

ECC

Estudos de
Comunicação
e Cultura

Media, Tecnologia e Contextos

A História na Ficção Televisiva Portuguesa

[coord.] Catarina Duff Burnay



Universidade Católica Editora

A História na Ficção
Televisiva Portuguesa

A História na Ficção Televisiva Portuguesa

Catarina Duff Burnay [coord.]
Carlos Capucho
Eduardo Cintra Torres
José Miguel Sardica
Pedro Lopes
Rogério Santos



Universidade Católica Editora

Catálogo recomendada

A HISTÓRIA NA FICÇÃO TELEVISIVA PORTUGUESA

A história na ficção televisiva portuguesa / coord. [de] Catarina Duff Burnay. – Lisboa :
Universidade Católica Editora, 2014. – 112 p. ; 23 cm
(Estudos de comunicação e cultura. Media, tecnologia e contextos)

ISBN 978-972-54-0409-6

I - BURNAY, Catarina Duff, coord. II - Col.

CDU 654.19(469):869.0

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais da FCT – Fundação para a
Ciência e Tecnologia no âmbito do projeto PEst-OE/ELT/UI0126/2013.

Edição: Universidade Católica Editora, Unipessoal, Lda.

Revisão editorial: Helena Romão

Capa: OMLET

Composição: acentográfico

Impressão e acabamento: Europress

Data: Maio 2014

Depósito Legal: 375 204/14

ISBN: 978-972-54-0409-6

Universidade Católica Editora

Palma de Cima – 1649-023 Lisboa

tel. (351) 217 214 020 fax (351) 217 214 029

uce@uceditora.ucp.pt www.uceditora.ucp.pt

Índice

Introdução <i>Catarina Duff Burnay, José Miguel Sardica</i>	7
Os Temas da Ficção Histórica Audiovisual em Portugal (1909-2013) <i>Eduardo Cintra Torres, Catarina Duff Burnay</i>	29
<i>Raia dos Medos</i> : ficção histórica, ensaio histórico em modo ficcional <i>Eduardo Cintra Torres</i>	40
<i>A vida privada de Salazar</i> <i>Rogério Santos</i>	61
<i>Até Amanhã, Camaradas</i> uma minissérie portuguesa sobre um romance de Álvaro Cunhal <i>Carlos Capucho</i>	74
<i>Conta-me como Foi</i> : a (re)construção da memória histórica <i>Pedro Lopes</i>	90
Anexo	100
Notas biográficas dos autores	104

Introdução

CATARINA DUFF BURNAY
JOSÉ MIGUEL SARDICA

This shouldn't be a book. You need more than words on a page to understand how film presents the world of the past. You need moving images on a screen and music and sound effects as well. Words aren't fully up to the task of comprehending the film experience [...] Let us never forget, you and I, that somewhere outside the confining walls of these words, lies a world of color, movement, sound, light and life, a world on screen that points towards, refers to, represents, a realm of the past.

(ROSENSTONE, 2012: 1)

A História em imagens ou as imagens da História

Se seguíssemos à letra o conselho expresso na epígrafe de Robert Rosenstone, este livro não teria razão de existir e os autores do mesmo apenas aconselhariam os seus potenciais leitores a transformarem-se em espectadores dos produtos televisivos que nas páginas seguintes serão analisados em palavras. A fruição substituiria a compreensão e os estudiosos das imagens seriam dispensáveis. Não é isso, contudo, que Rosenstone quer dizer. No mundo mediatizado e imagético em que vivemos, imersos numa cultura em que as fronteiras do saber universitário se expandem para novos campos e novos temas, a cultura ou a literacia visuais podem e devem ter um suporte teórico sólido. É sempre possível dizer mais do que aquilo que simplesmente vemos – predisposição que nos leva a corrigir a velha máxima de Henry David Thoreau (sobre a fotografia), de acordo com a qual «You can't say more than what you see». As imagens, estáticas, como na fotografia, ou em movimento, como na televisão ou no cinema, têm uma história, no sentido de um contexto de produção. Acresce que quando essas imagens recriam ou representam a história, ou de algum modo se relacionam com o passado, carecem ainda mais de estudos que justamente explorem de que forma esse

passado, decorrido algures lá atrás, no tempo, é transponível e transmissível para o, e através do, ecrã da sala de cinema ou da televisão da sala de estar individual ou familiar.

Os estudos sobre a relação entre a história, a televisão e o cinema, e portanto entre a realidade passada e a sua representação, *reenactement* ou *restaging* presentes em suporte audiovisual são um campo em clara expansão, por natureza interdisciplinar, uma vez que convoca diferentes abordagens e diferentes contributos, e produtor de uma bibliografia abundante. Não surpreende que assim seja e a tendência será para assim ser cada vez mais, sobretudo nos países onde a produção televisiva de ficção histórica ou o cinema de época estão mais avançados, e onde a comunidade dos historiadores está mais sensibilizada para a importância, e mesmo para a imprescindibilidade, de se sentir parte da comunidade produtora de imagens. Um inquérito recente realizado em diversos departamentos de História de universidades inglesas revelou que a maioria dos seus alunos adquire significativa parte do conhecimento histórico que possui através da televisão e do cinema. A partir do ecrã, testemunham os mais jovens, adquire-se uma mais completa aproximação ao real, porque o passado histórico vivificado através da imagem e dos seus dispositivos técnicos (movimento, cor, som) maximiza o contacto com a história de forma emocional (v. McCalman e Pickering, 2010). Esta predisposição é, por sua vez, um produto das culturas pedagógicas reinantes, que têm vindo a salientar a importância da imagem como forma extratextual de comunicação e aprendizagem.

Assim sendo, cada vez mais os historiadores devem fazer sua a tarefa de serem os primeiros produtores do discurso que um dia servirá de guião de base para todos os mediatizadores da história – guionistas e realizadores, desde logo, mas também críticos de cinema e televisão e até *opinion makers* em geral, que não dispensam o ocasional apontamento ou citação históricos. As melhores produções históricas para os ecrãs incorporam esta troca de bons serviços, integrando nas suas equipas a figura do consultor histórico, como parceiro mais ou menos invisível do produtor e do realizador, que existe para garantir a fidedignidade do resultado final: se a reconstituição está bem feita, se os diálogos são verosímeis, se as personagens não agem anacronicamente, em suma, se o produto televisionado se pode constituir como uma útil lição de história, quer para alunos universitários matriculados nesse campo, quer também, e cada vez mais, para o grande público medianamente culto, que gosta de consumir história em imagens, porque a leu um dia em livro ou porque cultiva memórias cujo *reality check* é justamente o visionamento

de séries ou filmes históricos. Por tudo isto, o cinema, primeiro, e mais recentemente a televisão – a de serviço público, porque o tem de prestar, e a privada, porque procura alternativas à oferta de ficção *mainstream* e, conseqüentemente, audiências – tornaram-se *media* centrais para a transmissão de abordagens sobre o presente e sobre o passado, sejam elas factuais (o documentário, o docudrama, o *biopic*), ou mais ou menos ficcionais (a série, a minissérie, o telefilme). Ignorar a importância destes produtos na nossa relação com o passado e na compreensão colectiva da história e da memória seria como que condenar um largo segmento da população mais habituada a consumir história através do ecrã ao desconhecimento e à infoexclusão (v. Rosenstone, 2012, Barta, 1998, ou Sorlin, 1980).

Dito isto, é óbvio que, por razões profissionais e epistemológicas, as relações entre historiadores e produtores de cinema e televisão (para não falar da figura híbrida do guionista-historiador-amador) são por vezes difíceis. Os primeiros ressentem a forma como o discurso histórico é manejado fora dos cânones do ofício e como o passado deixa de ser um formador educativo de cidadania para passar a ser, em muitas ocasiões, um simples dispositivo de entretenimento, de doutrinação política suave ou de revisionismo a gosto. Esta suspeição ou inimizade recebe ajuda por parte de alguns críticos puristas de televisão, que desconfiam sempre do rigor e da verdade da história filmada, inquirindo como é possível uma acção feita no presente (filmar) conseguir encenar e transmitir com acuidade acções já transcorridas noutra tempo, noutra espaço, noutra “mundo mental” que não é o nosso. Não há quem não tenha já lido diatribes académicas e colunas de opinião sobre as distorções e malefícios de versões *blockbuster* de trechos, figuras ou factos históricos, que falseiam das mais diversas formas verdades documentais... e que ganham dinheiro com isso. Quanto aos segundos, aqueles que estão do outro lado da barricada, lidando com as câmaras e não com os arquivos, queixam-se destas queixas e do pouco apoio que poderiam e deveriam receber dos académicos, que lhes permitiria maximizar a historicidade e, portanto, a qualidade do que produzem para o ecrã.

Esta rivalidade profissional esconde lugares comuns de epistemologia que precisam de ser revistos. A historiografia académica não vive só dos arquivos e na sala de aula. Grandes mestres do ofício de historiador insistiram sempre que a história deve ser um discurso sobre a cidadania e que o labor mais especializado precisa de encontrar canais para se tornar social e politicamente útil. Todos os grandes historiadores são-no porque são ou souberam ser grandes divulgadores – e, como um dia A. J. P. Taylor explicou, escrever para o

grande público não implica menos rigor do que escrever para os seus pares académicos; até talvez implique mais, na exacta medida em que escrever de forma simples não significa escrever história *simplista* ou *falsificada*. Os guardiões do texto e das versões ortodoxas do passado contraporão que nenhum filme ou série históricos podem ter notas de rodapé, e que por consequência a imagem estará sempre uns furos abaixo do registo escrito, sobretudo quando aquela releva de uma má escrita da história ditada pela voragem mediática. Às vezes é assim. Mas acontece que a falta de qualidade de alguns produtos audiovisuais não tem que ver com o meio, mas com a mensagem. Não é verdade que o passado fidedigno só possa ser contado em palavras. O que é verdade é que, podendo o passado ser contado em palavras e em imagens, há bons e maus praticantes num e noutro destes domínios.

Não se trata, pois, de substituir a velha história académica textual pela popularização televisiva ou pelo *blockbuster* cinematográfico, mas de compreender as vantagens de alargar a linguagem através da qual o passado pode exprimir-se para o presente, *nos media* e *através* destes mesmos *media*. A história visionável e visionada desafia “the notion that a truthful past can only be told in words on the page” (Rosenstone, 2012). E ainda bem que o faz, acrescentando ao texto/livro aquilo que ele não pode ter: montagem, acção, sequência, diversidade de planos, dinâmica de diálogos, *closeup*, *flashback*, som e efeitos especiais. Bem manejados e historicamente bem informados, todos estes recursos poderão ser até mais eficazes do que uma simples sucessão de frases e páginas para descrever fazendo “ver”. A história mais narrativa e humanizada, crítica do estruturalismo abstracto, compreende bem este argumento e esforça-se por escrever de forma cinematográfica, tentando que o leitor visualize mentalmente o que está a ler e que feche o livro com a reconfortante sensação de que consumiu um produto e um registo abundantes em *lifelikeness*. Por isso há hoje cada vez mais historiadores interessados não apenas em reconstruir o passado através dos testemunhos primários que ele deixou a nível documental, mas em pensar e praticar a melhor maneira de o *transmitir* aos seus concidadãos, integrando-o no presente e revelando assim a utilidade de saber e consumir história. Para estes, o admirável mundo (não tão) novo da imagem não é um inimigo, mas um aliado.

Há já um quarto de século que Hayden White intuiu isto mesmo ao cunhar o conceito de *historiofotia*, como algo diferente de *historiografia*. Enquanto esta era definível como “the representation of history in verbal images and written discourse”, aquela seria “the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse” (White, 1988).

Assim considerada, a *historiofotia* seria um novo e promissor campo teórico que, partindo da história, problematizaria os usos e formas de divulgação dessa mesma história através de suportes visuais, para sobretudo inquirir se a história em imagens pode ou não pode, com que requisitos, com que precauções, com que limites e virtualidades, constituir uma outra forma válida de ver o passado.

Num certo sentido, é justamente a partir da pergunta – como se passa da *historiografia* para a *historiofotia* sem perda comprometedora de verdade e rigor sobre o passado? – que podemos começar a compreender as diferentes gradações e características da presença da história no ecrã. Não é este o lugar apropriado para aprofundar o tema do influxo do pós-modernismo construtivista sobre a escrita da história nem as suas decorrentes tendências para considerar que, sendo a realidade do passado epistemologicamente incognoscível, apenas resta o discurso autoral e presentista sobre o mesmo, de acordo com o qual ficção e facto se tornam indistinguíveis. Os pós-modernistas mais radicais gostam da história em televisão porque eles próprios se sentem livres “produtores” e “realizadores” da história que contam, vendo na filmagem o laboratório e o veículo ideais para a experimentação em história. Mas a montante destes, há historiadores modernistas ou reconstrutivistas que, sem renunciarem ao *acquis* empírico de que o passado *realmente* existiu, lá atrás e fora de nós, e que *alguma* verdade sobre ele pode e deve ser dita, também vêem na imagem um meio útil para fazerem divulgar a sua história. São sobretudo estes que, por não confundirem facto e ficção, estão melhor posicionados para teorizar aquelas gradações.

Quais e quantos são os níveis da presença da história no ecrã? O que entendemos por ficção histórica televisiva ou cinematográfica? O produto mais tradicional da encenação imagética do passado é o simples documentário. “Simples” porque repousa “apenas” num trabalho de montagem e de continuidade narrativa: imagens reais, coetâneas, de arquivo, sucedem-se, entremeadas por *voz-off* professoral ou testemunhos de intervenientes, para constituírem uma lição sobre o passado. Não se trata aqui de representar a história, mas de a re-(a)presentar – e por isso as produções documentais do conhecido canal *Historia* ou do *Biography Channel*, quando trata personagens do passado, podem ser aplaudidas como exemplos do que alguns teóricos chamariam “o *ne plus ultra* do realismo” (McCalman e Pickering, 2010). Mas o documentário é para especialistas e as grandes audiências preferem produtos mais plásticos e híbridos. Há por isso dois outros produtos-tipo. Um é o filme ou série televisiva que, com alguma liberdade cénica e de guionista,

encena o passado, revisitando nostálgica ou severamente as memórias colectivas que sobre ele se tem; o outro é aquele que leva ao ecrã enredos e personagens ficcionais colocados num cenário histórico real, integrando os primeiros factos reais da história e interagindo as segundas com personagens reais dessa mesma história. No primeiro caso, temos uma base histórica envernizada por alguma ficção, destinada ou não a confirmar ou rever memórias ao sabor de uma ou outra militância individual do realizador ou agenda ideológica do produtor; no segundo caso, temos liberdade criativa, literária e imagética, envernizada por preocupações de alguma ancoragem histórica – ou seja, aquilo a que já se chama casos de *faction* (*fiction* + *fact*, personagens ficcionais em contexto histórico) (Hughes-Warrington, 2009), definíveis como “fiction clothed in the compelling props of ‘reality’” (McCalman e Pickering, 2010).

Questão importante na consideração destas gradações, desde o realismo documental, que expressa em imagens o mesmo tipo de questões que se deparam aos historiadores profissionais, à ficção histórica mais ou menos imaginativa, que recorre à história para contextualizar ou para enfeitar, é a de saber finalmente o grau de historicidade de cada uma delas (Carnes, 1995). Quantos destes produtos são espelhos do passado? Quantos são afirmações sobre o presente? Quantos são ajustes de contas revisionistas com a história? Quantos são catarses mais ou menos conjunturais de memórias colectivas? Quantos são apropriações ou evocações do que aconteceu algures para informar o que deve vir a acontecer, nas ideias, na política, na sociedade, na cultura ou na economia, no nosso presente e futuro próximos? Com que cautelas ou prevenções e com que adesão e simpatia devem os consumidores da ficção histórica cinematográfica ou televisiva sentar-se à frente do ecrã?

Não há, nem nunca haverá, respostas definitivas para isto. Tal como a história escrita, todas as diferentes formas de levar a história para o reino da imagem são construções discursivas e nenhuma construção discursiva é intemporal, asséptica e imparcial. A relação entre a verdade dos factos da história e a forma como os recuperamos, trabalhamos e contamos para a posteridade é uma das mais velhas questões do ofício do historiador. Ninguém hoje defende já a velha crença positivista de que o passado e a história são a mesma coisa. Mas também nem todos subscrevem o pólo epistemológico oposto, de acordo com o qual não há passado, mas apenas a construção individual da história *como* passado. Algures no meio estarão aqueles para quem o passado é a matéria de que se faz a história e que essa matéria é comunicável e divulgável tanto através da palavra escrita no silêncio da

biblioteca ou do gabinete, como através da imagem, acção e som projectados no ecrã. Excepto nos casos em que um determinado guionista ou realizador não quer utilizar o passado senão para longínquo pano de fundo da sua ficção (a questão será idêntica para muitos dos mais inventivos autores de romances históricos), a diversidade de meios para a comunicação da história não deve fazer obscurecer a preocupação epistemológica comum: “understanding historical film entails the understanding of what history is and can be, and any difficulties that might be expressed at present about understanding film should be understood as difficulties about understanding history” (Hughes-Warrington, 2009).

Não restam dúvidas, nos dias de hoje, acerca do potencial, da capacidade e da utilidade da presença do passado histórico nas produções televisivas ou cinematográficas. Mesmo que não contem o passado e se limitem a evocá-lo, tais produções gozam hoje, entre o grande público, de uma voga e de uma atractividade indesmentíveis. Numa abordagem mais imediata, são uma forma simples, barata e popular de “ver” o que, por definição, não pode ser visto mas apenas narrado depois de já ter, há mais ou menos tempo, acontecido. Já para os académicos, todo o guião que não seja invenção pura e que pretenda transmitir pela imagem alguma informação (e divulgação) histórica é um campo promissor de observação ou de colaboração teórica, em si mesmo criador de abordagens cuja complexidade não é menor do que a requerida para compor uma página escrita, e cujo objectivo final é o de tentar tornar menos imperfeito o passado narrado através do texto ou da imagem.

A História na ficção televisiva portuguesa

Em paralelo ao cinema e competindo, nas sociedades de consumo actuais, pela conquista e fidelização dos mesmos públicos, a ficção televisiva sempre se constituiu como um produto âncora na definição das grelhas de programação. Histórias inspiradas na realidade e na memória são produzidas pelos canais públicos e privados de maneira continuada, arrastando audiências de forma transversal. Herança do folhetim francês do século XIX e da radionovela do início do século XX, as narrativas na televisão abordam temas da actualidade, algumas vezes polémicos e geradores de debate, e seguem estratégias estruturais já testadas como forma de constituir públicos fiéis. Neste campo, Portugal não constitui uma excepção.

Desde 1957, ano do início das emissões regulares da estação pública RTP (Rádio Televisão Portuguesa), que a ficção assume um papel *funcional*

(Hobson, 2003) no estabelecimento da oferta programática. Desde então, o teleteatro, o filme e o folhetim, entre produções domésticas e importadas, cativaram a atenção do público. Esta exploração de conteúdos ficcionais culminou em 1977, com a apresentação da primeira telenovela, a brasileira *Gabriela* da TV Globo. No período pós-25 de Abril, quando a normalização democrática ainda era uma quimera, os portugueses criaram uma empatia imediata com o formato – há quem diga que numa tentativa de evasão à vertigem política revolucionária – o que veio proporcionar uma alteração de comportamentos e rotinas, estabelecendo-se uma espécie de contrato diário com os telespectadores (Ferin, 2003a, 2003b). O sucesso das telenovelas brasileiras fez com que a RTP passasse a transmiti-las regularmente. Títulos como *Dancing Days*, *O Casarão* e *O Astro* despertaram a atenção do público português e levaram à reflexão sobre a necessidade de a estação de serviço público enveredar por uma produção própria. Tal veio a suceder em 1982, com a telenovela *Vila Faia*, inaugurando-se um ciclo estável de apresentação de títulos.

Com o aparecimento dos canais privados – SIC (Sociedade Independente de Comunicação) e TVI (Televisão Independente) – o panorama televisivo passou do monopólio à concorrência de mercado e da ideia de serviço público à ideia da ficção para o público. Isto significa que as narrativas ficcionais continuaram a assumir-se como a pedra de toque e o elemento fulcral na arte de programar, inaugurando um clima de disputa entre os três canais generalistas por autores, actores, produtoras, horários e audiências. Entre outros aspectos, assistiu-se ao alargamento do horário nobre, um *slot* caracterizado por altas taxas de audiência e, em consequência, por investimentos publicitários; observou-se, ainda, o aumento do número de títulos nacionais e o estabelecimento de um *star system*, o que contribuiu para a assinatura de contratos de exclusividade entre artistas (actores e apresentadores) e estações, para a inflação de salários e para a alimentação de outras indústrias, como a imprensa especializada e a fonográfica.

Actualmente, se o público mais velho continua ligado à telenovela, as gerações mais novas têm preferência por outros formatos e, em especial, por conteúdos de consumo massivo nos circuitos internacionais. Para além disso, com o desenvolvimento dos canais por subscrição (em especial a partir de 1999), dos sítios de partilha na internet e das tecnologias de acesso, como os *tablets* e *smartphones*, a relação oferta/consumo passa a ser mais plástica e *on demand*, logo, mais adaptada aos ritmos instáveis do dia-a-dia e à satisfação do gosto individual. Em face do exposto, os canais generalistas, mais do que

ditar tendências, seguem o curso evolutivo dos públicos, pelo que se assiste a um aumento da produção de formatos alternativos (série, minissérie, telefilme) e de temáticas contemporâneas e globais (*thriller*, policiais, médicos, vampiros), e a uma secundarização (mas não abandono) do formato telenovela, que implica fidelidade e compromisso diário.

Na sequência das dinâmicas descritas, a tentativa de manutenção de públicos e até de criação de novos públicos neste contexto tem contribuído para um aumento da revisitação de momentos históricos de base nacional. Se os canais internacionais (AXN, FOX ou outros), a par da produção de títulos ancorados na contemporaneidade, produzem e transmitem histórias épicas que completam o imaginário global, à semelhança de outras indústrias culturais como o livro ou o cinema (*Spartacus*, 2010; *The Pacific*, 2010; *The Borgias*, 2011), a produção portuguesa privilegia momentos, episódios e personalidades que dão corpo à memória colectiva e ao imaginário nacionais, como por exemplo a queda da monarquia (*O Dia do Regicídio*, 2007), a Primeira República (*Noite Sangrenta*, 2010), a guerra colonial (*A Noiva*, 2001), o golpe de estado de 25 de Abril de 1974 (*Capitães de Abril*, 1999) ou o regresso das ex-colónias (*Depois do Adeus*, 2012-13).

Estes fenómenos não passaram despercebidos à comunidade académica que, desde os anos 1970, em especial nos Estados Unidos da América, em Inglaterra, em países da América Latina e Itália¹, se debruça sobre a temática. De uma forma genérica, são trabalhos ancorados nos estudos culturais e na teoria das mediações e desenvolvem-se tanto na óptica da produção, como da recepção. Na primeira, procura-se compreender as dinâmicas de

¹ Ver, entre outros: David Morley (1986) *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, Londres: Routledge; David Morley (1992) *Television, Audiences and Cultural Studies*, Londres: Routledge; David Buckingham (1987) *Public Secrets: EastEnders and Its Audience*, Londres: British Film Institute; Sonia Livingstone (1998) *Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation*, Londres: Routledge; Roger Silverstone (1994) *Television and Everyday Life*, Londres: Routledge; Dorothy Hobson (1982) *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*, Londres: Methuen; Ian Ang (1985) *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londres: Methuen; Janice Radway (1985) *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill: University of North Carolina Press; Tania Modleski (1982) *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Hamden: Anchor; Tania Modleski (1983) «The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women's Work», Ann Kaplan (ed.) *Regarding Television*, Los Angeles: America Film Institute; Tamar Liebes, Elihu Katz (1991) *The Export of Meaning. Cross Cultural Readings of Dallas*, Oxford: Oxford University Press; Milly Buonanno (2007b) «O Teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea», *MATRIZES*, Ano 1, n.º 1, São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo; Maria Immacolata Vassallo de Lopes et al. (2002) *Vivendo com a Telenovela. Mediações, Recepção, Teleficcionalidade*, Brasil: Summus Editorial; Jesús Martín-Barbero (1998) *De los Medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México: Ediciones Gustavo Gilli.

produção, as estratégias narrativas empreendidas e as expectativas dos profissionais envolvidos relativamente às audiências, revelando-se um interesse pelas práticas do(s) momento(s) do *encoding* (Hall, 1996). Os trabalhos efectuados junto da recepção, os mais comuns, procuram aferir os usos e as gratificações feitas e obtidas pelas telespectadoras (o género que oferece maior grau de adesão), através do contacto directo e continuado com os conteúdos de ficção. A implementação mais tardia deste fenómeno em Portugal reflectiu-se numa exploração académica mais recente, predominando os estudos sobre as questões de género cujos resultados são, na sua generalidade, muito semelhantes aos avançados pelos estudos estrangeiros: o formato atrai de forma mais expressiva as mulheres e estas encontram na ficção tanto uma fonte de escapismo do quotidiano como um espaço para a projecção dos seus desejos, sonhos, tristezas e angústias.

