do Ceitil não haver sangue e ninguém morrer. Por uma questão de uma certa moralidade, aquilo era quase uma banda desenhada”, afirma Rui Mendes.

Duarte e Companhia foi uma série televisiva feita com poucos meios. Com um elenco limitado por força do seu apertado orçamento, encarou-se a produção de uma forma ao mesmo tempo simples e mirabolante. Imaginação e paródia em doses certas, em contraste com o que se fazia na rara ficção nacional. A comédia, mais ou menos “revisteira” sempre foi importante na televisão portuguesa e, neste período, os anos 70 e 80, são vários os programas de televisão que tentam esta abordagem. Para além da série *Duarte e Companhia*, estava “no ar”, neste mesmo período temporal, programas como a comédia revisteira *Gente Fina É Outra Coisa* que recolheram agrado dos telespectadores, sobretudo pela sua dimensão Kitsch¹⁸⁰. À escala portuguesa, *Duarte e Companhia* foi um fenómeno

¹⁷⁹ Lúçifer (Guilherme Filipe) queria que o chamassem de “Padrinho”, que lhe beijassem a mão e até metia algodão nas bochechas à moda de Marlon Brando no filme de Coppola, mas não tinha pontaria nenhuma a disparar. Lúçifer é um dos personagens mais memoráveis da série, tal como o seu rival Átila (Luís Vicente), o Rocha (António Rocha) e o seu vistoso bigode, o “chinês” (Francisco Cheong), o capanga português com nome italiano Albertini (Alberto Quaresma), o Professor Ventura (Canto e Castro) e o Citroën 2CV vermelho que até anda sozinho (um KIT à portuguesa).

¹⁸⁰ A palavra *Kitsch* aparece por volta de 1860 em Munique e carrega um sentido ético e artístico fortemente pejorativo. O fenómeno *Kitsch* é fruto de uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, num ciclo onde a noção fundamental é a aceleração. Consumir é a nova alegria das massas e a indústria produz e multiplica tudo

de culto, uma série que resistiu ao tempo, numa época em que as séries ainda não tinham a importância na programação televisiva que vieram a ganhar já no século XXI.

Foi a 6 de dezembro de 1985 que estreou na RTP 1 *Duarte e Companhia*. O primeiro episódio tinha o subtítulo “O Roubo dos Planos da Pólvora” e o último tinha o subtítulo “Vamos ao Porto” e foi para o ar em 1989¹⁸¹.

Produto genuinamente português, a oscilar entre o raramente sério e o profundamente ridículo, *Duarte e Companhia* foi a série que mais adesão do público telespetador teve até hoje. Cada episódio tinha cerca de 50 minutos de duração, os 50 minutos mais bizarros da produção televisiva nacional, que inclui vários momentos insólitos com participação de um conjunto vasto de protagonistas/convidados. Estava encontrado um tom de comédia policial e a dupla certa para o fazer (Rui Mendes e António Assunção).

“À escala portuguesa, *Duarte e C.^a* foi um fenómeno de culto antes dos fenómenos de culto terem sido inventados” (*In Público*, 27/09/2016). No entanto, a imagem da série é fraca, nota-se falta de iluminação, como é sentida a falta de trabalho nos pormenores, resultando uma ficção esteticamente pouco cuidada. Sabemos que essa falta de trabalho nos pormenores resultava essencialmente da pequenez do orçamento que se notava na escassez de película cinematográfica para repetir alguns *takes* que não tinham ficado bem na primeira filmagem. Era uma série construída e inspirada em vários estereótipos do cinema e da televisão americana, a que se juntava humor e uma adaptação à realidade portuguesa. O argumento, a montagem, a sonorização, a realização e muitas outras tarefas, entre elas a negociação com a RTP, eram executados por uma só pessoa, o realizador Rogério Ceitel. Podemos afirmar que *Duarte e Companhia* é uma série de autor.

Uma outra série juvenil, com o título *O Anel Mágico*, foi produzida pela RTP em 1985 e teve emissão em 1986. Da autoria da Ana Maria Magalhães, Isabel Alçada, Maria Teresa Ramalho e João Mattos e Silva, do género policial cómico, tudo se passa à volta de um

para satisfazer essa avidez. Ao contrário do século XIX, agora o objeto é sempre provisório, torna-se produto, é a nova modalidade *Kitsch*.

O *Kitsch* opõe-se à simplicidade: toda a arte participa da inutilidade e vive do consumo do tempo; o *Kitsch* é uma arte pois adorna a vida quotidiana com uma série de ritos ornamentais que lhe servem de decoração, dando-lhe o ar de uma complicação estranha, de um jogo elaborado, é uma prova das civilizações avançadas (Moles, 1975).

¹⁸¹ Títulos dos episódios de *Duarte e Companhia*: na 1.^a temporada: (1) “O Roubo dos Planos da Pólvora”, (2) “A vingança de Lúcifer”, (3) “O Artista do Crime”, (4) “O Novo Invento do Professor Ventura”, (5) “Lisboa Não É Hollywood”, (6) “Lisboa Não É Hollywood – 2.^a parte”. Na 2.^a temporada: (7) “A Paixão do Tó”, (8) “A Maldição da Múmia”, (9) “O Caso da Serpente Venenosa”, (10) “A Cadeira do Poder”, (11) “A Rainha da Sabá”, (12) “A Revolta dos Escravos”. Na 3.^a temporada: (13) “O Terrível Zarolho”, (14) “O Zarolho Volta a Atacar”, (15) “O Poder Conquista-se pelas Armas”, (16) “A Prensa da Morte”, (17) “A Morte Espera no Jardim”, (18) “O Filho Americano”, (19) “O Ritual Ecológico”, (20) “A Espada do Samurai”, (21) “A Batalha Decisiva”. Os episódios da 4.^a temporada não tiveram título. Na 5.^a temporada, (37) “O Festival da Canção”, (38) “Domingo de Páscoa”, (39) “Vamos ao Porto”.

roubo de quadros do Museu de Arte Antiga em Lisboa. Com realização de Jorge Cabral, esta série tem a marca do momento, ou seja, tal como *Duarte e Companhia*, é uma série que evoca os policiais americanos, aqui com alguns elementos do mundo da magia e do fantástico, fornecidos pelo anel mágico que, como é mágico, tem poderes sobrenaturais. São 12 episódios¹⁸² com a presença de alguns dos atores portugueses mais conhecidos¹⁸³, mas com uma melhor qualidade de imagem, e tratamento dos vários pormenores, se compararmos com *Duarte e Companhia*. A diferença de qualidade resulta do tempo disponível para as filmagens e dos meios postos à disposição de uma e de outra produção, que se manifestam no orçamento disponível para cada uma destas produções. *O Anel Mágico* foi uma série destinada a um público juvenil. *Duarte e Companhia* foi uma série desenhada para todos os públicos, mas que se dirigia a um público adulto na forma como comunicava e na linguagem usada.

Duarte e Companhia conseguiu reunir vários elementos que a tornaram um fenómeno de durabilidade e de adesão do público. Uma linguagem simples, popular, uma encenação que procurava o cómico e o *non sense*, e uma realização adequada ao meio televisivo, com planos curtos, grandes planos, e pouco desenvolvimento das características psicológicas das personagens fizeram com que a série se tornasse um conteúdo televisivo popular que permaneceu no tempo como referência da ficção filmada de televisão.

6.3. ANÁLISE CRÍTICA

Na grelha de programação da televisão, os jornais televisivos das 20 horas tornaram-se referenciais na marcação dos horários televisivos, para além de serem também importantes como programas âncoras da visibilidade do canal. Se o estudo de cada programa isoladamente era importante, cada vez mais o estudo terá de ser feito na análise do fluxo televisivo. “Houve um momento na televisão cuja história podia ser escrita com base na crónica ou análise individual dos seus programas, esse tempo acabou” (Contreras e Palacio, 2001: 38).

¹⁸² Os 12 episódios de *O Anel Mágico* tinham os seguintes títulos: (1) “A Descoberta”, (2) “A Festa Verde”, (3) “Um Diário de Família”, (4) “Um Jantar Movimentado”, (5) “O Gato Fritz”, (6) “Gato por Diário”, (7) “Os Subterrâneos”, (8) “O Roubo do Anel”, (9) “O Rapto”, (10) “Operação Janelas Verdes”, (11) “O Grande Bluff”, (12) “A Bela Marta”.

¹⁸³ Principais atores: Carlos César, Carlos Wallenstein, Henrique Pinho, Manuela Marle, Luísa Barbosa e Tozé Martinho, entre outros.

Hoje, a televisão generalista deixou de ser avaliada pelos programas singulares que transmite, embora se considere alguns produtos como fundamentais na estruturação da lógica de programas.

“O valor unitário de uma emissão associa-se à relação que se estabelece com outros programas da grelha, formando um todo que se pretende que seja equilibrado e, ao mesmo tempo, diversificado, dependendo das próprias idiossincrasias da estação televisiva” (Sena, 2009:132).

No período de monopólio da televisão, a programação era uma instância menor da emissão, que se constituía basicamente na colocação de um programa em determinado horário, às vezes com critérios pouco estudados, outras vezes, seguindo indicações político-culturais diversas (como, por exemplo, elevar o nível cultural, informar melhor os cidadãos, etc., ou programar determinado conteúdo num horário a que supostamente estariam atentos os telespetadores-alvo). O objetivo da programação orientava-se para um pressuposto cultural e educacional, distinto do que passou a apresentar a programação concorrencial que chegou mais tarde. Obedecendo ao princípio de – informar, educar e divertir – em finais dos anos 70 e inícios dos anos 80, a televisão pública esforça-se por educar e divertir ao investir na produção de conteúdos seriados baseados em textos de autores portugueses, até aí esquecidos. Se hoje a avaliação dos programas singulares é pouco operativa para o estudo da televisão (no seu fluxo permanente e interligado de unidades), no passado, a televisão estruturava-se pela soma dos seus programas, e era assim entendida e avaliada.

É nessa medida que nos propusemos a estudar programas (séries) individualizadas, admitindo que o estudo do pormenor nos poderia ser útil para o estudo do conjunto, à luz da interpretação que se fazia nos anos 80 do fenómeno televisivo.

Quadro VI

Programação da RTP1 no dia 12 de novembro de 1978, domingo

12:15:00	Mira	
12:29:30	Relógio	
12:30:03	RM - Abertura	
12:31:03	Plano – Ana Maria Cordeiro	
12:32:33	Eucaristia Dominical	Diretamente dos Estúdios do Lumiar, a celebração da Eucaristia
13:19:37	Vamos ao Museu	Documentário sobre a Casa Museu Teixeira Lopes em Vila Nova de Gaia

13:41:18	A vida no silêncio	Entrevista com Mário Moura, José Bettencourt e Cristina Albuquerque. Um programa para deficientes auditivos
13:59:30	Relógio	
14:00:00	Sumário	Com José Cândido de Sousa
14:08:14	Enciclopédia do Espectáculo.	Filmes de Aznavour, Ana Magnani, Amélia Rey Colaço, Artur Duarte, Amália Rorigues e outros
14:40:19	Entre Barreiras	Festival de homenagem a Domingos Barroca em Vila Franca de Xira
15:05:01	Animação	Com Vasco Granja. Filmes: O voo dos Abelhões e Filha do Moleiro
15:39:17	Conversas do rés-do-chão	Com Fernanda Garcia
15:56:26	Especial Desporto	Apresentação de Fernanda Garcia – Ginástica masculina
16:27:37	Uma Casa na Pradaria	
17:21:34	Locução de continuidade	Com Ana Maria Cordeiro
17:22:08	Música para todos.	Jovens intérpretes
17:58:26	Grande Encontro	Natação – Festival de inauguração da Piscina do Benfica e outros
20:29:30	Relógio	
20:31:01	Jornal RTP 1	Com Luís Pereira de Sousa
21:12:31	Os marretas com convidado - Pearl Bailey	
21:44:20	Gente de paz –	<i>Barro amassado com talento.</i> Apresentação de José Hermano Saraiva
22:10:00	Amor de Perdição –	Episódio 0. Depoimentos de Alexandre Cabral e Jacinto Prado Coelho.
22:54:23	24 horas	Com António Santos
23:10:14	Obrigatório não ver –	Exposição no Porto do poeta Melo e Castro. Entrevista de Ana Hatherly a Melo e Castro
23:41:28	Fecho da emissão	

Fonte: Alinhamento de emissão do dia – Arquivo RTP

O género televisivo representa uma forma usada pelas estações de televisão para um mais fácil reconhecimento, pelo público, do conteúdo que lhes vai ser oferecido. O espectador sabe aquilo a que vai assistir e esta denominação de género dá-lhe segurança. Ela está associada a indicadores, como o sistema de atenção dos espectadores, hábitos de

recepção, importância atribuída ao programa e aos critérios de programação. Nas séries *Duarte e Companhia* e *Zé Gato* faz-se esta identificação. Os telespetadores esperam um policial inspirado nos policiais de origem americana e é-lhes apresentada uma versão portuguesa desses policiais, com a presença de atores que conhecemos, que falam português e que partilham com o público aventuras simples, investigadas e desenvolvidas num registo cómico, e até muitas vezes, *non sense*.

Quadro VII

Alguns elementos das séries

Série	N.º de episódios	Duração	Introdução	Adaptação	Realização	Ano
<i>Amor de Perdição: Memórias de uma família</i>	6+1	50 minutos (2 partes)	Com introdução	Manoel de Oliveira	Manoel de Oliveira	1977
<i>Manhã Submersa</i>	4+1	50 minutos (2 partes)	Com introdução	Lauro António	Lauro António	1978
<i>O Homem que Matou o Diabo</i>	8	30 minutos	Primeiros 4 episódios com introdução	António Faria	António Faria	1979
<i>Zé Gato</i>	12	50 (2 partes)	Sem introdução	João M. Paulino, Dinis Machado e Pedro Franco	Rogério Ceitil	1979/ 1980
<i>Duarte & Companhia</i>	39	50 minutos (2 partes)	Sem introdução	João Miguel Paulino	Rogério Ceitil	1985/ 1989

Fonte: RTP

Da comparação destas cinco séries que vimos referindo, podemos verificar que todas foram realizadas em suporte filme. Era o suporte mais comum na época, mas também o suporte do cinema, de maior prestígio, e que durante muito tempo esteve no centro da discussão sobre como registar: em película, mais cara, mas de melhor qualidade, ou em vídeo, num tempo em que a qualidade de gravação magnética não se aproximava da qualidade que tem hoje. Foram produzidas e realizadas em modo de cinema, ou seja, apenas com uma câmara, fazendo o desdobramento das cenas em planos que eram filmados *take a take*, em resultado de uma planificação feita anteriormente. Esse era o modelo que se buscava. Havia a forte convicção de que o paradigma da qualidade era o cinema (mesmo o cinema feito para televisão), o registo magnético devia ficar para a informação que busca não tanto a qualidade técnica, mas mais a rapidez no processo. O específico da televisão era, e é, o direto. E o direto tem um processamento imediato. A

informação é direta ou, se não for possível, deve ser emitida o mais próxima possível do acontecimento.

Tal não acontece com *Amor de Perdição, memórias de uma família*, que representa o esforço da televisão para incluir na sua programação trabalhos de autores já consagrados e com obra reconhecida, era também a forma da televisão se apresentar perante o seu público, atestando um estatuto de meio cultural, tal como estava a acontecer nas televisões europeias. A emissão de uma série baseada num romance tão importante e conhecido poderia constituir, segundo muitas opiniões, uma mais-valia para o livro e para a série, dada a notoriedade da obra e do seu autor.

Segundo o *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, de Jorge Leitão Ramos (Lisboa: Editorial Caminho), Oliveira utiliza uma estética “não emocional e contemplativa”.

“Apresentado em seis episódios e a preto e branco na televisão de um país que acabava de entrar no universo das representações naturalistas das telenovelas brasileiras (na altura, *Gabriela*), o filme acabou por ser desprezado por um público desorientado por imagens que avançam a um ritmo atípico ao da televisão e preenchidas pela aparição de seres humanos imobilizados, que representam em processo de aparente liquidificação” (Araújo, 2016:93).

Neste filme e série, os planos são particularmente longos dada a fórmula seguida para a adaptação. Temos uma lentidão narrativa que nos permite contemplar os quadros vivos que Manoel de Oliveira nos propõe. Não é ação cinematográfica, mas uma longa sucessão de quadros cinematográficos que nos criam a falsa sensação de uma grande lentidão narrativa.

A ação é “puxada” pela palavra narrada em *off* pelo delator e pela voz da providência que descrevem as imagens e antecipam as ações. Nos cenários, Manoel de Oliveira aplica o mesmo cuidado e pormenor na fidelidade ao texto e ao tempo histórico narrado.

“A austera composição dos décors e ambientes trabalhados com toda a fidelidade no seu contexto social, moral e político transporta o espectador numa viagem pela história, que será a base do sucesso que o filme obteve no estrangeiro” (*Idem*: 94).

Refere João Mário Grilo que o filme *Amor de Perdição* faz uma rotura com o cinema de envolvimento político que se estava a fazer na época e volta a atenção para o cinema de autor. Na televisão, gera-se uma rotura com as formas narrativas então usadas, sentida pela inadequação da linguagem do seriado ao meio televisivo. A série é emitida num tempo em que os espetadores vibravam com as primeiras telenovelas brasileiras (*Gabriela, Cravo e Canela* em 1977, a que se seguiu, *O Casarão* (1977/78), *O Astro* 1978/79), etc., que estavam a chegar do Brasil.

Eduardo Prado Coelho acrescenta que:

“os textos que Manoel de Oliveira escolhe são deliberadamente literários porque só o excesso de literatura permite chegar ao lado obscuro do real. As intrigas que movem as suas personagens situam-se no limite do inverosímil (...). A representação dos atores situa-se no limiar do inexpressivo, interminável recitação que nos coloca face à violência nua da palavra” (Coelho, 1983:96).

Em contraponto a esta série, podemos mencionar *Zé Gato*. Aqui as convenções do policial televisivo são cumpridas. A ação típica do filme policial é mantida – ação, violência – numa narrativa plana que procura um fácil entendimento. O mesmo vale para a série seguinte no nosso estudo, *Duarte e Companhia*. É o típico conteúdo televisivo, adaptado ao seu meio, que cumpre as regras que visam tornar o visionamento da série previsível e, portanto, cumprindo o contrato de visionamento entre o produtor e o espetador.

No processo de adaptação da obra *Manhã Submersa* de Virgílio Ferreira ao cinema e, depois, à televisão, ressalta o cuidado extremo que o realizador teve em todo o processo. Ele procurou sempre a convivência e a intervenção do escritor que incluiu a sua participação como ator. A presença do autor Virgílio Ferreira sente-se em toda a série, desde logo pela sua presença na personagem de Reitor do Seminário.

Manhã Submersa é realizada em modo cinematográfico, sem utilização do artifício do *zoom*. É o reino da panorâmica e do plano fixo. E também o espaço para uma iluminação que joga com a luz e as sombras, que constrói a narrativa com o simbólico, em que a luz ou a sombra têm um poder narrativo na criação de um estado de alma, característico de um cinema que busca mais do que o mero entretenimento. Estas são algumas das especificidades que podemos reconhecer nestas três séries televisivas e que as distinguem de outras e da maioria da ficção televisiva atual. As séries *Zé Gato* e *Duarte e Companhia* são séries televisivas que utilizam as referências televisivas e as normas da “linguagem televisiva”. É já o domínio do *zoom*, do movimento de câmara rápido, que não propõe a fruição da imagem, mas da história, que utiliza o plano médio, e até, se necessário, o grande plano. A iluminação deve ser suficiente para que todo o espaço do ecrã seja iluminado. Os ambientes e sentimentos são criados pela palavra e muito menos pelo simbolismo que a imagem possa carregar. São conteúdos que buscam o entretenimento.

Podemos concluir que a ficção televisiva portuguesa deste tempo apresentava uma grande fragilidade que se manifestava no produto final: a falta de guionistas. As adaptações e os guiões são feitos pelos realizadores sem a presença de um outro olhar especializado. A exceção à regra acontece nas duas séries aqui estudadas: *Zé Gato* e *Duarte e Companhia*.

Na equipa de produção destas duas séries, temos um guionista como elemento da equipa criativa.

A série *O Homem que Matou o Diabo* está no meio destes opostos constituídos por *Amor de Perdição: Memórias de uma família e Manhã Submersa*, por um lado, e *Zé Gato e Duarte e Companhia*, do outro lado. A adaptação da obra de Aquilino Ribeiro foi feita para televisão, sem vir de um projeto de um filme, como aconteceu com as séries de Manoel de Oliveira e de Lauro António, mas também não é uma obra televisiva no sentido que lhe atribuímos nos dois exemplos mencionados de Rogério Ceitil. E aqui também não temos a presença de um guionista, mas de uma adaptação feita pelo próprio realizador António Faria.

Rodado em película 16 mm cor, *O Homem que Matou o Diabo* representava no seu tempo (1979) o compromisso de qualidade, rodado para emissão televisiva. Um texto de autor português, rodagem em cenários naturais portugueses, com atores portugueses e dirigido por um realizador com experiência cinematográfica. O orçamento era sempre muito limitado, mas em contrapartida havia uma liberdade “revolucionária” na produção, que foi permitindo a execução de conteúdos televisivos ao longo desse período de monopólio da atividade televisiva por parte da RTP. Se o modelo e os meios técnicos a utilizar eram do cinema, a proposta passava pela constituição de uma rotina produtiva que pudesse alimentar a RTP de ficção portuguesa, que fosse o embrião de uma indústria de audiovisual em Portugal e que fossem satisfeitos os requisitos reclamados (autores e atores portugueses em registos de ficção, realizados por portugueses nas melhores condições possíveis).

Quadro VIII

O guião de televisão nas séries estudadas

Título	Episódios Duração	Adaptação ao cinema	Adaptação à televisão	Comentário
<i>Amor de Perdição</i>	6 x 50	Manoel de Oliveira	Manoel de Oliveira	Não há adaptação para televisão. É a mesma adaptação que dá origem à série televisiva.
<i>Manhã Submersa</i>	4 x 50	L. António V. Ferreira	L. António V. Ferreira	Não há adaptação específica para televisão. Parte da adaptação para o filme.
<i>O Homem que Matou o Diabo</i>	8 x 25		António Faria	Adaptação para televisão, mas usando as fórmulas de trabalho do cinema.

<i>Zé Gato</i>	13 x 50		Rogério Ceitel+	Série com guionista. Trabalho executado especificamente para televisão.
<i>Duarte & Comp.^a</i>	39 x 50		Rogério Ceitel+	Série com guionista. Trabalho executado especificamente para televisão.

Fonte: RTP

Com a liberalização da atividade televisiva, começava uma nova fase na história da televisão em Portugal; uma nova forma desta se colocar na sala de estar, frente aos seus telespectadores. Instalou-se um regime de concorrência entre os vários canais que se manifestou em contraprogramação, com a utilização da telenovela como arma dessa estratégia. Tratava-se de conquistar a maior cota de audiência possível para que a sobrevivência económica fosse assegurada. O acesso em exclusivo pela SIC às telenovelas brasileiras da Globo alterou a relação de liderança de audiência em 1995 e em 2000 foi a entrada do programa *Big Brother* pela TVI que, mais uma vez, veio modificar as tabelas de liderança de audiência dos vários canais. A produção de seriados passou também a fazer parte dessa estratégia de conquista de audiências. Essa produção passou a ser determinada por orçamentos, textos apropriados, temas a tratar e *timings* específicos. A lógica económica e empresarial sobrepõe-se à liberdade criativa do passado.

VII - CONCLUSÃO

A televisão surge a partir da segunda e terceira décadas do século XX e vai, com o tempo, e com um grande desenvolvimento tecnológico ao longo de todo o século, converter-se num fenómeno de comunicação e de entretenimento de enorme importância, desde então e até hoje. A sua influência e importância determinaram muito do que somos hoje, como sociedade, como corpo político, como entidades culturais, etc.

Constituindo uma peça fundamental da denominada “indústria cultural”, ela foi objeto de apreciação e de comentários de *apocalípticos e integrados*. Foi (é) para uns um elemento de alienação, de tirania, de alinhamento cultural a caminho da pobreza humana, mas outros sustentam que ela foi fator de desenvolvimento, de conhecimento do mundo e de acesso às grandes obras da cultura mundial. Poderemos acrescentar que o mais sensato é classificá-la no meio destas duas posições extremistas.

Sem ela, grande parte da população não teria acesso às obras que fazem parte da nossa memória coletiva. Ela assume o papel de instrumento de entretenimento, transformando tudo aquilo que emite em espetáculo. E um espetáculo que não reclama esforço ao espetador, que não implica investimento, por parte deste. Essa é outra das críticas a que a televisão foi sujeita ao longo dos tempos (Mander, 1999).

Ao serviço da indústria cultural, ela é um elemento da moderna sociedade de consumo, mas também um dos mais importantes instrumentos da sociedade do espetáculo, definido por Guy Debord. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (Debord, 2012:14).

A televisão portuguesa (RTP), que surgiu em 1957, atinge a sua idade adulta com a Revolução do 25 de Abril de 1974. Deixou de ser apenas um instrumento de propaganda do Governo para passar a ser um meio de comunicação, um ator no divertimento popular, para além de assumir o seu papel de instrumento de difusão cultural. A emissão da Telescola, do Ano Propedêutico ao serviço do Instituto de Tecnologia Educativa, foram exemplos da utilização do meio para apoio às tarefas de escolarização.

Empresa de capitais públicos, a RTP foi sempre submissa ao poder e manteve a sua matriz de *medium* de informação que se coadunava com o papel que os vários governos lhe destinavam – instrumento de comunicação nas mãos do governo. Para além da informação, a sua emissão (das 18h30 até às 24h00) era constituída por ficção através do teleteatro, magazines, para além dos filmes, séries e documentários, em grande parte comprados a

distribuidoras internacionais. Ainda durante o Estado Novo, a RTP incentivou alguns dos seus realizadores a produzirem ficção filmada em exteriores, mais cara, mais próxima do cinema, e que se distinguiu da convencional produção de ficção em estúdio, demasiadamente formatada e onde o artificialismo dos cenários era demasiadamente notado. Até então, a televisão produzia alguma ficção, mas em estúdio, num processo televisivo, muito denunciado e formal. São exemplo várias produções infantis, de teleteatro, revisteiras e um ou outro caso de ficção para um público adulto.

Cada vez mais a ficção televisiva passa a fazer parte das preocupações dos programadores da televisão pública. Em 1978, é criado o Departamento de Teledramáticos na RTP para possibilitar a experimentação de novas linguagens no teledramático, fugindo da fórmula do teatro transposto para televisão. Sente-se a necessidade de se iniciar uma produção de ficção própria registada em película, depois de serem feitos investimentos, como refere o então diretor de programas, Luís de Pina.

Num estudo de audiências realizado em 1978 pela empresa Contagem para a RTP, conclui-se que o entretenimento ocupa o primeiro lugar nas preferências dos espetadores. Com as telenovelas e outros programas, como os concursos, a RTP1 tem uma audiência média de 79%, ao passo que a já renovada RTP2 atinge apenas 5% da audiência. Nas recomendações da empresa Contagem para melhorar as audiências da RTP2 são apontados quatro itens:

1. Completar a cobertura do território nacional por parte da RTP2;
2. Criar um programa de grandes audiências que possa combater a programação da RTP1;
3. Melhorar a programação de fim de semana;
4. Introduzir na sua emissão programas realizados por artistas nacionais para se conseguir, tal como com o programa *A Visita da Cornélia* emitido na RTP1, uma síntese harmoniosa entre as três funções televisivas: informativa, formativa e de distração (Boletim interno, *Feedback*, n.º 5 de fevereiro de 1979).

De destacar a recomendação do ponto quatro, ou seja, o reconhecimento da necessidade de se produzir em português, programas que possam responder às exigências de um público que procura divertimento. Em anterior análise do mercado televisivo já tinha ficado claro que os programas de divertimento têm o maior agrado do público.

Enquanto eram exibidas telenovelas brasileiras e programas musicais, inicia-se a produção de ficção televisiva em português. Depois de o público português ter assistido a

inúmeras séries televisivas, em grande parte de origem norte-americana, tinha chegado o momento de assegurar a produção de séries produzidas, faladas e representadas em português. Havendo liberdade na escolha do tema, uma necessidade de entrar nos caminhos da produção adulta de qualidade e que pudesse ser uma alternativa à ficção comprada no estrangeiro, estava aberto o caminho para se iniciar com algumas experiências na ficção filmada. Em película, com os métodos de trabalho importados do cinema, porque era o cinema e os seus métodos de trabalho que continham as virtualidades de chegar à construção de uma obra artística tal como no cinema. Num tempo de monopólio, não se fazia sentir a pressão da emissão, nem a necessidade de conquistar audiências, pelo que fazia sentido produzir obras como *Amor de Perdição* (1978) ou *Retalhos da Vida de um Médico* (1980), ou ainda *Manhã Submersa* (1978), etc., que testemunhavam uma vontade de inovar e de criar produtos alternativos que lhe dessem nobreza e um estatuto de *medium* com forte componente artística. A entrada da televisão portuguesa na produção de telenovela acontecerá em 1982, com *Vila Faia*, e a partir daí esse género tornou-se hegemónico, no número de títulos e na conquista de audiências.

Luís de Pina manifesta uma grande esperança na produção cinematográfica interna e externa (à RTP), com apoio do IPC (Instituto Português de Cinema) ou sem ele. Para Luís de Pina, como para grande parte dos intervenientes neste processo, a produção de ficção filmada tendo como suporte a película cinematográfica 35 mm representaria uma das condições necessárias “para uma televisão finalmente portuguesa e finalmente nossa” (“filme e vídeo na vocação da TV”, Luís de Pina, *Revista Feedback*, n.º 5 de fevereiro de 1979).

Alguns investimento em modernização técnica, uma enorme vontade de produzir usando os suportes de melhor qualidade, a película 16 mm negativo cor, e a promessa de se passar para a película 35 mm, logo que possível. Tudo isto em plena liberdade criativa, com a escolha de textos de autores portugueses, técnicos e atores portugueses. Mas apesar de todo este esforço, estes conteúdos não recolheram o agrado do público. Embora, como já referimos, os programas de entretenimento fossem os mais procurados pelos telespetadores, estes conteúdos de ficção filmada ou são rejeitados ou recolhem um índice de agrado muito baixo. O que é que falhou?

Isabel Ferín Cunha (2006) explica o insucesso de alguns conteúdos televisivos produzidos alguns anos mais tarde pela falta de ligação entre a ficção e a vida, ou seja, a ficção não retrata a realidade, e não tem ligação com ela. A inexistência de guionistas na

preparação destes trabalhos também poderá ser apontada como razão para esse insucesso. Adaptações feitas com respeito pelo texto original, mas sem uma verdadeira preocupação com os espectadores, e sem adequação à forma televisiva: com uma montagem mais rápida, com a utilização de um maior número de planos e com recurso a uma maior percentagem de planos em escala mais reduzida. Eram as técnicas e as formas do cinema passadas para a televisão, adotando apenas a forma de apresentação em partes (série) e utilizando suportes convencionados.

A produção ficcional portuguesa atual, segundo Isabel Ferín, caracteriza-se pelas dificuldades em captar a realidade do país, como algo que se encontra distante e que apresenta um défice de aprofundamento dos diálogos, para além de um certo quotidiano idílico, pautado pela ausência da crueza da vida quotidiana (Cunha, 2012). Com uma audiência demasiadamente habituada a séries e longas-metragens de origem norte-americana (e nos finais dos anos 70 e anos 80 a influência da ficção brasileira), esse passou a ser o padrão de gosto. Tudo que não cumpra os cânones da produção americana corria o risco de não recolher o agrado dos espectadores.

No período de 18 anos da televisão portuguesa em monopólio e em regime democrático, a ficção nacional tenta encontrar o seu caminho, iniciando-se na produção de conteúdos filmados em série e procurando entrar numa idade adulta que tardava. Esta televisão que se tentava afirmar tinha como objetivo primordial alcançar um estatuto de veículo de mensagens artísticas, tal como vinha a acontecer noutras estações de televisão europeias. Neste período, a sua missão passava por informar, educar e divertir, a que se acrescentava a necessidade de divulgar a cultura e os autores portugueses, até por imperativo decorrente das indicações do M.F.A. A produção de ficção filmada que se iniciou nunca atingiu os padrões de investimento que foram sendo definidos através da criação do Departamento de Teledramáticos da RTP. O investimento foi sempre diminuto e as prioridades depressa foram alteradas a favor de outro género de ficção (mais popular e com maior agrado do público). Passado este período, ou seja, depois da liberalização da atividade televisiva, a audiência e a concorrência entre as várias televisões passaram a ser os maiores valores a ter em conta. O desígnio da televisão alterou-se, o seu maior interesse passou para o divertimento e uma “certa” televisão de qualidade desapareceu.

VIII – BIBLIOGRAFIA

8.1 BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL

- ANG, Ien (1991). *Watching Dallas*. London: Routledge.
- KERR, Paul (1984). *Drama at MTV: Lou Grant and Hill Street Blues*, in Feuer J. Kerr R. Vahimagi T. *MTV "Quality television"*. London. BFI: (130-143).
- AAVV, TORGAL, Luís Reis, coord. (2001). *Estudos do Século XX, n.º 1*. Coimbra: Ceis20.
- ABRANTES, José Carlos (1999). *O movimento das imagens in* <http://www.bocc.ubi.pt/pag/abranter-jc-movimentos-imagens.pdf>, consultado a 25 de setembro de 2017.
- ABRUZZESE, Alberto e MICONI, Andrea (2002). *Zapping, sociologia de la experiencia televisiva*. Editorial Cátedra: Madrid.
- ARAÚJO, Nelson (2016). *Cinema Português, interseções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- ARNHEIM, Rudolf (1989). *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70.
- BAILÉM, Amparo Huertas (2002). *La audiência investigada*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- BARBOSA, Pedro (1995). *Metamorfoses do real. Arte, imaginário e conhecimento estético*. Porto, Edições Afrontamento.
- BAZIN, André (1992). *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- (2014). *New Media*. Los Angeles: University of California.
- BELLO, Maria do Rosário (2005). *Narrativa literária e narrativa fílmica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BENJAMIN, Walter (2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água.
- BORGES, Gabriela (2004). *A discussão do conceito de qualidade no contexto televisional britânico*. BOCC, disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/borges-gabriela-discussao-contexto-qualidade.pdf> consultado a 20/12/2018

- BORGES, Gabriela e REIA-BAPTOSTA, Victor, (2008). *Discursos e práticas de qualidade na Tv*. Lisboa: Livros Horizonte.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *Sobre a televisão, seguido de A influência do jornalismo e Os Jogos Olímpicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- (1998). *Les règles de l'art*. Paris: Seuil.
- BUONANNO, Milly (1999). *El drama televisivo, identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- CÁDIMA, Francisco Rui, (1995). *O fenómeno televisivo*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- (1996). *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença.
- (1996). *O cinema, o público, a televisão: Para uma ontologia da série televisiva e do telefilme*. Revista de Comunicação e Linguagens. Lisboa: Cosmos, ISSN: 0870-7081. N.º 23.
- (1999). *Desafios dos novos Media*. Editorial Notícias: Lisboa.
- (2006). *A televisão "light" rumo ao digital*. Porto: Formalpress.
- CALABRESE, Omar (1987), *La era neobarroca*. Madrid: Catedra.
- CANELAS, Carlos. (2010). *Os fundamentos históricos e teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética*. Guarda: Instituto Politécnico da Guarda
- (2010 a). *Os sistemas de Edição de Vídeo: linear versus não-linear*. Guarda: Instituto Politécnico da Guarda.
- CANOTE, Terence Towles (2011). *Television: Rare & Well done – A collection of Essays on the Medium: Create Space Independent Publishing*.
- CARDOSO, Luís Miguel (2016). *Literatura e Cinema, Virgílio Ferreira e o espaço do indizível*. Lisboa: Edições 70.
- CARVALHO, A. ARONS de (2009). *A RTP e o serviço público de televisão*. Coimbra: Almedina.
- CASCAJOSA, Concepcio Virino (2006). *De la Tv a Hollywood, um repasso a las películas basadas em series*. Madrid, Arkadin Ediciones.
- CASETTI, Francesco e Di CHIO, Frederico (1999). *Análisis de la Televisión, instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- CASETTI, Francesco e ODIN, Roger (1990), *De la paléo à la néo-télévision*.

- CASTELLS, M. (2000). *A sociedade das redes*. S. Paulo: Paz e Terra.
- CASTRO, Mario Garcís de (2002). *La ficción televisiva popular, una evolución de las series de televisión em España*. Barcelona: editorial Gedisa.
- CAUGHIE, John (2000). *Television Drama. Naturalism, Modernism and British Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- CHAMBAT, Pierre e EHRENBURG, Alain (1988). *De la télévision à la culture de l'ecran*. Revista Débat, n.º 52 de out/Dez 1988.
- CHAUVEL, Lucrecia, (1997) *Telenovela (ficcion popular y mutaciones Culturales)*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- CHION, Michel (2016). *A Audiovisão, som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- COELHO, Eduardo Prado (1983). *Vinte anos de Cinema Português: 1962-1982*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- COSTA, Jorge Paixão (2003). *Telenovela: um modo de produção (o caso português)*. Lisboa, Edições Universitárias Lusófona.
- COSTA, José Filipe (2000). *A revolução de 74 pela imagem: entre o cinema e a televisão Princípios para a compreensão do cruzamento dos dispositivos televisivo e cinematográfico entre 1974 e 1976*. Bocc. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-jose-filipe-revolucao-74-pela-imagem.pdf> Consultado a 31/05/2018.
- (2002). *O cinema ao poder! A revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projectos*. Lisboa: Hugin Editores.
- CRUCHINHO, Fausto (2001). *Recepção crítica de Amor de Perdição de Manoel de Oliveira*. Universidade de Coimbra. Ceis20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do século XX. Disponível em: https://www.uc.pt/iii/ceis20/Publicacoes/cadernos_do_ceis20/cadernos_2, consultado a 2 de setembro de 2018.
- (2007). *A televisão de Roberto Rosellini*, in Estudos do século, n.º 7:321.
- CUNHA, Isabel Ferín (2002). *As telenovelas brasileiras em Portugal*. Universidade de Coimbra. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Disponível em

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-telenovelas-brasileiras.html>. Consultado a 2/4/2018.

------(2003). *A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal*. Universidade de Coimbra. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332003000200004&script=sci_abstract&tlng=ptem, consultado a 2/5/2018.