Não obstante, noutras correntes de estudo, verifica-se a tendência para a análise da ficção televisiva no âmbito da relação do espaço ficção com questões identitárias, sejam elas nacionais, regionais ou locais. Com a abertura do campo da ficção televisiva ao olhar de outras disciplinas teóricas, como a história e a antropologia, esta é encarada como um veículo privilegiado para *narrar a nação* na sua dimensão simbólica (Lopes, 2004, 2009; Bhabha, 2006). Assim, e assumindo o carácter activo das audiências, estas têm a oportunidade de contactar com determinadas realidades e desencadear processos de apropriação, ritualização e integração, fazendo da ficção televisiva uma *categoria étnica* (Appadurai, 2004), uma *matrix cultural* (Martín-Barbero, 1998) e uma *forma cultural* (Williams, 2003 [1975]).

Este posicionamento teórico pode relacionar-se com o interesse crescente na assumpção de “memória” como conceito e como área de investigação. Nos últimos anos, a “memória” tem ganho um estatuto cada vez mais relevante no estudo das humanidades e das ciências sociais, quer através da análise individualizada de acontecimentos (o Holocausto ou mesmo a vida da Princesa Diana), quer através de estudos extensivos que procuram compreender o papel da lembrança, da nostalgia e mesmo do esquecimento, numa relação com áreas contextuais como a cultura, a identidade, a geografia, as migrações ou os *media*. Paralelamente, urge reflectir, com recurso a casos concretos, sobre a “memória colectiva” numa abordagem sociocultural (sistemas de conhecimento), identitária (lógicas de reconhecimento e de afirmação colectiva), e das práticas de construção e circulação de sentidos produzidos pelos *media* (memória mediática) (Olick, 1998; Vansina, 1965; Zelizer, 1995; Cuesta, 1998; Zeruvabel, 1997; Neiger *et al.*, 2011), com

particular interesse na televisão. Como já referido, o desenvolvimento dos estudos de recepção, na perspectiva dos estudos culturais, contribui para a consolidação de uma linha de trabalho interessada na relação entre os espaços de recepção, os leitores, os textos mediáticos e a construção de sentidos. Assim, se estas análises permitem compreender como é que a televisão potencia a construção simbólica de “famílias nacionais” (Morley, 1992), uma abordagem às rotinas produtivas dos textos televisivos, onde se inscrevem as dinâmicas global-local dos sistemas mediáticos actuais, poderá completar o quadro interpretativo.

Partindo das ideias apresentadas, é possível tomar a produção mediática portuguesa como espaço de investigação, a televisão como paradigma e as narrativas ficcionais, de recorte histórico, como unidades de análise. De definição ou gradação complexa, como já acima se viu na relação geral entre a história e a imagem, pode entender-se o recorte histórico numa acepção tripartida: a) histórias ficcionais desenroladas num tempo real passado; b) histórias ficcionais com eventos e personagens reais, e cujas acções têm implicação directa no desenrolar da acção; c) relatos ou reconstituições fiéis de personagens e eventos históricos, constituindo conteúdos com um carácter de “historiografia televisiva” ou de “ensaio histórico”.

Todos estes conteúdos têm a habilidade de ligar a memória – “a perpetually actual phenomenon, a bond tying us to the eternal present” – e a história – “the representation of the past, the reconstruction (...) of what is no longer” (Nora, 1989), dentro de um modelo de complexidade narrativa adaptado aos tempos modernos (Mittel, 2012). Histórias repletas de significados e de referências, com uma estrutura policêntrica, desenvolvidas com recurso a tecnologias e amplamente assentes em estratégias comerciais chegam a desafiar a concepção clássica de tempo (cf. Ricoeur, 1980). O passado, o presente e o futuro são apresentados de forma sincrónica e a necessidade de distância do objecto/acontecimento necessária à reflexão crítica e posterior apresentação começa a deixar de ser um imperativo (Sobchack, 1996), levando, por um lado, ao desenvolvimento de competências de interacção com os textos televisivos por parte dos telespectadores e, por outro lado, à assumpção da televisão como uma espécie de *historiador oficial* (Dayan & Katz, 1992). Em relação a este último ponto, é interessante verificar, sobretudo a nível internacional, o recurso à ficção para (re)contar acontecimentos recentes da história nacional de base traumática, como os ataques terroristas a Madrid em 2004 (*11-M, para que nadie lo olvide*, 2011), ou a perseguição e morte de Osama Bin Laden em 2011 (*Zero Dark Thirty*,

2013). Em Portugal (ainda) não se verifica esta tendência, pelo que os acontecimentos mais recentes abordados em ficção televisiva, de base traumática e nostálgica, ocorreram nas décadas de 1960/1970, ou seja, há perto de 40 anos.

Para a elaboração dos estudos desenvolvidos neste livro, fez-se um levantamento dos títulos considerados históricos (de acordo com as três premissas enunciadas) nas últimas duas décadas (1990-2013). A escolha deste período temporal prendeu-se com a disponibilidade de fontes que permitissem confirmar as temáticas abordadas e, para além disso, permitissem fazer uma articulação com a evolução do panorama televisivo durante os últimos anos de monopólio, durante o período de transição para a abertura aos canais comerciais e durante o período de consolidação do mercado (v. tabela em Anexo nas pp. 100-103).

Uma análise quantitativa permite contabilizar 58 títulos considerados históricos.

Quadro 1.
Número de títulos de ficção histórica 1990-2013 por canais

	RTP1	SIC	TVI	TOTAL
1990-1999	22	2	–	24
2000-2013	26	4	4	34
TOTAL	48	6	4	58

Na primeira década (1990-1999) foram produzidos 24 títulos e na segunda década (2000-2013), 35 títulos. O canal com maior produção é a RTP, seguida pela SIC com sete títulos e pela TVI com quatro. Numa espécie de exercício de proximidade cultural (Laffond, 2011) e fomentando a sua essência de serviço público, cuja missão passa pela valorização da cultura e valores nacionais que enalteçam o sentimento de pertença e que reforcem os laços identitários², a RTP foi responsável pela maioria dos títulos (48).

Uma análise mais cuidada permite identificar três tendências produtivas seguidas pelo canal de serviço público: 1) recurso às biografias (*biopic*); 2) aproveitamento de celebrações; 3) desenvolvimento de modelos de produção alternativos (co-produções e adaptações/localizações).

² cf. <http://www.rtp.pt/wportal/grupo/governodasociedade/missao.php>

Biografias (biopic): a passagem da vida de personalidades portuguesas para uma linguagem audiovisual foi feita através da mistura de factos reais e não reais e da utilização dos nomes pessoais nos títulos – *A Ferreirinha*, *João Semana*, *Pedro e Inês*, *Bocage* – para além da recriação histórica dos diversos ambientes temporais e locais.

Celebrações: o recurso a efemérides é uma das estratégias utilizadas, verificando-se a utilização livre de momentos e factos reais e a sua aliança com a ficção mediante a introdução de personagens e histórias paralelas. São exemplo disso as abordagens feitas à queda da Monarquia (*O Dia do Regicídio*, 2008), ao golpe de Estado de 25 de Abril de 1974 (*Capitães de Abril*, 1999) e à implantação da República (*O Segredo de Miguel Zuzarte*, *República*, *Noite Sangrenta*, *A Noite do fim do Mundo*, 2010).

Modelos de produção alternativos:

Co-produções: durante o período analisado, identificaram-se co-produções com países Europeus, Brasil e África. O passado comum com Portugal permitiu o desenvolvimento de histórias, temas, autores e locais com carga simbólica para todos os países envolvidos. O investimento humano e financeiro, assim como a transmissão local individualizada ou em simultâneo, variou de título para título (*O Regresso a Sizalinda*, 2006; *Paixões Proibidas*, 2007; *A Ilha dos Escravos*, 2007; *As Linhas de Torres*, 2012/13).

Adaptações/localizações: embora a aquisição de formatos e a sua adaptação/localização seja uma prática que tem vindo a ser descontinuada em prol da produção própria, a RTP transmitiu, entre 2007 e 2011, cinco temporadas de *Conta-me como Foi*. Formato espanhol, narra a história socioeconómica de Portugal entre a ditadura e a democracia através do dia-a-dia de uma família de classe média, sendo uma série que captou a atenção das audiências e da crítica. A perspectiva mais humanizada dos factos levou à construção de uma montra dos acontecimentos mais marcantes da história nacional recente e conseguiu alcançar a geração que os experienciou e a geração herdeira, logo, mais nova.

Precursora da chamada “televisão em movimento”, a SIC, para além de transmitir os produtos da TV Globo e de oferecer programas de informação e de entretenimento alternativos em forma e conteúdo face aos outros canais, destacou-se do panorama televisivo com a criação da *SIC-Filmes*, empresa

dedicada à produção de telefilmes. Esta iniciativa possibilitou o desenvolvimento de títulos de ficção nacional num formato quase nada explorado e de abordar o lado cosmopolita e contemporâneo da sociedade portuguesa (*Amo-te Teresa*, *Alta Fidelidade*) em alternância com o passado e com a memória colectiva, mediante a evocação de um período histórico recente marcado pela Guerra do Ultramar e pelas suas consequências (*Monsanto*, *A Noiva*). De uma forma transversal, verifica-se uma tendência temática centrada no Estado Novo e suas consequências com *Até Amanhã*, *Camaradas*, 2005, e *A Vida Privada de Salazar*, 2008. Os títulos mais antigos – *A Viúva do Enforcado*, 1993, e *Capitão Roby*, 1999 – apresentam-se isolados face aos outros títulos, dado que o primeiro é uma adaptação de obras de Camilo Castelo Branco e o segundo explora a história de um homem (Jorge Veríssimo Monteiro) que se intitulava *Capitão Roby* e que, na década de 80, ficou conhecido por ter seduzido e burlado diversas mulheres.

Os títulos transmitidos pelo canal comercial TVI focam momentos históricos diferenciados e cada um deles apresenta contornos produtivos e comerciais próprios. *Jóia de África* (2002), uma série que se transformou numa telenovela de 52 capítulos, foi buscar ao passado o ambiente colonial vivido em Moçambique na década de 50. As histórias do (des)encontro amoroso e da busca de identidade vivida por rostos conhecidos misturaram-se com as paisagens africanas, com as expressões próprias da época e com o recurso a imagens de arquivo, contribuindo para uma boa aceitação por parte da crítica e do público. Em 2004, a estação transmitiu a adaptação de *Os Maias*, uma das obras mais célebres do escritor português Eça de Queirós, feita por uma estação brasileira e, em 2008, produziu *Equador*, uma adaptação da obra homónima do escritor e jornalista Miguel Sousa Tavares. Produzida com financiamento estatal, esta série, transmitida semanalmente (ao domingo) e em *peak prime-time* (21h30), ainda é reconhecida como sendo a produção ficcional mais cara em Portugal. Ao longo de 30 episódios, o público acompanhou a história de Luís Bernardo Valença, desde o papel de jovem empresário até ao papel de governador de São Tomé e Príncipe. A adaptação do romance da linguagem escrita à linguagem audiovisual, o rigor na reconstituição do ambiente da monarquia portuguesa no princípio do século XX repartida por três continentes e as opções de produção e realização transformaram um episódio da vida histórica nacional num quadro televisivo de elevados padrões estéticos e técnicos. Esta realidade não só marcou os hábitos de consumo televisivo e a memória mediática dos portugueses, como despertou o interesse dos círculos académico e intelectual (Ferin, Burnay e Castilho, 2010). Por fim,

a TVI produziu ainda, em 2011/2012 a telenovela *Anjo Meu*. Contrariando os cânones de produção de narrativas históricas, como por exemplo o uso de formatos de fraca serialização como o telefilme ou a minissérie, esta telenovela teve início no pós-25 de Abril no interior do país e desenrolou-se durante a década de 80. Embora o *plot* não seja real, o enquadramento temporal e histórico é-o, contribuindo para o despertar de uma recordação nostálgica por parte de um maior número de gerações, fruto da proximidade temporal.

Olhando a oferta por canais de uma forma global, constata-se que os conteúdos apresentados pelos canais comerciais destacam-se dos demais devido à adopção de um modelo produtivo não normativo com a abordagem alternativa aos temas – por exemplo, *A Vida Privada de Salazar* (SIC) que explora a vida pessoal do ditador – com o investimento financeiro avultado – *Equador* (TVI), série considerada como a obra de ficção televisiva mais cara de sempre – ou mesmo pelo formato escolhido – *Paixões Proibidas* (RTP1) e *Anjo Meu* (TVI), duas telenovelas, formato com alta dimensão serial, normalmente transmitido em horário nobre e usado para contar histórias da contemporaneidade.

O género dominante da ficção histórica identificada é o dramático e, de uma forma generalizada, as narrativas não ficaram fechadas dentro da minissérie. Formato normalmente eleito para a apresentação de conteúdos considerados mais sérios, nem sempre está sujeita às audiências, pelo que normalmente é transmitida no horário noite (depois das 22h00), dirigindo-se a um público com maior diversidade de opções de lazer e mais exigente em relação àquilo que procura e vê na televisão. Em muitos casos, é um formato utilizado em ocasiões festivas, sendo uma construção de raiz ou a adaptação de uma obra emblemática a nível nacional. A sua dimensão serial (entre dois e seis episódios) é mais reduzida do que a telenovela, o que, aliada à sua natureza, contribui para a interrupção da rotina televisiva e recupera o “aspecto ritual da ida ao cinema ou ao teatro” (Balogh, 2002: 125).

Quadro 2.
Formatos da ficção televisiva histórica (1990-2013)

Seriado	Série	Minissérie	Telenovela
21	3	20	4
Telefilme	Minissérie/filme	Telefilme/filme	Série/filme
5	4	1	1

Como se pode verificar no Quadro 2, o formato dominante é o seriado (a apresentação de uma história em múltiplos capítulos com sequência), com uma ponderação de 36%, seguindo-se a minissérie (35%). O telefilme (filme produzido directamente para o pequeno ecrã) ocupa 7% da oferta total e a telenovela, cuja dimensão serial é muito superior aos restantes formatos, surge também em 7% dos títulos. A série, um grupo de histórias fechadas num episódio com uma linha narrativa comum, apenas surgiu em 5% dos títulos, seguindo-se, com uma incidência de 10%, um conjunto de produções que, fruto dos acordos de produção, foram transmitidos no grande ecrã e no pequeno ecrã, potenciando a visibilidade e a conquista de audiências (*Marquês de Marialva*, *Capitães de Abril*, *Nome de Código Sintra*, *A Vida Privada de Salazar*, *As Linhas de Wellington/As linhas de Torres*).

Tal como referido, os programas de ficção, em especial as telenovelas transmitidas em horário nobre, alcançam os níveis de audiência mais elevados. Em contraponto, os conteúdos históricos, mesmo sendo de ficção, nem sempre alcançam números de relevo. Tal realidade pode dever-se à relação sólida que os telespectadores mantêm com o formato telenovela e com as temáticas urbanas, para além do padrão de oferta, cujas características, como a fraca ou nula serialização e o horário de transmissão (fim do horário nobre/noite), poderão apontar para um público menos massivo. Em 2013, foram apresentados três títulos (*Depois do Adeus*, *Os Filhos do Rock* e *Uma Família Açoriana*, RTP1). O desenvolvimento de conteúdos ficcionais de base histórica na televisão portuguesa é um caminho em aberto. Fruto da grave crise económica e financeira vivida em Portugal, verifica-se uma diminuição do investimento publicitário, o que contribui para uma escolha criteriosa do tipo de ficção a produzir, a que se soma o facto de o principal produtor público (a RTP), estar em reestruturação, permanecendo, até hoje, uma indefinição sobre o seu futuro.

Objectivos e estrutura do livro

O presente livro decorre de um projecto de investigação multi e interdisciplinar – que combina olhares dos estudos de televisão, estudos de cultura e história contemporânea – para a análise comparada da ficção televisiva histórica em Portugal e Espanha no século XXI, resultante de uma cooperação entre a Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, a Faculdade de Ciências da Informação da Universidade Complutense de Madrid e a Faculdade de Humanidades, Comunicação e Documentação da

Universidade Carlos III de Madrid. Fruto desta cooperação, a equipa portuguesa empreendeu um trabalho mais alargado no tempo (1990-2013) e mais convergente na temática (Estado Novo e os seus efeitos), procurando perceber de que forma a televisão tem apresentado, produzido e reproduzido o passado colectivo nacional de raiz traumática. Para prossecução dos objectivos, foi estabelecida uma metodologia comum de base qualitativa, com a aplicação de entrevistas extensivas e semidirectivas aos argumentistas das obras e a outros profissionais envolvidos nas produções, assim como com o desenvolvimento de análise crítica de conteúdo. Para esta análise, os autores realizaram investigação teórica e levaram a cabo um extenso levantamento na imprensa de referência da época de produção, para contextualização do processo de criação e produção dos títulos, assim como do seu impacto na sociedade. Os textos que compõem este volume sistematizam um trabalho exploratório desenvolvido ao longo de um ano e meio e decorrem, em alguns momentos, de apresentações públicas em encontros científicos³ e publicações em revistas académicas com *peer-review*⁴.

A obra está dividida em cinco capítulos. O primeiro capítulo – *Os Temas da Ficção Histórica Audiovisual em Portugal (1909-2013)* – é de ordem mais contextual, e procura realizar uma análise transversal das temáticas e épocas focadas nos principais *media* audiovisuais de três períodos circunscritos no tempo e contextualizados pelas condições políticas de cada um: cinema (1909-1957), teleteatro/televisão (1958-1970) e drama televisivo nos canais

³ Congreso *Memórias, Medios y Espacio Público en la Europa Mediterránea*, Universidad Complutense de Madrid, Novembro 2011 (Catarina Duff Burnay & Rogério Santos); Seminário *A Ficção Televisiva Histórica em Portugal e Espanha (2000-2012)*, Universidad Complutense de Madrid, Maio 2012 (Catarina Duff Burnay, Eduardo Cintra Torres e Rogério Santos); *34th Annual Conference of the Association for Contemporary Studies*, King's College, Londres (Catarina Duff Burnay, Eduardo Cintra Torres e Rogério Santos).

⁴ Eduardo Cintra Torres e Catarina Duff Burnay (2013), «The Subject-Matter of Audiovisual Historical Fiction in Portugal (1909-2010)», in Rosa Cabecinhas e Lília Abadia (eds.) *Narratives and social memory: theoretical and methodological approaches*, e-book, Braga: Universidade do Minho, pp. 197-208; Catarina Duff Burnay e Pedro Lopes (2013) «História em les històries. La memòria portuguesa i les narratives de ficció televisives», *VIA. Revista del Centre D'Estudis Jordi Pujol*, n.º 21, Barcelona: Centre D'Estudis Jordi Pujol, pp. 138-147; José Carlos Rueda Laffond, Carlota Coronado Ruis, Catarina Duff Burnay, Susana Díaz Pérez, Amparo Guerra Gómez e Rogério Santos (2013) «Parallel Stories, Differentiated Histories. Exploring Fiction and History Memory in Spanish and Portuguese Television», *Journal of European Television History and Culture*, vol. 2/issue 3: EUScreen, pp 37-44 (<http://journal.euscreen.eu/index.php/view/article/view/jethc030/56>); José Carlos Rueda Laffond e Catarina Duff Burnay (2014) «Television fiction and memory practices in Portugal and Spain (2000-2012): some comparative reflections», *International Journal of Iberian Studies*, Londres: ACIS [no prelo].

generalistas portuguesas (1990-2012/13). Os quatro capítulos seguintes analisam em profundidade quatro títulos de ficção histórica televisiva – *A Raia dos Medos* (RTP1), *Até Amanhã, Camaradas* (SIC), *A Vida privada de Salazar* (SIC) e *Conta-me Como Foi* (RTP, 2007). Todos os trabalhos de ficção analisados decorrem num período histórico decorrido entre 1936 (Guerra Civil de Espanha, *A Raia dos Medos*) e o final da ditadura do Estado Novo (*Conta-me como Foi*), funcionando como montra das realidades político-económicas das diversas fases do salazarismo e marcelismo, através de uma perspectiva social e/ou centrada em personagens representativas do cidadão comum.

Eduardo Cintra Torres, em «*Raia dos Medos*: ficção histórica, ensaio histórico em modo ficcional», analisa a série de 13 episódios, *Raia dos Medos*, transmitida na RTP1 no ano de 2000. O guião de Francisco Moita Flores apresenta a Guerra Civil de Espanha pela experiência das populações portuguesa e espanhola em terras fronteiriças, através da mistura de ficção com factos e personagens reais, o que contribui para a construção de uma narrativa audiovisual marcada pela consistência e pela verosimilhança. De forma a complementar e fundamentar a análise, Cintra Torres começa por desenvolver o contexto histórico do impacto do conflito espanhol em Portugal, partindo para um estudo combinado da forma e do conteúdo da série. De acordo com o argumento central do autor, o conflito, que ainda constitui, na ficção televisiva espanhola, um tema difícil, fruto do melindre que provoca na população, foi “resgatado de um esquecimento consensual numa dimensão partilhada por actores históricos, personagens, mas também espectadores: a vida comum”.

A Vida privada de Salazar, título da minissérie e telefilme produzidos em 2009 pela SIC e pela Valentim de Carvalho Filmes, dá o mote para o capítulo homónimo de Rogério Santos. Com base em revelações sobre a intimidade de António de Oliveira Salazar, feitas em anos mais recentes em livro, foi construída uma narrativa ficcional. A obra propõe-se apresentar ao grande público o lado desconhecido do ditador, visto por toda a população como um homem frio, calculista e “casado com a nação”. Através de quatro subcapítulos, Rogério Santos faz uma revisão do “regime” ditatorial do Estado Novo, que imperou em Portugal entre 1933 e 1974; disserta sobre o “mito” desenvolvido à volta da figura de Salazar pela escola e pelos *media*; deambula pela história das “mulheres na vida de Salazar” e termina com a análise do produto audiovisual, concluindo que, apesar das críticas, a obra constitui-se como uma narrativa histórica moderna de entretenimento interessante para a compreensão da (verdadeira) personalidade do ditador.

A adaptação televisiva da obra literária de Manuel Tiago (pseudónimo de Álvaro Cunhal, histórico secretário-geral do Partido Comunista Português) *Até Amanhã, Camaradas* decorre durante a Segunda Guerra Mundial, e conta a história da resistência à ditadura através das vivências e problemas dos militantes do PCP. Carlos Barroso Capucho – em «*Até Amanhã, Camaradas. Uma série portuguesa sobre um romance de Álvaro Cunhal*» – analisa a versão televisiva desta obra, numa adaptação de 2005 pelo canal comercial SIC, evidenciando as questões técnicas em articulação com o contexto político e social dos acontecimentos relatados e do momento da sua escrita (entre 1958 e 1959, quando Álvaro Cunhal se encontrava preso na Penitenciária de Lisboa).

«*Conta-me como foi: a (re)construção da memória histórica*» discorre sobre o produto televisivo de base histórica mais aclamado pelo público português. Embora não tenha suscitado números de audiência capazes de competir com as telenovelas de horário nobre, ganhou vários prémios e foi considerado como uma peça de excelência para o revivalismo do passado recente do país. Com quatro temporadas (2007-2011), *Conta-me como foi*, a adaptação do formato espanhol *Cuentáme cómo páso*, narra os acontecimentos do Portugal de 1968 ao 25 de Abril de 1974 através de uma abordagem social. Neste capítulo, Pedro Lopes explora a narrativa televisiva sob a perspectiva informada do mercado, em articulação com um olhar científico, contribuindo para uma análise abrangente e fundamentada.

É curioso observar, a propósito do conjunto constituído pelos quatro capítulos de estudo de caso, e pelos quatro produtos televisivos analisados, como a representação ou utilização televisiva da história em Portugal tem revelado uma especial apetência pelo ciclo temporal do Estado Novo ou da sua herança no imediato pós-1974, em linha com os temas mais procurados e praticados pela mais recente e jovem produção académica no domínio da história. A opção das televisões segue assim de perto a academia, no que à história contemporânea diz respeito, e integra-se numa mais vasta voga, ou moda, de romances históricos ou de explorações mais ou menos romanescas de Salazar, da sua elite e dos acontecimentos e costumes que estruturaram o Estado Novo português, assim escalpelizado, através da crítica ou exprimindo alguma inconfessável nostalgia, pelo olhar colectivo da democracia que se lhe seguiu.