CUNHA, Isabel Ferín e BURNAY, Catarina (2006). *Ficção televisiva em Portugal: 2000-2005*. Universidade de Coimbra. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/ferin-isabel-burnay-catarina-ficcao-televisiva-portugal.pdf> consultado a 2/5/2018.

CUNHA, Paulo (2011). *A emissão de cinema português na Televisão pública (1957-1974)*. Disponível em www.scielo.mec.pt/aso/n198a06.pdf, e consultado a 10/05/2018.

CURRAN, James e SEATON, Jean (2001). *Imprensa, rádio e Televisão, poder sem responsabilidade*. Lisboa: Edições Piaget.

DANCYGER, K. (2006). *The technique of film and Video Editing, history, theory and practice*. Focal Press.

DEBORD, Guy (2012). *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Antígona.

DE SILVA, Janvier Pérez (2004). *La televisión ha muerto. La nueva producción audiovisual en la era de internet; la tercera revolución industrial*. Barcelona: Editorial Gedisa.

DELAVAUD, Gilles (2005). *L'art de la Télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*. Bruxelles: De Boeck Supérieur

DELLUC, Louis (1990). *Écrits cinématographiques*. Paris: Cahiers du Cinéma/Étoile.

ECO, Umberto (1991). *Apocalípticos e Integrados*. Lisboa: Difel, Difusão Editorial.

------(2009). *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.

EISENSTEIN, S.M. (2001). *Hacia una teoría del montage*. Barcelona: Paidós

ELLIS, John. "What is the point?" In Mulgan, Geoff. *The Question of quality*. London, British Film Institute, 1990.

ESQUENAZI, Jean-Pierre (2011). *As séries televisivas*. Lisboa: Ed. Texto & Grafia.

FELLINI, Frederico (2000). *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

FERNANDES, Ana Paula (2001). *Televisão do público: um estudo sobre a realidade portuguesa (1993-1997)*. Coimbra: Editora Minerva.

FERREIRA, Raquel Marques (2015). *Telenovelas Brasileiras & Portuguesas: Padrões de audiência e consumo*. Aracaju: Edise.

GARCIA A GARCÍA, Francisco e MARTÍNEZ, Pedro Janvier Gómez (2009). *Narrativa televisiva: o ritmo na ficção audiovisual das séries de televisão*. S. Paulo: Comunicação, mídia e consumo. (45-72).

GEADA, Eduardo (1987). *O Cinema espectáculo*. Lisboa: Edições 70.

GENETTE, G. (1994). *l'oeuvre de l'art. Immanence et transcendence*. Seuil: Paris.

----- (1997). *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*. Seuil: Paris.

GOUGENHEIM, Isabelle e d' Hérouville, Yves (2003). *A televisão*. Lisboa: Editorial Inquérito.

GOULD, Jack (2002). *Watching Television come of age*. The New York Times Reviews: University of Texas.

GRECO, Clarice (2010). *Qualidade na ficção televisiva brasileira: as críticas especializada e popular*. S. Paulo, Dissertação de Mestrado apresentado em 2010 à Universidade de S. Paulo.

GRILO, João Mário (1997). *A Ordem no Cinema, vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema de Hollywood*. Lisboa: Relógio d' Água.

----- (2008). *As Lições do Cinema, Manual de filmologia*. Lisboa: Edições Colibri.

HEIDEGGER, Martin (2015). *A origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.

HEO, Chul (2004). *Production, Art and the Public Sphere: critical studies in television*. PhD Thesis, The University of Iowa.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor (1985) *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

KELLNER, Douglas (2001). *Grand Theft 2000. Media Spectacle and a stolen Election*. Los Angeles: Rowman & Littlefield.

KELLNER, Douglas (2002). *Media Spectacle*. London. Routledge Press.

KERR, Paul (1990). "Never mind the quality". In Mulgan, Geoff. *The Question of quality*. London, British Film Institute.

KOKOREFF, Michel. (1989). *Sérialité et répétition: l'esthétique télévisuelle en question*", Paris: Quaderni, n.º 9.

KRACAUER, Siegfried (1960). *Theory of film, The Redemption of Physical Reality* (tradução espanhola, Barcelona, Paidós, 1988).

- IMBERT, Gérard (2009). *El Zoo visual: de la television espectacular a la television especular*. Madrid: Editorial Gedisa.
- LELLOUCHE, Raphael (2004). *Theorie de l' ecran*. Disponível em: <http://testconso.typepad.com/semiologie/files/theorieecran.pdf>, consultado a 3/3/2018.
- LIPOVETSKY, Gilles (1989). *O Império do Efêmero, a moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean (2010). *O Ecrã Global*. Lisboa: Edições 70.
- LOPES, Felisbela. (2007), *A TV das Elites – Estudo dos programas de informação semanal dos canais generalistas (1993-2005)*, Campo das Letras, Porto.
- LOPEZ-PUMAREJO, Tomas (1987). *Aproximación a la Telenovela*. Catedra: Madrid.
- MACHADO, Arlindo (2000). *A televisão levada a sério*. S. Paulo: Editora SENAC.
- MANDER, Jerry (1999). *Quatro argumentos para acabar com a televisão*. Lisboa: Antígona.
- MARTIN, Marcel (2005). *A linguagem cinematográfica*. Lisboa. Dinalivro.
- MATTELART, Armand e Michèle (1989). *O carnaval das imagens, a ficção na TV*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense.
- (2002). *História das teorias da Comunicação*. Porto: Campo das Letras.
- McLUHAN, Marshall (2008). *Compreender os Meios de Comunicação, extensões do homem*. Lisboa: Relógio D'Água.
- MENDES, João Maria. (2003). *Conta lá, Notas sobre alguns modelos narrativos*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa.
- MEHL, Dominique (1992). *La fenêtre et le miroir - la télévision et ses programmes*. Paris: Éditions Payot.
- MEPHAM, John (1990). “*The Ethics of quality in television*”. In Mulgan, Geoff. *The Question of quality*. London, British Film Institute.
- MESQUITA, Mário e TRAQUINA, Nelson (2003). *Jornalismo cívico*. Lisboa: Livros Horizonte.
- MOLES, Abraham (1975). *O Kitsch*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- MOTTET, Jean. (1990). *L'espace-temps de la télévision: le cas du soap-opera*. Paris: Quaderni, n.º 9.
- MURRAY, Smith (1995). *Engaging Charactheres (Ficción, Emotion and the Cinema)*. Oxford, Oxford University Press, Clarendon Press.

NAZARETH, Adriano Barbosa (2016). *Os programas de entretenimento em fluxo na televisão generalista em Portugal: modelos de organização e a sua valorização estética numa convergência de Media*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.

NEL, Noel (2002). *La fonction artistique de la télévision. Realités et limites*. MEI Médiation et information, n.º 16. Metz: Université de Metz.

NIETZSCHE, Frederico (1953). *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores.

ODIN, Roger (1990). *De la paléo à la néo television aproche semio-pragmatique*. Paris, Communication n.º 51.

PAUL, Christiane (2008). *Digital Arts*. London: Thames & Hudson.

PAZ, Luis Castro de (1999). *El surgimiento del telefilme, los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*. Paidós Comunicación: Barcelona.

PESTANA, Ricardo (2014). *Design gráfico para televisão. Proposta de classificação de tipologias de estruturas de genéricos de séries*. Dissertação para a obtenção do grau de mestre em Design de Comunicação. Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

PRETO, António Ed. (2008). *Manoel de Oliveira. O cinema inventado à letra*. Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público.

PROPP, Vladimir (1992). *Morfologia do conto*. Lisboa: Veja.

Rádio Televisão Portuguesa (1998) *Anuário RTP 1998*: Rádio Televisão Portuguesa.

ODIN, Roger (1990). *De la paléo à la néo television aproche semio-pragmatique*. Paris, Communication n.º 51.

REQUENA, Jesus Gonzalez. (1995). *El discurso Televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.

REIS, Carlos e LOPES, Ana (1991). *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina.

REIS; Carlos (1995) *Atração fatal: sobre a telenovela como ilusão e verdade, in discursos n.º 10*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

REISZ, K. (1966). *Técnica del montage*. Madrid: Taurus Ediciones.

REQUENA, Jesus Gonzalez. (1995). *El discurso Televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.

REIS, Carlos e LOPES, Ana (1991). *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina.

- REIS; Carlos (1995) *Atração fatal: sobre a telenovela como ilusão e verdade, in discursos n.º 10*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- REISZ, K. (1966). *Técnica del montage*. Madrid: Taurus Ediciones.
- SARTORI, Giovanni (2000). *Homo Videns*. Lisboa: Terramar.
- SALÓ, Gloria (2003). *Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla um programa de televisión*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- SCHATZ, Thomas (1980). *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*. Filadélfia: Temple University Press.
- SENA, Nilza Mouzinho de (2007), *A Televisão Portuguesa – Caracterização da oferta televisiva em Portugal 1990-2005*, ISCSP, Lisboa (edição policopiada).
- (2009). *A evolução da grelha programática pré- e pós-Telejornal (1959-2009)* Comunicação e Sociedade, vol. 15, 2009, pp. 127-147.
- SERRA, Paulo (2008). *Estética e Media – o caso da televisão*. BOCC: Universidade da Beira Interior.
- SPIEGEL, Lynn (1992). *Make a room for Tv*. Chicago: University of Chicago Press.
- STEIMBERG, Oscar (1997), *Estilo contemporâneo y desarticulation narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela*, in Véron, Eliseo y ESCUDERO.
- TEVES, Vasco Hogan (2007). *RTP, 50 anos de televisão*. Lisboa: Edição RTP.
- TORGAL, Luís Reis (org). (2001). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates.
- TRAQUINA, Nelson (1997). *Big Show media. Viagem pelo mundo do audiovisual português*. Lisboa: Editorial Notícias.
- TRAQUINA, Nelson (1997)a. “*Tendências da Televisão Portuguesa na Nova Era da Concorrência*.” INTERCOM Revista Brasileira de Comunicação Vol XX, n.º 1: 13-31.
- VALLÍN, Pedro (2007). “*La televisión mata al héroe. Las nuevas formas de narratividad seriada*”, en La Vanguardia. Domingo, 5 de Noviembre de 2007.
- VILCHES, Lorenzo (1993). *La televisión. Los efectos del bien y del mal*. Barcelona: Paidós.
- VILCHES, Lorenzo (2004). *La Migración Digital*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- VIRILIO, Paul (1977). *Velocidade e política*. S. Paulo: Estação da Liberdade.

VIVEIROS, P. (2005). *A imagem no cinema: história, teoria e estética*. Lisboa: Edições Lusófonas.

8.2 BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- AARSETH, Espen (2004), *Histórias vs Jogos (Há esperança para a narrativa interactiva?)* Center for Computer Games Research University of Copenhagan.
- ADORNO, Theodor W. (2001). *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70.
- (2015). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- AGAMBEN, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecô: Argos.
- ALMEIDA, Manuel Faria de (1981) *Cadernos de Produção 1: Centro de Formação RTP*.
- (1989) *Cinema e Televisão, princípios básicos: TV Guia*.
- ARENDT, Hannah (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água.
- ARISTÓTELES (1994), *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- AUMONT, Jacques (2014). *A imagem, olhar, matéria, presença*. Edições Texto & Grafia: Lisboa.
- BACH, Steven (2007). *Leni, A vida e obra de Leni Riefenstahl*. Lisboa: Casa das Letras.
- BARTHES, Roland (2009). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- (2015). *O sistema da moda*. Lisboa: Edições 70.
- BAZIN, André. (2014). *New Media*. Los Angeles: University of California.
- BENSON-ALLOT, Caetlin (2015). *Remote Control*. Bloomsbury Academic: Georgetown University.
- BODDY, William (1998). *The beginnings of American Television*, in Smith A. (org) *Television: An International History*, Nova Iorque; Oxford University Press.
- BRANDÃO, Nuno Goulart (2006), *Prime Time – Do que falam as notícias dos Telejornais*, Casa das Letras, Coleção Media & Sociedade, Cruz Quebrada.
- BRETTON, Philippe (2002). *A palavra manipulada*. Editorial Caminho: Lisboa.
- CANO, Pedro L. (2005). *De Aristóteles a Woddy Allen, Poética y retórica para el cine y televisión*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- CARROLL, Noel (2015). *Filosofia da arte*. Edições Texto & Grafia: Lisboa.
- CARVALHO, Margarida Ribeiro Ferreira (2014). *Faça você mesmo: Estética de participação nas artes digitais*. Lisboa. Universidade Nova de Lisboa.

COMPARATO, Doc (1992). *Da criação ao guião. A arte de escrever para cinema e televisão*. Lisboa: Editora Pergaminho.

COSTA, Henrique Alves (1978). *Breve história do Cinema Português: 1896-1962*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

DE SILVA, Janvier Pérez (2004). *La televisión há muerto. La nueva producción audiovisual en la era de internet; la tercera revolución industrial*. Barcelona: Editorial Gedisa.

FLORES, Teresa Mendes (2007). *Cinema e experiência moderna*. Coimbra: Minerva.

GRANJA, Vasco. (1981). *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte

HABERMAS, Jurgen (1989). *The Structural Transformation of the public sphere – An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Boston: MIT Press.

KITTLER, Friedrich (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.

LAHERA, José Angel Cortes, Comunicação na conferência internacional “*Televisão, Violência e Sociedade*”, Lisboa: Universidade Católica – artigo do jornal Público, Elisabete Vilar, janeiro de 2003.

LAHERA, José Angel Cortes (1999). *La estrategia la seducción en la Neotelevision*, Navarra: Universidad de Navarra, Baranain.

LOPES, Felisbela (1999). *Serviço público de televisão; a crise, a identidade e os desafios*. Comunicação apresentada ao I Congresso das Ciências da Comunicação, Lisboa, 22-24 de março.

----- (1999), *O Telejornal e o Serviço Público*, Minerva, Coleção Comunicação, Coimbra.

L' HERBIER, Marcel (1979). *La tête qui tourne*. Paris: Belfond.

MAGALDI, Sábato (1965). *Iniciação ao Teatro*. S. Paulo: Buriti.

MANOVICH, Lev (1995). *Archeology of a computer screen*. Disponível em http://manovich.net/content/04-projects/012-archeology-of-a-computer-screen/09_article_1995.pdf, consultado a 20/7/2018

----- (2005). *El Language de los nuevos médios de comunicacion*. Barcelona. Editorial Paidós.

MARC, David e THOMPSON, Robert J. (1995). *Prime time, Prime Movers*. New York: Siracuse University Press.

- MARTINS, Luís Oliveira (2006). *Mercados televisivos europeus, causas e efeitos das novas formas de organização empresarial*. Porto Editora: Porto.
- MATOS-CRUZ, José (1999). *O cais do Olhar*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa.
- MATTELART, Armand (1994). *Comunicação mundo – história das ideias e estratégias*. Editora Vozes: Petrópolis.
- MELO E CASTRO, E.M. de, (2006). *Roda Lume in Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea. O Caminho do Leve* (coord. Isabel Sousa Braga. Porto: Fundação de Serralves.
- METZ, Christian (1972). *A significação no cinema*. S. Paulo: Perspectiva.
- (1980). *O significante imaginário – Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.
- MEYER, Michel (1992). *Linguagem e literatura*, Paris, Presse Universitaire de France.
- MONDZAIN, Marie-José (2015). *Homo Spectator, ver, fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro.
- MORIN, Edgar (1970). *O cinema ou o homem imaginário*. Moraes Editores: Lisboa.
- NICOLAU, João (org.) (2005). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- NUSSBAUM, Martha, (1994). *La fragilidad del bien, fortuna y ética tragedia y la filosofía grega*. Madrid: La Balsa de Medusa.
- PAUL, Christiane (2008). *Digital Arts*. London: Thames & Hudson.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *O Espectador Emancipado*. Orfeu Negro: Lisboa.
- RIBEIRO, M. Félix (1983). *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- SARTRE; J.P. (1965). *Esquisse d'une théorie*. Paris: Hermann.
- SEGRE, C. (1989). *Enciclopédia Einaud*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- SILVA, Paulo Cunha e (1999). *O Lugar do corpo. Elementos para uma cartografia fractal*. Instituto Piaget: Lisboa.
- SINCLAIR, John (2000). *Televisión: comunicación global y regionalización*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- SOUSA, Ernesto (1979). *Carta de Malpartida*, in Colóquio-Artes, n.º 42. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- WOLTON, Dominique (1994). *Elogio do grande público, uma teoria crítica a televisão*. Porto: ASA.
- (2001). *Internet e depois?* Porto Alegre: Editora Sulinawolton.

ANEXOS

ANEXO I

TELEDRAMÁTICOS NA RTP

Séries produzidas em Portugal e emitidas pela RTP entre 1957 e 1992¹

1957 Televizinhos	Situação de comédia (Estúdio), interpretada por Elvira Velez, Vasco Santana, Maria Helena Silva, Clarisse Belo, Emílio Correia e Camilo Oliveira.
1957 A anedota da semana	Programa de humor, feito em Estúdio. Este programa teve o patrocínio da Casa Campeão (o primeiro anunciante da RTP) e foi interpretado por Vasco Santana, Maria Helena e Henrique Santana. (Teve a sua estreia a 9/11/1957 às 22H55, antes das últimas notícias que encerravam a emissão).
1958 Enquanto os dias passam	Série de comédia emitida em direto do estúdio. Emissão semanal.
1958 Quando Portugal canta	Estúdio. Série de humor com a participação de Luís Cerqueira, Carlos Coelho, Camilo Oliveira, Lourdes Norberto e Paulo Renato.
1958 O senhor que se segue	Programa musical em estúdio com Artur Agostinho e Camilo de Oliveira, Carmen Mendes, Alice Amaro, etc.
1959 Uma família Inglesa	Adaptação do romance de Júlio Dinis por Eduardo Damas. Realização de Ruy Ferrão e interpretação de Rolando Alves, Silva Araújo. Bettencourt Atayde, Luís Cerqueira, Isabel de Castro, Elvira Velez, e outros. Gravado em Estúdio.
1960 Lisboa em camisa	Autoria de Gervásio Lobato - 15 episódios – Produção de estúdio com adaptação de Cunha Ferreira e realização de Herlander Peyroteo. (De 25/8 a 1/12) Inicia-se com um genérico composto por imagens da Lisboa da época e créditos para passar ao estúdio onde decorre a narrativa escrita por Gervásio Lobato.
1960 A Lena e o Carlos	Comédia em registo de Revista com realização de Nuno Fradique.

¹ Esta lista não inclui programas de ficção para crianças (programas infantis).