Autores

Os seis autores desenvolvem trabalhos em áreas metodológicas e teóricas diferentes, mas complementares, o que contribui para o desenvolvimento de perspectivas interdisciplinares e integradas sobre a ficção televisiva histórica. Catarina Duff Burnay tem trabalhado a ficção televisiva nacional, na óptica da produção, permitindo mapear a sua evolução em articulação com as estratégias de produção e programação (*Obitel*, desde 2005). Rogério Santos tem dado atenção à história dos canais privados, reflectindo sobre as audiências e as decisões de mercado. Na última década, Eduardo Cintra Torres, académico e crítico de televisão, tem seguido as principais tendências dos *media*, incluindo a ficção televisiva, sob a abordagem da sociologia da comunicação. Carlos Barroso Capucho investiga na área dos sistemas audiovisuais, em especial o cinema, e Pedro Lopes, argumentista, produtor de conteúdos de uma produtora independente e investigador júnior na área da produção de ficção televisiva, é um elemento central na ligação com o mercado, por possuir um conhecimento informado das estratégias de produção e dos processos de construção das narrativas ficcionais. De forma a ligar os conhecimentos teórico-práticos da área dos *media* com as temáticas desenvolvidas nos títulos, o projecto contou com um consultor histórico. José Miguel Sardica, historiador e investigador especialista em história contemporânea portuguesa, permitiu, assim, o desenvolvimento de uma reflexão teórica e epistemológica sobre a narrativa histórica, a ficção televisiva e os usos do passado no ecrã.

Bibliografia

- ANG, Ian (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Londres: Methuen.
- APPDURAI, Arjun (2004). *Dimensões Culturais da Globalização. A modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema.
- BALOGH, Ana Maria (2002). *O Discurso Ficcional na TV. Sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: EdUSP.
- BARTA, Tony (ed.) (1998). *Screening the Past. Film and the Representation of History*. Westport/Connecticut: Praeger.
- BHABHA, Homi (2006). *Nation and Narration*. Nova Iorque: Routledge.
- BOURGET, Jean-Loup (1992). *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*. Paris: Gallimard.
- BUCKINGHAM, David (1987). *Public Secretes: EastEnders and Its Audience*. Londres: British Film Institute.

- BUONANNO, Milly (2007b). «O Teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea». *MATRIZES*, Ano 1, n.º 1. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo.
- BURNAY, Catarina Duff, LOPES, Pedro (2013). «História en les històries. La memòria portuguesa i les narratives de ficció televisives», *VIA. Revista del Centre D'Estudis Jordi Pujol*, n.º 21. Barcelona: Centre D'Estudis Jordi Pujol, pp. 138-147.
- CARNES, Mark (ed.) (1995). *Past Imperfect. History according to the Movies*. Nova Iorque: Henry Holt.
- CUESTA, Josefina (1998). «Memoria e Historia: un estado de la cuestión». *Ayer*, 32, pp. 203-246.
- DAYAN, Daniel, KATZ, Elihu (1992). *Media Events: the live broadcasting of History*. Cambridge: Harvard University Press.
- FERIN, Isabel (2003a). «A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal», *BOCC-Biblioteca On-line em Ciências da Comunicação*. Universidade da Beira Interior (<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-revolucao-gabriela.pdf>).
- FERIN, Isabel (2003b). «As telenovelas brasileiras em Portugal», *BOCC-Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação*. Universidade da Beira Interior (<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-telenovelas-brasileiras.pdf>).
- FERIN, Isabel, BURNAY, Catarina, CASTILHO, F. (2010). «Portugal: Ficção sem Crise», in M. I. V. Lopes and G. O. Gómez (eds) (2010) *Anuário Obitel 2010. Convergências e Transmissão da ficção televisiva*. Rio de Janeiro: Editorial Globo Universidade, pp. 345-380.
- FERRO, Marc (1977). *Cinéma et Histoire*. Paris: editions Denoel.
- HALL, Stuart (1996). «Encoding and Decoding in the Television Discourse», in Stuart Hall, Dorothy Hobson et al. (eds.) *Culture, Media, Language: working papers in Cultural Studies, 1972-1979*. Londres: Routledge, pp. 128-138.
- HOBSON, Dorothy (1982). *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*. Londres: Methuen.
- HOBSON, Dorothy (2003). *Soap Opera*. Cambridge: Polity.
- HUGHES-WARRINGTON, Marnie (ed.) (2009). *The History on Film Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- LIEBES, Tamar, KATZ, Elihu (1991). *The Export of Meaning. Cross Cultural Readings of Dallas*. Oxford: Oxford University Press.
- LIVINGSTONE, Sonia (1998). *Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation*. Londres: Routledge.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (et al.) (2002). *Vivendo com a Telenovela. Mediações, Recepção, Teleficcionalidade*. Brasil: Summus Editorial.
- _____. (ORG.) (2004). *Telenovela. Internacionalização e Interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola.
- _____. (ORG.) (2009). *Ficção Televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. São Paulo: Editorial Globo Universidade.
- MARTIN-BARBERO, Jesús (1998). *De los Medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones Gustavo Gilli.
- MCCALMAN, Iain, PICKERING, Paul (ed.) (2010). *Historical Reenactment. From Realism to the Affective Turn*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- MITTEL, J. (2012 [2006]). «Complexidade Narrativa na televisão americana contemporânea», in *MATRIZES*. São Paulo: ECA/USP, pp. 29-52.
- MODLESKY, Tania (1982). *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden: Anchor.
- MODLESKY, Tania (1983). «The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women's Work», Ann Kaplan (ed.) *Regarding Television*. Los Angeles: America Film Institute.

- MORLEY, David (1986). *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. Londres: Routledge.
- _____ (1992). *Television, Audiences and Cultural Studies*. Londres: Routledge.
- NEIGER, Motti, MEYERS, Oren, ZANDBERG, Eyal (2011). «On Media Memory. Editors' Introduction», in M. Neiger, O. Meyers e E. Zandberg (eds.), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 1-25.
- NORA, Pierre (1989). «Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*», *Representations*, 26. University of California, pp. 7-24.
- OLICK, Jeffrey K., ROBBINS, Joyce (1998), «Social memory studies: from collective memory to the historical sociology of mnemonic practices», *Annual Review of Sociology*, 24, 1, 105-136.
- RADWAY, Janice (1985). *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- RICOEUR, Paul (1980). «Narrative Time», *Critical Inquire* 7, n.º 1, pp. 169-190.
- ROQUEMORE, Joseph (1999). *History goes to the Movies*. Nova Iorque: Random House.
- ROSENSTONE, Robert (2012). *History on Film. Film on History* (2.ª ed.). Reino Unido: Pearson Education.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos (2011). 'Esta Tierra es mía. Espacios históricos y geografía de la memoria en la ficción televisiva española', *HAOL*, 26, pp. 27-39.
- _____ et al. (2013). «Parallel Stories, Differentiated Histories. Exploring Fiction and History in Spanish and Portuguese Television», *Journal of European Television History and Culture*, vol. 2/issue 3: EUScreen, pp. 138-147 (<http://journal.euscreen.eu/index.php/view/article/view/jethc030/56>).
- RUEDA LAFFOND, José Carlos, BURNAY, Catarina Duff (2013) «Television fiction and memory practices in Portugal and Spain (2000-2012): some comparative reflections». *International Journal of Iberian Studies*, Londres: ACIS [no prelo].
- SILVERSTONE, Roger (1994). *Television and Everyday Life*. Londres: Routledge.
- SMITH, Paul (ed.) (1976). *The Historian and Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SOBCHACK, V. (1996). *The Persistence of History. Cinema, television and the modern event*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- SORLIN, Pierre (1980). *The Film in History. Restaging the Past*. Nova Iorque: Barnes and Noble.
- TORRES, Eduardo Cintra, BURNAY, Catarina Duff (2013). «The Subject-Matter of Audiovisual Historical Fiction in Portugal (1909-2010)», in Rosa Cabecinhas e Lília Abadia (eds.) *Narratives and Social Memory: Theoretical and Methodological*, E-Book. Braga: Universidade do Minho, pp. 197-208.
- VANSINA, Jan (1965). *Oral Traditions. A study in historical methodology*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- WHITE, Hayden (1988). «Historiography and historiophoty», *American Historical Review*, 93 (5).
- WILLIAMS, Raymond (2003 [1975]). *Television: Technology and Cultural Form*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- ZELIZER, Barbie (1995). «Reading the past against the grain: the shape of memory studies», *Critical Studies in Mass Communication*, 12, 2, pp. 214-239.
- ZERUVABEL, Eviatar (1996). «Social Memories: Steps to Sociology of the Past», *Qualitative Sociology*, 19 (3), pp. 283-300.

Os Temas da Ficção Histórica Audiovisual em Portugal (1909-2013)

EDUARDO CINTRA TORRES
CATARINA DUFF BURNAY

Introdução

Cada época reconstrói a memória social e os *media*, dada a sua natureza, constituem-se como instância de referência para a selecção, produção e apresentação do passado a cada nova geração. Nesta investigação, pretendemos comparar a produção da memória histórica ficcional no audiovisual português desde 1909, procurando continuidades e contrastes nos temas trabalhados pelo meio de massas audiovisual dominante em cada período: o cinema (1909-1957); o teleteatro na estação televisiva pública, RTP (1958-1970); a ficção dramática televisiva nos canais generalistas, RTP1, SIC e TVI (1990 a Julho de 2013).¹ Além de estabelecer os resultados da análise empírica, a investigação pretende verificar a validade da metodologia aplicada para o desenvolvimento do estudo da memória social audiovisual.

No nosso entender, este levantamento permite compreender o que a elite mediática de cada período considerou como passado com interesse para (re)criar, recordar e (re)integrar no presente, bem como estabelecer quais os romancistas e dramaturgos atractivos para a adaptação aos ecrãs. Através de uma base diacrónica, a investigação sugere uma análise conjunta da proposta hegemónica do “passado preferido” em cada período e da respectiva situação política (1909-1931: cinema mudo num país subdesenvolvido, procurando o êxito de massas com o novo *media*; 1930-1945: ditadura triunfante do Estado Novo, com uma política cultural integrada, através do Secretariado Nacional de Informação, SNI; 1958-1970: regime salazarista do pós-Guerra, em lenta decadência; 1990-2013: regime democrático consolidado).

¹ Este capítulo retoma, no essencial, a comunicação “The Subject-Matter of Audiovisual Historical Fiction in Portugal (1909-2010)”, apresentada pelos autores no Congresso Internacional Narratives and Social Memory, realizado na Universidade do Minho em Junho de 2012. O original inglês foi publicado em Cabecinhas, R., e Abadia L. (eds), *Narratives and Social Memory: Theoretical and Methodological Approaches*, Braga, UM, pp. 190-201.

Dividimos o cinema em dois períodos, cinema mudo e cinema sonoro, por razões práticas e porque a divisão coincide com o fim do regime parlamentar de 1910-1926 e o início do Estado Novo em 1933, depois da ditadura de 1926-1933. O Estado Novo, regime nacionalista contemporâneo dos regimes de extrema-direita europeus, desenvolveu uma política cultural controlando a indústria e estabelecendo uma censura eficaz. Por motivos práticos, e sendo a televisão o nosso principal interesse, centrámo-nos no teleteatro desde o início das emissões regulares da emissora estatal, RTP, em 1957. A escolha das peças televisionadas resulta da importância do género e também por não termos encontrado fontes acessíveis listando a ficção televisiva neste período. A nossa principal fonte foi o levantamento *Memórias dos Arquivos RTP: 298 Peças de Teatro*, um dactiloscópio preparado pela Direcção de Novos Projectos e Arquivos (RTP, 2002). A listagem inclui as peças que sobrevivem em suporte vídeo, não incluindo peças apresentadas na RTP ao vivo, das quais não existem cópias. Consideramos a lista como uma amostra representativa, única, do teleteatro produzido pela RTP no período estudado.²

O derrube da ditadura pelo golpe de Estado de 25 de Abril de 1974 trouxe mudanças profundas nas instituições culturais. Intuímos que a ficção audiovisual do período revolucionário estava mais interessada no presente do que no passado, mas deixamos essa verificação para uma futura investigação, concentrando-nos na ficção dramática televisiva do período 1990-2013, depois da consolidação da democracia, da entrada na Comunidade Económica Europeia e do arranque da televisão generalista privada em 1992. A televisão era então o principal meio de massas do país, alcançando virtualmente toda a população em Portugal Continental e nas Ilhas dos Açores e da Madeira. O cinema português, por contraste, tinha abandonado ou sido forçado a abandonar a possibilidade de chegar às “massas” e a sua produção era residual quando comparada à produção televisiva. Assim, a televisão era o único meio audiovisual capaz de apresentar a ficção histórica a uma audiência ampla.

Consideramos como ficção histórica audiovisual qualquer filme, peça de teleteatro ou conteúdo ficcional televisivo cuja acção se situa no passado em relação à data de produção e de apresentação, vivido, portanto, pelo público como tendo um fundo histórico ou representando um passado anterior ao seu tempo. Consideramos útil a distinção entre “drama de época” (“*costume*

² Agradecemos o apoio da Direcção de Aquisições e Controle de Grelha da RTP na verificação do tema de diversas telepeças.

drama) e “drama histórico” (“*historical drama*”), o primeiro ignorando o discurso histórico e usando a “localização exótica no passado como não mais do que um cenário para romance e aventura”, enquanto o segundo “empreende esse discurso colocando e tentando responder ao tipo de questões que por longo tempo envolveram um certo tópic” (Rosenstone, 2006: 45).³ Esta distinção será referida sempre que as fontes o permitam.

Dado que se trata de um tema de investigação não trabalhado, decidimos usar fontes e metodologia simples, o que nos permitiu realizar um levantamento sistematizado dos temas da ficção histórica audiovisual. Para a prossecução destes objectivos, usámos um dos mais reputados levantamentos do cinema (Matos-Cruz, 1999) e o volume de *Memórias dos Arquivos RTP* já mencionado para o teleteatro, no período até 1974. Para a ficção histórica televisiva de 1990 a Julho de 2013, usámos a documentação fornecida pela RTP, SIC e TVI, realizámos entrevistas aos principais intervenientes na definição e alinhamento de conteúdos de ficção nacional e arquivo das estações de televisão, a base de dados IMDB para a confirmação de dados, assim como o nosso conhecimento directo e arquivos pessoais.

A investigação não incluiu o visionamento dos filmes, teleteatro e da maioria da ficção televisiva. Tendo por base as sinopses disponíveis, a busca em livros de referência e *sites* da especialidade, procedemos à construção de uma grelha⁴ tendo em vista: a) estabelecer a temática da ficção histórica; b) estabelecer o recurso à adaptação literária ou ao argumento original; c) estabelecer os períodos encenados na ficção histórica, o fundo histórico e os principais temas; d) estabelecer as continuidades e mudanças na temática.

Cinema mudo (1909-1931)

O cinema começou em Portugal em 1896, mas a produção do primeiro filme ficcional só ocorreu em 1909. A indústria e a sua produção eram pequenas: apenas 108 produções ficcionais entre 1909 e 1931, qualquer que fosse a metragem, ou seja, uma média de 4,7 filmes por ano. Raramente se atingiu a qualidade segundo padrões quer da crítica quer da audiência.

³ “*Costume drama*” é uma expressão da indústria inglesa para se referir a produções situadas no passado, e por isso recorrendo a vestuário de época. Distingue-se do drama histórico por não se basear em personagens e factos reais.

⁴ A grelha de análise teve por base as seguintes variáveis: data, título, argumento (adaptado/original), período representado e principais temas. No caso da ficção televisiva, também considerámos o género ou formato e a estação responsável pelos programas (produção, co-produção e apresentação).

Só uma meia dúzia de filmes receberam aplauso à época e menção de qualidade pelos críticos (Nobre: s.d.; Pina: 1978). O mesmo se pode dizer do cinema sonoro português no período coberto por esta investigação. Em 1959, um autor pôde intitular subcapítulos do seu livro sobre o cinema e o público em Portugal com eloquência amarga: “Zero absoluto”, “Zero nas personagens”, “Zero na paisagem”, “Zero na popularidade”, “Zero no gosto”, “Zero no documentário” e “Zero na economia” (Gama, 1959: 23-49).

A era do cinema mudo ficcional corresponde basicamente à Primeira República (1910-1926). Ao contrário da imprensa, o cinema, em especial o de ficção, não foi usado como ferramenta política e propaganda. O Estado não se empenhou no financiamento ou na influência sobre o cinema ficcional: a produção resultava da iniciativa privada, individual ou empresarial, normalmente incipiente. Alguns filmes estiveram ligados ao teatro, quer como interlúdios durante as actuações, quer como adaptações de peças de êxito, quer ainda como veículos para actores de palco populares.

Os 18 filmes com fundo histórico representam 17% de toda a ficção do cinema mudo, dos quais 15, ou 88%, foram adaptações de obras literárias: romances, contos ou peças de teatro. As adaptações concentraram-se em obras muito populares: Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco e Manuel Pinhoiro Chagas tiveram cada um duas obras adaptadas; Eça de Queirós, Júlio Dantas, Manuel Maria Rodrigues, Eduardo de Noronha, João Reis Gomes, Gervásio Lobato e o Romanceiro uma cada.

A grande maioria da ficção histórica situou-se no século XIX (10 títulos) e no século XVIII (3); um dos filmes tanto se poderia situar no século XVIII como no XIX. A Idade Média originou três filmes e o século XVI gerou o único filme mencionando os Portugueses fora do seu território, representando uma batalha contra os Mouros em Marrocos. Tratava-se de um segmento cinematográfico criado como pano de fundo para uma peça de teatro, mostrando a acção no campo de batalha difícil de encenar em palco.

O cinema mudo português não mostrou qualquer vocação para representar a vida política, excepto quando implicava acção, como na adaptação de episódios de José do Telhado, uma espécie de Robin dos Bosques português envolvido na política e em guerras civis na primeira metade do século XIX. Uma comédia deste período tinha um tom anticlerical, ecoando os tempos da República. A maioria da ficção histórica representou a vida social urbana ou rural. Dos 18 filmes da amostra, 11 podem caracterizar-se como “dramas de época” e os restantes sete como “dramas históricos”. Os principais temas, ambiente ou pano de fundo do argumento foram a vida rural (sete títulos),

a vida urbana (3), o crime, a vida aristocrática e a biografia medieval (2 títulos cada), a guerra contra os Mouros e a Idade Média mágica (1 título cada).

Cinema sonoro (1931-1957)

Entre 1931 e 1957 apenas foram produzidos 102 filmes sonoros de ficção portugueses ou realizados por portugueses, uma média de 3,4 por ano. Desses, 24 tiveram um fundo histórico (24%). Houve um pequeno aumento do uso de material do passado ou da História em relação ao cinema mudo, devido à ideologia e à política nacionalistas do Estado, agora envolvido na produção.

Metade dos 24 filmes foram adaptações de romances portugueses e a outra metade resultou de argumentos originais. Quatro romances já haviam sido adaptados a filmes mudos: *As Pupilas do Senhor Reitor*, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *Amor de Perdição* e *Rosa do Adro*. Os autores realistas, naturalistas ou populares foram os mais adaptados. Júlio Dinis foi transposto para a tela em três filmes. Camilo Castelo Branco, *Eça de Queirós*, Almeida Garrett, Júlio Dantas, Afonso Lopes Vieira, André Brun, Manuel Maria Rodrigues, E. Rodrigues *et al.* e Manuel Pinheiro Chagas tiveram uma obra adaptada ao cinema neste período. Estas transposições revelam a afirmação de um cânone cinematográfico, vindo do cinema mudo e continuando mais tarde.

Quanto às épocas postas na tela na ficção sonora, o século XIX voltou a ser a mais popular, com 12 filmes, o que poderá dever-se não só a uma certa proximidade temporal como à fácil identificação das audiências com as obras adaptadas de autores oitocentistas. As outras épocas presentes na ficção histórica cinematográfica deste período foram o século XX (5 títulos), Idade Média até ao século XVI (5) e os séculos XVII-XVIII (2). Os principais temas, ambiente ou pano de fundo do argumento foram a vida social (18 filmes, dos quais oito em ambiente rural), a biografia (3), Estado Novo e Império (2) e o romance e política medieval (1).

A vida social era tratada de modo apolítico. Só os filmes sobre o Estado Novo e o Império foram directamente políticos, dado que nenhum outro ponto de vista seria aceite. O filme mais político, *A Revolução de Maio* (1937), trata do derrube do regime liberal-democrático de 1926. O argumento colectivo foi assinado por António Ferro, director do departamento cultural e de propaganda do Estado Novo (SNI), e pelo também realizador António Lopes Ribeiro, que dirigiu os filmes mais propagandísticos do regime.

Neste período, três temas já haviam sido tratados pelo cinema mudo: *Zé do Telhado* (agora duas vezes), *Rainha Santa* e *Fátima*. Neste últimos, as

aparições foram tratadas historicamente, enquanto no filme mudo *Fátima Milagrosa* (1928) o tema fora tratado como tempo presente da produção. Notou-se ainda um incremento da utilização do cinema para reforçar a identidade nacional através do uso de acontecimentos históricos: podemos caracterizar 15 filmes como “dramas históricos” e apenas nove como “drama de época”. Tal como no cinema mudo, nos “dramas de época” recorreu-se principalmente a romances canónicos, deste modo transferindo para o novo *media* a aura nacional dos autores e obras adaptadas.

Teleteatro (1957-1974)

Nos primeiros anos de emissão, o teatro foi um dos géneros principais oferecidos pela RTP (a título de exemplo, em 1958, foram emitidas 50 peças (Teves, 1998: 97). Uma adaptação do poeta e autor Afonso Lopes Vieira de *O Monólogo do Vaqueiro* viria a ser a primeira peça produzida pela televisão. Também conhecida como *Auto da Visitação*, essa obra do dramaturgo do século XVI, Gil Vicente, foi transmitida no dia 11 de Março de 1957, cinco dias após o nascimento do canal público de televisão (idem: 70). Até à década de 1980, e apesar de existirem outros géneros ou formatos de narrativa dramática como filmes e *feuilletons*, o teleteatro permaneceu o dominante, com a adaptação de autores nacionais e internacionais e com uma a duas emissões semanais.

A partir de 1977, com o surgimento da telenovela no pequeno ecrã, instalou-se um modelo de oferta e de consumo centrado neste formato, cuja periodicidade de transmissão passou a ser diária. Em consequência, o teleteatro, à semelhança do sucedido noutros países europeus, foi perdendo espaço na programação, e logo, também, importância e interesse para o telespectador.

Das 103 peças identificadas nos arquivos da RTP, produzidas entre 1958 e 1974, 38 foram escritas por autores portugueses (37%), sendo que destas, 17 (47%) foram consideradas como tendo um fundo histórico. O período temporal com presença mais acentuada é o século XVI (6 títulos), devido às adaptações das obras de Gil Vicente, assim como das obras de Almeida Garrett, que se desenrolam nesse século. Podem encontrar-se adaptações de outros autores portugueses – na sua maioria representativos do século XIX – como Eça de Queirós e Júlio Dinis.

Partindo deste panorama, parece-nos que o critério de selecção das peças era, acima de tudo, a qualidade canónica dos autores e não o conteúdo ou contextualização histórica que, eventualmente, os textos podiam ter. Tal

premissa pode estar ligada ao uso que o regime político em vigor – Estado Novo – fez da televisão, numa tentativa de disseminação dos princípios políticos e, de forma imbricada, de uma ideia de nacionalidade. No que respeita aos temas abordados pelas peças, observa-se uma tendência para a apresentação de histórias sobre tensões familiares e sociais envelopadas nos géneros drama e/ou comédia.

Nos dias de hoje, o teleteatro é uma forma de ficção televisiva sem expressão, verificando-se apenas e de forma não sistemática a gravação e posterior transmissão de peças em cena em salas de teatro portuguesas. No entanto, a sua existência nas grelhas de programação do canal público durante 20 anos garantiu-lhe um lugar de destaque na memória mediática nacional.

Ficção televisiva (1990-2013)

A ficção televisiva sempre se constituiu como um segmento-âncora para a programação. A dimensão serial, em concordância com as potencialidades múltiplas em termos temáticos e estruturais, confere-lhe a capacidade de atrair audiências vastas e heterogéneas. Se o dia-a-dia da contemporaneidade é a base para o desenvolvimento da maioria das narrativas ficcionais em Portugal, foi possível identificar, no período analisado, 58 títulos considerados “drama histórico” e “drama de época”. Dos 58 títulos, 17 são adaptações de obras literárias e os restantes títulos têm por base argumentos originais inspirados em épocas e factos históricos.

Pode observar-se o recurso a autores canónicos, à semelhança do sucedido nos outros *media* analisados, mas também o recurso a escritores com um *background* político não-normativo, como Mário de Carvalho e Álvaro Cunhal (Quadro 1). Como já mencionado, tal só veio a ser possível porque na década de 1990 Portugal já vivia uma democracia consolidada. Respeitante aos períodos temporais focados, há uma concentração no século XX (32 títulos), seguindo-se o século XIX (20), sendo que os restantes 5 títulos estão espalhados por momentos diversos (séculos X, XIV, XVII e XVIII).

Quadro 1.
Autores literários mais adaptados à televisão (1990-2013)

Autores	#
Eça de Queirós	4
Camilo Castelo Branco	3
Júlio Dinis	2
Álvaro Cunhal	2
Vitorino Nemésio	1
Aquilino Ribeiro	1
Alexandre Herculano	1
Mário de Carvalho	1
Miguel Sousa Tavares	1
Ângela Caeiros	1
TOTAL	17

Dos 32 títulos desenvolvidos no século XX, 38% desenvolve-se nas décadas de 1960/1970; 28% situa-se entre o princípio do século e a década de 1920; 25% situa-se nas décadas de 1940/1950; e os 9% remanescentes fixa-se em datas ou períodos diferenciados, como o caso da telenovela *Anjo Meu*, cuja acção se desenrola na década de 1980, ou da série *Nome de Código Sintra*, que decorre entre o século XIX e os tempos modernos. Na realidade, os três períodos mais expressivos coincidem com os principais momentos de mudança política, económica e social em Portugal: 1) a guerra colonial e o fim da ditadura (1961-1974), e as cicatrizes físicas e psicológicas deixadas; 2) a Primeira República (1910-1926), marcada por uma instabilidade governamental; e 3) o período áureo do Estado Novo (1939-1960).

No âmbito desta tendência, e através da análise dos ambientes e temas dos títulos desenvolvidos no século XX, verifica-se que a abordagem de questões relacionadas com as duas Grandes Guerras, com a Guerra Colonial, com os movimentos de oposição ao Estado Novo e com a “luta” entre os apoiantes da Monarquia e da República estão presentes em 87% dos títulos. Se a vida social é, na sua generalidade, tratada como apolítica, estes conteúdos exploram os temas políticos de forma explícita, o que pode ser indicativo de uma tendência para criar (ou lidar com) uma memória colectiva. Na verdade, os conteúdos ficcionais televisivos produzidos nas últimas décadas mostram a recuperação e a re-criação de uma memória da Primeira República, do “lado obscuro” do Estado Novo (repressão) e do “lado obscuro” da

guerra colonial, temáticas cuja discussão em espaço público era impossível ocorrer em décadas anteriores (Quadro 2).

Quadro 2.
Temas dominantes na ficção televisiva (1990-2013)

Temas dominantes	#
Oposição ao Estado Novo	10
Guerra colonial e consequências	9
Monarquia/República	5
Guerras Mundiais	4

Conclusões

Quanto às transposições da literatura para o ecrã, verificamos que os autores mais adaptados, do Romantismo (Almeida Garrett) e do Realismo (Eça, Júlio Dinis e Camilo) oitocentistas, são os que sobreviveram no cânone literário, enquanto outros do mesmo período, considerados de menor qualidade, desapareceram das preferências do cinema e da televisão. Eça de Queirós, o principal autor realista do século XIX, foi adaptado desde o cinema mudo, mas os seus retratos audaciosos da sociedade burguesa ganharam novo ímpeto na posterior ficção audiovisual, enquanto o realismo gentil em narrativas bem estruturadas manteve o poder de atracção até ao presente (Quadro 3). A crescente autonomia da produção e da linguagem audiovisual mostra, todavia, que o recurso à transposição literária perdeu força na ficção histórica: no cinema mudo, as adaptações representaram 85% de toda a ficção histórica, no cinema sonoro 50% e na ficção televisiva apenas 32%.

Quadro 3.
Principais autores adaptados pela indústria audiovisual portuguesa

Autor	Cinema Mudo	Cinema Sonoro	Teleteatro	Drama televisivo	Total
Gil Vicente	–	–	4	–	4
Eça de Queirós	1	1	3	4	9
Júlio Dinis	2	3	1	2	8
Camilo Castelo Branco	2	1	–	3	6
Almeida Garrett	–	1	3	1	5
TOTAL	5	6	11	10	32

É de assinalar o interesse em dois temas desde o cinema mudo até ao presente: a devoção e os milagres de Fátima, passados à ficção num filme mudo e duas vezes no cinema sonoro, a mais recente contando com a RTP como co-produtora; *Zé do Telhado*, adaptado igualmente num filme mudo e dois filmes sonoros e presente como subtrama de uma série televisiva (*João Semana*, RTP, 2004).

Resumindo a investigação, podemos afirmar que trazer a história “que interessa” e as memórias colectivas para o ecrã se concretiza diferentemente nos *media*, formatos e géneros. Os períodos históricos presentes na ficção mostram um maior interesse pelos períodos mais próximos da produção, representando os séculos XIX e XX a larga maioria das preferências audiovisuais (Quadro 4). Depois da revolução de 1974, o drama televisivo teve de “correr” para tópicos históricos dos séculos XIX e XX que eram antes ora controversos ou sujeitos à censura. Até 1957, o cinema concentrou-se em contos morais e histórias “consensuais” ou episódios históricos. Só depois da normalização do regime democrático foi possível abordar alguns temas, como a guerra colonial e o stress pós-traumático, a Primeira República e a ditadura do Estado Novo. A política, virtualmente ausente no cinema e na televisão anteriores a ’74, saltou para a ficção histórica televisiva no período estudado neste inquérito (1990-2013). O ambiente rural quase desapareceu dos ecrãs, espelhando o rápido desenvolvimento da vida urbana que o país viveu nos últimos 30 anos.

Quadro 4.

Período temporal da ficção histórica produzida para o cinema mudo, cinema sonoro, teleteatro e drama televisivo

Período	Cinema Mudo	Cinema Sonoro	Teleteatro	Drama televisivo	Total
Séc. I	–	–	1	–	1
Idade Média	3	3	2	2	10
Séculos XV e XVI	1	2	6	3	12
Séculos XVII e XVIII	4	2	3	1	10
Século XIX	10	12	4	20	46
Século XX	0	5	2	32	39

O “drama de época” concentrou-se na vida social, sendo possível detectar duas razões principais para essas produções: o desejo de capitalizar o êxito e a autoridade de obras e autores literários do passado e o desejo de capitalizar o “valor de qualidade” do próprio género entre as instituições (governo, estações de televisão, co-produções) e também entre as audiências. O drama histórico, baseado em eventos reais e personagens reais, foi utilizado para “recriar” o passado, e para apresentar velhas ou novas perspectivas adaptadas aos tempos, enquanto contava com uma esperada popularidade devido aos temas (os crimes de Diogo Alves, no cinema mudo, Zé do Telhado no cinema sonoro e na televisão, Salazar e as mulheres na TV, etc.). Se o “drama de época” tende a criar personagens fortes e se centra numa trama cativante, o “drama histórico” pretende uma “intervenção” mais actuante, uma vez que prevê uma ligação mais próxima e mais forte aos eventos passados. Deste modo, considera-se que o “drama histórico” tem maior propensão para criar uma “memória social” histórica entre os espectadores.

Bibliografia

- GAMA, Manuel (1959). *Cinema e Público em Portugal*. Lisboa: Ática.
- MATOS-CRUZ, José de (1999). *O Cais do Olhar. O cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.
- NOBRE, Roberto (s.d.). *Singularidades do Cinema Português*. Lisboa: Portugália.
- PINA, Luís de (1978). *Panorama do Cinema Português*. Lisboa: Terra Livre.
- ROSENSTONE, Robert A. (2006). *History on Film, Film on History*. Harlow: Person.
- RTP, Direcção de Novos Projectos e Arquivos (2002). *Memórias dos Arquivos RTP: 298 Peças de Teatro*. (2002). Dactiloscópio. Sacavém: RTP.
- TEVES, Vasco Hogan (1998). *História da Televisão em Portugal*. Lisboa: TV Guia Editora.

***Raia dos Medos:* ficção histórica, ensaio histórico em modo ficcional**

EDUARDO CINTRA TORRES

Introdução

A Guerra Civil de Espanha (1936-39) foi um acontecimento decisivo para a manutenção do regime de Salazar. Se foi grande o seu impacto político em Portugal, pela mobilização política de massas, militar, pela propaganda, e pelo impacto económico, o conflito sentiu-se directamente nas zonas da fronteira com Espanha, nomeadamente nas que sofreram as ondas de choque das acções militares entre franquistas e republicanos e conheceram vagas de refugiados. Todavia, o carácter quase fascista do regime nesse período e a censura da informação e da literatura impediram que as consequências da guerra em Portugal e até os testemunhos dos que nela participaram como combatentes, de ambos os lados, fossem publicados, debatidos e penetrassem na memória colectiva partilhada. O regime de Salazar, como veremos, não só censurava a oposição como quis mesmo um manto de silêncio sobre o conflito. A maioria dos registos literários e históricos, estes ainda hoje insuficientes, bem como um acervo de recolhas de história oral nas zonas fronteiriças, só aparece depois de 1974. Mesmo assim, a Guerra Civil de Espanha mantém-se ainda hoje um tema periférico na história do século XX português. Depois da normalização democrática da década de 1970, a televisão portuguesa dedicou mais atenção à Guerra Colonial (1961-1974), historicamente mais marcante e envolvendo, não só uma vasta massa da população nas colónias e na metrópole, como o exército que, por causa dela, derrubou o regime herdeiro de Salazar. Em quase quatro décadas de democracia, a televisão portuguesa produziu uma única e singular criação ficcional sobre a vida da população no período da Guerra Civil espanhola: *Raia dos Medos*, um projecto de iniciativa individual de Francisco Moita Flores apresentado pela RTP1 no ano 2000. A nosso ver, este seriado de ficção histórica faz mais do que colocar personagens, uns inspirados na realidade, outros ficcionais, no contexto alentejano de 1936: recria de forma exemplar factos históricos comprovados, a experiência da população, apresentando-se como um verdadeiro ensaio histórico no género ficcional. *Raia dos Medos* reconstruiu com grande rigor factual a vivência

numa região da fronteira alentejana no início da guerra, apresentando os portugueses e espanhóis anónimos como vítimas da espiral do conflito e do extremar de posições, mas podendo transcender os horrores e o mal através da solidariedade e da caridade. A análise da série permitirá estudar um caso em que a história origina a ficção, fornecendo personagens reais e episódios reais que acrescentam consistência e verosimilhança. A realidade bruta de acontecimentos dramáticos apresenta-se numa narrativa serial e com um dispositivo audiovisual que tem estado vedado à ficção televisiva histórica espanhola sobre a Guerra Civil, devido ao melindre que o conflito ainda provoca na sociedade espanhola. Neste capítulo, debruçamo-nos sobre *Raia dos Medos*, através da análise textual dos 13 episódios e apoiando-nos numa entrevista com o seu autor. Antes, porém, apresentamos o contexto histórico da Guerra Civil de Espanha em Portugal.

Portugal e a Guerra Civil de Espanha

Com Espanha como único país com o qual faz fronteira terrestre, e considerando as afinidades civilizacionais, económicas e políticas entre os dois países, Portugal tem na evolução do país vizinho uma preocupação constante. Jorge de Sena, o ensaísta e romancista a que voltaremos adiante, escreveu em 1955 que “a história de Portugal é, antes de ser progressivamente nossa, uma história peninsular”; anos mais tarde, em 1980, escreveu que “é absolutamente impossível compreender a história de Espanha e de Portugal com a ignorância mútua com que têm sido escritas” (*apud*, Lourenço: 2007: 23). O mesmo se pode afirmar sobre o período entre a ditadura de Primo Rivera e o fim da Guerra Civil de Espanha.

O regime ditatorial e autoritário de Salazar resultante do golpe militar de 28 de Maio de 1926 em Portugal encontrava-se ainda em estabilização interna no início dos anos '30. De Espanha, veio apoio ao regime, chefiado em definitivo por Salazar a partir de 1932, durante a ditadura de Primo de Rivera, e veio apoio aos opositores do regime do Estado Novo durante os governos republicanos espanhóis, incluindo em armamento. A situação espanhola, nomeadamente a instauração da II República, levou ao reforço do poder pessoal de Salazar, que juntou à presidência do governo e ao Ministério das Finanças as pastas da Guerra e dos Negócios Estrangeiros no início de 1936. Quando deflagra a rebelião militar contra o governo de Madrid, e até por causa dela, o Estado Novo salazarista adquire características próximas do fascismo italiano, com o reforço da propaganda mediática, nomeadamente

para apoio maciço aos nacionalistas espanhóis, e a criação da Legião Portuguesa e da Mocidade Portuguesa. Salazar teve “a percepção de que, do desfecho da contenda, dependia o futuro do seu regime” (Pereira, 2012: 75). O ditador afirmou em Setembro de 36 que a Guerra Civil espanhola era “com absoluta evidência uma luta internacional num campo de batalha nacional” (*apud, idem, 95*).

O governo de Salazar apoiou desde o início os nacionalistas de Sanjurjo e Franco, “de corpo e alma” (*ibidem*). O principal dirigente nacionalista, o general Sanjurjo, estava exilado em Portugal e aí morreu quando o avião que o levaria para Espanha caiu na descolagem. A retaguarda portuguesa permitiu o abastecimento das tropas nacionalistas e impediu a sua utilização pelos republicanos. A cumplicidade portuguesa facilitou a estratégia militar de cercar Madrid a partir das regiões mais próximas de Portugal, através da Estremadura espanhola. O apoio diplomático visou auxiliar a intervenção italo-alemã no conflito e a vitória nacionalista. O governo português deu “apoio logístico, informativo, diplomático, político e material” aos generais sublevados. Os modernos aviões Junkers 52 cedidos por Hitler fizeram escala técnica num terreno privado dum grande proprietário salazarista no Alentejo. Alargaram-se facilidades portuárias e alfandegárias, que permitiram a entrada em Portugal de aviões, armas e munições para os revoltosos, carga depois transportada até Espanha pelos caminhos-de-ferro portugueses, com intervenção directa de Salazar para “aplainar todas as dificuldades em tempo mínimo”, como informou para Berlim a Embaixada alemã em Lisboa. O governo português facilitou e fomentou o recrutamento de portugueses para a Legião Estrangeira espanhola, enviou especialistas militares, permitiu a participação de oficiais do Exército em unidades regulares do Exército franquista e colaborou activamente nos preparativos para o assalto a Badajoz (Rosas e Brito, 1996: 411-2; Pereira, 2012: 75-116). A participação militar, se bem que voluntária, foi institucionalizada na Missão Militar Portuguesa de Observação em Espanha. O governo português repatriou para a Espanha republicana, em Tarragona, 1435 refugiados espanhóis, mas no terreno, e desde logo quando rompeu com o governo republicano em 23 de Outubro de 1936, os refugiados espanhóis capturados pelas autoridades eram entregues às forças nacionalistas de Franco. Ao longo da fronteira verificou-se uma busca e perseguição activa dos refugiados (v. testemunhos em Moutinho, 2013; v. também Oliveira, 1987: 155-171).

Salazar praticou uma duplicidade que implicava uma neutralidade institucional e diplomática em simultâneo com a máxima ajuda aos nacionalistas.

A discrição do empenho português e a neutralidade encenada eram menos visíveis em termos internacionais, por contraste com o apoio directo e sem subterfúgios de outras potências no conflito espanhol, como a Alemanha e a Itália. A duplicidade implicava o recato do próprio governo na propaganda e nas declarações políticas, que ficavam a cargo da “sociedade civil” implicada no conflito, nomeadamente da Legião, criada em boa medida por causa da guerra espanhola, dos “Viriatos”, estrutura especialmente criada para organizar forças de voluntários a enviar para os palcos de combates em Espanha, e, no âmbito da propaganda, em especial por parte do Rádio Clube Português (Oliveira, 1987: 201-212). Ao apoio diplomático, económico, financeiro, propagandístico e logístico aos franquistas correspondeu uma presença militar significativa de portugueses no exército e na força aérea nacionalistas, embora não seja possível apurar o seu número exacto: entre os 2500 (Delgado, s.d.: 186) e os 15 mil e 20 mil, referidos pelos responsáveis dos “Viriatos” e referidos em diversos autores, o número de portugueses, militares de carreira ou não, todos voluntários, que combateram nas fileiras franquistas deverá ter-se aproximado dos 8000 (Oliveira, 1987: 245). A dificuldade na confirmação do número de combatentes, por diversas razões que não interessam aqui, estende-se ao número de baixas mortais: tanto poderão ter sido poucas centenas (*idem*: 253), como mais de cinco mil (Sousa, 2011: 401-412), acima do dobro das baixas do Corpo Expedicionário Português na Flandres na Primeira Guerra Mundial. Tal como em Espanha, também em Portugal se registam entre os participantes directos no conflito “súbitos estados de amnésia ou declarações acerca da importância da colocação de uma pedra bem pesada sobre o assunto” (Moutinho, 2013: 12; o tema do esquecimento é repetidamente enfatizado por Gomes, 1987).

Apesar da existência de diversos estudos publicados sobre Portugal e a Guerra Civil de Espanha, como os de Delgado (s.d.), Oliveira (1987), Redondo (1996) e Gómez (1998), “a historiografia portuguesa continua a carecer de estudos que investiguem e qualifiquem de forma circunstanciada as consequências do apoio diplomático, logístico e da assistência militar, prestado por Salazar a Franco” (Sousa: 402), sendo, porém, inegável o papel do “amigo lusitano” de Franco, como refere a investigadora portuguesa Ana Vicente, ou, como refere o historiador galego Alberto Pena, que Portugal foi “o grande aliado de Franco” durante a Guerra Civil de Espanha (Vicente, 2007; Pena Rodríguez, 1998).

Entretanto, a Guerra Civil de Espanha, enquanto acontecimento *português*, não entrou na memória colectiva nacional como outros momentos

históricos do século XX, nomeadamente a participação na Primeira Guerra Mundial, a neutralidade portuguesa na Segunda Guerra Mundial, o próprio Estado Novo, a Guerra Colonial e a Revolução de 25 de Abril de 1974. Podemos encontrar facilmente motivos para tal desinteresse e amnésia, que, como vimos, também atinge a própria historiografia. A Guerra Civil era para os portugueses um acontecimento espanhol. As relações entre os dois países, de costas viradas desde o século XVII, implicam uma certa distância, a qual, todavia, não resiste à proximidade civilizacional já referida. A duplicidade de Salazar completava-se com uma vontade de não inscrever a Guerra Civil como acontecimento português, apesar de o regime saber que dependia do seu desfecho. Ao discursar na Assembleia Nacional por ocasião do fim da conflito em Espanha, Salazar enalteceu a participação portuguesa no conflito, incluindo em homens, ao mesmo tempo que a considerava ilegal, por ter sido feita “iludindo por mil formas a vigilância das autoridades” portuguesas. Mesmo assim, não deixava dúvidas do empenho colectivo – implicando o próprio governo num “nós” vago mas firme – ao afirmar: “despendemos esforços, perdemos vidas, corremos riscos, compartilhamos sofrimentos; e não temos nada a pedir nem contas a apresentar.” E concluía lapidariamente, indicando que o assunto “Guerra Civil de Espanha” se ficava por ali e, portanto, era para esquecer: “Vencemos – eis tudo” (*apud*, Sousa, 2011: 401).

Da memória colectiva quase desapareceu, não só a massiva participação dos “Viriatos”, mas também a participação de muitos voluntários que se juntaram às Brigadas Internacionais e às forças regulares do Exército republicano, partindo clandestinamente de Portugal ou juntando-se-lhes a partir da emigração (cinco mil, segundo Rosas e Brito, 1996: 411-2; dois mil, em 1936, segundo o oposicionista Jaime Cortesão; entre esses, eram apenas 131, os que se alistaram pelas Brigadas Internacionais; Moutinho, 2013: 94 e 354; Gomes, 1987; estes dois autores incluem testemunhos de portugueses que combateram do lado republicano; v. também Oliveira, 1987). Tendo em conta que o anarco-sindicalismo foi aniquilado por esta época em Portugal (o que sucedeu em Espanha na Guerra Civil Espanhola), e dado que a principal força de oposição se tornou o Partido Comunista Português, que terá instruído os militantes a concentrarem-se na luta contra o regime português, os próprios herdeiros políticos em Portugal das Brigadas Internacionais e da luta pela República mantiveram no limbo da memória a participação de portugueses do lado republicano. Como se dissessem, invertendo a frase de Salazar, “Perdemos – eis tudo.”

Menos estudada ainda do que a política oficial e para-oficial em Portugal no apoio a Franco é a vida dos próprios portugueses durante o conflito, as

consequências da guerra na vida quotidiana e o tratamento e destino dos milhares de espanhóis que procuraram refúgio em Portugal, nomeadamente os milhares de republicanos que foram detidos e muitos entregues às novas autoridades franquistas (Ramos, 2010: 661; Pereira, 2012: 89). O impacto do conflito vizinho foi particularmente sentido nas zonas de fronteira, em especial na zona do Alentejo que confina com a Estremadura meridional espanhola, a província de Badajoz, que viveu o primeiro grande momento do conflito armado, com forte repercussão em Portugal (Delgado, s.d.; Gomes, 1987; Oliveira, 1987). Francisco Moita Flores, o argumentista da série que nos ocupa, *A Raia dos Medos*, referiu-nos o “surpreendente pouco interesse português no tema” (email, 01.05.2012). Todavia, a guerra implicou dramas humanos entre a população comum, os emigrantes portugueses trabalhando ou refugiando-se da ditadura portuguesa em zonas vizinhas de Espanha, as famílias luso-espanholas, com a chegada de muitos refugiados espanhóis, com as perseguições e prisão de republicanos em fuga para Portugal, com a desestabilização do comércio transfronteiriço. A historiografia existente concentrou-se no impacto do conflito nas “altas esferas” da política, ignorando o seu impacto na vida do cidadão comum.

A ficção foi pioneira no tratamento do tema. O romancista Ferreira de Castro terminou “O Intervalo” em Setembro de 1936, sendo a Guerra Civil o desfecho de uma ficção interessada nas lutas políticas operárias em Espanha; o livro só viria a ser publicado nos anos ’70 (Castro, 1974). Manuel da Fonseca, para poder ver editado o seu romance *Cerromaior* em 1943, teve de retirar as referências à Guerra Civil de Espanha (Fonseca, 1982). A eclosão da Guerra, entre Julho e Setembro de 1936, é o pano de fundo do romance *Sinais de Fogo*, de Jorge de Sena (escrito entre 1964-65 e retomado nas décadas seguintes; publicado em 1979), que aborda o impacto da guerra entre os desprevenidos turistas espanhóis na Figueira da Foz, localidade balnear muito procurada pela burguesia estremenha, e entre os portugueses, todos transformados pela guerra, “com tudo o que ela implica de podridão e lixo” (Sena, 1999: 303). O conflito serve de contexto a este romance, que não sendo histórico, utiliza a História para perspectivar a evolução interior do protagonista (Amorim, 2005: 9). Sena, a partir de novo da sua experiência e memórias pessoais, tratou a Guerra Civil de Espanha em dois contos do volume *Grão-Capitães*, editado em 1971. Num deles, “Grã Canária”, retrata a sociedade dessa ilha espanhola dominada pelos franquistas durante a Guerra; em “Os Salteadores”, narra o envio, por camioneta, pela polícia política portuguesa, de cinco refugiados republicanos no norte de Portugal, em Trás-

-os-Montes, entregues aos franquistas e ali mesmo fuzilados (Sena, 1982). Baseou-se para este conto em factos reais. O argumentista de *A Raia dos Medos* disse-nos em entrevista que entrevistou no Alentejo “um dos taxistas que estava ao serviço da PIDE [polícia política de Salazar] a carregar foragidos para a Praça de Touros de Badajoz.” No final do século XX, a Guerra Civil no país vizinho volta a servir de vago pano de fundo a romances lisboetas de autores confirmados, como *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago (1984), e *Afirma Pereira*, de António Tabucchi (1994). O secretário-geral do PCP, Álvaro Cunhal, assinou como Manuel Tiago *A Casa de Eulália*, ficção baseada na sua experiência em Espanha no primeiro semestre do conflito (Tiago, 1997). Outras obras portuguesas aludem à Guerra Civil de Espanha, mas sem o mesmo impacto literário do romance e dos contos de Jorge de Sena, Tabucchi e Saramago, tendo os dois primeiros merecido por isso o interesse do cinema: quer *Os Salteadores* quer *Sinais de Fogo* foram adaptados à tela, o conto numa curta-metragem de animação realizada por Abi Feijó em 1993¹ e o romance numa longa-metragem realizada por Luís Filipe Rocha em 1995²; *Afirma Pereira* foi transposto por Roberto Faenza para o cinema em 1995³.