1961 Querida Sara	Com autoria de Armando Vieira Pinto, esta série de Estúdio teve como intérpretes Maria Alberta, António Barros, Fernanda Borsatti, Hortense Luz, Rui Mendes, Anna Paula, entre outros.
1961 A família Barata	Autoria de Fernando Santos, Raul Solnado e Joselita Alvarenga. Realização de Fernando Frazão. Uma produção de estúdio.
1961 As aventuras de Eva	20 episódios. Autoria de Luiz Iglésias e Artur Costa. Realização de Fernando Frazão. Comédia ligeira, em estúdio, interpretada por Eva Tudor entre outros. (RTP Arquivos)
1961 Histórias simples da gente cá do meu Bairro	12 episódios. Série apresentada por Varela Silva, com histórias de personagens tipicamente alfacinhas, as suas alegrias e tristezas, os amores e as zangas, num misto de situações simultaneamente tocantes e divertidas. Série constituída por sketches. Mistura de ficção e documentário – imagens de um bairro de cidade. Filmada em exterior.
1962 Cenas da vida de uma atriz	11 episódios gravados em estúdio. Autoria de Costa Ferreira e realização de Herlander Peyroteo. Interpretação de Eunice Munõz (23/6 de 1962 a 29/1 de 1965)
1963 Um quarto com vista para o mar	2 episódios com autoria de Olavo D'Eça Leal. Realização de Henrique Pavão. Interpretação de Isabel de Castro e José Carlos Teixeira. Apresentação dos episódios pelo autor Olavo d'Eça Leal. Gravação em estúdio.
1963 Um homem chamado Felizardo	Quatro episódios. Realização de Herlander Peyroteo. Com autoria de Armando Vieira Pinto, narra as peripécias de um homem de família à procura de emprego. Registo de comédia em estúdio. Interpretado por Luís Cerqueira, Susana Prado, Fernando Muralha, Rodolfo Neves, Ema Paul, Grece de Castro, Tomás de Macedo, Vítor Tavares e Patrício Álvares. (RTP Arquivos) (6/1 a 2/2)
1965 Relações sociais	6 episódios (5/2 a 12/3)
1965 Terceiro Esquerdo	Série de Estúdio com 6 episódios realizados por Fernando Frazão. Intérpretes: Américo Coimbra, Mariema, Manuela Maria e Florbela Queiroz.
1965 Uma história por semana	Quatro telefilmes com produção e realização de Lauro António. Com Isabel Ruth, Carlos César, Lídia Franco, Rosa Lobato Faria, Rui Mendes e outros. (27/11)

<p>1966 Uma velha que tinha um gato</p>	<p>6 episódios gravados em estúdio. Autoria de Olavo D'Eça Leal, interpretado por Manuel Lerenó, Paulo Renato, Elvira Velez, Maria Alberta, Olavo d'Eça Leal, Carlos José Teixeira, Mariana Vilar, Maria Helena d'Eça Leal e Manuel Santos Carvalho. Realização de Luís Andrade. (9/7 a 13/8)</p>
<p>1966 Estrela Circulação</p>	<p>3 episódios de estúdio com realização de Ruy Ferrão. Interpretação de Henriqueta Maia, Rui Mendes, Fernanda Borsatti, Elvira Velez e Nicolau Breyner. (27/8 a 15/10)</p>
<p>1966 Sete pecados mortais</p>	<p>1 episódio com realização de Luís Andrade. Interpretação de Joana Bello, Manuel Cavaco, Luís Cerqueira, Luís de Campos, Laura Soveral, Alina Vaz, Lurdes Norberto, Santos Manuel, Ruy Furtado e Adelaide João. (22/10 a 3/12)</p>
<p>1969 O jogo da verdade</p>	<p>Seis episódios em estúdio. Com autoria de Costa Ferreira, retrata cenas da vida íntima de um casal interpretado por Eunice Muñoz e Síndico Filipe e ainda Josefina Silva e Brunilde Jùdice. Realização de Oliveira e Costa. (RTP Arquivos)</p>
<p>1975 Que farei com esta espada?</p>	<p>Uma produção da Oficina do Cinema e da RTP com realização de João César Monteiro. Que farei com esta espada? é uma cápsula do tempo, de um momento na história portuguesa. O filme capta uma inquietude e um estado de insatisfação que se repetirá nos anos seguintes, que prolonga o filme no tempo.</p>
<p>1976 Cantigamente</p>	<p>“Cantigamente” foi uma série composta por 6 episódios. Uma reflexão sobre Portugal e a sociedade portuguesa desde o início do século XX até 1974, num registo documental. O pano de fundo é a música, o cinema e o teatro de cada época. Produção: Centro Português de Cinema Consultores: Oliveira Marques, César de Oliveira, Alexandre O'Neill Argumento e Realização: Fernando Lopes. (RTP Arquivos)</p>
<p>1978 Ivone faz tudo</p>	<p>7 episódios com autoria de César de Oliveira e realização de José Fonseca e Costa. Produção Filmform</p>
<p>1978 O encontro</p>	<p>Cinequanon (Cooperativa de produção de filmes) apresenta O encontro de Vergílio Ferreira. Com Felisberto Arede, Ana Maria Gonçalves, José Augusto, José Henriques e outros. Adaptação e Realização de António Macedo.</p>

<p>1978 Amor de Perdição, memórias de uma família</p>	<p>6 episódios. Baseado no texto com o mesmo título de Camilo Castelo Branco e adaptação e realização de Manoel de Oliveira. (12/11 a 24/12)</p>
<p>1979 O Homem que matou o diabo</p>	<p>8 episódios baseados no livro com o mesmo título de Aquilino Ribeiro. Adaptação e realização de António Faria. (11/3 a 29/4)</p>
<p>1979 Os Maias</p>	<p>4 episódios baseados no livro com o mesmo título de Eça de Queiroz. Adaptação e realização de Ferrão Katzenstein Carlos de Carvalho, Rui Mendes, Curado Ribeiro, Vicente Galfo, Carlos Duarte, Canto e Castro, Rui de Carvalho, João d'Ávila, Vítor de Sousa, Lia Gama, Julie Sargeant, Artur Semedo e Rubens de Falco interpretam esta versão televisiva de "Os Maias". Considerado a obra-prima de Eça de Queiroz, este romance é um fresco sobre a alta burguesia portuguesa do final do século XIX e um retrato de uma família manchada por um incesto. Adaptada para televisão a partir da peça de José Bruno Carreiro. (10/5 a 31/5)</p>
<p>1979 O espelho dos Acácios</p>	<p>O espelho do Acácios é uma série de comédia musical produzida e emitida pela RTP. Tinha no seu elenco: Nicolau Breyner, Simone de Oliveira, Camilo de Oliveira, Ivone Silva, Rita Ribeiro, entre muitos outros.</p>
<p>1979 Histórias com pés e cabeça</p>	<p>12 episódios. Adaptação de um texto de Manuel António Pina. Interpretação de Lia Gama, Sérgio Godinho, Fernando Gomes, Julie Sergeant, Amélia Videira, entre outros.</p>
<p>1979 Entre marido e mulher</p>	<p>Série produzida pela Cinequipa/Grupo 4 e realizada por Fernando e João Matos Silva. São tratados os vários estágios da vida de um casal.</p>
<p>1979 Contos fantásticos</p>	<p>Série de 7 telefilmes com realização de Noémia Delgado e autoria de Eça de Queiroz, Júlio Dinis, Mário de Sá-Carneiro e Hugo Rocha. Adaptação e guiões de Noémia Delgado.</p>
<p>1979 Manhã Submersa</p>	<p>Série de 4 episódios (mais 1 de introdução) baseados na obra homónima de Vergílio Ferreira, produzida, adaptada e realizada por Lauro António. Atores: Vergílio Ferreira, Joaquim Rosa, Jorge Vale, Carlos Wallenstein, Jacinto Ramos, José Camacho, Canto e Castro, António Santos, Manuel Cavaco, Eunice Munõz, Miguel Franco e Joaquim Manuel Dias, Maria Olguim, Alexandra Coelho, Adelaide João e Maria de Lurdes Martins.</p>

<p>1979 Zé Gato</p>	<p>Serie produzida pelo Centro Português de Cinema e realizada por Rogério Ceitil. Intérpretes: Orlando Costa, Luís Lello, António Assunção, Manuel Cavaco, Canto e Castro. Série policial de referência, protagonizada por Orlando Costa, que desempenha o papel de um polícia corajoso que, por vezes, utiliza métodos de trabalho pouco ortodoxos.</p>
<p>1980 Provisórios ou definitivos para portugueses suaves</p>	<p>3 episódios. Série de humor sério e de critica com o grupo de teatro TVR que foi o autor e intérprete da série.</p>
<p>1980 Retalhos da vida de um médico</p>	<p>Adaptação do texto de Fernando Namora. Realização de Artur Ramos e Jaime Silva (Artur Ramos episódios 1, 2, 9, 10, 11 e 12 e Jaime Siva os episódios 3, 4, 5, 6, 7 e 8). A adaptação foi feita por Bernardo Santareno, Carlos Coutinho, Urbano Tavares Rodrigues, Dinis Machado. (20/4 a 5/7)</p>
<p>1980 Ao longo da Estrada</p>	<p>Longa metragem de ficção, produzida na RTP-Porto com autoria e realização de Rui Ramos. Intérpretes: Manuela Carlos, Rui Madeira, Estrela Novais, António Reis e outros.</p>
<p>1980 Contos tradicionais portugueses</p>	<p>11 episódios. Um deles: “O amor das três romãs” com Realização de João César Monteiro e interpretação de Margarida Gil, Sílvia Ferreira e Joana Oliveira.</p>
<p>1980 A brasileira de Prazins e O Retrato de Ricardina</p>	<p>Textos de Camilo Castelo Branco adaptados a televisão por Manuel Arouca e Ana Rita Martinho. Atores: Jacinto Ramos, Laura Soveral, entre outros. Realização de Victor Manuel</p>
<p>1981 Gervásio não vai ao ginásio</p>	<p>12 episódios da autoria de Maria Madalena Fernandes e realização de Maria Laura Romão de Azevedo. Interpretação de Nicolau Breyner, Magda Cardoso, Ana Pereira e Luís Modesto. (18/10 a 3/01 de 1982)</p>
<p>1981 Uma cidade como a nossa</p>	<p>4 episódios com autoria e realização de Luís Filipe Costa. Com Rui Menes, Júlio César, Guida Maria, Mário Jacques, Santos Manuel, Josefina Silva, Zé Eduardo e outros. Uma série policial com música de Rão Kyao e direção de fotografia de António Silva. (22/10 a 12/11)</p>

<p>1981 Um táxi na cidade</p>	<p>Série de 6 episódios produzida pela RTP-Porto. Argumento e diálogos de Sérgio Andrade e José Saraiva. Intérpretes: Jacinto Ramos, Laura Soveral, Marília, Jorge Rola, Manuela Carlos e José Pinto, entre outros. Realização de Adriano Nazareth Jr.</p>
<p>1982 Pedro e Paulina</p>	<p>13 episódios. Texto de Carlos Manuel Rodrigues e Álvaro 13 13 episódios com interpretação de Carlos Manuel Rodrigues e Magalhães dos Santos. A autoria de Armando Cortez. 31/7 a 23/10)</p>
<p>1982 Gente fina é outra coisa</p>	<p>12 episódios com autoria de César de Oliveira e de Nicolau Breyner e realização de Luís Andrade. Os Penha Leredo, completamente arruinados, precisam de dinheiro. Têm a ideia de receber na mansão da família hóspedes ricos para ajudar a recuperar as finanças familiares. No entanto, a matriarca de família não podia saber que eram hóspedes. Tinham que os fazer passar por familiares afastados... Intérpretes: Nicolau Breyner, Amélia Rey Colaço, Rui de Carvalho, Mariana Rey Monteiro, Carlos César, Margarida Carpinteiro e outros.</p>
<p>1982 Dick Haskins</p>	<p>Com autoria de Dick Haskins (pseudónimo de António Andrade Albuquerque) esta série policial teve também realização do seu autor, Dick Haskins. Foram intérpretes: Alberto Morgado, Fernanda Farinha, Fonseca Inácio, José Elias, A. Simões de Sousa, Maria Paula Cardoso, Teresa Miguel, Marques Cunha, entre outros.</p>
<p>1985 Duarte e Companhia</p>	<p>39 episódios em 5 temporadas, com autoria e guião de João Miguel Paulino e realização de Rogério Ceitil. São as aventuras e trapalhices de uma tripla de detetives, Duarte (Rui Mendes) Tó (António Assunção) e Joaninha (Paula Mora) que se deslocam num Citroen 2CV vermelho. Trabalham numa agência de detetives. Duarte é o chefe arrogante e mulherengo (mesmo sendo casado), Tó, o subordinado pachorrento e calmo e Joaninha, a secretária de Duarte e prima de Tó com um trauma com os homens. com uma força de ferro. A dupla de detetives Duarte e Tó e a secretária Joaninha tentam resolver os casos e investigações, porém, tudo o que fazem corre mal. O mal é protagonizado por um conjunto de malfeitores de baixo calibre. (6/12 de 1985 a 24/6 de 1989)</p>
<p>1985 Em Lisboa uma vez</p>	<p>Só acontece aos outros, Quando as máquinas param, Happy end e Morte d’homem são 4 telefilmes que se agrupam na série “Em Lisboa uma vez” com realização de Luís Filipe Costa e produção de Garcia Rosado e a participação dos atores Carmen Santos. Maria do Céu Guerra, Rui Mendes, Orlando Costa, Rita Lello, José Eduardo e muitos outros.</p>

	A autoria de Só acontece aos outros é de Maria Antónia Palla, quando as máquinas param é baseado no texto dramaturgico de Plínio Marcos, Happy end é baseado em textos de August Strindberg e de Frederico Garcia Lorca e Morte d'Homem é de autoria de Francisco Moita Flores e Luis Filipe Costa.
1986 O anel mágico	12 episódios com autoria de Ana Maria Magalhães, Isabel Alçada, Maria Teresa Ramalho e João Matos e Silva. Realização de Jorge Cabral. (15/10 de 1986 a 14/1 de 1987)
1986 Resposta a Matilde	Autoria de Fernando Namora. "Resposta a Matilde" é uma adaptação de Fernando Namora ao mundo do teatro. Num café cruzam-se uma mulher casada, Manucha e Arnaldo que depressa mostram um interesse mútuo. Vivendo um amor platónico, procuram a todo o custo encontrarem-se a sós, com a estranha convivência do marido, que parece não se importar e incentivar a mulher. Com narração omnipresente de Rui Mendes, esta é uma história de traição, enganos e até desenganos.
1986 Xailes Negros	Autoria de José de Almeida Pavão e adaptação para televisão de Emanuel Macedo e José Medeiros. Uma produção da RTP-Açores com realização de José Medeiros. Esta série tem por pano de fundo uma freguesia rural açoriana, no princípio dos anos setenta, e por protagonista uma geração dividida entre o apelo da emigração, e os traumas da guerra colonial.
1987 Histórias quase clínicas	Autoria de António Moreno e realização de Adriano Nazareth. Histórias que envolvem doentes e médicos num ambiente hospitalar. Com António Capelo, Júlia Correia, Ana Bustorff, António Fonseca, Jorge Pinto, Jorge Rola e outros.
1987 Estrada larga	Série juvenil de Manuel Pavese e Maria João Lucas e realizada pela produtora Videomedia. A história da família Sousa Alves que vive nos subúrbios, encafuada no seu apartamento e vivendo afastados da natureza e das belezas e maravilhas do próprio país. Com Canto e Castro, João Mota, João Lucas, Pedro Jardim, Rita Salema e Paulo Bernardo.
1987 A Senhora Ministra	São 26 episódios de comédia baseada em factos reais e recentes da política nacional. Com Ana Bola, Victor de Sousa, Paulo Pinto, Heitor Lourenço, Maria Vieira. Realização de José Eduardo Abreu. Teresa Guilherme Produções para a RTP.
1988 Topaze	Autora de Marcel Pagnol com Varela Silva, são José Lapa, Canto e Castro, Ruy Furtado, José Viana, Carlos Ribeiro, Paula Mora.

1988 Conto de Natal	Realização de Lauro António
1988 Homens da segurança	Com produção dos estúdios Atlântida são 39 episódios com autoria e realização de Nicolau Breyner. Com Batista Fernandes, Manuela Marle, Carlos Areia, Noémia Costa Licínio França (29/7 a 21/10)
1990 Alentejo sem lei	3 episódios com produção da Madragoa Filmes de Paulo Branco e realização de João Canijo. Interpretação de Carlos Daniel, Rita Blanco, Fernando Luís, Canto e Castro, Cremilda Gil e Maria Vieira, António Feio, Rogério Samora e Vitor Norte e outros. Com Guião de João Canijo e Paulo Tulhas.
1988 A mala de cartão	Michel Wyn adapta livro de Linda de Suza e Margot Caron realiza com a colaboração de António Cunha Telles.
1988 Sétimo Direito	Um original de Henrique Santana em 16 episódios com o Henrique Santana, Lia Gama, Rita Ribeiro, Carlos Quintas, Luís Aleluia, Cláudia Cádima e Maria Helena Matos. Realização de Nicolau Breyner.
1989 Crime à portuguesa	6 episódios com autoria e argumento de António Modesto Navarro e Miguel Barbosa e realização de Fernando Matos Silva. Com Rogério Paulo, Orlando Costa e Filipe Ferrer. (23/7 a 27/8)
1989 A tribo dos penas brancas	7 episódios com autoria de Viriato Coelho e realização de Jorge Cabral. Com Rita Blanco, João Cabral e Isabel Bernardo. Série de aventuras juvenil. (5/8 a 16/9)
1989 Caixa Alta	7 episódios de autoria de Ana Rita Martinho e Manuel Arouca e realização de Tozé Martinho. (18/11 de 1989 a 8/1 de 1990)
1989 O Barco e o sonho	7 episódios produzidos pela RTP Açores com argumento de José Medeiros. Com Natália Marcelino, José Soares, Paulo Andrade, Maria Botelho, Raúl Resendes, Jovelino Pimentel e outros. Realização de José Medeiros
1989 Fados	10 episódios de 10 diferentes autores (Joaquim Leitão, Victor Gonçalves, Manuel Faria de Almeida, Cristina Hauser, Margarida Gil, Oliveira e Costa, Luiz Fagundes Duarte e Isabel Medina, José Nascimento, Jaime Campos, Luís Filipe Costa e Alfredo Tropa

1990 Chuva de Maio	Uma Produção Edipim para a RTP em 6 episódios com autoria de Zé Arantes e realização de Paula Pacheco. Com Margarida Carpinteiro, Norberto de Sousa, Zé Arantes, Sofia Brito, Carmen Dolores e Curado Ribeiro, entre outros. (30/4 a 4/6)
1990 Nem o pai morre, nem a gente almoça	13 episódios de Nicolau Breyner com realização de Paula Pacheco. Com Armando Cortez, Manuela Maria, Rosa Lobato Faria, Natalina José e Júlio César. Registo de comédia revisteira. (7/7 a 8/9)
1990 Os melhores anos	13 episódios de autoria de João Aguiar e realização de Minda Fonseca. (22/9 de 1990 a 1992)
1990 Duas história de que o diabo gosta	2 episódios de autoria Raúl Solnado e escritas para televisão por Doc Comparato. Realização de Walter Arruda e realização de Régis Cardoso. Com Varela Silva, Armando Cortez, Ana Padrão, António Marques, Teresa Corte vReal e participação de Simone de Oliveira. (22/12 a 29/12)
1990 O cacilheiro do amor	8 episódios de Mário Lindolfo e Júlio César com realização de Nicolau Breyner. (16/8 a 13/9)
1990 O Posto	6 episódios com autoria de Carlos Paço D’Arcos e realização de Nicolau Breyner e Victor Manuel
1990 Chuva de maio	e “Chuva de Maio,” uma série de ficção musicada que tendo falhado na primeira componente se saiu bem da segunda, principalmente nos bailados. Programa de Estúdio.
1990 Nem o pai morre...	“Nem o Pai Morre...”, 13 episódios a resvalarem para o humor negro, com um velho rico a ser implacavelmente perseguido pelos descendentes, que o que mais queriam era vê-lo morto para deitarem mãos à herança. Interpretações de Júlio César, Manuela Maria, Armando Cortez, Fernando Mendes, Simone de Oliveira e Rosa Lobato de Faria (também com responsabilidades no argumento) e realização de Paula Pacheco. Programa de Estúdio.
1990 Euronico	“Euronico” com Nicolau Breyner. Cada programa foi dedicado a um estado-membro e Nicolau, seguindo a fórmula de “Eu Show Nico”, encorpou diversas personagens, com as quais se foram confrontando atores como Morais e Castro, Estrela Novais, Fernando Mendes, Rosa do Canto, Luís Aleluia e Mafalda Drummond. Programa de Estúdio