Representação do impacto da Guerra Civil de Espanha em Portugal em *Raia dos Medos*

Com a Guerra Civil de Espanha entre as brumas da memória colectiva portuguesa, não é de estranhar que o conflito, apesar do seu enorme impacto político e humano em Portugal, tenha ficado apenas como uma linha tangente à espiral da História de Portugal, tendo-se interiorizado colectivamente como uma guerra apenas espanhola, enquanto a Guerra Colonial nos territórios portugueses de Guiné, Angola e Moçambique recolheu muito maior atenção, quer documental, quer ficcional. Na televisão, o conflito em Espanha não despertou durante décadas mais interesse do que a transmissão de documentários estrangeiros e, nos anos mais próximos, algumas reportagens com memórias locais das consequências do conflito nas regiões fronteiriças. Quanto à ficção televisiva portuguesa, nunca tratou deste tema desde a estabilização democrática a partir dos anos 70 – excepto no seriado

¹ Disponível em <http://www.veoh.com/watch/v224856f3AEjKN?h1=Os+Salteadores++Abi+Feijo>

² Apresentação disponível em <http://filmesportugueses.com/sinais-de-fogo/>

³ Ficha técnica em <http://www.imdb.com/title/tt0115479/>

que aqui analisamos, *Raia dos Medos*, encomendado e apresentado em 2000 pela estação pública RTP. Não só o seriado é singular na ficção televisiva histórica portuguesa como o é na ficção portuguesa *tout court*. A existência de uma série ficcional dedicada em exclusivo à vivência numa das regiões portuguesas mais atingidas pela Guerra Civil de Espanha só se pode explicar pela intervenção do indivíduo na história, neste caso do produtor e autor do argumento e dos diálogos, Francisco Moita Flores. De facto, Moita Flores reunia as condições para que o projecto pudesse avançar. O seu avô, como disse na entrevista que lhe fizemos, era de Barrancos “e viveu a Guerra Civil de Espanha, foi actor da guerra, não como militar, mas como homem presente no psicodrama de guerra e do quotidiano ali da terra”. Também o seu pai e a sua família, a sua irmã mais velha e os avós. O avô era um “velho republicano e ele próprio albergou falangistas, comunistas, porque a ideia era salvar amigos”. Moita Flores, nascido em Moura, disse-nos: “A Guerra Civil de Espanha perseguia-me desde criança. Eu tive vários colegas meus da [instrução] primária e do secundário que eram espanhóis. E filhos de espanhóis, inclusive. Uns nacionalistas, outros republicanos.” Conviveu também com testemunhos materiais da guerra em Portugal: “Ainda hoje lá se encontram na zona de Barrancos, Elvas e por aí fora, vestígios da guerra, aviões caídos, estruturas militares.” Antigo polícia de investigação e com formação universitária, Moita Flores juntou à investigação bibliográfica dos clássicos sobre a Guerra Civil (referiu-nos Gabriel Jackson, Hugh Thomas e Paul Preston) e da “extensa bibliografia” espanhola sobre o conflito na região estremenha espanhola (deu como exemplo a obra de Ángel Rubio, *La Persecución Religiosa en Extremadura durante la Guerra Civil*, Badajoz, 1977), uma série de entrevistas com testemunhos vivos dos efeitos a guerra em Portugal, num trabalho de “história oral do lado de cá [português], porque do lado de lá há muita coisa.” Num *email*, acrescentou: “Baseei-me em narrativas testemunhais para apresentar factos.” Daremos adiante alguns exemplos. Do lado espanhol, encontrou dificuldade em obter entrevistas, dada a carga emocional que a Guerra Civil encontrava ainda, não só entre sobreviventes, mas também entre os filhos e netos dos protagonistas. Relata a propósito que o alcaide de Olivença, localidade portuguesa ocupada ilegalmente por Espanha desde o início do século XIX, se queixava de ter organizado uma sessão pública sobre a tomada da terra pelos franquistas que veio a ser o “maior fiasco” da sua vida pública, tendo dito ao argumentista: “Nunca mais quero ouvir falar sobre a Guerra Civil de Espanha”. Em resumo, a factualidade do seriado baseia-se em simultâneo na “verdade histórica”, colhida em fontes históricas, e na

“verdade mítica”, a da história narrada (Corbin, 1995: 609). As “memórias privadas” e “derrotadas” são essenciais para ultrapassar a barreira de silêncio imposta pelo ambiente de ditadura em Espanha em Portugal até à década de 1970 (Godinho, s.d.).

Moita Flores, além de investigador, era também argumentista e produtor de televisão à época da realização de *Raia*. Antes de 2000, tinha escrito, para produções da RTP, os argumentos de duas telenovelas (1995, 1997) e de uma série policial (1997). As suas circunstâncias pessoais e profissionais conjugarão-se para que pudesse apresentar esta iniciativa pessoal à RTP e que a proposta fosse aceite, à segunda tentativa. Entre as duas propostas, a espera foi longa: “O hiato de tempo foi grande e não desisti. Sentia que haveria um tempo em que este tempo da Guerra Civil haveria de merecer atenção. Fui escrevendo. Quando foi aceite, os 13 episódios estavam praticamente prontos. Os textos foram revistos pela RTP. Propôs alterações de narrativa, mas com grande abertura, aceitando sem preconceito as cenas e as acções mais violentas.” A inexistência de memória colectiva nacional sobre a Guerra Civil de Espanha, nomeadamente entre as elites políticas e mediáticas, e a inexistência em Portugal, a nível nacional, de quaisquer constrangimentos emocionais ou de qualquer outra natureza, proporcionaram que uma iniciativa pessoal, ancorada em factos reais e memórias locais, pudesse ter livre curso na concretização de uma ficção televisiva no principal canal do Estado. Duas circunstâncias podem ter auxiliado à sua concretização: a coincidência da sua proposta com uma Direcção de Programas na RTP próxima do Partido Socialista e a habitual ausência de estratégia de produção da RTP, conjugando-se para aceitar um projecto de ficção histórica, um dos consagrados mandatos do serviço público de televisão. Em resumo, pode dizer-se que *A Raia* é uma ficção televisiva histórica, investigada, baseada num conhecimento amplo da realidade vivida numa região de Portugal sob o impacto da Guerra Civil de Espanha a partir de 1936, realizada com total liberdade ideológica e estética e, por ser a única, sem paralelo na produção televisiva portuguesa.

Forma e conteúdo do seriado

O formato de 13 episódios de cerca de 50 minutos foi proposto por Moita Flores e “uma condição da RTP”, mas “adequava-se” à narrativa. Apesar de a montagem de narrativas concomitantes sugerir por vezes o *modo* da telenovela, o seriado (*serial*) em 13 episódios permitiu a criação de um arco narrativo em torno das mesmas personagens e eventos, recriando aspectos

concretos da vida durante a guerra em cada episódio. O número de episódios – treze – era à época um constrangimento da produção televisiva, correspondendo a um trimestre de apresentação semanal dos episódios. O seriado foi apresentado no principal canal da estação pública em horário nobre.

O seriado foi dirigido por Jorge Paixão da Costa, experiente realizador de televisão⁴. Em alguns aspectos técnicos, como a escolha dos planos, os movimentos de câmara, a prevalência dos exteriores, o realismo dos acessórios e as cenas de acção sem recurso à palavra, *Raia* tem um carácter próximo do cinematográfico, enquanto na construção de alguns diálogos e na montagem recorre à linguagem da ficção televisiva. O seriado teve banda sonora própria, com um tema e variações marcando todos os episódios. Não recorreu a imagens de arquivo, limitadas a encontros oficiais das elites políticas. Segundo o argumentista, as imagens do Arquivo da RTP apenas tinham encontros de Salazar e cenas com Franco e outros generais, “sempre do ponto de vista dos falangistas”, “o que não acrescentava nada à verdade histórica. [...] Eu não quis usar isso. Era apenas a reconquista”. Além de actores profissionais, a produção recorreu a actores e figurantes locais, alguns deles com memória dos acontecimentos. A produção decorreu em grande parte na zona descrita. Foram realizadas filmagens em Campo Maior, Barrancos, Juromenha, Arronches e, em Espanha, em Albuquerque. O predomínio de exteriores e de interiores naturais contribui para um carácter invulgar na ficção televisiva portuguesa, nomeadamente histórica. Em entrevista, Moita Flores considera que a inexistência de gravações em estúdio e “o realismo bucólico, visual”, contribuíram muito para esse carácter.

Interrogado se praticou autocensura, o argumentista afirmou que apenas a praticou quando decidiu não recriar a “chacina” na Praça de Touros de Badajoz: “Achei que era excessivo, achei que era brutalidade a mais. Eu não fui capaz. Muito por culpa da sensibilidade pessoal.” Todavia, filmou cenas numa praça de touros em Portugal onde a GNR mantinha cativos refugiados espanhóis, homens, mulheres e crianças. Uma das cenas ali gravadas mostra a GNR entrando e tirando as crianças às mulheres, tendo participado mais de cem figurantes. A gravação motivou enorme emoção entre a equipa – “dos electricistas ao guarda-roupa, aos câmaras, [...] não conseguiram conter as lágrimas [...] Chorava a equipa toda. Eu próprio. Lembro-me que estavam duas pessoas a assistir àquilo que se foram embora. Não conseguiram. Como é que eu dramatizo a seguir Badajoz?” Não o fez.

⁴ Curriculum em <http://www.imdb.com/name/nm0182196/>

A gravação desta cena afectou igualmente os próprios figurantes locais, a quem, naquele instante, foi restituída a memória própria ou dos ascendentes, “um momento patético” em que os figurantes assumem a “consciência” de que “lhes estão a tirar o filhos”, o que motivou prantos vividos e não simulados. Este caso revela, de algum modo, o efeito do desencadeamento ou da criação da memória colectiva que a reconstituição histórica ficcional permite; mostra, também, a diferença entre representar um acto de uma Guerra Civil propriamente dita (Praça de Touros de Badajoz) e um seu eco, com um grau de violência muitíssimo inferior, no país vizinho (Praça de Touros de Barrancos).

O tempo da narrativa é o tempo dos acontecimentos, sendo pois o presente dos eventos e personagens partilhado com o dos espectadores, o que acrescenta o realismo do seriado. Já em Espanha, a maior dificuldade em lidar não só com o passado da Guerra como com todo o período franquista motivou o recurso à analepse em ficções históricas na RTVE 1, o canal popular da televisão pública: quer os primeiros episódios da telenovela *Amar en Tiempos Revueltos* (2005-6) passados durante a Guerra Civil, quer o seriado *Cuentame cómo pasó* (2001-), situada nas últimas décadas da ditadura de Franco, recorreram ao *flashback* como processo de distanciação narrativa.

O argumento de *Raia* é exclusivamente dedicado ao impacto da Guerra Civil de Espanha na zona fronteiriça de Portugal, no Alentejo, próxima de Badajoz. O motor de todas as peripécias que envolvem as personagens é a proximidade da guerra e a sua influência directa ou indirecta na vida dos portugueses. Deste modo, os eventos históricos não são um “pano de fundo”, mas a própria matéria que motiva a narrativa. Só o primeiro episódio está datado, com a inscrição “Agosto de 1936” nas primeiras imagens. Acontecimentos que ocorreram ao longo do período de conflitos mais intenso da Guerra Civil de Espanha na zona fronteiriça com Portugal no Alentejo são assim condensados num período mais curto, para acentuar a intensidade dramática em torno dos dias em que ocorreu a tomada de Badajoz pelas tropas de Franco.

A palavra “raia” significa fronteira, mas, tal como noutras regiões, no Alentejo onde a acção se passa – e no argumento – é considerada uma entidade sociogeográfica específica. Na perspectiva dos habitantes – e das personagens – é uma zona de intenso contacto humano e económico entre as populações dos dois países a quem a geopolítica e a história impuseram uma linha divisória: “Para os raianos, a linha fronteiriça nunca foi riscada” (Moutinho, 2013: 315). Os poderes políticos centrais, de Portugal e Espanha, eram

ou são “quotidianamente ultrapassados por solidariedades locais, assentes em lealdades distintas”, como refere Godinho (2004:174) a propósito da fronteira entre Portugal e a Galiza. Esse fluxo socioeconómico explica, também, o particular impacto da Guerra nesta região de Portugal. Segundo Moita Flores, “aquela zona precisa da raia, a raia não é só uma coisa dos pobres. É da comunidade inteira”. O argumentista cita que na entrevista que fez a Joaquim Nabeiro, sobrinho do moleiro contrabandista que inspirou um dos protagonistas da série, este lhe disse “naquele seu tom alentejano engraçado, que os historiadores estão todos enganados. Falam de fronteiras. A fronteira separa. Nós aqui falamos de raia. Porque a raia une, não é? É um conceito engraçado.” Deste modo, os destinos de portugueses e espanhóis cruzavam-se no quotidiano do pequeno comércio, dos namoros e casamentos, das festas, do contrabando – e da guerra. Os avós de Moita Flores e seus contemporâneos “viveram isto [a Guerra Civil de Espanha] com uma intensidade brutal. E de facto, em parte estão um bocado traumatizados, nesse aspecto, porque eles viram morrer as namoradas, viram morrer os amigos, viram morrer toda a gente, um inferno.” Os factos históricos ficcionados no seriado coincidem com a verdade histórica e a verdade mítica, recolhida na historiografia sobre a Guerra Civil e os relatos orais recolhidos por historiadores e antropólogos.

Para a ficção, o argumentista criou núcleos de personagens que alimentassem conflitos internos próprios da técnica narrativa, ao mesmo tempo que se implicavam ou viam implicados na espiral dos acontecimentos. Algumas personagens são criação do argumentista, outras foram inspiradas em pessoas locais que conheceu directamente ou por outras fontes. Disse-nos em entrevista que são directamente inspiradas em pessoas reais diversas personagens, incluindo os dois protagonistas, em torno de quem se centram, conforme ele reconhece, os “dois núcleos” da narrativa.

“Padre Anselmo” recria o prior de Barrancos, que Moita Flores entrevistou. Era um padre “*naïf*”, “pouco doutrinado” que teve “durante a guerra um comportamento exemplar, do ponto de vista da humanidade e da preocupação da guerra, que foi transformar a igreja num ponto de apoio a todos os que vinham feridos de guerra, sem perguntar quem eram [...] ele não perguntava de onde vinham, qual era o nome, nem qual era a cor.” Era “o tipo que gosta das pessoas. [...] E com uma alma cristã, profundamente cristã, e de solidariedade à vida, com a população.” O padre de Barrancos forneceu o ponto de vista da humanidade desinteressada e serviu de ponto de vista para a série, como refere o argumentista: “Eu gosto do ponto de vista do padre e assumo para mim o ponto de vista do padre”.

O outro protagonista, “Zé d’Olaia”, recria Joaquim d’Olaia, moleiro num moinho de água, depois contrabandista, mais tarde industrial da torrefacção de café, tio de Joaquim Nabeiro, industrial do café Delta, em Campo Maior. Esta personagem permitiu a Moita Flores prescindir de um narrador único, que seria em princípio o padre. O núcleo narrativo em torno do contrabando e do moinho situado na fronteira no rio Guadiana “dava-me uma coisa que a Igreja não me dava [...] podíamos ver o combate e ver os tipos a fugir [...] era muito difícil eu pôr o padre junto ao rio”. Zé d’Olaia aproxima a narrativa dos combatentes e dos refugiados espanhóis, bem como das personagens, populares ou não, que os auxiliam. Deste modo, ao pacifismo e humanidade do padre, o núcleo em torno de Zé d’Olaia inclina o argumento para o ponto de vista das vítimas da tomada de Badajoz pelos nacionalistas e, por vezes, mesmo que vagamente, para as suas ideias. “María”, a refugiada espanhola que se torna companheira de Zé d’Olaia, inspirou-se na mulher com quem de facto Joaquim d’Olaia se juntou e depois casou, mantendo-se na série o seu problema de fala.

O latifundiário “Cortez”, fascista e contrabandista a favor dos franquistas, “é inspirado”, segundo Moita Flores, “numa grande figura ali da zona do Sobral”, enquanto a sua mulher na série, “Beatriz”, também “existiu mesmo” e “mais tarde, já a seguir ao 25 de Abril, foi homenageada, depois de morta, até pelo Partido Socialista Obrero [Español, PSOE]”, em Espanha; “aqui ninguém homenageou ninguém desses heróis, porque essa guerra estava fechada. Não existia.” A personagem, embora pretendendo manter a unidade da família, colabora com o padre no tratamento clandestino de feridos e na oferta de víveres.

No sargento da GNR, “Fagundes”, igualmente Moita Flores recriou uma pessoa real: “Aquele sargento gordo era de Moura e conheci-o pessoalmente [...] aquilo é muito real”. Mesmo em velho “ainda inspirava o terror”.

O casal amoroso formado por “Juan”, o tratador de cavalos de Cortez, e pela filha deles, “Inês” foi inventado pelo argumentista. Juan, todavia, representa o “Pantanero”, figura mítica na raia durante a Guerra Civil de Espanha, líder dos guerrilheiros e resistentes republicanos.

Os principais elementos históricos representados no seriado são os seguintes:

Contrabando fronteiriço, realizado com conhecimento ou pelas autoridades portuguesas a favor das forças franquistas, ou por populares portuguesas a favor das forças republicanas;

A perseguição ou acolhimento de refugiados republicanos e dos seus familiares em Portugal; a detenção de refugiados, incluindo mulheres e crianças, numa praça de touros portuguesa, e sua entrega às forças franquistas; tratamento brutal ou humanitário dos refugiados em resultado de atitudes individuais das autoridades;

A adopção de crianças órfãs espanholas por famílias portuguesas e as ligações familiares entre portugueses e espanhóis;

A escassez de alimentos, a fome e o medo da população raiana;

O apoio humanitário de portugueses, através do refúgio, alimentação e tratamento de doentes e feridos;

A intervenção da polícia política portuguesa (então PVDE) e da força policial GNR a favor dos franquistas, criando uma tensão no terreno entre o poder central e as forças sociais raianas;

A entrada de forças franquistas em território português, perseguindo combatentes e refugiados republicanos e a colaboração que lhes é dada pela PVDE e pela GNR;

A “matança de Badajoz”, não representada, mas sempre presente;

A divisão dos militares da GNR, tendo sido “vários os guardas colaborantes” com os refugiados; segundo o argumentista, “na zona do Sobral d’Adiça houve mesmo um guarda que escondeu vários presos”⁵.

Crimes de guerra de ambas as partes em Espanha e crimes de elementos da PVDE e da GNR em Portugal.

Estes elementos históricos estão presentes em um ou mais episódios. Existem outros elementos que Moita Flores colheu na memória oral, entrevistas ou em factos comprovados, como a de sexo forçado com refugiadas espanholas a troco de comida.

⁵ Dulce Antunes Simões (2009a e 2009b) recolheu as memórias do filho de um tenente da Guarda Fiscal de Barrancos que protegeu cerca de mil refugiados republicanos que fugiam de povoações vizinhas de Espanha, ante o avanço dos sublevados nacionalistas, em 1936. Fê-lo, contrariando as ordens de Salazar e pondo em risco a sua carreira.

Principais linhas de força do argumento

O motor de toda a trama centra-se naqueles elementos históricos, como a acção que na tragédia se sobrepõe ao carácter das personagens. Os conflitos nas famílias portuguesas e entre os funcionários das próprias instituições em torno do conflito, historicamente comprováveis, criam a necessária constante tensão diegética, em especial num dos principais núcleos de personagens, a família do grande proprietário rural. Todos os grupos sociais locais estão representados, desde o latifundiário, à Igreja (local), desde a GNR (igualmente localizada) aos trabalhadores rurais, divididos entre a necessidade de trabalhar para Cortez e a solidariedade humanitária para com os refugiados, e incluindo ainda a pequena classe média local, representada pelo médico, cunhado do proprietário, o qual permite a introdução no argumento de uma oposição burguesa ao salazarismo, com a consequente politização do discurso. É a sociedade raiana, sendo intrusos não só os militares espanhóis que entram em Portugal, mas também os agentes da polícia política portuguesa, que vêm “de fora”, representando directamente o regime repressivo de Salazar.

O argumento inclui pequenas vitórias de ambas partes. Do lado simpatizante dos republicanos, destacam-se a libertação de um grupo de refugiados que o regime português transportava de comboio para Espanha (na realidade transportados em camiões, tendo alguns conseguido fugir, segundo Moita Flores, que entrevistou um deles), alguns casos de refúgio e de tratamento com êxito de doentes, feridos e crianças; do lado simpatizante dos franquistas, a descoberta e destruição das catacumbas da igreja e a captura e entrega de refugiados. Há mortes e assassinios de parte a parte, sendo de realçar a aniquilação de dois agentes da PVDE (Moita Flores disse ter-se baseado em factos reais, alterando as circunstâncias dos dois assassinatos na trama de *Raia*). No final, as forças franquistas obtêm a vitória militar sobre os guerrilheiros republicanos, aniquilando Juan, identificado como “El Pantanero”; do lado dos humanitários portugueses, fica a certeza do apoio a inúmeros refugiados, muitos dos quais formaram ou se integraram em famílias portuguesas. O final feliz do casal raiano, luso-espanhol, formado por Zé d’Olaia e María, com seu filho, representa essa sobrevivência popular e da raia à adversidade da guerra; enquanto a morte de Juan e o enlouquecimento de Inês significam as marcas da guerra de ambos os lados da fronteira. A loucura da filha do proprietário sugere ainda que a guerra não teve consequências trágicas apenas para as classes populares.

Centrado em todos os detalhes da guerra e das suas consequências na raia, o seriado é especificamente antifranquista, por ser o exército de Franco

o principal motor no momento retratado das violências e abusos. Todavia, a essa ideologia – bem patente nas dedicatórias dos episódios (v. Anexo nas pp. 59-60) – sobrepõem-se a ideologia e a moral pacifistas, sendo a guerra repetidamente apresentada como a origem dos males que se abatem sobre a raia e a sua população, pelo que são condenados os crimes de ambas as partes em conflito em Espanha. As personagens portuguesas recusam entregar refugiados republicanos e participar no assassínio de falangistas e seus colaboradores. A mortandade na Praça de Touros de Badajoz, e a sua versão “suave” no internamento e divisão dos refugiados na praça de touros portuguesa, são, entretanto, os momentos dramáticos mais intensos, a primeira em pano de fundo, a última visualmente mostrada, de representação dos horrores da guerra. O primeiro episódio arranca com um proémio em que numa máquina de escrever se compõe um texto, lido em *off*, da autoria do jornalista português Mário Neves, do diário *A Capital*, testemunha da “matança de Badajoz” e cujos relatos contribuíram poderosamente para a amplitude internacional que o caso adquiriu:

“Vou partir. Quero deixar Badajoz, custe o que custar. O mais depressa possível e jurando promessa à minha própria consciência de que nunca mais voltarei aqui. Jamais se me deparará acontecimento tão impressionante como este que me trouxe a terras de Espanha. Basta ter uma média formação moral e estar à margem das paixões em confronto para que não se possa presenciar friamente as cenas horríveis desta guerra, desta guerra que ameaça devorar a Espanha destruindo para sempre o amor e semeando ódios tão profundos”.

O texto foi censurado na época, o que é representado visualmente no termo do proémio, tendo sido publicado em liberdade, quatro décadas depois, com o restante trabalho de Neves em Badajoz (Neves, 1985). A centragem do argumento no ponto de vista do padre de Barrancos permitiu o realce da posição humanitária da maioria da população portuguesa durante o conflito, o que é reforçado pela atitude dos elementos populares, para quem a guerra é incompreensível e origem do mal que sobre si se abate. Esta posição narrativa permite ao argumento distanciar-se dos conflitos políticos, ideológicos e militares (“a guerra é o fulcro, não a política”, disse-nos Moita Flores), colocando-se num ponto de vista humanista, considerando a guerra como o mal maior e a população como vítima da sua voracidade. Ao mesmo tempo, o argumento toma um dos lados (franquistas) como pior do que o outro (republicano), por opção pessoal de Moita Flores, mas também por partirem dos

franquistas e dos seus aliados salazaristas em Portugal as razões da guerra no lado português da raia e as principais consequências sobre a população e os refugiados. Isto é, se os republicanos têm a sua quota-parte no mal da guerra, as vítimas na raia são quase exclusivamente vítimas do franquismo e dos seus aliados. Ao assumir a ideologia pacifista e humanitária, *Raia* transpõe para o povo português e para a humanidade em geral a condenação dos desastres da guerra. A proximidade da ficção a eventos reais de dimensão “global”, como a “chacina de Badajoz”, ou de dimensão local, mantidos pela memória colectiva e recuperados para a série, faz de *Raia* uma série televisiva histórica com interesse histórico para além das tramas ficcionais inventadas para a coerência estética da narrativa. As personagens e eventos propriamente ficcionais servem para transmitir um discurso histórico, que é dominante na série. O argumentista considera que o seriado reproduz factos históricos ocorridos na raia e considera-a “um contributo para a verdade histórica” e para a preservação da memória.