<p>1990 Napoleão, meu amor</p>	<p>“Napoleão, Meu Amor” onde um herdeiro em bolandas não teve, por si, nem pelos que o seguiam, o mérito de conquistar as gargalhadas que se pretendiam. Programa de Estúdio</p>
<p>1990 Ricardina e Marta</p>	<p>Com produção dos Estúdios Atlântida para a RTP, Ricardina e Marta foi uma série/telenovela com 90 episódios. Com autoria de Tozé Martinho e Manuel Arouca, esta série foi baseada nos romances o Retrato de Ricardina e A Brasileira de Prazins de Camilo Castelo Branco. Interpretação de Rita Ribeiro, Tozé Martinho, Morais e Castro, Filomena Gonçalves, Maria José Pascoal e muitos outros. Realização de Victor Manuel.</p>
<p>1990 O processo de Camilo e Ana Plácido</p>	<p>Com Guião de Luís Francisco Rebelo e interpretação de Glória Férias, Luís Vicente, Eduardo Galhós, Benjamin Falcão, Joaquim Rosa, Norberto Barroca e outros. Encenação de realização de Herlander Peyroteo. Três episódios.</p>
<p>1990 A Morgadinha dos Canaviais</p>	<p>4 episódios com o texto de Júlio Dinis e realização de Ferrão Katzenstein. Intérpretes: São José Lapa, Virgílio Curado Ribeiro e outros.</p>
<p>1990 A maldição da Marialva</p>	<p>A Maldição de Marialva passa-se no século X, na cidade de Alva, ao sul do rio Douro, em plena "Terra Portucalense". Uma história baseada no conto de Alexandre Herculano "A Dama Pé de Cabra". Com Lídia Franco, Carlos Daniel, Julie Sargeant e Catarina Avelar. Adaptação e guião de João Palma Ferreira e António Macedo. Realização de António Macedo</p>
<p>1990 Duas histórias de que o diabo gosta</p>	<p>A primeira história é sobre um profissional da ladroagem e um chefe de família que, unidos por laços de amizade, decidem assaltar um supermercado. Na segunda história um velho oficial do exército, um homem muito solitário, é contactado por uma jovem que diz ser sua filha, fruto de uma relação que ele teve há muitos anos. Histórias de Raul Solnado escritas por Doc Comparato, produzidas por Walter Arruda e realizadas por Wellington Amaral Jr. com Victor Norte, Filomena Gonçalves, José Wilker, Rui Mendes, Catarina Avelar e outros.</p>
<p>1990 Um solar alfacinha</p>	<p>O cenário é um típico bairro alfacinha onde vivem os barões do Bairro Alto nos seis episódios desta série. Participam, entre outros, Deolinda Rodrigues, Pedro Pinheiro, João Baião, Natália de Sousa e Natalina José. Produção de Pedro Pinheiro e Rui Luís e realização de Pedro Pinheiro.</p>

1991 Terra instável	6 episódios de autoria de Viale Moutinho, Violeta Figueiredo, Isabel Medina, Mira Coelho, José Jorge Letria, António Torrado, Herlander Peyroteo, Maria João Rocha, Luís Filipe e Jaime Costa com realização dos mesmos. (27/1 a 3/3)
1991 Corações periféricos	4 episódios com textos e realização de Fernando Ávila, Pedro Ruivo, Luís Alvarães e Manuel Mozos. (22/6 a...)
1991 A marquesa de Vila Rica	Com a participação de Paulo Oom, Rita Bagulho, Júlio César, Mário Jacques, Lídia Franco entre muitos outros e autoria de João Aguiar, esta ficção juvenil em episódios teve produção de Leonor Bernardo e realização de Mário Ferreira Mendes. Uma associação de jovens ecologistas, um empresário ganancioso e um autarca sem escrúpulos são os pivots desta história que se desenvolve em 3 episódios.
1991 Um amor feliz	Autoria de David Mourão Ferreira e realização de Artur Ramos. Interpretação de Rui Mendes, Margarita Lascoiti, Clara Joana, Manuela Coelho, Maria João Luís, Maria José, Lídia Franco, Paula Guedes, Isabel de Castro, António Rama e outros.
1991 O café do Ambriz	3 episódios baseados no romance “Daqui p’ra frente só há dragões” de Ângela Caires e realização de Jaime Campos. Com Asdrúbal Teles, Batista Fernandes, Carlos Daniel, Carlos Santos, (19/10 a 2/11)
1991 O Mandarin	4 episódios com autoria de José fanha e Mira Coelho adaptam Eça de Queirós e realização de Ferrão Katzenstein. (9/11 a 30/11)
1991 Claxon	13 episódios com autoria de António Avelar Pinho e António Cordeiro. Realização de Henrique Oliveira. 13 episódios Interpretação de António Cordeiro, Margarida Reis, António Paulo, Ricardo Carriço, Tomás Machado, entre outros. (de 14/9 a 30/09)
1991 Por mares nunca dantes navegados	Baseado em textos de Fernando Dacosta, Orlando Neves, Teresa Paixão, Carlos de Oliveira, Jaime Gralheiro, Luís de Camões, Manuel Alegre, Miguel Torga, Millôr Fernandes e Padre António Vieira. Intérpretes António Marques, Carlos Freixo, Carlos Pessoa, Diogo Infante, Filomena Gonçalves, Glória de Matos, João Grosso, Lia Gama, Luís Rizo, Marcantónio del Carlo, Paulo B., Paulo Oom, Raquel Maria, Rui Luís Brás e Sérgio Silva. Realização de Zita.

1991 Histórias fantásticas	Argumento e realização de Carlos Barradas. São 3 episódios com a interpretação de Alexandra Lencastre, Marques Arede, , Lúcia Maria, Paulo Braga, Abel Neves
1991 O fosso e o pêndulo	Autoria de Luísa costa Gomes e realização de Vitor Silva. Intérpretes: Alberto Kemp, Ana Nave, Bento Martins, Francisco Bráulio, João Poderoso, José Garcez, José Mora Ramos e Teresa Lobão.
1989 Mau tempo no canal	5 episódios de 30 minutos cada. Adaptação do texto de Vitorino Nemésio por José Medeiros que também realiza. Intérpretes: Leandro vale, Maria do Céu Guerra, Fernando Rei Júnior, Anabela Morais, João Cabral e Igor Sampaio.
1990 Crimes pré-feitos	3 episódios. Elenco: Isabel Medina, José Pedro Gomes, João Grosso. Realização: Luís Filipe Costa. (2/3 a 16/3)
1991 Ultimactos	Conjunto de 3 telefilmes escritos e realizados e com música de Sérgio Godinho. Com os títulos: A Reconstrução, SOS Stress e Entre mortos e vivos, Ficção com cerca de 30 minutos cada filme.
1992 Crónica do tempo	Realização de Luís Filipe Costa. Série concebida a partir do romance de Maria Isabel Barreno (Crónica do tempo, 1991), com adaptação de Maria Isabel Barreno, Ana Rita Martinho e Maria João Mira. Interpretação de Armando Cortez, Rosa Lobato Faria, Carlos César, Luís Matta e Mané Ribeiro.
1992 Marina, Marina	52 episódios. Produção e adaptação de Carlos Cruz, Virgílio Castelo, Carlos Fontoura, Manuel Domingos - adaptação de I love Lucy. Realização de Cila do Carmo. (18/9 de 1992 a 10/9 de 1993)
1992 Pós de bem querer	4 episódios com autoria de António Torrado e realização de Fernando Ávila. Intérpretes: André Gago, Joaquim Rosa, Glória Férias, Natália Luísa, Carlos Bernardo, João Mota, Filipe Ferrer, José Viana, Jorge Gonçalves, Isabel Medina, Márcia Breia, Alexandre Melo, Fernanda Lapa. (4/10 a 25/10)
1992 O rapaz do trompete	Argumento de Violeta Figueiredo e Realização de Maria João Rocha
1992 Aqui d'El Rei	A versão televisiva da longa metragem em 3 episódios. Com autoria de Carlos Saboga, Vasco Pulido Valente e António Pedro Vasconcelos. Interpretação de Julie Sergeant, José Coronado, Christine Chevreux, Joaquim de Almeida, José Mário Branco, António Ferrandis, Rogério Samora, Nuno

	Quadros, Jean-Pierre Cassel, Arnaud Giovaninetti, Ludmila Mikael. Realização de António Pedro Vasconcelos.
1992 O Veneno do sol	Três episódios. Adaptação do livro de Fernanda de Castro por Sarah Trigoso e António Ferro é uma história de amor passada na Guiné-Bissau. Esta série tem realização de Victor Manuel e Pedro Martins. Uma produção dos estúdios Atlântida para a RTP. Formato próximo da telenovela.
1992 O Grande Irã	Com autoria de Jaime Camargo e Duca Rachid e realização de Alexandre Montenegro e Artur Santana esta série com 13 episódios foi protagonizada por José Pedro Gomes, Carlos Lacerda, Adriano Luz e Diva Adão, entre muitos outros. Um ex-combatente da Guerra portuguesa que regressa a África 20 anos depois, em busca de uma filha que resultou de uma paixão com uma mulher africana.
1992 A árvore	Um original de Ângela Sarmiento com realização de Ademar Ferreira. Série em 6 episódios que mistura cenas gravadas em estúdio com cenas em exteriores num formato próximo da telenovela. Uma produção dos estudos Atlântida para a RTP.
1991 O Beijo de Judas	6 episódios com autoria de João Miguel e realização do Rogério Ceitel. Uma série policial urbana, interpretada por Rogério Samora, Luzia Paramés, António Assunção, João Lagarto, Amílcar Botica, Filipe Ferrer, Guilherme Filipe e Almeno Gonçalves. Filmado em película cinematográfica.
1992 O altar dos holocaustos	3 episódios com autoria de António Macedo e António Torrado. Com realização de António Macedo esta história em episódios é interpretada por Manuel Cavaco, Carlos Coelho, Rui Pedro, Eugénia Bettencourt, Helena Isabel, Fernanda Alves, André Gago, Luís Lucas, Catarina Avelar e Joaquim Rosa. Filmado em película cinematográfica.

ANEXO II

TELETEATRO PRODUZIDO NA RTP

(1957/1992)

Ano/título	Data	Descrição
1957 O monólogo do Vaqueiro	11/3	Autor: Gil Vicente, com Ruy de Carvalho e realização de Álvaro Benamor
1957 Três máscaras	18/3	Autor José Régio, com Eunice Munõz, Luís Cerqueira e Mário Pereira e realização de Orlando Vitorino
1957 Pedido de casamento	25/3	Autor: Anton Chekov. Com Rogério Paulo, Jacinto Ramos e Alina Vaz. Realização de Artur Ramos
1957 Mar	01/4	De Miguel Torga com Catarina Avelar e realização de Ruy Ferrão
1957 Cavalgada para o mar	15/4	John Millington (original) Correia Alves e Luís Francisco Rebelo (adaptação). Interpretação de Fernanda Montemor, Aura Abranches, Lourdes Norberto, Tomás Macedo e realização de Artur Ramos
1957 Caminho de sombra	22/4	Realização de Nuno Fradique
1957 O preço da glória	03/6	Autor: Georges Wissant, interpretação de Maria Albergaria e Luís Cerqueira e realização de Nuno Fradique
1957 Não se pode pensar em tudo	18/6	Autor: Alfred Musset, com Maria Paula, Jacinto Ramos, Costa Ferreira, Ana Paula e realização de Álvaro Benamor
1957 A Morgadinha de Vale d'Amores	25/6	Autor: Camilo Castelo Branco e interpretação de Madalena Sotto, José Viana e Jaime Santos. Realização de Herlander Peyroteo
1957 O meu filho	09/7	De Pierre Didler com interpretação de Rogério Paulo, Luis de Campos, António Palma e realização de Ruy Ferrão.
1957 Realidade da fantasia	16/7	Autor: Claude Gével. Interpretação de Aura Abranches, Paulo Renato, Ema Paul, Maria Olguim e realização de Artur Ramos.

1957 Camila ou manhã de núpcias	20/8	Com Madalena Sotto, Emílio Correia, Maria de Lourdes Carvalho, Mário Pereira, Grece de Castro, Bettencourt Ataíde e realização de Nuno Fradique
1957 Esta noite choveu prata	10/12	Pedro Bloch. Interpretação de João Villaret
1958 A casa dos crimes	07/1	Interpretação de Garcia Alvarez, Pedro Munõz Seca
1958 Aconteceu o que aconteceu	14/1	
1958 O pote de barro	21/1	Luigi Pirandello
1958 Balada de Outono	28/1	De Carlos Selvagem e interpretação de Brunilde Júdice, Alma Flora, Maria de Lourdes Duarte. Realização de Artur Ramos
1958 Quem desdenha	04/2	Autor: Pinheiro Chagas
1958 O Urso	18/3	Anton Tchekhov (original) Francisco Ribeiro (adaptação). Interpretação de Maria Schultz, Jaime Santos, Mário Santos e realização de Artur Ramos
1958 O rei veado	22/4	Autor: Carlo Gozzi (original) Fernando de Paços (adaptação). Interpretação de Morais e Castro, Fernanda Alves, Luís Horta, Fernanda Montemor e realização de Artur Ramos
1958 O Landau de seis cavalos	28/10	De Victor Ruiz Iriarte com Florbela Queiroz, Anna Paula, Suzana Prado, António Sacramento e realização de Álvaro Benamor
1958 Os anjos não dormem	09/12	Autor: Armando Vieira Pinto e interpretação de Fernanda Borsatti, Augusto de Figueiredo e Susana Prado.
1959 Atrás da porta	27/1	Autor: Costa Ferreira. Interpretação de Costa Ferreira, Luís de Campos, Maria Alberta, Fernanda Borsatti, António Sacramento, Alma Flora, Henrique Canto e Castro, Gina Santos, Paulo Renato Rodolfo Neves.
1959 A proibição	23/6	Teleteatro, com a peça "A Proibição", da autoria do dramaturgo Francisco Gomes de Amorim (1827-1891) Adaptação: Manuel Lerenó Atores: Susana Prado, Isabel Castro, Elvira Velez,

		Fernando Gusmão, David José, Fernando Curado Ribeiro, Maria José e Manuel Lerenó.
1959 Um raio de luz	4/12	Autor: Fernando Vila. Atores: Rui Mendes, Rui Furtado, João Perry, Manuel Lerenó, Patrício Álvares, Luís Cerqueira, António Sarmento. Realizador: Nuno Fradique
1959 Casa de pais		Francisco Ventura escreveu e Herlânder Peyroteo realizou Casa de pais. Ti Domingos é um velho que fez tudo pelos filhos em troca de tomarem conta dele na velhice. Mas dois dos filhos, sobretudo uma das noras, não querem tratar dele, porque dá uma grande despesa. Com Raul de Carvalho, Beatriz de Almeida, Madalena Sotto, Manuel Lerenó, Mário Pereira, Tomás de Macedo, Maria Albergaria, Rosina Rego e Fernanda Coimbra.
1960 Pega Fogo		Primeira peça transmitida em direto de um teatro. Aconteceu no Teatro Monumental em Lisboa
1960 A intrusa		Autoria de Maurice Maeterlinck com adaptação de Luís Francisco Rebelo. Com Luís Cerqueira, Ruy Furtado e Ricardo Alberty e realização de Artur Ramos
1961 O Capote	21/6	Autor: Nicolau Gogol. Atores: Manuel Lerenó, Adelina Campos, Fernando Gusmão, Paiva Raposo, Luiz Cerqueira, Tomaz Macedo, Mário Santos, Maria Bastos Andrade e Silva, Júlio Cleto, Norberto Barroca, César Augusto, Pedro de Orey, Rui Pedro e Manuel Maria Teixeira. Realizador: Herlânder Peyroteo.
1961 Suave Milagre		Texto de Eça de Queiroz e adaptação do Conde de Arnoso.. Interpretação de Manuel Lerenó, Jaime Santos, Ema Paul, Luís Cerqueira, Costa Oliveira, Alina Vaz, Sousa Costa, Cecília Guimarães, Raul Ferrão, Andrade e Silva, Costa Ferreira, Mário Sargedas, Couto Viana, Tomás de Macedo, Alexandre Vieira, Rodolfo Neves, António Manuel e António Sacramento. Realização de Rui Ferrão.
1962 Retrato de Senhora	16/5	Autoria: Emídio Carvalho. Interpretação: Ana Paula, Adelina Campos, Gonzaga Natércia, Joaquim Rosa, Rui de Carvalho, Batista Fernandes e Georgina Cordeiro. Realização: Ruy Ferrão
1962 O Moinho eterno	4/7	Autor: Figueiredo de Barros. Atores: Emílio Correia, Alexandre Vieira, Carlos José

		Teixeira, Henrique Santos, Fernando Gusmão, Joaquim Rosa e Adelaide João. Realizador: Herlânder Peyroteo.
1962 A Dama das Camélias	21/11	Autoria de Alexandre Dumas filho. Atores: Eunice Muñoz, Ruy de Carvalho, Raquel Valdez, Júlia Muñoz, Luís Cerqueira, Maria Alberta, Ruy Furtado, Fernanda Borsatti, Benjamim Falcão, Morais e Castro, Armando Caldas, António Sacramento, Luís Felipe e Raul de Carvalho. Realização: Nuno Fradique.
1962 Crime demasiado perfeito		Adaptação televisiva do original de Jean Marsus, a história dum trágico conflito familiar entre dois irmãos. Com Armando Cortez, Batista Fernandes, Manuel Lerenó e outros. Realização de Oliveira e Costa.
1963 A aposta	1/1	Autoria de Anton Tchekhov. Atores: Carlos Wallenstein, Ruy de Carvalho, António Sarmento e Ruy Furtado. Realizador: Nuno Fradique.
1963 Um homem chamado Felizardo	5/1 12/1; 19/1 26/1	Autor: Armando Vieira Pinto Atores: Luís Cerqueira, Susana Prado, Fernando Muralha, Rodolfo Neves, Ema Paul, Grece de Castro, Tomás de Macedo, Vítor Tavares, Patrício Álvares Realização: Herlânder Peyroteo
1963 Construtor de Esperanças...precisa-se	30/1	Autoria: Fernando Muralha Interpretação: Berta de Bivar, João Lourenço, Manuel Lerenó e Tereza Mota. Realização: Herlander Peyroteo
1963 Carmosina	13/2	Autoria: Alfred de Musset. Interpretação: Alina Vaz, Berta de Bivar, Fernando Muralha, José Alberto, Manuel Lerenó, Mariana Vilar, Morais e Castro, Paulo Renato. Realização: Herlander Peyroteo
1963 Xeque-Mate	27/2	Autoria: Miguel Barbosa. Interpretação: Paulo Renato, Alexandre Vieira, Álvaro Pereira, Berta de Bivar, Fernando Muralha, Gomes e Sousa, Holbeché Bastos, Jaime Santos, Luís Cerqueira, Lynne Motta, Manuel Lerenó, Tomaz de Macedo. Realização: Pedro Martins
1963 Noite de Reis	14/8	Adaptação da comédia “Twelfth Night” de William Shakespeare. Atores: Alexandre Vieira, António Marques, Canto e Castro, Carlos Duarte, Carlos Wallenstein, Costa Ferreira, Curado Ribeiro, Fernanda Montemor,