Conclusão

Podemos concluir que *A Raia* representa um ponto de vista português, pacifista, humanista, antifascista e com um sentido social de “baixo” para “cima” e do local para o nacional, sobre o impacto da Guerra Civil de Espanha em Portugal. A abordagem recuperou acontecimentos históricos locais, mas partilhados por outras regiões, e alguns por toda a população do país, enquadrando-os num regime de *baixa intensidade ficcional*, dando primazia à acção baseada na realidade sobre as personagens, recriadas ficcionalmente ou totalmente ficcionadas, e não o contrário. O tratamento dos acontecimentos reais foi feito sem qualquer receio de abrir ou reavivar feridas, o que dificilmente poderia acontecer tendo em conta o manto de esquecimento oficial e nacional que sobre eles recaiu desde então.

Em consequência, *A Raia* é um drama histórico no sentido em que se empenha no discurso histórico “colocando e tentando responder ao tipo de questões que por muito tempo rodearam um dado tópico” (Rosenstone, 2006: 45). Mais do que isso, arriscamos dizer que *Raia dos Medos* é um ensaio histórico em forma de ficção televisiva, considerando o ensaio como um texto que tem “autonomia estética” e evoca “liberdade intelectual”, que não só “conta histórias acerca de pessoas” como “elucida o assunto em questão”, retirando o objecto da invisibilidade em que o mantém a ortodoxia e enfatizando a forma da sua apresentação (Adorno, 1991: 3, 5, 6, 18, 23).

Raia, o ensaio histórico em modo audiovisual, fez-se de verdade histórica e verdade mítica, permeado pela intensidade dramática dos eventos e sua repercussão sobre as personagens, muitas delas tomadas do real. A série tem uma clara *intenção de “criar história”* numa perspectiva original, alternativa, não-ortodoxa e não-hegemónica, visando ainda dissipar as brumas da memória colectiva através da televisão, o *media* que mais se arroga a criação da partilha do passado pelo maior número.

O seriado resgata acontecimentos que o regime salazarista quis colocar no esquecimento e que na democracia consolidada após 1974 não se reintegraram na memória colectiva e no *maistream* historiográfico. Só as populações locais fronteiriças, em concreto no Alentejo representado no seriado, guardaram a memória concreta, agora recuperada por historiadores locais, antropólogos e argumentistas como o de *Raia*. A ficção apresenta-se, tal como sucede em Espanha, como um meio fundamental para a abordagem de temas difíceis ou esquecidos pela sociedade. A transformação ou inclusão da realidade histórica nas narrativas ficcionais, e nesta em particular, permite que a mitificação seja tratada e recebida como realidade da própria narrativa e suas personagens. A apresentação de uma ficção como a de *Raia* num canal generalista nacional revela, se não a intenção, ao menos a possibilidade de não só resgatar o tema do esquecimento, mas de o tornar parte da memória colectiva num âmbito nacional e até mesmo de tornar consensual o seu tratamento, para o que contribui o carácter institucional público do canal emissor. Trazendo para a ribalta a Guerra Civil de Espanha em Portugal, a televisão generalista opera uma “provocação” da memória ou a sua criação no espaço público, ao mesmo tempo que corresponde à “necessidade” social de finalmente tratar um tema histórico mais de 60 anos depois dos acontecimentos, mais de 50 anos depois da criação da televisão pública nacional e mais de 30 anos depois da normalização democrática. O tratamento do tema pode considerar-se mais como o fecho de uma ferida do que a sua reabertura. A visão contemporânea dos eventos de 1936-9, expressa em *Raia*, ressuma a crítica implícita à violência como forma de resolução de conflitos políticos e sociais.

A necessidade sentida pela televisão, enquanto meio de massas, de ampliar a capacidade das suas produções de chamar o maior número de espectadores tem como contrapartida, assente como uma luva em *Raia*, de o seriado se ter colocado no meio da gente, da gente comum, retratando os conflitos a partir das vivências e contradições dos “de baixo” e dos “de cima”, proletários ou burgueses, civis ou funcionários do Estado, portugueses ou espanhóis,

homens ou mulheres. As grandes decisões político-militares são como que um fora de campo da narrativa. Os eventos quotidianos e os que mudam a vida de cada uma das pessoas comuns apresentam-se como uma parcela ínfima da espiral da história que os indivíduos, reais ou ficcionais, não controlam, mas de que participam, activa ou passivamente, como militantes ou vítimas. Deste modo, a Guerra Civil de Espanha e o seu impacto em Portugal são resgatados de um esquecimento consensual numa dimensão partilhada por actores históricos, personagens, mas também espectadores: a vida comum.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor (1991). *The Essay as Form*. In *Notes to Literature*, Vol. 1. Nova Iorque, Columbia University Press: 3- 23.
- AMORIM, Orlando (2005). “Sinais de uma Guerra: Trauma e Crise Histórica em Sinais de Fogo, de Jorge de Sena”. *Terra roxa e outras terras*. In *Revista de Estudos Literários*. Vol.6. Web. 26.out.2009. http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol6/vol6_1.pdf
- CASTRO, Ferreira de (1974). “O Intervalo”, In *Os Fragmentos*. Lisboa: Guimarães & Ca.
- CORBIN, John. (1995). “Truth and Myth in History: An Example from the Spanish Civil War”. *Journal of Interdisciplinary Journal*, vol. XXV, n.º 4, Primavera: 609-625.
- DELGADO, Iva (s.d.). *Portugal e a Guerra Civil de Espanha*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- FONSECA, Manuel da (1982). *Cerromaior*. 5.ª ed. revista. Lisboa: Caminho.
- GODINHO, Paula (s.d.). “Memórias Divididas e Consensos Hegemónicos entre a Confiscação e a Recuperação”. http://web.letras.up.pt/aphes29/data/4th/PaulaGodinho_Texto.pdf. consultado em 2012.12.18.
- GODINHO, Paula (2004). “‘Maquisards’ ou ‘Atracadores’? A Propósito das Revisões da História no Caso de Cambedo da Raia, 1946”. *O Cambedo da Raia – Solidariedade Galego-Portuguesa Silenciada*, Ourense: Associação Amigos da República: 157-227.
- GOMES, Vârela (1987). *Guerra de Espanha – Achegas ao Redor da Participação Portuguesa*. Lisboa: Cadernos Versus.
- GÓMEZ, Hipólito de la Torre (1998). *A Relação Peninsular na Antecâmara da Guerra Civil de Espanha (1931-36)*. Lisboa: Edições Cosmos.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2007). “Jorge de Sena e a Guerra Civil de Espanha”. In Jorge Fazenda Lourenço e Inês Vieira, org., *Guerra Civil de Espanha: Cruzando Fronteiras 70 Anos Depois*. Lisboa: Universidade Católica Editora: 22-33.
- MOUTINHO, José Viale (2013). *Primeira Linha de Fogo. Da Guerra Civil de Espanha aos Campos de Extermínio Nazis*. Lisboa: Bertrand Editora.
- NEVES, Mário (1985). *A Chacina de Badajoz. Relato de uma Testemunha de um dos Episódios Mais Trágicos da Guerra Civil de Espanha*. Lisboa: Cadernos O Jornal.
- OLIVEIRA, César (1987). *Salazar e a Guerra Civil de Espanha*. Lisboa. Cadernos O Jornal.
- PENA RODRÍGUEZ, Alberto (1998). *El Gran Aliado de Franco. Portugal y la Guerra Civil Española: Prensa, Radio, Cine y Propaganda*. A Coruña: Edicions do Castro.

- PEREIRA, Bernardo Futscher (2012). *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)*. Lisboa: D. Quixote.
- RAMOS, Rui, dir. (2009). *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- REDONDO, Juan Carlos Jiménez (1996). *Franco e Salazar. As Relações Luso-Espanholas durante a Guerra Fria*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ROSAS, Fernando, e J. M. Brandão de Brito, dir. (1996). *Dicionário de História do Estado Novo*. S.l.: Círculo de Leitores.
- ROSENSTONE, Robert A. (2006). *History on Film, Film on History*. Harlow: Person.
- SENA, Jorge de (1982). *Os Grão-Capitães*. 3.ª ed. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1999). *Sinais de Fogo*. 8.ª ed. Porto: Asa.
- SIMÕES, Maria Dulce Antunes (2009a). “Os Refugiados da Guerra Civil e Espanha em Barrancos. A Acção e o Tempo do Acontecimento”. Link: http://www3.unileon.es/proyectos/wwulefhp/documentos/Publicaciones_investigadores/Dulce.pdf, consultada em 03.06.2103.
- SIMÕES, Maria Dulce Antunes (2009b). *Barrancos na Encruzilhada da Guerra Civil de Espanha*. Barrancos: Câmara Municipal de Barrancos.
- SOUSA, Jorge Pais de (2011). *O Fascismo Catedrático de Salazar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- TIAGO, Manuel (1997). *A Casa de Eulália*. Lisboa. Edições Avante!
- VICENTE, Ana (2007). “O Amigo Lusitano”. In Jorge Fazenda Lourenço e Inês Vieira, org., *Guerra Civil de Espanha: Cruzando Fronteiras 70 Anos Depois*. Lisboa: Universidade Católica Editora: 151-165.

Anexo

Dedicatórias dos episódios 2.º a 13.º de *A Raia dos Medos*

2.º episódio

Este episódio é dedicado a ‘El Teto’, guerrilheiro espanhol que causou enormes baixas entre as tropas marroquinas e nacionalistas. Acabou por ser fuzilado em 1937.

3.º episódio

À memória das mães de Maria Consuelo e Victória Gonzalvez. Refugiadas da guerra, foram presas em Portugal pela polícia política e encarceradas na praça de touros de Moura. Foram fuziladas na praça de touros de Badajoz. Maria Consuelo e Victória Gonzalvez salvaram-se e acabaram por refazer a vida em Portugal.

4.º episódio

À memória de milhares de refugiados que de Safra a Albuquerque, de S. Benedito a Freginal de la Sierra correram para Portugal fugindo do horror da guerra quando durante o mês de Agosto de 1936 as tropas do coronel Yague entraram na Estremadura travando violentos combates com o exército republicano. Muitos desses refugiados acabaram presos e fuzilados. Outros salvaram-se para testemunhar os horrores da Raia dos Medos.

5.º episódio

Este episódio é dedicado a González Bueno que sobreviveu depois de ter sido fuzilado junto à vila de Albuquerque em 1937. Embora muito ferido conseguiu atra-

vessar a raia e foi acolhido em Portugal onde mãos amigas o salvaram.

6.º episódio

À memória dos guerrilheiros da Sierra del Portenque e dos contrabandistas portugueses que os ajudaram a resistir fornecendo-lhes roupas e víveres.

7.º episódio

À memória de Monsenhor José Llorens que ajudou todos quantos dele precisavam durante os anos da Guerra Civil. Exilado por Franco, escreveu uma vasta obra onde denunciou as cumplicidades entre a Igreja nacionalista e a Frente Nacional.

8.º episódio

Durante a Guerra Civil Espanhola milhares de crianças foram expatriadas. A maior parte não voltou a encontrar os pais e centenas nunca mais regressaram ao seu país. Em Portugal abrigaram-se inúmeras crianças. Muitas dessas crianças são hoje homens e mulheres, felizmente vivos, e os testemunhos de alguns foram fundamentais para escrever esta série.

9.º episódio

À memória de Joaquim d'Olaia, filho de Campo Maior, contrabandista durante a Guerra Civil e pioneiro do comércio de café. Teve como companheira uma mulher espanhola que salvou da guerra.

10.º episódio

A Pablo Julio del Mirante, poeta popular que se refugiou em Portugal no início da guerra. Porém, em 1938 decidiu tornar à luta vindo a morrer nas trincheiras republicanas de Madrid.

11.º episódio

Às Brigadas Internacionais. Pelos trilhos dos contrabandistas alentejanos passaram clandestinamente para Espanha dezenas de democratas e antifascistas que se alistaram nas Brigadas Internacionais.

12.º episódio

A todos os espanhóis que em Portugal sofreram nos campos de concentração e nas masmorras da polícia política e que partiram para a morte na praça de touros de Badajoz.

13.º episódio

A Guerra Civil de Espanha terminou em 1939, mas pelas terras da Raia os homens não esqueceram esses anos de medo e de tragédia pela simples razão que foram horríveis demais para que se possam esquecer.

A Raia dos Medos ficou como o mais terrível dos testemunhos em defesa da paz e da fraternidade entre os povos ibéricos.

A vida privada de Salazar

ROGÉRIO SANTOS

Introdução

A Vida Privada de Salazar (2009) é simultaneamente um telefilme e uma minissérie com realização de Jorge Queiroga e produção de Manuel S. Fonseca para a Valentim de Carvalho Filmes. A sua construção ficcional segue a que foi revelada nos anos mais recentes sobre a vida íntima do ditador que governou Portugal de 1933 a 1968. Longe da visibilidade pública, em completo segredo, António Oliveira Salazar (1889-1970) teve uma vida de fortes paixões femininas. A biografia de Salazar por Franco Nogueira, um seu ministro dos Negócios Estrangeiros, escrita entre o final da década de 1970 e o começo da seguinte, representa um bom ponto de partida para a compreensão do tema.

O produto cultural telefilme e minissérie – destinado a televisão e cinema com duração diferente (doravante, refiro-me a telefilme, dado ter estudado o produto cultural editado em DVD) – não foi bem recebido pela crítica por excluir totalmente a vida política do ditador e por se fixar na sua relação intensa mas passageira com mulheres, algumas delas oriundas das classes sociais mais elevadas que a dele. O telefilme também não explica as causas das sucessivas rupturas do ditador com as mulheres com quem se envolveu amorosamente. A crítica teria alguma razão, mas a ficção histórica resulta da ponderação entre factos e verosimilhança da interpretação. Rueda e Coronado (2009: 17) chamam a atenção para o conceito de ficção histórica, que deve refletir-se na relação entre televisão e história enquanto discursos documentais e ficcionais.

Apesar das críticas e de um modelo narrativo que merece comentários nem sempre positivos, o telefilme traça um panorama da vida até agora desconhecido do homem frio e distante que governou o país com pulso de ferro, imune a conflitos internos e, em especial, num quadro de grandes alterações na vida política internacional. Em termos de qualidade de produto cultural, o argumentista considera *A Vida Privada de Salazar* como abaixo da média da ficção europeia mas acima do nível da ficção portuguesa¹.

¹ Entrevista pessoal com Pedro Marta Santos a 20 de junho de 2012.

O texto faz uma análise do telefilme, completada pela leitura de fontes documentais secundárias², entrevista ao argumentista Pedro Marta Santos³ e notas da investigação de Manuela Martins de apoio do argumento do telefilme. Além de uma curta apresentação do regime político (Estado Novo), o texto analisa a ideia do chefe incontestado mas invisível, segue o percurso de algumas relações amorosas que ele estabeleceu e observa as características do telefilme. As principais conclusões das leituras e do telefilme sobre a personalidade de Salazar são a sua inconstância amorosa aliada a depressões profundas e o registo sigiloso dessas relações, que o produto cultural procurou seguir.

O regime

No seu livro, Rui Ramos e colegas (2009) dedicaram um capítulo ao período entre 1926 e 1945, a *revolução nacional*, onde analisaram o aparelho corporativo de Salazar, e outro capítulo ao período entre 1945 e 1974, o *segundo salazarismo*, onde destacaram a guerra fria, a industrialização e as guerras em África. Já José Miguel Sardica (2011) dividiu o regime político do Estado Novo em três períodos cronológicos: 1) 1933-1945, da aprovação da Constituição de 1933 ao final da II Guerra Mundial, 2) 1945-1961, até ao começo das guerras coloniais, e 3) 1961-1974, o fim do regime do Estado Novo.

Encontramos dois movimentos opostos, o primeiro dos quais de total afirmação do regime (1933-1945), com a constituição do aparelho corporativo (Constituição de 1933, SNI, FNAT, polícia política, Mocidade Portuguesa, Casas do Povo). No final da II Guerra Mundial, a oposição a Salazar acreditou que o desaparecimento dos regimes totalitários bélicos da Europa levaria à sua queda. Os preços tinham subido 146% durante os anos da guerra, enquanto os salários dos funcionários públicos baixavam 36%⁴. O MUD (Movimento de Unidade Democrática), frente comum da oposição, organizou-se para as eleições de Novembro de 1946, mas afastou-se por não acreditar na liberdade do sufrágio. Mário Soares, depois figura fundamental da democracia instaurada em 1974, emergia então. Em 1949, a história repetia-se com a candidatura do general Norton de Matos, oponente de Carmona.

² Casos da biografia traçada por Franco Nogueira, da relação de Salazar com as mulheres em livro de Felícia Cabrita e das revelações sobre essas relações em livro de Fernando Dacosta.

³ Efetuada em 20 de junho de 2012.

⁴ Sardica, 2011: 89.

Outro general, Humberto Delgado, apresentou-se em 1958, desta vez contra Américo Tomás, ministro da Marinha de Salazar. Este decidira não apoiar a recandidatura do general Craveiro Lopes, revelado liberal para os interesses do ditador⁵. A oposição concentrou-se no apoio ao general Delgado, mas os resultados foram fraudulentos. A biografia escrita por Franco Nogueira faz acreditar que Salazar ponderou afastar-se do poder por algumas vezes, uma das quais em 1958, mas nunca o fez.

No pós-II Guerra Mundial, Salazar recusara o auxílio financeiro do plano Marshall, mas acabou por aceitar em 1948. As dificuldades cambiais a isso obrigaram⁶. Até 1952, chegaram cerca de 70 milhões de dólares⁷. Ao mesmo tempo, Portugal entrava na NATO como membro fundador em 1949 e nas Nações Unidas como membro de pleno direito em 1955. A aceitação internacional legitimou internamente Salazar. As desistências sucessivas da oposição em situação de eleições, condicionadas política e policialmente pela ditadura, reduziram o impacto dos que não estavam com a Situação.

Ao longo da década de 1960, apoios habituais ao regime foram desaparecendo, caso de setores da Igreja Católica. Em carta a Salazar, António Ferreira Gomes, bispo do Porto, denunciou a miséria e a repressão, e acabou no exílio. Em fevereiro de 1974, o general António Spínola publicou o livro *Portugal e o Futuro*, onde concluía que a guerra em três frentes africanas não podia ser ganha. As forças armadas, no seu todo, estavam cansadas da guerra, com os capitães a organizarem-se contra o regime. Embora a contragosto, as grandes famílias canalizariam capitais e elementos seus para a oposição⁸. Nos jornais e nas rádios privadas, uma nova geração tornava-se desafetada ao regime. O desaparecimento da polícia política (PIDE, DGS) e da censura nos *media* eram reivindicações crescentes⁹, a que Marcelo Caetano não conseguiu responder, com os próprios empresários e alguns homens da finança que apostavam na modernização a verem o novo presidente do Conselho como um fracasso, o que levou o regime saído de 1974 a resolver diversas contradições em tempo muito rápido, nem sempre do modo equilibrado e justo, caso das independências das antigas colónias.

⁵ Ramos e colegas, 2009: 676; Nogueira, IV, 1980: 488.

⁶ Ramos e colegas, 2009: 672.

⁷ Sardica, 2011: 91.

⁸ Dacosta, 1998: 243.

⁹ Baptista, 2012.

O mito

Durante o longo período da sua governação, Salazar teve (e viu ter) uma constante construção panegírica da sua pessoa. A meu ver, duas estruturas foram essenciais para essa construção da figura de pai orientador do futuro nacional a partir de um orgulhoso presente: a escola e os *media*. A escola, a começar nos livros do ensino primário, criou a figura mítica do salvador, associada a alguém que privilegiava o campo e a vida rural, com a pobreza como sinal marcante da boa vida e da paz social, em detrimento da indústria e da cultura urbana, que seriam promotores de mais riqueza e conhecimento mas de maior nível de lutas sociais. Os *media*, em especial os jornais, sujeitos a uma censura feroz, não tinham outra saída senão dizerem bem do ditador.

Num texto sobre as ambiguidades da nova ordem democrática após 25 de abril de 1974, Eduardo Lourenço (1976) observou a descoberta estupefacta e incrédula do país quanto ao fascismo, do regime político opressivo de células de tortura, confissões de presos políticos, veiculada pelas “imagens da nova televisão liberta”¹⁰. O que se descobriu foi um recalçamento de que se perdera a memória, em que a anormalidade ou a repulsividade pareciam diluir-se. O fantasma de Salazar pairava em todas as considerações e conjeturas que os portugueses faziam do passado e do presente. Curiosamente, o texto de Eduardo Lourenço estava ainda longe do tempo do concurso televisivo que elegeu o português mais importante do século XX: Salazar (concurso RTP *Os Grandes Portugueses*, 2007), numa espécie de única eleição em que Salazar ganhou sem batota.

O mito fazia-se prevalecer sobre a realidade. E qual é essa *realidade* construída do mito? Além das homenagens e honras, perpetuadas pelos seus seguidores, instalados no aparelho de Estado ou a isso ambicionando, a morte de Salazar e a queda do regime político que liderou permitiu que se começasse a estudá-lo com mais consistência e profundidade. Além do mito do salvador da pátria, a imagem construída de Salazar assentou em ideias como a da invisibilidade, do medo de existir, do queixume e da inveja, analisadas por José Gil (1995, 2004). A prudência e o medo de arriscar inscrevem-se num quadro mental que, certamente, remonta à cautela salazarista¹¹, com a submissão hierárquica e o medo do rival.

José Gil leu os discursos do governante, em especial os produzidos entre 1928 e 1939, que adotariam a lógica das narrativas de salvação: desordem,

¹⁰ Lourenço, 1976: 178-179.

¹¹ Gil, 2004: 69.

morte (ou sacrifício) e renascimento (ou renovação)¹². Segundo essa lógica, o sacrifício deve culminar num único ato, o de cortar com o passado, que exige a morte simbólica dos portugueses, o seu anonimato ou invisibilidade enquanto indivíduos¹³. A invisibilidade era o próprio estado de Salazar, que raramente se mostrava em público e menos ainda em manifestações de massa. O principal efeito da invisibilidade física é que a sua presença de chefe se fazia sentir por toda a parte¹⁴.

Daí o interesse acrescido pela vida sexual de Salazar, omitida como se fosse um segredo de Estado. A narrativa da relação com Christine Garnier, jornalista e escritora francesa que o entrevistou e por quem se apaixonou, despertaria o desejo de saber mais desta faceta da vida do ditador.

As mulheres na vida de Salazar

Nas suas notas de investigação para o telefilme, Manuela Martins (2008) indica que a matriz das obras publicadas sobre a vida privada do ditador é o livro de Franco Nogueira, que teria acesso privilegiado ao acervo documental pessoal de Salazar, doado depois à Torre do Tombo. A mesma investigadora conclui que a obra do antigo ministro omitiu a ligação de Salazar a cartomantes, como Maria Emília Vieira, talvez por pudor em macular a imagem do ditador. Apesar dessa exclusão, os livros publicados a seguir à biografia escrita por Nogueira e o telefilme *A Vida Privada de Salazar* seguem a hierarquia de importância das várias mulheres que foram mais íntimas do ditador, caso de Christine Garnier.

Garnier (1952) fez uma apologia cerrada do “Senhor Presidente”, como se ouve identificá-lo no telefilme, “que pouco se mostra em público e sempre contra sua vontade”¹⁵. A relação entre os dois, apesar da distância narrativa do livro, indica grande proximidade, com Salazar a conviver com ela, como mostram algumas fotografias tiradas por António Rosa Casaco. Então, o ditador já era um homem bastante maduro (62 anos) e ela uma mulher atraente e ainda jovem (35 anos).

Para trás, tinham ficado outras mulheres na vida de Salazar, quatro ou cinco, conforme escreveu Franco Nogueira nos volumes biográficos do ditador, seis para Felícia Cabrita (1999), sete ou mais segundo Pedro Marta

¹² Gil, 1995: 23.

¹³ Gil, 1995: 30-31.

¹⁴ Gil, 1995: 36.

¹⁵ Garnier, 1952: 127.

Santos, o argumentista do telefilme, relações rodeadas de grande discrição face à opinião pública. Nogueira diz haver provas abundantes, em que as relações foram muito além do platonismo, o que prova ser errada a apreciação popular sobre Salazar como frade de Santa Comba¹⁶.

Uma das apaixonadas de Salazar foi a professora primária Felismina Oliveira, quando ele andava no seminário. Encontravam-se às escondidas, sobretudo à noite¹⁷. O amor entre os dois não prosseguiu mas houve sempre uma relação muito próxima. Felismina Oliveira tornou-se inspetora escolar e informadora de Salazar: nas cartas diárias que ela lhe endereçava, denunciava os suspeitos em Viseu face ao ideário do regime¹⁸. Já docente da Universidade de Coimbra, Salazar pensou em casar-se com Júlia Perestrelo, jovem a quem dava explicações e que pertencia a uma família que acolhera Salazar. A mãe, Maria Perestrelo, madrinha do próprio Salazar, não aprovou o namoro: afinal, Salazar era filho do modesto feitor da casa dos Perestrelas e ela ambicionava para a filha um casamento com alguém da sua estirpe social¹⁹.

Franco Nogueira, ao seguir o diário de Salazar, encontrou mais enredos amorosos, quando o ditador passou a noite de 31 de dezembro de 1930 em grande intimidade com uma mulher²⁰, situação que se repetiu nas passagens de ano de 1931²¹, 1932²² e 1933²³. Do exame à caligrafia, Franco Nogueira indica pertencer a uma mulher culta, distinta e elegante²⁴. Tratava-se de Maria Laura Campos Paiva, mulher que casara com um comerciante²⁵. Na passagem de fim de ano de 1936, há outra companhia feminina²⁶: Maria Emília Vieira, nascida em 1897, que começara a trabalhar como bailarina em salões como o Maxim's, ao Palácio Foz, frequentava o Makavenkos, um clube de solteirões ricos, e que, numa passagem por Paris, trouxera a ideia dos mundos ocultos, tornando-se cartomante e leitora de horóscopos para gente

¹⁶ Nogueira, 1978, II: 105.

¹⁷ Nogueira, 1978, I: 18.

¹⁸ Cabrita, 1999: 53.

¹⁹ Nogueira, 1978, I: 190; Cabrita, 1999: 39.

²⁰ Nogueira, 1978, II: 105.

²¹ Nogueira, 1978, II: 135.

²² Nogueira, 1978, II: 186.

²³ Nogueira, 1978, II: 247.

²⁴ Nogueira, 1978, II: 186.

²⁵ Cabrita, 1999: 41.

²⁶ Nogueira, 1978, III: 67.

célebre²⁷. A astróloga, ao mesmo tempo que estava com Salazar, andava com Norberto Lopes, que se tornaria famoso no jornalismo e diretor dos jornais *Diário de Lisboa* e *A Capital*²⁸, e com quem casou. Depois, durante três décadas, ela leu a Salazar horóscopos²⁹.

Em Julho de 1946, após o final da Segunda Guerra Mundial e de eleições que o partido único de Salazar ganhara, a revista *Time* dedicou-lhe uma longa crónica, mostrando-o numa fotografia sentado ao lado de Carolina Asseca³⁰. Esta, viúva de 45 anos, era irmã do representante pessoal de Dona Amélia de Bragança³¹, a última rainha de Portugal. A correspondência com Dona Amélia levava Salazar a convidá-la a visitar o país em 1945. No grupo de antigas damas da corte, estava Carolina Asseca, por quem Salazar se apaixonou de imediato. Os dois teriam tornada pública a intenção de casamento, mas a relação esmoreceu, pela diferença social entre a aristocrata e o plebeu: implacável, a *Time* escrevera que o ditador português ambicionava juntar as suas botifarras de rústico aos chapins da aristocrata³².

Após a morte de Carmona e a eleição de Craveiro Lopes, em 1951, afluíram pedidos de jornalistas estrangeiros. O mais insistente foi o de Christine Garnier, jornalista e romancista francesa, que passou três semanas a assediá-lo no secretariado de Informação e apelou a Marcelo Mathias em Paris, que a recomendou a Salazar³³. Combinado um quarto de hora de entrevista, esta alargou-se até uma hora e uma outra entrevista ficou agendada. Ao ditador, fascinou-o aquela mulher. Na segunda quinzena de agosto de 1951, Salazar recebia Garnier, que lhe confessou a ideia de escrever um livro sobre o homem, não o político, reconstruindo o seu itinerário da infância ao governo³⁴, para o editor Grasset.

Na Páscoa de 1954, Christine Garnier esteve uns dias em Lisboa e achou Salazar mais jovem e sedutor que nunca, mas notou-o preocupado³⁵. A par de uma corrente de cartas a Salazar, ela publicou um artigo no *Aurore* sobre

²⁷ Cabrita, 1999: 51.

²⁸ Cabrita, 1999: 51.

²⁹ Dacosta, 1998: 220.

³⁰ Nogueira, 1980, IV: 54.

³¹ Nogueira, 1980, IV: 159.

³² Martins, 2008: 25.

³³ Nogueira, 1980, IV: 233.

³⁴ Cabrita, 1999: 69.

³⁵ Nogueira, 1980, IV: 349.

ele e a sua posição acerca de Goa, que a União Indiana ameaçava anexar³⁶. Depois, na primeira quinzena de setembro de 1956, encontrar-se-ia com Salazar no forte de Santo António³⁷, no que teria sido a última vez em que os dois estiveram juntos.

Muito antes da paixão com Christine Garnier, Salazar prendera-se de amores por Mercedes de Castro Feijó, filha do diplomata e poeta António Feijó. Esta mudara-se de França para Portugal e hospedara-se no hotel Borges, em Lisboa³⁸. Por vezes, Salazar foi visto nesse hotel. Quando o livro *Férias com Salazar* foi publicado em França, com imediata tradução em Portugal (1952), difusão ainda na Bélgica e críticas elogiosas, a autora deu entrevistas e palestras na rádio e, simultaneamente, levantou muita curiosidade e ce-leuma. Em Portugal, as críticas partiram especialmente de mulheres, no que Franco Nogueira apelida de “ciúme feminino generalizado”³⁹.

O telefilme

O telefilme *A Vida Privada de Salazar* (2009) centra-se na relação de Salazar com as mulheres, que terminam todas com rutura por parte do ditador. Produzido pela Valentim de Carvalho Filmes, esta empresa teve dois objetivos principais: criar cinema e ficção audiovisual para o grande público, com altos níveis de qualidade; construir ficção sobre grandes figuras da história contemporânea portuguesa⁴⁰. Pedro Marta Santos seria contratado para supervisor de argumentos e gestor de conteúdos, tendo uma ligação prévia com a SIC no campo da ficção. Os resultados da Valentim de Carvalho Filmes, conseguidos antes da falência da empresa, foram o retrato de duas figuras centrais no ambiente político e cultural de Portugal do século XX: *Amália* e *A Vida Privada de Salazar*. A concretização destes projetos insere-se no designado por *ficção histórica*, em que se combina a intenção do entretenimento com a necessidade de promover ou recuperar, em termos de continuidade ou de rutura, valores sociais e culturais numa determinada época da vida de um povo⁴¹.

³⁶ O que ocorreu em 1961. Contudo, os enclaves de Dadrá e Nagar-Aveli seriam ocupados em julho de 1954.

³⁷ Nogueira, 1980, IV: 428.

³⁸ Cabrita, 1999: 78.

³⁹ Nogueira, 1980, IV: 261.

⁴⁰ Entrevista pessoal com Pedro Marta Santos a 20 de junho de 2012.

⁴¹ Rueda e Coronado, 2009: 62-63.

Para a recolha histórica do telefilme sobre Salazar, foi contratada a jornalista Manuela Martins, que pesquisou arquivos (Torre do Tombo, Museu Salazar) e falou com pessoas próximas da família de Salazar e uma empregada deste que o acompanhou no período da queda na banheira (e não na cadeira, como geralmente se atribui), tendo resultado no primeiro hematoma na cabeça de Salazar. A jornalista, seguindo pistas já descritas nos livros de Fernando Dacosta (1998) e Felícia Cabrita (1999), descobriu elementos novos como as cartas astrológicas de Maria Emília Vieira e que orientavam algumas das decisões políticas de Salazar, durante décadas (que a série não explora, todavia)⁴².

Dacosta (1998) atribui à personalidade depressiva esta relação com as mulheres⁴³, mas aponta também o carácter andrógino de Salazar no comportamento com as mulheres. O argumento do telefilme segue de perto a narrativa do livro de Cabrita (1999), embora Manuela Martins (2008) indique mas sejam excluídas no telefilme duas figuras centrais na vida amorosa de Salazar: Maria Laura Paiva (também retratada no livro de Franco Nogueira mas sem a identificar) e Mercedes Castro Feijó. O telefilme dá relevo a Hermínia, irmã de Felismina Oliveira, ao passo que o livro de Cabrita (1999) destaca outra hóspede de Felismina, Ana Luar. Na sua pesquisa das fontes para o argumento, Manuela Martins (2008) destacou a análise feita pelo psiquiatra José Gameiro, para quem Salazar tinha uma depressão cíclica, com fases graves clínicas, ao longo da vida (enxaquecas, dores nos olhos, suportar mal a luz do dia). Isso dificultaria uma relação mais profunda com as mulheres. Na sua biografia sobre Salazar, Franco Nogueira identificara dois períodos de forte depressão, o primeiro quando foi viver com o futuro cardeal Cerejeira, no momento em que preparava a entrada para docente na Universidade de Coimbra. O segundo seria quando se afastou de Carolina Asseca, com quem já tinha combinado casamento, após a reportagem da revista *Time*.

O corte definitivo de Salazar com as mulheres, como apresentado no telefilme, não aconteceu na realidade. Por exemplo, Felismina Oliveira correspondeu-se sempre com Salazar e tornou-se sua informadora em Viseu. A relação com Maria Emília Vieira manter-se-ia, em termos de proximidade amigável, por causa dos horóscopos. Para Manuela Martins (2008), na sua investigação mas não muito percebido no telefilme, as mulheres teriam compreendido o distante e inacessível Salazar. Elas surgem-lhe com inteligência

⁴² Entrevista pessoal com Pedro Marta Santos a 20 de junho de 2012.

⁴³ Dacosta, 1998: 242.

e sensibilidade, o que o entusiasma. Para Pedro Marta Santos, a entrega de Salazar a uma mulher seria intensa após ultrapassar dificuldades iniciais, mas o seu afastamento dava-se quando ele sentia estar a perder o controlo na relação⁴⁴, o que marca muito a narrativa do telefilme.

As mulheres com quem Salazar se relacionou e que surgem no telefilme possuíam diferentes estatutos sociais e comportamentais (ver Quadro 1). Felismina Oliveira, oriunda de meio rural pobre como Salazar, seguiu uma linha próxima de ascensão social. Talvez por isso, eles se tenham correspondido a vida inteira, pois havia uma compreensão de classe. Maria Emília Vieira teve origem num meio social urbano, oportunista, o que a distingue de todas as outras mulheres, pois representava o interdito, a luxúria, a tentação, o sujo. Ao contrário desta, Júlia Perestrelo fazia parte da aristocracia terratenente local, enquanto Carolina Asseca representava a alta aristocracia, o círculo mais íntimo da monarquia derrubada em 1910. Christine Garnier era a representante da burguesia e do meio militar de um país europeu desenvolvido. Maria de Jesus, governanta de Salazar, vinda do mesmo meio rural pobre dele, assume um papel de servitude e de vigilância sobre os comportamentos amorosos do patrão, mas apenas insinua e guarda as conclusões para si.

Quadro 1.
Mulheres de Salazar

	Classe social	Profissão	Personalidade
Felismina Oliveira	Rural	Professora primária	Apaixonada
Júlia Perestrelo	Aristocracia local	Não identificada	Apaixonada
Maria Laura Paiva	Não identificada	Não identificada	Não representada
Maria Emília Vieira	Pequena burguesia	Astróloga, dançarina	Relação oportunista
Carolina Asseca	Alta aristocracia	Não identificada	Recomposição familiar
Christine Garnier	Burguesia	Jornalista	Recomposição familiar

⁴⁴ Entrevista pessoal com Pedro Marta Santos a 20 de junho de 2012.

	Classe social	Profissão	Personalidade
Mercedes Castro Feijó	Burguesia	Não identificada	Não representada
Maria de Jesus Caetano	Rural	Governanta	Sem relação amorosa

O telefilme é frouxo ao nível da definição do estatuto social das mulheres, que pode ter sido um elemento primordial na relação de Salazar com elas. A questão social aparecia evidente na bibliografia mais conhecida – subtil e literariamente enriquecida em Franco Nogueira e de menor recorte estilístico em Felícia Cabrita. Nogueira ainda tem pudor face ao mestre, Cabrita realça a incongruência do ditador, que escondia os pecados privados do escrutínio público através dos aparelhos repressivos: ditadura política e censura dos *me-dia*. A sua discrição era o medo de existir, de que fala José Gil (2004).

A narrativa incide mais na conquista sexual, para vincar a diferença face ao que se sabia do ditador: frio, calculista, que detestava as mulheres. E de proximidade ao que se sabia dele: ele serve-se das mulheres, usa-as e descarta-as, como Maria Emília Vieira apresenta no diálogo. Quem lê a biografia escrita por Franco Nogueira nota a sucessão de homens que serviram no governo e a facilidade de substituição ou de reequilíbrio de poder entre grupos ou fações, o que quer dizer que Salazar tinha comportamentos iguais com os dois sexos. O telefilme mostra esse igual mau funcionamento com os homens: o amigo de juventude e conselheiro Mário Figueiredo e o ministro Duarte Pacheco são maltratados ou, pior, menorizados nas suas qualidades e competências. Apenas Cerejeira aparece numa posição mais confortável: amigo e conselheiro. Mas Salazar não segue os seus conselhos, como na gestão do caso com Júlia Perestrelo e da crónica no *Imparcial*. O argumentista do telefilme reconheceria aí uma das fragilidades da história, com falta de algum equilíbrio⁴⁵.

O telefilme faz uma distinção subtil entre mulheres jovens e puras, enganadas pela astúcia do homem (Felismina, Júlia, que lhe dedicaram um amor sério), e mulheres mais velhas, experimentadas e sedutoras (Maria Emília Vieira, uma aventureira para quem Salazar é mais um homem na sua coleção). Maria Emília Vieira tem um papel crucial: não tão evidente no livro de Felícia Cabrita (1999), no telefilme a personagem adquire características lésbicas, de dupla proibição, distinta da realidade, quando ela se relacionou simultaneamente com dois homens: Salazar e Norberto Lopes, com quem

⁴⁵ Entrevista pessoal com Pedro Marta Santos a 20 de junho de 2012.

viria a casar. As outras mulheres buscam um novo equilíbrio familiar (Carolina Asseca era viúva, Christine Garnier estava a divorciar-se para ficar livre).

A duração das relações amorosas é variável: cerca de um ano letivo com Júlia Perestrelo a cinco anos com Christine Garnier. A relação com outras mulheres deixa de ser amorosa e passa a amizade ou ligação de interesse, como com Felismina (a informadora política local) ou Emília (a cartomante). E como Felismina Oliveira servia de contacto para o interior, Christine Garnier e Carolina Asseca faziam-no para o exterior: a primeira junto do governo francês (De Gaulle passou a apoiar a política de Lisboa) e a segunda na casa real inglesa, defendendo o regime português através de meios que a diplomacia convencional não conseguia⁴⁶.

A eliminação de duas mulheres centrais na vida de Salazar no telefilme pode estar relacionada com a sobreposição de algumas personagens. Na minha leitura, a vida aventurosa de Maria Laura Paiva é coberta pela de Maria Emília Vieira, enquanto Mercedes Castro Feijó tem características que a aproximam de Carolina Asseca e de Christine Garnier. A duração do telefilme (110 minutos) tornaria difícil a gestão de mais mulheres na relação com o Presidente do Conselho. A minissérie é maior (180 minutos).

Em termos de cenários (caso do Vimieiro) e guarda-roupa, parece-me que o telefilme embeleza a realidade, nomeadamente quando descreve a situação de 1905, altura em que a irmã Marta o apresenta a Felismina e Hermínia. Contudo, Manuela Martins (2008), nas suas notas de investigação para o argumento do telefilme, apoia-se em elementos contidos num livro de Joaquim Vieira (*Os meus 35 anos com Salazar*) para a construção dos cenários, roupas e hábitos de Salazar. O telefilme procurou refazer esses locais de permanência de Salazar.

Conclusão

A Vida Privada de Salazar foi um produto audiovisual lançado em 2009, promovido pela Valentim de Carvalho Filmes e destinado a ser exibido na televisão, comprado pela SIC, e no cinema, de modo a rentabilizar os custos envolvidos. A minissérie e o telefilme tiveram o apoio do programa Fica, suportado pelo ministério da Cultura e por capitais de risco associado a

⁴⁶ Martins, 2008: 88.

empresas de telecomunicações e audiovisual. A duração do produto cultural foi maior na televisão (180 minutos) face ao cinema (110 minutos).

O telefilme não narra a longa vida política de Salazar (esteve 35 anos à frente do governo) mas a sua até agora pouco conhecida vida amorosa e sexual. Durante o regime do Estado Novo, um dos mitos criados foi o de Salazar se ter casado com a Nação, celibatário sem tempo para vida pessoal e familiar. O telefilme mostra uma exuberante vida sexual do ditador, cuja discrição e segredo coincide com o seu modo de estar – invisibilidade e medo de existir, como evoca o filósofo José Gil.

O produto audiovisual, que se insere na produção chamada ficção histórica, onde ao facto real se acrescenta uma narrativa que torna esse produto uma forma moderna de entretenimento, apresenta um Salazar com personalidade depressiva, o que pode explicar a sua relação com as mulheres, de fuga e afastamento definitivo.

Bibliografia

- BAPTISTA, Carla (2012). *Apogeu, Morte e Ressurreição da Política nos Jornais Portugueses do Século XIX ao Marcelismo*. Lisboa: Escritório Editora.
- BEBIANO, Rui (2003). *O poder da Imaginação. Juventude, Rebelião e Resistência nos Anos 60*. Coimbra: Angelus Novus.
- CABRITA, Felícia (1999). *Mulheres de Salazar*. Lisboa: Editorial Notícias.
- DACOSTA, Fernando (1998). *Máscaras de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- GARNIER, Christine (1952). *Férias com Salazar*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- GIL, José (1995). *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*. Lisboa: Relógio d'Água.
- GIL, José (2004). *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d'Água.
- LOURENÇO, Eduardo (1976). *O Fascismo Nunca Existiu*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- MARTINS, Manuela (2008). *A Vida Privada de Salazar. Pesquisa documental – Fontes* (notas de investigação para o telefilme e a minissérie, cedidas por Pedro Marta Santos).
- NOGUEIRA, Franco (1978). *Salazar*. Coimbra: Atlântida Editora, vol I.
- NOGUEIRA, Franco (1978). *Salazar*. Coimbra: Atlântida Editora, vol II.
- NOGUEIRA, Franco (1978). *Salazar*. Coimbra: Atlântida Editora, vol III.
- NOGUEIRA, Franco (1980). *Salazar*. Coimbra: Atlântida Editora, vol IV.
- RAMOS, Rui (coord.), VASCONCELOS E SOUSA, Bernardo, GONÇALO MONTEIRO, Nuno (2009). *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- RUEDA, José Carlos, CORONADO, Carlota (2009). *La Mirada Televisiva. Ficción y Representación Histórica en España*. Madrid: Fragua.
- SARDICA, José Miguel (2011). *O Século XX Português*. Lisboa: Texto.

Até Amanhã, Camaradas **uma minissérie portuguesa sobre um romance** **de Álvaro Cunhal**

CARLOS CAPUCHO

Pressupostos de contextualização

Em 2010, a cineasta portuguesa Susana Sousa Dias realizou uma longa metragem documental com o significativo título 48¹. Refere-se ao número de anos em que a ditadura do Estado Novo – sob a égide de Salazar (1889-1970) e nos derradeiros anos, até 25 de Abril de 1974, sob a responsabilidade de Marcelo Caetano (1906-1980) – dominou Portugal. Sousa Dias comete a proeza de construir filmicamente a narrativa unicamente fazendo recurso a planos fixos a partir das típicas fotografias de prisioneiros políticos (homens e mulheres) realizadas aquando da sua detenção pela PIDE/DGS (Polícia Internacional e de Defesa do Estado/Direcção-Geral de Segurança). Simultaneamente a banda sonora reproduz em *off* os testemunhos, na atualidade, dos representados nas fotos. Resulta daí um documento humano, social e político, de forte impressividade, que dificilmente deixa indiferente o espetador tanto das gerações contemporâneas dos acontecimentos da ditadura salazarista, como dos que nasceram depois da revolução de Abril de 74. A obra é uma aposta ganha numa estrutura fílmica inovadora que coloca ao mesmo tempo questões fortes sobre o papel da imagem num documento audiovisual.

Ora a maior parte dos testemunhos reais escutados no filme de Sousa Dias são de militantes do Partido Comunista Português (PCP), presos pela PIDE² ao longo daqueles 48 anos, militantes que a obra literária de ficção

¹ 48, de Susana Sousa Dias, Portugal, Produtora Kintop, 93 minutos. Estreia, Lisboa, 21/4/2011.

² DGS – sigla que substitui a de PIDE em 1969 – é a designação oficial da polícia política introduzida pela *reforma* determinada pelo novo Presidente do Conselho de Ministros, Marcelo Caetano (1968-1974). Contudo a nova nomenclatura em nada altera a ação e os métodos praticados pela PIDE (prisões arbitrárias por delito de opinião e militância política proibida, degredo, tortura e assassinato. A nível popular e nos meios da oposição esta polícia continua a ser designada como PIDE. Ao tempo em que se situa a narrativa de *Até Amanhã, Camaradas* (1943) a designação oficial da polícia política era PVDE (Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado, nome que perderá até 1945).

da autoria de Manuel Tiago, *Até Amanhã, Camaradas*³ nos devolve de forma vívida através do relato de prisões, torturas e assassinatos situados nos anos de 1943/1944 – em plena Segunda Guerra Mundial⁴ – no coração da região ribatejana. A obra não teve publicação até 1974 e o nome de Manuel Tiago não era conhecido como o de alguém identificável, tendo o manuscrito sido descoberto no que parecia um acaso, o que, veio a verificar-se posteriormente, não correspondia à verdade. Mesmo depois da publicação – numa das editoras do PCP –, ocorrida pouco tempo depois do estabelecimento da democracia, continuou a não ser possível identificar Manuel Tiago. O risco real de atribuição do manuscrito a este ou aquele – vivo ou morto – era real embora a identificação fosse conhecida de alguns membros de alto escalão do Partido Comunista. A pressão teve finalmente o efeito de ser revelado que Manuel Tiago (autoria também verificável num outro romance – *Cinco Dias Cinco Noites*⁵) não era mais que o pseudónimo literário do histórico secretário-geral do PCP, Álvaro Cunhal (1913-2005), que produzira o documento manuscrito quando se encontrava em prisão de isolamento na Penitenciária de Lisboa, nos anos de 50, concretamente, segundo o próprio Cunhal, entre 1958 e 1959.

É a obra literária em questão que a operadora portuguesa privada de televisão SIC (Sociedade Independente de Comunicação) se propôs transcreever em 2000 para uma série televisiva homónima que logo entrou em pré-produção e, uma vez concluída, viria a ser exibida em horário nobre em 28 e 29 de Janeiro de 2005. A série, em seis episódios de cerca de 50 minutos, foi transmitida na forma concentrada de duas noites (“uma dose algo soviética” na qualificação do jornalista Miguel Gaspar, *in* Diário de Notícias, 31/01/2005),

³ Para a presente investigação foi utilizada a 11ª edição do romance, Edições Avante, Coleção Resistência, Lisboa, 1989 (impressão de 2005).

⁴ A que Portugal foi diretamente poupado pela política oficial de neutralidade introduzida por Salazar. Apesar de simpatia nunca desmentida pelo Eixo (o país esteve em luto oficial pela morte de Hitler). o Presidente do Conselho optou finalmente por apoiar os aliados a quem concedeu facilidades na Base Aérea dos Açores, na ilha Terceira. Cf. (2009) Menezes, Luís Ribeiro de, *Salazar, Uma Biografia Política*, Lisboa, Publicações D. Quixote (tradução do original inglês por Teresa Casal).

⁵ Adaptado para o cinema em 1996, com realização de José Fonseca e Costa e com produção de Madragoa Filmes; 100 minutos. Um jovem evadido da prisão política é conduzido por um *passador* e contrabandista para fugir clandestinamente para Espanha. É comum referir-se que o romance reflete elementos biográficos de Álvaro Cunhal.

ou seja, três episódios em cada noite⁶, com uma audiência média de 7,5% (713 700 espetadores) ou seja, cerca de 800 mil na primeira noite e cerca de 600 mil na segunda⁷.