		Fernando Gusmão, Holbeche Bastos, Isabel de Castro, Júlio Cleto, Maria José, Ruy de Carvalho, Rui Furtado e Victor Ribeiro. Realizador: Fernando Frazão.
1963 O Baile	12/10	Adaptação do original “El Baile” de Edgar Neville. Atores: Paulo Renato, Ruy de Carvalho e Laura Alves. Realizador: Fernando Frazão.
1964 Os Fidalgos da Casa Mourisca	2/1	Autor: Júlio Dinis. Atores: Alexandre Vieira, Emílio Correia, Fernando Gusmão, Ivone Moura, Maria Cristina, Mariana Vilar, Mário Pereira, Nicolau Breyner, Paulo Renato, Ruy de Carvalho e Tomás de Macedo. Realizador: Pedro Martins.
1964 Vamos contar mentiras	11/2	Adaptação para português do texto de Alfonso Paso “Vamos a contar mentiras.” Atores: Armando Cortez, Florbela Queiroz, José Alberto, José Morgado, Lita Costa, Lourdes Cabral, Raúl Solnado e Santos Carvalho. Realizador: Fernando Frazão.
1964 A Ascensão de Joanhina	18/6	Autoria: Gerhart Haupman. Interpretação: Maria Armada, João Pedro Cascais, Lisette Frias, Grece de Castro, Maria Albergaria, Luís Cerqueira, Octávio Borges, Ruy Furtado, José Alberto, António Sarmiento, Elvira Pais, Maria Bastos, Fernando Frias, Ruy Matos, Maria Teresa de Almeida. Realização: Nuno Fradique
1964 A noite mais longa	8/10	Autor: Friedrich Durrenmatt. Atores: Pedro Lemos e Jacinto Ramos. Realizador: Jorge Listopad.
1964 Um mês no campo	4/11	Autor: Ivan Turgueniev. Atores: Alexandre Vieira, Cândida Lacerda, Carlos Fernando, Carlos Wallenstein, Carmen Dolores, Catarina Avelar, Fernanda Figueiredo, João Perry, Josefina Silva, Mário Santos, Paulo Renato e Ruy Furtado. Realizador: Pedro Martins.
1964 Azul existe	11/12	Autor: Ary dos Santos. Atores: Alexandre Ribeirinho, António Ferro, Eládio Clímaco, Francisco Ferro, Heloísa Cid, João Perry e Maria do Céu Guerra. Locução: Norberto Barroca. Realizador: Herlânder Peyroteo.

1964 A Recompensa	12/12	Autor: Ramada Curto Atores: Adelina Campos, Álvaro Pereira, Anny Quintas, Batista Fernandes, Costa Ferreira, Cremilda Gil, Curado Ribeiro, Eunice Muñoz, Joaquim Rosa, Júlio Cleto, Manuel Leren, Maria Alberta, Mariamélia, Mário Sargedas, Patrício Álvares, Pedro Castelo Braz, Ruy Furtado e Vítor Sousa. Realizador: Ruy Ferrão.
1964 Teatro nos Bastidores	16/12	Autor: Charles Cordier. Atores: Alexandre Vieira, Costa Ferreira, Dalila Rocha, Fernando Curado Ribeiro, Jacinto Ramos, Júlia Pereira, Lygia Telles e Paulo Renato. Realizador: Pedro Martins.
1965 A menina feia	7/3	Autor: Manuel Frederico Pressler e interpretação de Laura Alves, Paulo Renato, Henrique Santana, Henrique Viana, Nicolau Breyner, Henrique Santos, Alma Flora, António Marques, Lia Gama, Irene Cruz, Luís Horta, Costinha, Irene Isidro. Realização de Pedro Martins
1966 As árvores morrem de pé	7/3	Autor: Alejandro Casona. Interpretação de Palmira Bastos, Lourdes Norberto, Josefina Silva, Gina Santos, Varela Silva, Luís Filipe, Óscar Caetano, Pedro Lemos, Benjamim Falcão, Meniche Lopes, Paiva Raposo e Manuel Correia. Realização de Fernando Frazão
1968 A sapateira prodígio	11/6	De Frederico Garcia Lorca com interpretação de Amália Rodrigues, Barreto Poeira, Alexandre Careto. Realização de Fernando Frazão
1970 A visita	29/10	Autor: Costa Ferreira. Interpretação: Costa Ferreira, João Mota, Rui de Carvalho, Adelaide João, Manuela Maria. Realização: Oliveira Costa
1970 De noite todos os gatos são pardos		Adaptação do texto de Rebelo da Silva por Odete de Saint-Maurice. Interpretação de Fernanda Coimbra, Emílio Correia, Vasco Lima Couto e realização de Pedro Martins
1970 O filho sozinho		Francisco Ventura
1970 As três máscaras		José Régio
1967 Frei Luís de Sousa		Este clássico da dramaturgia portuguesa da autoria de Almeida Garrett, com realização de Jorge Listopad e interpretação de Carmen Dolores, Jacinto Ramos,

		Luís Santos, Ana de Sá, Couto Viana, Mário Salgedas e Branco Alves.
1970 Como Emílio viu o teatro		Álvaro Martins Lopes é o autor de um texto que Oliveira e Costa dirigiu para a RTP. Com Adelina Campos, Canto e Castro, Armando Cortez, Ruy de Carvalho e muitos outros
1970 Eu sou um homem de bem		Raúl Brandão
1970 O Auto de Santo Aleixo		Baltazar Dias
1970 Auto da natural invenção		Autoria António Ribeiro Chiado com adaptação de Luís Francisco Rebelo. Interpretes: Hugo Casaes, Victor de Sousa, Baptista Fernandes, António Montez, Vasco Lima Couto, Rui Mendes, Santos Manuel, etc. Realização de Artur Ramos
1970 Auto da bela menina		Sebastião Pires
1970 Auto de Santo António		Afonso Álvares
1970 Auto do Procurador		António Prestes
1970 Auto do Físico		Jerónimo Ribeiro
1970 Auto de Floripes		Popular
1970 Auto do Curandeiro e Auto da vida e da morte		António Aleixo
1970 Os Vilhalpandos		Sá de Miranda
1970 A nova Castro		João Baptista Gomes
1970 Pedro cruel		Marcelino Mesquita
1970 A outra morte de D^a Inês		Fernando Luso Soares
1970 Os dois cegos enganados		Manuel Coelho Rebelo

1970 Entremez do poeta		Francisco Rodrigues Lobo
1970 Os anjos estão conosco		Texto de Virgínia Mendes para os atores Catarina Avelar, Nicolau Breyner, Manuel Cavaco, Ruy de Carvalho entre outros e realização de Nuno Fradique
1970 Além do horizonte		Eugéne O,Neill
1970 Os Burossáurios		Silvano Ambrozi
1970 Uma lufada de ar puro		Um texto de Jean Marsus para a interpretação de Armando Branco Alves, Canto e Castro, Ruy de carvalho, entre outros.
1970 Música no andar de cima		Um texto de Michael Laoman para a interpretação de Fernanda Alves, Canto e Castro, Luís Cerqueira, Ruy de Carvalho e muitos outros. Realização de Luís Miranda
1970 Bem, o sonhador		Peter Nicholas
1971 Arco de Sant'Ana		Almeida Garrett
1970 Clavigo		Peça de teatro de Johann Goethe protagonizada por Armando Cortez
1970 Henrique IV		Luigi Pirandelo
1970 Estrada de Courneville		Maria Vargas
1971 A mocidade de D. João V		Rebelo da Silva
1971 O segredo		Fausto Correia Leite
1971 O prémio Nobel		Fernando Santos, Almeida Amaral e Leitão de Barros
1981 O gato		O gato Bonifácio é uma das personagens da peça de teatro de Henrique Santana. Teatro de revista encenado para televisão.

1971 A encomenda		Nuno Moniz Pereira
1971 A vizinha do lado		Plácido Mesquita, professor de moral numa cidade pequena, vem para Lisboa com a intenção de salvar o seu sobrinho Eduardo de uma vida cheia de vícios. Adaptação para televisão do texto de André Brun
1971 Uma História de Natal		Olavo D'Eça Leal
1971 A capital		Encenação de Artur Ramos para a peça 'A Capital', de Eça de Queiroz, interpretada por Anabela Rodrigues, Baptista Fernandes, Beatriz Nascimento, António Montez, João Leitão, Fernanda Barreto, Maria Emília Baptista, Ruy Furtado e outros. Adaptação para televisão de Artur Portela Filho e realização de Artur Ramos
1971 O Fidalgo aprendiz		D. Francisco Manuel de Melo para a realização de Oliveira e Costa. Com Maria Albergaria, Canto e Castro, Luís Cerqueira e muitos outros.
1971 Anfitrião ou Júpiter e Alemena		António José da Silva
1971 Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança		“A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança” é uma peça de teatro da autoria de António José da Silva, que conta as aventuras do cavaleiro D. Quixote e do seu escudeiro Sancho Pança. Com Álvaro Benamor, Nicolau Breyner, António Montez, Catarina Avelar e outros. Realização de Jorge Listopad.
1971 Os maridos peraltas e as mulheres sagazes		Autoria de Nicolau Luís da Silva e interpretação de Manuel Cavaco e Eunice Muñoz.
1971 Cinco filhas para casar		Adaptação de texto de Camilo Castelo Branco por Odete de Saint-Maurice e realização de Ruy Ferrão.
1971 Um homem sem importância		Autor Costa Ferreira
1971 Entremez da menina discreta		José Daniel Rodrigues Costa

1971 Entremez do Dr. Sovina		Manuel Rodrigues Maia
1971 Assembleia ou partida		Correia Garção
1971 Falso Heroísmo		António Dinis da Cruz e Silva
1971 Música no andar de cima		Michael Nooman
1972 Um Auto de Gil Vicente	7/3	Autor: Alexandre Herculano Interpretação: Pedro Lemos, Henriqueta Maia, Manuel Cavaco, Victor de Sousa, Joaquim Rosa, Henrique Santos, Irene Cruz, Alberto Ponces, Rui Furtado, Luis Filipe, Luís de Campos, Meniche Lopes, Maria Alberta, José David, Cunha Marques, Paulo Garcia, Abílio Afonso, Albertino Antunes, Alcides Martins, Alda Colombo, Alfredo Ribeiro, Ana Maria Gonçalves, Ana Maria Pragana, Ana Paulo Tenreiro, Eduardo Colombo, Fernanda Pinto, Fernando Guerreiro, Fernando Rodrigues, Francisco Lopes, Francisco Rommier, Hugo Coelho, José Loureiro, José Serafim, José Verbista, Júlio Coutinho, Libânia Maria Valério, Luís Filipe Ascensão, Luís Filipe Santos, Luís Testa, Maria de Lurdes Silva, Maria Lima, Nelson Leite, Paulo Ascensão, Teresa Cruz Realização: Luís Miranda
1973 Diário de um louco	19/9	Autor: Nicolau Gogol. Com Jacinto Ramos. Realização: Oliveira Costa
1973 Doze homens em conflito	15/11	Autor: Reginald Rose. Atores: Luís Alberto, António Rama, Jorge Brum do Canto; Joaquim Rosa, Manuel Cavaco, Amílcar Botica, Baptista Fernandes, Armando Cortez, Pedro Lemos, Carlos Santos, Jorge Listopad, David Silva, Agostinho Alves e Branco Alves. Realizador: Artur Ramos.
1977 O gebo e a sombra		Autor: Raúl Brandão
1977 É, não é?		M.S. Lourenço
1977 Roberta		Romeu Correia
1977 Irmã Natividade		Bernardo Santareno

1977 Histórias de Fidalgotes e Alcoviteiras, Pastores e Judeus, Mariantes e outros tratantes sem esquecer suas mulheres e amantes		De Gil Vicente com adaptação de Ângelo Beolco
1977 Tá Mar		Autor: Alfredo Cortez
1977 El-Rei Seleuco		Autoria de Luís de Camões. Com realização de Herlander Peyroteo tem como intérpretes Clarisse Belo, Carlos Santos, Rui Mendes e Mariana Vilar.
1977 Bom dia senhor Vaz e Melo		Tomaz Ribas
1977 Ao anjos não dormem		De Armando Vieira Pinto. Interpretação de Fernando Gusmão, Eunice Munôz, Anna Paula e Paulo Renato
1977 O Moinho eterno		Figueiredo de Barros
1977 Pedro, o cru		António Patrício
1977 A recompensa		Peça de Ramada Curto com adaptação para televisão e realização de Rui Ferrão. Com interpretação de Eunice Minôz, Cremilda Gil, Joaquim Rosa, Costa Ferreira, Batista Fernandes, Ruy Furtado, Curado ribeiro entre muitos outros.
1977 Casa dos pais		Francisco Ventura
1977 A estrada de Corceville		Maria Vargas
1977 O homem da caneta de ouro		Álvaro Martins Lopes
1977 O roubo do colar		Autor: Figueiredo de Barros. Interpretação de Joaquim Rosa. Luís Cerqueira, Elvira Velez, Mariana Vilar. Realização de Herlander Peyroteo.
1977 O deputado independente		Chagas Roquette e Álvaro Lima

1977 A rapariga de Varsóvia	30/11	Autor: Mário de Carvalho. Interpretação de Henrique Canto e Castro, Lourdes Norberto, Julie Sergeant, Maria João Luís, Paulo Matos, António Pedro Cerdeira, Henrique Viana. Realização de Artur Ramos
1978 A senhora do cãozinho	6/3	Autor: Anton Tchekov. Interpretação: Lia Gama, Canto e Castro, Josefina Silva e Luís Pinhão Realização: Jorge Listopad
1978 A Maluquinha de Arróios		“A Maluquinha de Arroios” de André Brun, é uma comédia de costumes. Nesta encenação para televisão foi interpretada por Marília Costa, João Vasco, Linda Silva, António Marques, Helena Isabel, Augusto Leal, Fernanda Coimbra, Baltazar Esteves, Ruy Matos, Luísa Salgueiro, entre outros. Realização de Victor Manuel
1978 Judas		António Patrício
1978 O Conde Barão O amigo de Peniche		De Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos
1978 A dama do pé de cabra		Alexandre Herculano
1978 Um verão no Dafundo		Gervásio Lobato
1989 Cama, mesa e roupa lavada		Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa. Interpretação de Carlos Cabral, Rui Luís, Igor Sampaio, Pedro Pinheiro, Diva Ferreira e outros. Encenação e realização de Herlander Peyroteo.
1978 História de Natal		Andrade e Silva
1978 A senhora do cãozinho		Um texto de Lazare Kobryneki segundo o conto de A. Tchekov com versão portuguesa de Jorge Listopad. Com Lia Gama, Canto e Castro, Josefina Silva, Luís Pinhão
1978 O Pato		Georges Feydeau
1978 O Engenho de Santa Fé		José Lins do Rego

1978 Gato em telhado de zinco quente		Tennessee Williams
1978 O fim de tudo		Gerard Chauchou e Philippe Defrauce
1978 É preciso viver		William Inge
1978 O burguês Fidalgo		Molière
1978 A coleção		Harold Pinter
1978 Sábado, domingo e Segunda		Eduardo de Filipe
1978 César e Cleópatra		Bernard Shaw
1978 Os credores		August Strindberg
1978 Sarapalha O Duelo		Guimarães Rosa
1978 Solidão		Gian Francesco Guarnieri
1978 Uma noite diferente das outras		Gertrud Prohl e Lida Wiesz
1979 O meu caso		José Régio
1979 Ninguém		Com Autoria de Almeida Garrett, este texto teve interpretação de Glicínia Quartin, Teresa Madruga, Luís Santos, João Perry, António Sequeira Lopes entre muitos outros. Realização de Hélder Duarte
1979 Paulina vestida de azul		De Joaquim Paço D'Arcos este texto foi encenado a realizado para televisão por Jorge Listopad. Com Costa Ferreira, Manuela de Freitas, Vasco Lima Couto, Maria Schultz, Jorge Sousa Costa, Helena Féliz e outros.
1979 Velhos tempos		Harold Pinter
1979 O espertalhão		Ângelo Ceolco
1979 Um par de bofetadas		Sacha Guitry

1979 Roberto e Mariana		De Paul Geraldty com a interpretação de Maria Dulce, Carlos José Teixeira, Madalena Sotto, Couto Viana e realização de Herlander Peyroteo.
1979 O último comboio da noite		André Malraux
1979 A família		Gauvaldo Viana
1979 Feliz aniversário, avozinha		Gilbert Leantier
1979 Rosa enfeitada		D. João da Câmara
1979 O rei do lixo		Ernesto Rodrigues, Félix Bermudas e João Bastos
1979 Quem é quem?		Andonis Doriadis
1979 O caso Vorheese		Henry Tones
1980 O olho do outro A manipulação Longe demais		John Updike
1980 A discórdia		Jean-Louis Curtis
1980 Fotografia histórica		Jean-Claude Carrière e Edmond Sechan
1980 A viagem a Berlim A menina Júlia		August Strindberg
1980 A invasão		Autoria de José Galhardo, Vasco Santana e Carlos Lopes
1980 Os três milagres		Francisco Ventura
1980 Yerma – a tragédia da maternidade		Frederico Garcia Lorca
1980 A morte de um caixeiro viajante		Arthur Miller
1980 A porta fechada		Jean-Paul Sartre
1980 As três irmãs		Anton Tchekov

1980 D. Quixote		Miguel Cervantes
1980 Entre Giestas		Teatro filmado. De Carlos Selvagem. 6 episódios com a interpretação de Maria Munõz, Teresa Azinhais, Florbela Queiroz, Ana Otero, Clarisse Belo, Helena Pereira, Ana Mayer, Ruy Furtado, Fernando Soares, Carlos Dinis, António Rama, Vítor Norte, Júlio Cleto. Realização de Ruy Ferrão
1980 Mar livre		Teatro filmado. De Emanuel Robles com a interpretação de Joaquim Rosa, António Schemer, António Marques, Juan Soutullo, Soisa Costa, Orlando Worm, Estamiz Gonzalez, José Carida, Salvador Viver, Lu ^o is Gaspar e Alfredo Cumbreses. Realização de Herlander Peyroteo
1981 A mãe Martins		Maria Helena Galhardo
1981 É menino ou menina?		Gil Vicente
1981 Que farei com este livro?		José Saramago
1981 Xarope de Orgiata		Agustina Bessa-Luís
1981 O Gato		Henrique Santana
1981 Solidão, 2^o Esquerdo: a manhã		Ana Paula
1981 O gravador		Pat Flower
1981 Senhora de meia idade		João Carlos Cabral
1981 Lar		David Storey
1981 A mala de Bernardette		Claude Maugnier
1981 Os Dactilógrafos		Murray Schisgal
1981 Daqui fala o morto		De Carlos Llopis com adaptação para televisão de Henrique Santana. Intérpretes: Rui Mendes, Vera

		Mónica, Rosa do Canto, Carlos Areia, Cláudia Cádima, Licínio França, Luís Esparteiro e muitos outros- Realização de Nicolau Breyner
1981 Venham de lá essas máscaras		Autor: Carlos Cabral. Intérpretes: António Semedo, Andrade e Silva e Carlos Martins
1981 O dragão		Eugene Schuwartz
1981 Um pedido de casamento		Anton Tchekov
1982 Terra firme		Miguel Torga
1982 Sua Excelência o pendura		Giulio Scarnalli e Renzo Tarabuzi
1982 O corvo		Alfonso Sastre
1982 O príncipe com orelhas de burro		De José Régio em 6 episódios, é uma produção da Cinequanon para a RTP. Interpretação do grupo de teatro “Os Cómicos” e “Grupo de Teatro do Progresso – Clube Algueirão” com Antonino Solmer, António Cara d’Anjo, António Rama, Emília Rosa, Adelaide João, Márcia Breia e outros. Argumento e realização de António Macedo.
1982 Pedro e Paulina		Carlos Manuel Rodrigues e Álvaro Magalhães Santos
1982 Arranca-me a vida		De Rodolfo Santana com Jorge Pinto e José Pinto. Realização de Adriano Nazareth Jr.
1982 Querido Kock		De Agustina Bessa-Luís com Victor de Sousa, Madalena Braga, Benjamim Falcão, Fernanda Borsatti e realização de Adriano Nazareth Jr.
1983 Tragédia na rua das Flores	24/1 a 18/4	Autor: Eça de Queirós Adaptação: Luís de Pina e Ferrão Katzenstein Atores: Lourdes Norberto, Antonino Solmer, António Assunção, Elisa Lisboa, Márcia Breia, João D’Ávila, Orlando Costa, Santos Manuel, Canto e Castro, Amílcar Botica, José Peixoto, Rui Luís, Vítor Soares, Natália Luísa, Carlos Areias e Verónica. Realização: Ferrão Katzenstein

1983 A bisbilhoteira		Eduardo Schwalbach
1983 Auto da Índia		De Gil Vicente com encenação de Mário Barradas e realização de Jaime Campos. Com Álvaro Corte-Real, Isabel Bilou, Jaime Alegria, José Besa e outros.
1983 A Louca de Chailot		Jean Girandoux
1983 O porteiro		Harold Pinter
1983 A paisagem		Horold Pinter
1983 Olá e adeusinho		De Fugard, e realização para televisão de Jaime Campos
1983 Mar Livre		Emmanuel Robles
1983 A conspiração A revolta O julgamento Verso e Reverso		Com autoria de Luís de Pina e realização de Luís Andrade.
1983 O incendiário		De Patrícia Joyce com produção e realização de Herlander Peyroteo. Com Helena Félix, Margarida Carpinteiro, Mário Saredas, Benjamim Falcão, Couto Viana, Vitor de Sousa e muitos outros.
1984 Em dois mundos	21/1	David Mercier
1984 Memórias de uma mulher fatal	20/2	Augusto Sobral
1984 Um fantasma chamado Isabel	6/3	Henrique Santana
1994 Antígona		Jean Anouilh
1984 Fim do século - Retrato de Lisboa de 1890	12/3 a 16/3	Sérgio Portman (5 episódios)
1984 Acto da Primavera	14/4	Popular
1984 Em dois mundos	3/11	David Mercier

1984 A tragédia nas rua das flores	7/7 a 6/10	Adaptação televisiva do romance homónimo de Eça de Queirós por Luís de Pina e Ferrão Katzenstein. A história da trágica paixão de Vítor e Genoveva, numa Lisboa dos finais do séc.XIX. Com Lourdes Norberto, Antonino Solmer, António Assunção, Elisa Lisboa, Márcia Breia, João D'Ávila, Orlando Costa, Santos Manuel, Canto e Castro, Amílcar Botica, José Peixoto, Rui Luís, Vítor Soares, Natália Luísa, Carlos Areias e Verónica. Música: Pedro Osório Produção: Luís de Freitas Realização: Ferrão Katzenstein
1985 Vamos contar mentiras	31/12	Um original de Alfonso Paso, com tradução e adaptação de Raul Solnado. Um casal convida um amigo para a ceia de Natal. Júlia tem o vício da mentira e por vezes este facto é tão natural e comum que julga estar a dizer a verdade...Com Raul Solnado, Maria do Céu Guerra, Alexandre Sousa, Vitor Norte e Armando Cortez. Produção de Isabel Fragata e realização de Pedro Martins.
1985 Natal	4/1	Miguel Torga
1985 Paisagem	5/1	Harold Pinter
1985 Ajax	9/3	Sófocles baseou esta sua tragédia na lenda de Ajax, descrita na "Ilíada" e na "Odisseia". Realizada por Herlander Peyroteo, esta versão para televisão da tragédia de Sófocles da autoria de Carlos Wallenstein, contou ainda com um elenco excepcional do qual se destacam nomes como João Perry, Eunice Munoz, Lia Gama e Costa Ferreira, entre outros. Produção de Figueiredo de Barros.
1985 Pedro, o cru	16/3	António Patrício
1985 O Auto dos Anfitriões	23/3	Luís de Camões
1985 Fuenteovejuna	13/4	Carlos Avilez encenou e os atores do Teatro Experimental de Cascais interpretaram esta famosa peça de Lope de Vega. É passada em Espanha durante uma das muitas sucessões dinásticas. O reino está dividido em dois partidos após a morte de Henrique IV. Com João Vasco, António Marques, Octávio Borges, António Feio, Zita Duarte, Marília Gama, Wladimir

		Franklin, Carlos Mourato, Rui Matos, Elisa de Grisetete e outros.
1985 Platonov	20/4	Um texto de Anton Tchekov que foi encenado para televisão por várias vezes. Nesta encenação de 1985 no teatro monumental participam os atores José Pinto, Batista Fernandes, Catarina Avelar e muitos outros.
1985 Teatro, nome de jogo	4/5	Pedro Bandeira Freire
1985 Diário de um louco	27/5	O texto de Nicolau Gogol teve tradução e adaptação de Virgínia Ramos. Produção de Jacinto Ramos e realização de Oliveira Costa
1985 Auto de El-Rei Seleuco	10/10	Peça de teatro da autoria de Luís de Camões. Esta peça foi encenada já algumas vezes pela RTP.
1986 Trovas Novas		Dórdio Guimarães e a RTP apresentam “Trovas Novas” com a interpretação de Júlio César. Texto e realização de Dórdio Guimarães. Programas sobre Cesário Verde, António Nobre e Almada Negreiros.
1987 A bela portuguesa	5/1	Com encenação e apresentação na Casa da Comédia, este texto de Agustina Bessa-Luís foi interpretado por Júlia Correia, Fernando Heitor Monique Rutler, encenada por Filipe la Féria e realizada para televisão por Cecília Netto.
1987 Mãe coragem e os seus filhos	19/1	Bertold Brecht
1987 A menina feia	7/2	Manuel Frederico Pressler. Realização para televisão de Pedro Martins e interpretada por Laura Alves, Costinha, Irene Isidro, Paulo Renato, Henrique Santana, Henrique Viana, Nicolau Breyner, Henrique Santos, Alma Flora, António Marques, Lia Gama, Irene Cruz, Luís Horta, Helena Vieira e Maria Candal.
1987 Magdalena lê uma carta	16/2	Isabel de Castro é a protagonista de “Magdalena lê uma Carta”, de Jaime Salazar Sampaio. Realização de Fernando Midões.
1987 Avareza, Luxúria e Morte na Arena Ibérica	16/3	Com autoria de Valle-Inclan esta peça foi gravada para o rubrica da RTP “Vamos ao teatro”. Co a interpretação de Miguel Martins, António Cruz, Alfonso Blanco, Francisco Soromenho, Jorge Sousa

		Costa e outros. Realização de Hélder Duarte.
1987 Meu amor é traícoeiro	30/3	Autor: Vasco Mendonça Alves. Intérpretes: Henriqueta Maya e Virgílio Castelo. Adaptação e realização de Cecília Netto
1987 Teatro de Cordel	13/4	Coleção de textos dos séculos XVIII e XIX. Três peças de teatro de cordel encenadas pelo ator e encenador Mário Viegas, interpretadas pelo Teatro Experimental do Porto com realização para televisão de Adriano Nazareth Jr.
1987 Calamity Jane, uma mulher de armas	27/4	Autor: Hélder Costa Interpretação de Maria do Céu Guerra e realização de Hélder Duarte
1987 Aos 50 anos Ela descobriu o mar	11/5	De Denise Chalem com realização de Fernando Midões.
1987 Lisboa, Tejo e tudo	21/11	Autores: César de Oliveira, Raúl Solnado e Fialho Gouveia e interpretação de Carlos Miguel, Henrique Viana, Helena Isabel, Alexandra Solnado, Natalina José, Camacho Costa, Margarida Carpinteiro, entre outros.
1987 Vem aí o Pai Natal	24/12	Guião e realização de Artur Ramos e diálogos de Mário Zambujal. Com Canto e Castro como narrador e Filomena Gonçalves, Guida Maria, José Gomes e Carlos Melo.
1987 Victor ou as crianças no poder	19/10	Um importante texto de Roger Vitrac com realização de Jaime Campos.
1987 O Motim	23/11	Peça escrita por Miguel Franco com base em factos ocorridos no Porto, em 1757, contando ainda com um prólogo inspirado no romance “ <i>Um Motim Há Cem Anos</i> ” de Arnaldo Gama. Levada à cena no teatro do Campo Alegre da Seiva Trupe. Adaptada e encenada por Norberto Barroca. Realização de Ângelo Peres
1987 Um dia na capital do Império	7/12	Com textos de António Ribeiro, o Chiado este espetáculo foi encenado pelo grupo A Barraca” e foi integrado na XVII Exposição Europeia de Arte, Cultura e Ciência. Interpretada por António Cardoso, José Carretas, José Gomes, Maria do Céu Guerra, entre muitos outros. Realização para televisão de Hélder Duarte.

1987 As Bacantes	6/4 e 7/4	Eurípedes
1987 Rei Lear	4/5	William Shakespeare
1987 D. João	1/6	Molière
1987 O pai	9/11	Texto de August Strindberg com realização para televisão de Luís Filipe Costa
1987 A Relíquia		A Relíquia de Eça de Queiroz com adaptação de Luís de Sttau Monteiro e realização de Artur Ramos. Uma série teatral em 3 episódios que recriou o universo queirosiano, recriado na dimensão de um estúdio e observado pelas objetivas de 4 câmaras.
1987 Lá em casa tudo bem	38	Com Raul Solnado e Armando Cortez, Natália Luísa, Margarida Carpinteiro, Amélia Videira, Manuel Cavaco e Rui Luís e realização de Nuno Teixeira. São 38 episódios de comédia revisteira em Estúdio. Produção Edipim para a RTP
1988 Cobardias		Autoria de Miguel Rovisco e realização de Herlander Peyroteo. Interpretação de Cármen Dolores, Guida Maria, Irene Cruz e Margarida Marinho e Francisco Pestana, Jorge Sousa Costa, Isabel de Castro, Paulo Matos, Lídia Franco e Eduardo Galhoz.
1988 Suave Milagre		Texto de Eça de Queiroz. Intérpretes: Mário Jorge, Guida Rainha, Madalena Pinto e Carlos de Sousa. Realização de Nelson Pinto.
1988 Criada para todo o serviço		Criada para todo o serviço é um original de Barillet e de Grédy, adaptado e encenado por Armando Cortez. Interpretação de Florbela Queiroz, Armando Cortez, Manuela Maria, Norberto de Sousa, e Ainda Alexandra Pereira, uma estreante. Uma produção para a televisão de Nuno Figueira, com realização de José Vitório.
1989 A tia Engrácia	6/1	Comédia escrita por Maria Matos. Com interpretação de Maria Helena Matos, encenação de Henrique Santos e realização de Victor Manuel. Outros intérpretes: Henrique Santos, Maria Dulce, Rui Luís, Carlos Ivo, Célia David, Cristina Homem de Mello, Zé Arantes, Eva, Maria Clara e José Carlos.
1989 O Pato	20/1	"O Pato" é uma comédia de costumes, uma farsa em 3 atos de Georges Feydeau. Adaptado por Henrique Santana, conta com encenação de Varela Silva e a

		realização de Nicolau Breyner. Com Rita Ribeiro, Manuel Cavaco, Mafalda Drummond, Carlos Quintas, Célia Bochmann, Carlos Ivo, Teresa Corte Real, Luís Vicente, Paulo Lages, Toscano Vieira, Carlos Costa.
1989 As duas cartas	27/1	Com adaptação e encenação de Luzia Maria Martins, este texto de Júlio Dinis foi interpretado por Luísa Ortigoso, Maria Dulce, António Machado, Vera Azevedo, Rui Anjos, entre outros. Realização para televisão de Cecília Netto.
1989 O menino da mamã	5/2	Autor Luís Penafiel e adaptação de Henrique Santana. Com Maria Dulce, Luís Aleluia, Alina Vaz, Manuela Cassola e Lubelia Melo e a participação de Francisco Nicholson. Direção de Televisão de Victor Manuel
1989 Marido com experiência	10/2	Carlos Llopis
1989 Milagre em casa dos Lopes	24/2	Miguel Mihura com José Viana, Dora Leal, Mafalda Drummond, Toscano Vieira, Curado Ribeiro e outros. Realização de Nicolau Breyner.
1989 Armadilha para um homem só	3/3	Um texto de Robert Thomas com adaptação para Tv de Asdrúbal Teles com Carlos Daniel, Hermínia Tojal, Carlos César, Clara Rocha e Asdrúbal Teles entre outros. Realização de Pedro Martins.
1989 A viúva contente	10/3	Cornélio casou com Messalina, uma viúva alegre brasileira que o maltratava, invocando sempre o saudoso defunto, modelo dos maridos. Com autoria de André Brun, realização de Herlander Peyroteo, esta comédia foi interpretada por Hermínia Tojal, Carlos Cabral, Pedro Pinheiro, Borges Sampaio, Lourdes Lima, Igor Sampaio, entre outros.
1989 Casualidade perigosa (o jogo do veneno)	17/3	Texto de Alfonso Paso com adaptação para Tv de Alberto Gortler. Com Carlos César, Hermínia Tojal, Luísa Barbosa, Madalena Braga, entre outros.
1989 A menina Alice e o Inspetor	7/4	De Robert Thomas são cinco episódios gravados em estúdio.
1989 O segundo tiro	28/4	Robert Thomas.
1989 Octávio	5/5	Vitoriano Braga

1989 Há petróleo no Beato	19/5	De Raul Solnado, Júlio César, Francisco Mata e Gonçalves Preto, Carlos Cunha, João Grosso, entre outros. Realização de Oliveira e Costa.
1989 Valpone	26/5	Bem Johnson
1989 O deslize de Isabel	2/6	Júlio Mathias
1989 Ai...Life	20/5 a 24/6	Sérgio Portman com realização de Herlander Peyroteo. Intérpretes: Catarina Avelar, Benjamim Falcão, Pedé'ro Pinheiro, Ana de Sá, António Anjos, Octávio de Matos, Vanda Pereira, Adelaide João, Carlos Cabral, Rui Anjos, Mário Sargedas, Rui Luiz, Branco Alves, Maria Bastos, Mila Ferreira, Marques d' Arede e Celeste Severino.
1989 D. Rosinha, a solteira	16/1	De Frederico Garcia Lorca pela Companhia de teatro de Almada. Encenação de Joaquim Benite e interpretação de Teresa Gafeira, Cecília Guimarães, Manuela Cassola, António Assunção e outros.
1989 Macbeth	13/3	Numa encenação do Teatro Experimental de Cascais, este importante texto de William Shakespeare foi interpretado por António Marques, Manuel Coelho, Sérgio Silva, João Vasco, Luís Martin, entre muitos outros. Dramaturgia, encenação e realização para televisão de Jorge Listopad.
1989 Pierrot, o Arlequim	10/4	De Almada Negreiros com João Mota, José Nogueira Ramos, Carlos Zíngaro como músico e realização para televisão de Jorge Listopad.
1989 Lisboa Monumental	8/5	Fialho de Almeida
1989 Erros meus, má fortuna, amor ardente	10/6 a 12/6	Texto de Luís Vaz de Camões com a adaptação de Natália Correia (3 episódios)
1989 Mãe coragem e os seus filhos	3/7	Bertolt Brecht

1989 Socorro...sou uma mulher de sucesso	20/11	Verão de Carlos Paulo e Io Apolloni com Io Apolloni, Rita Salema, Carlos Lacerda, José Vicente, Estrela Novais entre muitos outros. Realização de Fernando Midões
1989 A dança da morte	4/12	Peça de Augusto Strindberg com Lia Gama, José Eduardo, Filipe Ferrer, e realização de Jorge Listopad.
1991 O marido ausente	28/1	Norberto Ávila
1991 Auto da natural invenção	25/2	Autor António Ribeiro Chiado e adaptação de Lu ^o is Francisco Rebelo. Com Vitor de Sousa, Hugo Casais, Batista Fernandes, António Montez, Santos Manuel e Rui Mendes, entre outros. Realização de Artur Ramos.
1991 O clube dos antropófagos	25/3	Manuel de Lima
1991 Encontros I – Victor? Encontros II – Clemence Elisa	22/4	Alain Knapp
1991 Loucos por amor	1/6	Sam Shepard
1991 Auto de El-Rei Seleuco	12/8	Luís de Camões com adaptação de Luís Francisco Rebelo
1991 Ai Cavaquinho	7/9	Com textos de Eduardo Damas, Camilo de Oliveira, Miguel Simões e Paulo César e música de Manuel Paião e Casal Ribeiro, a revista "Ai Cavaquinho" foi um dos espetáculos de revista que mais sucesso teve nos anos 90. Com Camilo de Oliveira, Vera Mónica, Fernanda Baptista, Camacho Costa, Dulce Simões, Paulo César e outros. Produção para televisão de António Barradas e realização de Rui Ferrão.
1991 Retrato de uma família portuguesa	23/9	Autor: Miguel Rovisco e realização de Artur Ramos
1991 Fernão, Mentos?	4/11	Hélder Costa e realização para televisão de Hélder Duarte. Intérpretes: António Cardoso, António Gomes, João Maria Pinto, Jorge Sequeira, José Azevedo, José Carretas, José Gomes, Maria do Céu Guerra, Paula Sousa e Teresa Farias

1991 A nave adormecida	18/11	Fernando Dacosta
1991 Por mares nunca dantes navegados	20/9 a 13/12	Com textos de autoria de Carlos Avilez, Zita e Teresa Paixão e interpretação de António Marques, Carlos Freixo, Carlos Pessoas, Filomena Fernandes e outros, esta evocação da nossa história foi realizada por Zita em 13 episódios de estúdio.
1992 Desejo sob os Ulmeiros	6/01	Autor: Alexandre O'Neil
1992 O Mundo começou às 5 e 47 Comédia das verdades e das mentiras	3/8	Autor: Luís Francisco Rebelo, Costa Ferreira e Augusto Sobral
1992 A Castro		De autoria de António Ferreira, esta versão de Artur Ramos e David Mourão-Ferreira foi produzida em colaboração com a Galiza. A peça tem interpretação da atriz espanhola Luísa Martínez no papel de Inês de Castro, para além de João Grosso, José Eduardo Henrique Viana, Mário Pereira, Fernanda Lapa, Augusto Portela, André Gago e Fernanda Neves. Música de Paulo Brandão e realização de Artur Ramos.
1992 A porta	13/5 a 2/6	Uma série de ficção infantil em 15 episódios que nos leva a viajar pelo Universo da Imaginação e da Fantasia. Com autoria de José Fanha e realização de Fernanda Cabral, esta série é interpretada por Orlando Costa, Maria João Luís, Paulo Oom e Rita Lello.

ANEXO III

Serviço de Verificação e Estatística

CLASSIFICAÇÃO ESTATÍSTICA E VERIFICAÇÃO DOS PROGRAMAS EMITIDOS

Emissão Nº.669 de 12 de Novembro de 1978 (Domingo)

I PROGRAMA

HORAS DE ENTRADA	DESCRIÇÃO	PROG.	CÓDIGO	Nº. Ord.	PARCIAL	TOTAIS
12 15 00	MIRA		990030000221	1	14	30
12 29 30	RELÓGIO		990040000211	2		30
	NEGRO		990050000101	3		03
12 30 03	RM-ABERTURA		990010000231	4	1	00
12 31 03	PLANO-Ana Maria Cordeiro		130990000211	5		27
	NEGRO		990050000101	6		03
12 31 33	EUCARISTIA DOMINICAL					
	Slide-Eucaristia Dominical	78.72075	100660000221	7		50
	Plano-Estúdio	"	100660000211	8		17
	Slide-de introdução à Eucaristia Dominical	"	100660000221	9		49
	Plano-Directamente dos estúdios do Lumiar, a celebração da Eucaristia	"	100660000211	10	40	47
	Slide-Fecho	"	100660000221	11		04
	NEGRO		990050000101	12		01
13 14 21	LOC.DE CONTINUIDADE					
	Plano-Ana Maria Cordeiro		130990000211	13	2	13
	NEGRO		990050000221	14		01
13 16 35	SLIDE-RTP - 1		130990000221	15	3	02
13 19 37	VAMOS AO MUSEU					
	Filme-Documentário sobre a Casa Museu Teixeira Lopes, no Porto	78.89017	100850006622	16	21	39
	NEGRO		990050000101	17		02
13 41 18	A VIDA NO SILÊNCIO					
	Slide-A Vida no Silêncio	78.07239	100870000221	18		16
	Plano-Entrevista com Mário Moura, José Bettencourt e Cristina Albuquerque - Um programa para deficientes auditivos	"	100870000211	19	14	39
	Slide-Viram: A Vida no Silêncio	"	100870000221	20		26
						15 21

	Plano-Luis Pereira de Sousa	78.06316	010010101011	311	08	
	RM-Crónica de Alçada Baptista	"	010013200231	312	1 46	
	Plano-Luis Pereira de Sousa	"	010010101011	313	14	
	Plano-O Tempo - Olavo Rasquinho	"	010010700211	314	2 18	
	Plano-Luis Pereira de Sousa	"	010010101011	315	11	
	Exterior-Directamente de Cascais	"	010010000213	316	1 09	
	o Festival de Jazz	"	010010101011	317	22	
	Plano-Luis Pereira de Sousa	"	010010000221	318	08	34 46
	Filme-Genérico					
	NEGRO		990050000101	319	03	
21 05 50	FILME-RTP 1 - PUB.		980010000121	320	10	
21 06 00	PUBLICIDADE BLOCO F		980120506621	321	20	
	Obrigações do Tesouro		980122306621	322	20	
	Vivian Lay		980101206621	323	08	
	Imavox		980131806621	324	30	
	Toyota		980122206621	325	20	
	Maggi		980122306621	326	20	
	Gillette		980120406621	327	20	
	Nashua		980101106621	328	08	
	Rosete Lar		980133206621	329	30	
	Miura		980101906621	330	08	
	Aspirina		980122206621	331	20	
	Aliança		980123406621	332	20	
	Magoæ		980123206621	333	20	
	Orix		980129906621	224	20	
	Jactus		980103206621	335	08	
	Woolmark		980122306621	336	20	
	Feno de Portugal		980102406621	337	08	
	Haze		980122506621	338	20	
	RTP - Astro		980103206621	339	08	5 28
21 11 28	FILME-RTP 1 - PUB.		980010000121	340	10	
	NEGRO		990050000101	341	01	
21 11 39	FILME-TRAILLER - GNR		990150000221	342	49	
	NEGRO		990050000101	343	03	
21 12 31	OS MARRETAS					
	RM-artista convidado - Pearl	78.50612	070010006731	344	25 35	
	Bailey					
21 38 06	FILME-RTP 1 - PUB.		980010000121	345	06	
21 38 12	PUBLICIDADE BLOCO F		980153406621	346	45	
	Martini Rosso		980131806621	347	30	
	Citroen		980130306621	348	30	
	Sertã Indu		980100506621	349	08	
	Obrigações do Tesouro		980122306621	350	20	
	Bêbê		980122306621	351	20	
	Gillette					

	Eno	980101906621	352	08	
	Hoover	980110306621	353	15	
	Invecal	980109906621	354	08	
	Ted Lapidus	980113206621	355	15	
	Corifina	980101906621	356	08	
	Corega Tabbs	980121906621	357	20	
	Regina	980102206621	258	08	
	Tokalon	980122306621	359	20	
	3K Móveis	980123606621	360	20	
	Omo	980131106621	361	30	5 05
21 43 17	FILME-RTP 1 - PUB.	980010000121	362	07	
	NEGRO	990050000101	363	04	
21 43 28	PLANO-Maria Helena Ramos - Promoção de Programas	130990000211	364	52	
21 44 20	GENTE DE PAZ RM-Gente de Paz - "Barro Amassa do em Talento" - Programa fil- mado na Fábrica de Azulejos San- tana e apresentação pelo Prof. José Hermano Saraiva	78.84066 100820000231	365	19 59	
	NEGRO	990050000101	366	03	
22 04 22	FILME-RTP 1 - PUB.	980010000121	367	05	
22 04 27	PUBLICIDADE BLOCO G Cinzano Rose Triumph Vivian Lay Spring Mark Nestlé Jotex Pedras Salgadas Imavox Garnier Spur Jeans Pluricor Vida Activa Super Pop Pepsodent TLP RTP-c Astro Tri Naranjus	980123406621 980133206621 980102306621 980123606621 980112206621 980103206621 980120106621 980121206621 980102306621 980103206621 980113306621 980132306621 980121106621 980132306621 980139906621 980122506621 980122806621	368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384	20 30 08 20 15 08 20 20 08 08 15 30 20 30 30 20 20	5 22
22 09 49	FILME-RTP 1 - PUB.	980010000121	385	07	
	NEGRO	990050000101	386	04	

22 10 00	AMOR DE PERDIÇÃO Plano-Loc.Maria Helena Ramos Filme-"Amor de Perdição" - Epi- sódio 0 - Depoimentos dos Drs. Alexandre Cabral e Jacinto Pra- do Coelho s/o documentário in- troduzido pelo Departamento de Programas Dramáticos - Filma- gens de Manuel de Oliveira	76.30010	050240000211	387	58	
	NEGRO		050240000221	388	33 13	34 11
22 44 13	FILME-RTP 1 - PUB.		990050000101	389	02	
22 44 20	PUBLICIDADE BLOCO I Sumol Woolmark Philishave Maidenform Johnson Halazon Mc Cloud Sagres Sanibel Nastea citroen Gillette Obrigações do Tesouro Clarim Alka Seltzer Tesa Filme Knorr		980010000121	390	07	
			980132806621	391	30	
			980123206621	392	20	
			980132306621	393	30	
			980103206621	394	08	
			980102306621	395	08	
			980122306621	396	20	
			980123206621	397	20	
			980123406621	398	20	
			980103606621	399	08	
			980102206621	400	08	
			980131806621	401	30	
			980132306621	402	30	
			980120506621	403	20	
			980101106621	404	08	
			980121906621	405	20	
			980139906621	306	30	
			980122206621	407	20	5 30
22 46 50	FILME-RTP 1 - PUB. NEGRO		980010000121	408	08	
			990060000101	409	07	
22 50 05	RM-RECENSEAMENTO ELEITORAL		990150000231	410	47	
22 50 52	SLIDE-RTP 1 - PUB.		130990000221	411	3 31	
22 54 23	24 HORAS Filme-Genérico Plano-Antônio Santos Slide-General Ramalho Eanes Plano-A.Santos Slide-James Callaghan Plano-A.Santos Filme-Directamente de Londres. Comentários de Pedro Luis de Castro s/a viagem do Presidente Ramalho Eanes Plano-A.Santos Slide-Sô Carneiro Slide-Tito Morais	78.06316	010330000221	412	08	
		"	010330101011	413	02	
		"	010330101021	414	10	
		"	010330501011	415	28	
		"	010330501021	416	10	
		"	010330501011	417	33	
		"	010330503921	418	55	
		"	010330101011	419	38	
		"	010330101021	420	05	
		"	010330101021	421	05	

	Plano-A.Santos	78.06316	010330101011	422	16	
	Slide-Pedro Coelho	"	010330101021	423	07	
	Plano-A.Santos	"	010330101011	424	28	
	Filme-Reunião de Trabalhadores da Função Pública - Declarações de Rosa Maria	"	010330102021	425	17	
	Plano-A.Santos	"	010330101011	426	45	
	Plano-A.Santos	"	010330501011	427	25	
	Slide-Cardenal Wiszynsky	"	010330501021	428	08	
	Plano-A.Santos	"	010330501011	429	10	
	Slide-Mapa da Tanzânia	"	010330501021	430	15	
	Plano-A.Santos	"	010330501011	431	20	
	RM-Conferência de solidariedade c/o Chile realizada em Madrid	"	010330504035	432	40	
	Plano-A.Santos	"	010330101011	433	08	
	Slide-Manuel Alegre	"	010330101021	434	07	
	Plano-A.Santos	"	010330101011	435	23	
	Plano-A.Santos	"	010010101011	436	25	
	Filme-Oferta do "Porto de Honra" dos novos escarções de Portugal	"	010010102021	437	28	
	Plano-A.Santos	"	010010101011	438	32	
	Slide-Mário Soares	"	010010101021	439	08	
	Plano-A.Santos	"	010010101011	440	45	
	Filme-Genérico Final	"	010010000221	441	08	11 09
23 05 32	FILME-RTP 1 - PUB.		980010000121	442	06	
23 05 38	PUBLICIDADE BLOCO J					
	Galera		980123206621	443	20	
	Obrigações do Tesouro		980120506621	444	20	
	Nobre		980122206621	445	20	
	Vivian Lay		980102306621	446	08	
	Frisumo		980112806621	447	15	
	Brise		980122306621	448	20	
	Xau		980101106621	449	08	
	Revista Maria		980112506621	450	15	
	Tiffany		980113206621	451	15	
	Timex		980162906621	452	2 00	4 21
23 09 59	FILME-RTP 1 - PUB.		980010000121	453	08	
	NEGRO		990060000101	454	07	
23 10 14	OBRIGATÓRIO NÃO VER					
	RM-Exposição no Porto do poeta Melo e Castro	78.81274	100880000231	455	4 47	
	Plano-Ana Hatherly entrevista o poeta Melo e Castro s/a sua exposição	"	100880000211	456	20 41	
	Filme-Música Negativa. Este filme é sonoro	"	100830000221	457	3 56	
	Slide-Obrigatório Não Ver - Coordenação de Ana Hatherly	"	100880000221	458	17	29 41
	NEGRO		990050000101	459	03	

23 39 58	PLA.NO-Loc.Maria Helena Ramos	130990000211	460	1 17	
23 41 15	SLIDE-RTP	990010000221	461	13	
23 41 28	RM-ENCERRAMENTO	990010000231	462	1 19	
	RM-Fim da Emissão	990010000231	463	05	1 24
23 42 52	RM-RTP	990010000231	464	2 00	
23 44 52	FECHO				
	DURAÇÃO DA EMISSÃO: 1h 29m 52s				

ANEXO IV

R.T.P. - RADIODIFFUSÃO PORTUGUESA, S.A.R.L.

ORDEM DE SERVIÇO

Por determinação do Delegado "ad hoc" do "Movimento das Forças Armadas" para a Radiotelevisão Portuguesa e conforme Programa Político da Junta de Salvação Nacional, recentemente tornado público, é extinto o Gabinete de Exame e Classificação de Programas a partir desta data.

Lisboa, 26 de Abril de 1974

O DIRECTOR GERAL DOS SERVIÇOS DE PROGRAMAS

~~_____~~

C/Cópia para o Sr. Delegado do Movimento das Forças Armadas na R.T.P.

MIB/

09033671093

ORDEM DE SERVIÇO Nº: 3/74

O Conselho de Administração da RTP, em exercício, reunido hoje, resolveu, entre outros assuntos:

1. Reiterar ao "Movimento das Forças Armadas" o seu incondicional apoio, desde logo demonstrado pelos Serviços da Empresa;
2. Manifestar à "Junta de Salvação Nacional" a sua completa integração nos princípios enunciados no programa dado a público;
3. Declarar o seu reconhecimento às Forças Armadas, que ocuparam as suas instalações, pela correcção patenteada;
4. Louvar o pessoal da Empresa pela forma como se comportou durante os acontecimentos desencadeados em 25 de Abril;
5. Esclarecer que o pessoal técnico, em serviço no Centro Emissor de Monsanto, nunca esteve envolvido nas dificuldades que contrariaram o funcionamento daquele Centro na tarde de 25 de Abril.

Lisboa, 29 de Abril de 1974

P.^o O CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

J. C. Almeida

1
0
3
3
6
7
1
0
3
3
1

ORDEM DE SERVIÇO Nº 74/77

Assunto: Reajustamentos de Horários da Programação

De acordo com uma recente decisão do Conselho de Ministros que determina que as emissões da RTP tenham como limite máximo as 23.30 horas (excepto aos sábados), tornou-se necessário proceder a alguns reajustamentos da programação, no sentido de garantir que essa determinação governamental seja cumprida.

Assim, a Comissão Administrativa, ouvidos os Directores, deliberou que:

1. A partir da próxima segunda-feira, dia 1 de Agosto, a abertura das emissões passará a ter lugar às 18.30 horas, mantendo-se aos sábados e domingos os horários anteriores (14.00 horas e 12.30 horas, respectivamente).

2. Os horários dos serviços noticiosos passam a ser os seguintes:

a) Dias da semana:

- 18.30 Telejornal-Flash - 5 minutos
- 20.00 Telejornal-1a. Edição - 30 minutos
- Antes do fecho das emissões - Telejornal-2a. Edição - duração máxima 15 minutos.

b) Sábados e Domingos

- Sábados - 14.00 horas - 1a.Edição - 15 minutos
- ± 17.00 " - Flash - 3 minutos
- 20.30 " - 2a.Edição - 30 minutos
- Depois de "A Feira" - 3a.Edição - duração máxima - 15 minutos
- Domingos - 14.00 horas - 1a.Edição - 15 minutos
- (a) ± 17.00 " - Flash - 3 minutos
- (b) - 20.30 " - 2a. Edição - 30 minutos
- Antes do fecho - 3a. Edição - duração máxima de 15 minutos


O Telejornal a emitir nos dias da semana às 20.00 horas e nos fins de semana às 20.30 horas incluirá sempre a previsão do tempo.

3. A publicidade a inserir gratuitamente não poderá exceder 5 minutos por dia, a distribuir ao longo da emissão, antes ou depois do Telejornal das 20.00 horas. A definição de prioridades em relação aos pedidos, deverá ser feita de acordo com as indicações da Comissão Administrativa.

4. O programa "Momento Político", da Secretaria de Estado da Comunicação Social (tempo de antena do Governo, consoante Decreto-Lei nº 91-A/77, de 11 de Março), uma vez que surge em momentos imprevisíveis e, portanto, de difícil programação, não contará para efeitos de hora limite de fecho de emissão, podendo portanto as suas durações ser acrescidas ao limite máximo das 23.30 horas.

99 00 33 33 66 77

ANEXO V
Grelha tipo RTP para 1978/1979

	SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA	SÁBADO	DOMINGO		
30									
45									
13							MISSA		
15							A VIDA NO SILÊNCIO		
30							MUSEUS		
45									
14	<p>mapa-tipo 1º programa</p>  <p>De 2.ª a 6.ª feira, a R.T.P. transmite ainda: -ANO PROPEDÉUTICO- (12.30 às 13.20) e -CICLO PREPARATÓRIO- (das 13.20 às 18.30)</p>					URSINHO COLARGO!			
15						SUMÁRIO INOVAÇÃO PARA DEFICIENTES	SUMÁRIO ENCICLOP. DO ESPEC	SUMÁRIO SEMI-BREVES	
30						UM JOVEM NUM PAÍS	HAJA SAÚDE	TROPICALIA	ENTRE BARREIRAS
45						CLUBE DO RATO MICKEY		ANIMAÇÃO	
15						ROCK IMPORT		CONVERSAS DO R/C	
30						SÉRIE JUVENIL		PROGRAMA INFANTIL	
45						VER COM OLHOS DE VER		O MUNDO À TUA ESPERA	
17						TEMPO DE DESPORTO			
45						PAÍS, PAÍS (MAGAZINE)		MÚSICA PARA TODOS	
18						TV RURAL	FALE-MOS DE AGRICULTURA		
30	SUMÁRIO DES. ANIMADOS RISCOS E HISTÓRIAS	SUMÁRIO DES. ANIMADOS HÁ FITAS	SUMÁRIO DES. ANIMADOS A IMAGINAÇÃO A GALOP	SUMÁRIO DES. ANIMADOS ERA UMA VEZ - O HOMEM	SUMÁRIO DES. ANIMADOS OS OLHOS ABERTOS				
45	PAÍS, PAÍS	NOTÍCIAS REGIONAIS	NOTÍCIAS REGIONAIS	NOTÍCIAS REGIONAIS	NOTÍCIAS REGIONAIS				
19	DESPORTO REGIONAL	CIÊNCIA A CADA PASSO	CALDO DE PEDRA	COMARCA DAS ARTES	1000000 DE CONSUMIDORES	AS NOVAS ESCOLAS SUPERIORES	GRANDE ENCONTRO		
15	JORNAL - RTP 1	JORNAL - RTP 1	JORNAL - RTP 1	JORNAL - RTP 1	JORNAL - RTP 1		E		
30	PERFIL	PERFIL	PERFIL	PERFIL	PERFIL		DESAFIO DE FUTEBOL		
45	TELENOVELA	TELENOVELA	TELENOVELA	TELENOVELA	TELENOVELA	JORNAL - RTP 1			
21	COMPADRE BICHO	-ZOOM-	TOTOBOLA	EM QUESTÃO	ARTE DE SER PORTUGUÊS	SOM DE PALCO	OS MARRETAS		
30	ESPAÇO RECREATIVO	A COMÉDIA E A VIDA (GRANDES METRAGENS)	ESPAÇO CULTURAL	ESPAÇO DE TEATRO	ESPAÇO MUSICAL		GENTE DE PAZ		
45	1º PLANETA DOS HOMENS		ESPAÇO DO PERIGO (SÉRIE)		SÉRIE DRAMÁTICA	ALAMEDAS DA NOITE (GRANDES METRAGENS)	SÉRIE		
22	24 HORAS	24 HORAS	24 HORAS	24 HORAS	24 HORAS		24 HORAS		
30							OBRIGATÓRIO NÃO VER		
45									
24									