A exibição televisiva de *Até Amanhã, Camaradas* trouxe para a praça pública (nos diários, semanários, sites e blogs da Net) uma discussão acerca das virtualidades e limitações da obra literária de base e da adaptação televisiva de Luís F. Rocha/Joaquim Leitão. Uma das questões de relevância presentes ao debate situou-se no facto de avaliar o que é esta obra literária de Cunhal. Muitos dos textos de analistas não afetos politicamente ao Partido Comunista tendem a olhar o romance na sua urdidura literária como uma obra sem grande relevância considerando-o como uma espécie de ‘manual’ na clandestinidade para os militantes num momento difícil para o PCP. Diga-se que o próprio Álvaro Cunhal, numa longa entrevista concedida à SIC⁸ em 2000 (tem 86 anos), não se reconhece como escritor afirmando que o texto é sobretudo algo construído sobre uma experiência vivida enquanto militante com responsabilidades, evocando uma situação de dificuldade do Partido entre os anos de 1942 e 1945. Afirma mesmo Cunhal que esse facto justificava a utilização de um pseudónimo: era como se se tratasse de um manuscrito de memórias de um qualquer militante anónimo encontrado um certo dia... Num texto publicado no jornal *Público*, a propósito da exibição televisiva, o crítico e investigador Eduardo Cintra Torres⁹, considerando embora a prosa do romance como narrativa credível, é de opinião que apresenta um estilo *kitsch*. Neste sentido encontra-se com o antes citado Miguel Gaspar que, por seu lado, caracteriza o texto como “apenas um manifesto ideológico, linear na estrutura, propondo um modelo ideal do homem comunista”. Tendo em conta o que discretamente afirma Cunhal na entrevista à SIC parece ser necessário ter em conta que, na realidade, o texto tem em vista

⁶ *Até Amanhã, Camaradas*: produção Tino Navarro, coprodução MGN/SIC, realização Joaquim Leitão, argumento Luís Filipe Rocha, fotografia José António Loureiro, música Luís Cília, montagem Pedro Ribeiro; participação financeira do Ministério da Cultura através do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM); tempo total 174 minutos; Portugal, 2005.

⁷ Para mais detalhes acerca de dados de audiência da série em apreço cf. Grupo Marktest in www.marktest.com/wap/a/n/id~6fa.aspx.

⁸ A entrevista teve lugar em 10/02/2000 na altura em que o operador de televisão anunciou o propósito de produzir a série. Consideramo-la longa tendo em conta que os seus 24 minutos de duração aconteceram em direto, no decorrer do Jornal da Noite e não em rubrica específica. Nesse sentido foi-lhe garantida elevada audiência.

⁹ In *Público* (Público TV) 07/02/2005. Cintra Torres é crítico de televisão, ensaísta, investigador e docente das cadeiras da especialidade de televisão na Universidade Católica Portuguesa (Sede-Lisboa).

consolidar a ação e o empenhamento dos militantes e funcionários apresentando as lutas, os ideais, o sentido de sacrifício, a clandestinidade e a forma de funcionamento das estruturas do Partido dentro de um fundo idealizado e esquemático. Cintra Torres dirá que “o romance é um organograma em movimento”. E o crítico acrescenta que

[...] o êxito do livro é em parte consequência do êxito político do PCP. Sobrevivendo ao fascismo e às cisões, o PCP chegou até hoje, reclamando para si muita da oposição ocorrida em décadas de fascismo.

É tendo em conta este pano de fundo que se olha na narrativa a referência exclusiva ao Partido, isolado em si mesmo, vivendo de si e para si, como única entidade na luta contra a ditadura repressiva do aparelho de Salazar o que, no terreno e na História, não corresponde à verdade no seu conjunto, embora o PCP tenha sido a força mais relevante e organizada no combate ao salazarismo. E assim, dentro deste princípio, entende-se que à pergunta surgida inúmeras vezes (e dirigida ao ex-secretário geral na entrevista na SIC) sobre se o personagem central, Vaz (que referiremos mais adiante e desempenhado por Gonçalo Waddington), não corresponde nos seus traços e na sua ação ao próprio Cunhal este responde sistematicamente de forma negativa afirmando veementemente – uma e outra vez –, que se trata de uma trama coletiva onde as figuras são simultaneamente reais e ficcionadas. E esse coletivismo, tão característico dos partidos comunistas, até hoje, é louvado pelo ex-secretário geral e apresentado como princípio fundamental. Não há lugar para protagonismos; apenas o coletivo conta.

Se nos voltarmos para um texto de um membro do Comité Central do PCP, Manuel Gusmão¹⁰, evocando abordagens feitas ao romance e à produção da SIC, o militante e professor constrói um útil e tecnicamente fundamentado texto pedagógico onde parte do princípio que o romance de Cunhal elabora uma forma de contar que desencadeia “efeitos de visualização, cria ‘climas’ que podemos associar [...] ao cinema, fazendo pensar de forma particularmente nítida na montagem cinematográfica”. Se é de reter esta afirmação no sentido em que, de alguma forma, dá como certa a vocação do texto inicial para o cinema (o que é interessante de cruzar, mais adiante,

¹⁰ No nº 275 de *O Militante*, março/abril de 2005. O artigo tem o significativo título “Até Amanhã, Camaradas – Da sobrevivência de um livro e dos truques do preconceito”. Gusmão é poeta, investigador e docente universitário de Literatura na Universidade Clássica de Lisboa.

com afirmações do argumentista Luís Filipe Rocha), torna-se muito curiosa a apropriação do reconhecimento de que a autoria fílmica se processa dentro de um coletivo de realização – o que é pacífico nos Estudos Fílmicos – para daí passar, num salto algo surpreendente, para uma justificação de autoria literária coletiva ‘simbólica’ da obra literária em causa. Daí a *alinhar* na tese de que o romance se desenvolve sobre um herói coletivo, vai um passo. Depois de enaltecer com justiça objetiva a qualidade fílmica de um produto televisivo que realça

[...] num dado período histórico da referência, esse singular empreendimento histórico, político e cultural que é o Partido Comunista Português, Gusmão conclui: Ora isto custa muito a alguma gente, que por isso faz por esquecer ou opta por desfigurar aquilo que não pode ser apagado.

Isto é, Gusmão envolve a qualidade real da série como decorrente da qualidade do ponto de partida, o texto literário. E, portanto, “alguma gente” que critica é porque lhe “custa muito”. Parece haver aqui algo de surpreendente pois que essa “alguma gente” que critica fá-lo sobretudo à matriz literária de envolvente ideológica, não deixando de semear elogios (justos, veremos) à qualidade fílmica da produção audiovisual, que no entanto é poderosamente fiel à fonte.

Na leitura, diríamos *ortodoxa*, que Gusmão faz de *Até Amanhã*, *Camaradas* reconhece embora, como homem de ciência, que a adaptação que leva ao argumento, escrito por Rocha, omite certos momentos e introduz outros que não estão no romance. E reconhece que esse é um direito legítimo de quem adapta e que, de certa forma, “constrói a sua invenção sobre a invenção de um outro”. Esse é um princípio fundamental que também defendemos no caso das adaptações para cinema e TV¹¹. Este ponto leva-nos a abordar a questão da adaptação e do argumento da responsabilidade de Luís F. Rocha¹².

O cineasta deveria ser, por contrato, argumentista e realizador da série. A última qualidade não se viria a verificar. Na citada entrevista à revista

¹¹ Sobre as relações do cinema com a literatura e acerca da questão das adaptações cinematográficas a partir de obras literárias cf. (2008) Capucho, Carlos, *Magia, Luzes e Sombras*, Lisboa, Universidade Católica Editora pp. 105-119.

¹² Realizador (n. 1947) creditado no panorama cinematográfico português desde que em 1976 realizou a sua primeira longa metragem de ficção, *A Fuga*, sobre uma importante evasão da prisão-fortaleza para detidos políticos, em Peniche. O filme evoca a célebre fuga de Álvaro Cunhal desse forte (por interposto personagem), acompanhado por outros presos do PCP e pelo guarda que facilitou a evasão e que, alcoólico, viria tragicamente a pôr termo à vida na Roménia. Depois de 1976, e até à mais recente, em 2007, Luís Rocha realizou mais oito longas metragens.

Focus Rocha afirma ter abdicado da realização por sua exclusiva vontade “seguindo imperativos ético-profissionais”, depois de ter investido na pesquisa, adaptação e preparação do dispositivo técnico-artístico cerca de cinco anos. Não será portanto errado deduzir que estavam em jogo desinteligências com o produtor. De resto, na entrevista que nos concedeu em abril de 2012, Luís F. Rocha é claro ao referir explicitamente essa mesma fonte de desentendimento.

Temos então Luís F. Rocha creditado como argumentista. Foi nessa qualidade que o entrevistámos. É pertinente a afirmação que Rocha faz, à partida, de que pretendeu um compromisso técnico e estético entre cinema e ficção televisiva. A observação cuidada da série dá conta deste compromisso. Pelo investimento no dispositivo das localizações, cenários, guarda-roupa, figuração e sobretudo na abundância e qualidade artística do elenco. Mesmo na própria consideração dos enquadramentos e das escalas dos planos em algumas cenas. A globalidade do projeto poderia possibilitar, inclusivamente, aquilo que hoje é comum: que do material registado pudesse ter brotado uma versão para grande ecrã. Por outro lado é interessante verificar que uma das condições contratuais apresentadas a Rocha incluíam que o argumento deveria ser aprovado por Álvaro Cunhal. Diga-se que é uma condição pouco comum que, à partida, parece indiciar uma limitação à liberdade criativa de um argumentista/realizador. Rocha afirma no entanto que, ao contrário, uma tal condição foi, excepcionalmente, por si aceite na medida em que considerou estar perante um caso específico de uma obra “com um núcleo ideológico muito claro [...]. Tratava-se de prevenir infidelidades ou desvios e isso pareceu-me de tal maneira legítimo que aceitei”. Mas o argumentista junta ainda que tal foi ocasião para um trabalho de proximidade com o autor do romance que, segundo Rocha, se revelou fecundo de um ponto de vista tanto artístico como pessoal.

Nos escritos críticos que encontramos acerca da produção de *Até Amanhã*, *Camaradas* é referida a fidelidade da adaptação à matriz literária. Luís F. Rocha elucida que tal se deve, por um lado, a que a fidelidade à matriz é um princípio que tem presente em todo o seu trabalho cinematográfico frequentemente devedor a obras literárias. Por outro lado, no caso vertente, verificou-se de imediato a importância do acompanhamento por parte de Cunhal até porque, refere Rocha, aquele era possuidor de grande inteligência e sensibilidade cinematográficas, que não eram apenas cultivadas pelo ver cinema mas também pela sua familiaridade com a pintura e a música. Tais conhecimentos permitiram ao cineasta encontrar um interlocutor que

dominava a construção dramática da narrativa com um olhar conhecedor sobre os mecanismos fundamentais da ficção televisiva. Álvaro Cunhal apontava mesmo a Rocha, em determinados momentos, que a fidelidade estrita ao escrito deveria ser contornada em função da prioridade agora necessária dada à linguagem cinematográfica/televisiva. Do método de trabalho adotado pelos dois intervenientes resultou que cada episódio fosse, em definitivo, o apuramento feito entre uma primeira versão do cineasta e uma segunda fruto das observações de Cunhal.

Caraterizando a obra de onde parte o adaptador considera que aquela

[...] tem uma arquitetura romanesca feita de histórias paralelas cujo desenvolvimento, progressão, cruzamentos e resolução conduzem a uma estrutura em *puzzle* de peças que se encaixam para construir um rosto global de ficção onde os personagens, na sua individualidade, agem para o que Cunhal sempre reivindicou e que é o coletivo. E essa era uma dificuldade para o adaptador e, simultaneamente, algo de muito apetecível porque ultrapassava a dramaturgia clássica.

Acresce que se trata de uma ficção de época ligada a determinadas premissas de real contexto histórico, político e social de um país (Portugal) a viver, na década de 40 do século XX, num contexto de ditadura e de perseguição política aos opositores do regime. Diga-se que no contexto da ação, por um lado, e no contexto do momento da escrita, o Estado Novo, nos anos do pós-guerra, vive um momento delicado de sobrevivência política. E, neste sentido, Luís Rocha afirma ter trabalhado fortemente a investigação histórica “até para escapar à historiografia comunista”, no que foi ajudado por dois historiadores de referência com quem dialogou: José Pacheco Pereira no que se refere a Cunhal e Fernando Rosas para o período do Estado Novo¹³. Um outro elemento de credibilidade, apontado pelo argumentista, importante refira-se, foi a escolha por ele feita (embora não viesse a realizar) de

¹³ Pereira, José Pacheco (1999), *Álvaro Cunhal – Uma Biografia Política*, Vol. 1: *Daniel, o Jovem Revolucionário*, Lisboa, Temas e Debates.

Idem, *Ibid.*, (2001) Vol. 2: *Duarte, o Dirigente Clandestino*, Lisboa, Temas e Debates.

Idem, *Ibid.*, (2005) Vol. 3: *O Prisioneiro*, Lisboa, Temas e Debates.

Rosas, Fernando e Brito, J. M. Brandão de (1989) *Salazar e o Salazarismo*, Lisboa, Publicações D. Quixote; Rosas, Fernando (1992) “Portugal e o Estado Novo” in *Nova História de Portugal*, Vol. XII, direção de A. H. Oliveira Marques e Joel Serrão, Lisboa, Editorial Presença; Rosas, Fernando (1994) “O Estado Novo” in *História de Portugal*, Vol. VII, direção de José Mattoso, Lisboa, Círculo de Leitores; Rosas, Fernando e Brito, J. M. Brandão de (1995), *Dicionário de História do Estado Novo*, Lisboa, Edições Bertrand.

colaboradores especializados para a reconstituição dos ambientes de época em que a ação decorre.

Não era apenas matéria de reconstituição mas também de ambientes muito particulares: os camponeses, os operários, a pequena burguesia, alguns artesãos, a classe média, em 1943-1945, tinham particularidades ambientais, comportamentais, de decoração e guarda-roupa. E isso foi garantido mesmo depois da minha saída. Os técnicos dessas áreas, por mim escolhidos, permaneceram para a realização.

Algumas das observações feitas pela crítica incidem sobre os personagens. Os objetivos de Cunhal de que, ao escrever a obra, esta tivesse um papel pedagógico para os militantes do PCP, talvez possa ter condicionado as figuras principais a estereótipos. Esse risco terá transparecido no trabalho televisivo? Mais, não teria a *supervisão* do ex-secretário-geral influenciado esse olhar? Luís F. Rocha afirma que Álvaro Cunhal muitas vezes lhe chamou a atenção para esse risco e para a necessidade de lhe escapar. Do ponto de vista do argumentista a ficção histórica vive sempre dentro do risco do estereótipo seja qual for a expressão por que se manifeste. Em sua opinião assume-se e depois tenta-se ultrapassar o risco. No entanto Rocha acrescenta:

Quando escrevi era no pressuposto de que seria eu o realizador e portanto contava ter controlo sobre a direção de atores etc. [...] Mas há uma questão a que respondo afirmativamente: no romance, talvez que até mais do que uma preocupação pedagógica, há um aspeto que podemos qualificar de exaltação, um lado de saga heroica embora inteligentemente proposta. Mas não é uma construção *a preto e branco*. Existem matizes. Acho que é uma história forte, embora com um núcleo ideológico preciso. Isto estará necessariamente refletido na série. Se a série os não resolve eventualmente bem, não sei responder. Não a realizei e não a vi.

É, portanto, esta a postura do argumentista. Genericamente todo o espetador e, em particular o analista intérprete, são livres para julgarem com fundamentação.

Elementos em análise na série *Até Amanhã, Camaradas*

No conjunto, tanto no romance como na série, são facilmente descortinaáveis, mesmo pelo espetador comum, três partes distintas que se articulam

até um final que, não sendo o tão comum *happy end*, aponta todavia para tempos porventura de maior positividade na ação¹⁴:

“1. Situação inicial estável de sobrevivência do Partido e aproveitamento das privações de operários e camponeses; o PCP procura reforçar-se capitalizando o descontentamento popular;

2. Na parte central [...] o PCP lidera greves e manifestações que apanham as autoridades desprezadas: é um sucesso político do PCP, mas logo seguido de brutal repressão;

3. A este estado de desequilíbrio seguem-se o esforço e corroboração da reorganização do PCP, levada a bom termo, regressando-se a um estado semelhante ao inicial.”

Regra geral a crítica apontou a qualidade dos valores de produção presentes na minissérie criada e exibida pela SIC, sublinhando tratar-se de uma das melhores produções alguma vez levadas a efeito por um operador televisivo português, privado (também a TVI, além da SIC) ou público (a RTP). A análise efetuada para a presente investigação confirma essa constatação.

Sendo impossível verificar o que a série teria sido se realizada por Luís Filipe Rocha é no entanto de ter em linha de conta que este, para além de adaptador, argumentista e autor dos diálogos, ao dedicar também, como já se referiu, alguns anos ao trabalho técnico de pré-produção dos diferentes dispositivos deixou ao seu sucessor um legado apreciável que terá sido tido em conta por Joaquim Leitão, o realizador final, muito embora sejam suas, certamente, muitas das opções presentes. Do ponto de vista da fluidez audiovisual da narrativa televisiva (marcada, como nota Rocha, por várias opções claramente cinematográficas) é de justiça sublinhar o trabalho de montagem de todo o material, por parte de Pedro Ribeiro, profissional com larga experiência desde 1994 e que, logo no ano seguinte, trabalhou com Leitão no êxito cinematográfico de *Adão e Eva*, um caso de afluência de público português para um filme nacional. Atendendo à duração dos seis episódios, à multiplicidade de personagens, desdobramento de locais de filmagem, ações paralelas desdobrando-se em espaços tão diversos, Ribeiro constrói uma

¹⁴ Pela sua clareza descritiva utiliza-se para identificar a distribuição temática de *Até Amanhã, Camaradas* um extrato do já citado texto do jornal *Público*, da autoria de E. Cintra Torres, antes referido na nota 9.

imensa paleta, ágil, frequentemente sedutora e responsável, em grande medida, pela qualidade do produto.

Sublinhe-se que a qualidade global é fundamental para justificar a atração da audiência. Se, como alguns críticos afirmaram, existia alguma forma de *voyeurismo*, por parte do público, em relação ao tema (a vida dos militantes e funcionários do PCP durante a ditadura) teremos de notar que as condições de vida dos personagens retratados são agrestes – desde logo, materialmente falando, pela dureza que é imposta aos funcionários pela condição de clandestinidade – e, para os militantes, em geral, indutoras de uma forma de vida psicologicamente tensa (risco de morte e prisão, constante necessidade de esconder dos comuns aquilo que na verdade é o seu objeto de vida). Exceção (criada para, por contraste, enaltecer os demais) será a figura de um advogado, militante pouco ou nada empenhado, que vive num quadro material de desfogo mas que, no entanto, não deixa de ser envolvido narrativamente, por um olhar crítico distanciado. Um tal quadro é propício, como se verifica no visionamento, a um pano de fundo complexamente marcado por um manto denso de tristeza, onde os sorrisos ou os momentos de distensão não existem – os militantes são devotadamente empenhados, mas são, na aparência, profundamente tristes. Nesse sentido a banda sonora especificamente criada por Luís Cília e uma dominante cromática frequente – um glauco tom azulado – são indutores de um fechamento material e psicológico. Tão-só a construção de uma aura epopeica (já preexistente no romance) tenderá – a par da já evocada qualidade de produção – tornar atrativa a estória, para o grande público televisivo. Narrativas agrestes, de fundo político ou dimensão social deprimida, são frequentes nas diversas cinematografias mundiais mas encontram o seu público em nichos específicos. Tudo é diferente no público aberto e indiferenciado da televisão, sobretudo em operadores de cariz generalista. No caso em estudo, os números interessantes de audiência nas duas noites mostram êxito em relação à estratégia construída e uma receção apreciável.

Poder-se-ão encontrar nos diversos episódios elementos de ordem simbólica? Desde logo o título? A experiência que nos envolve há algumas décadas no estudo das questões simbólicas no audiovisual conduz-nos a afirmar que o objetivo de Cunhal, no romance (apresentar aos militantes uma súpula do que é a vida do Partido e dos seus militantes) não passa pela elaboração de elementos simbólicos. A tão referida fidelidade do produto audiovisual ao romance passa também pela mesma via pragmática da narrativa literária. O título da obra e da série assume um carácter de valor que na verdade não

passa por uma figura metafórica mas, ainda assim, é colocado num patamar que podemos considerar como paradigma da entrega total do militante do PCP. A saudação “até amanhã, camaradas” é proferida pelo dirigente Ramos (Paulo Pires), no quinto episódio, despedindo-se dos seus camaradas, que não voltará a ver, já que no dia seguinte será encurralado e morto pelos agentes da PIDE que o confundirão com o dirigente que procuram deter, Vaz (Gonçalo Waddington). Ramos entrega a sua vida na luta pelo Partido tal como Vaz, de uma outra forma, entrega a sua até à exaustão total, já que luta denodadamente (mas também com autoridade secamente arrogante), embora gravemente doente (tuberculose?) sendo mesmo obrigado a parar porque a doença o tolhe¹⁵. Não será por isso de estranhar que alguns vejam¹⁶ na tipificação das duas figuras fortes de Ramos e Vaz uma simbiose do que a complexa personalidade de Cunhal era na realidade, como dirigente (Vaz?), e daquilo que poderia ou desejaria ser, mas não era (Ramos?).

Uma outra situação arquetípica de grande força evocativa, mas que não é certamente apresentada de forma simbólica, é a do assassinato pela força militarizada GNR-Guarda Nacional Republicana (logo no episódio 2) da jovem filha do militante rural Manuel Rato (Adriano Luz). É claro para todos – e o público informado não terá deixado de o notar – que é evocado o assassinato, pela mesma força policial, em 1954, da ceifeira alentejana Catarina Eufémia, uma figura central da mitologia comunista¹⁷.

É legítimo interrogarmo-nos sobre se a insistência com que a bicicleta surge em inúmeras cenas não poderá assumir o estatuto de símbolo. Não iríamos tão longe. O velocípede era na verdade o veículo em que nesta altura os militantes se deslocavam prioritariamente, embora, como se verifica, não desprezassem o comboio. A bicicleta oferecia independência e discrição. Os militantes chegavam a deslocar-se (por caminhos rurais e estradas

¹⁵ Na versão televisiva Vaz regressa, no final, quando a repressão está algo atenuada, embora ainda doente, mas com as forças aparentemente recompostas.

¹⁶ Veja-se, por exemplo, o citado artigo de E. C. Torres. É por isso significativo que Gusmão (cf. nota 10 e texto a que corresponde) tente refutar essa aproximação sobretudo a partir da premissa de que Cunhal apresenta uma narrativa em que o herói é, essencialmente, coletivo.

¹⁷ É de interesse, em relação a esta cena, o que relata Luís F. Rocha na já citada entrevista concedida para a presente investigação. A cena acima descrita ocorre no final do episódio. O argumentista propunha que o início do seguinte (3) abrisse com o enterro da jovem. Cunhal opôs-se. Para o autor, com a morte, o acontecimento estava encerrado. Na abertura do novo episódio, para Cunhal, o que interessava era encerrar a luta dos trabalhadores e a organização da greve. Segundo L. Rocha isto constitui “[...] uma manifestação clara do domínio evidente da questão dramática [...] e um olhar lúcido sobre os mecanismos da ficção televisiva”. Sem negarmos a importância destes dados perguntamo-nos se seria isso que importaria prioritariamente a Álvaro Cunhal.

secundárias) centenas de quilómetros. A bicicleta tem um valor icónico mas é, essencialmente, um elemento pragmático¹⁸.

Cremos ser correto pensar que o que se aproxima mais de uma construção simbólica o podemos encontrar no genérico para apresentação dos créditos iniciais. E isso decorre, justamente, da função narrativa de sumário presente num genérico. No caso vertente, para além de pragmaticamente a estrutura ser uma plataforma informativa para apresentação dos protagonistas, a utilização do dispositivo *ralenti* para apresentação de *flashes* paradigmáticos das lutas e da organização dos militantes e do povo, ligados – na banda sonora – à introdução do trompete sublinha, no pequeno e cristalizado relato que é o genérico, a componente de epopeia que está tantas vezes presente e que já sublinhámos.

Cunhal esforça-se na narrativa – e isso está fielmente presente nos episódios da série – por realçar a componente organizativa, de disciplina e de possibilidade de êxito nas ações, assente no respeito pela forte estrutura hierárquica. Em várias ocasiões caracteres típicos como o *controleiro* de Afonso (José Wallenstein e Nuno Santos, respetivamente) a intimar este último, sem apelo, a várias atitudes e ações, repreendendo-o, inclusivamente, quando Afonso desleixa o aspeto exterior porque deprimido ao ser rejeitado afetivamente por Maria (Leonor Seixas). Também Vaz assume o papel rígido de mantenedor da *ordem* partidária local ao efetuar censuras a vários camaradas. A situação mais emblemática é a que está relacionada com o militante e carpinteiro Marques (Luís Lucas), crítico contestatário sistemático, que acaba mesmo por ser superiormente castigado por ter sabotado a distribuição de panfletos. Não obstante, no final, quando o Comité Central retoma em mão o controle do destroçado Comité Local – mercê da cruel repressão policial – Cunhal não se coíbe a um gesto de aparente humildade mostrando como o dirigente de topo (Rui Morrison) está equivocado nos seus juízos – feitos à distância – e que influenciam a atitude, no terreno, do novo responsável da organização local que acaba por reconhecer o seu engano ao dar-se conta do inestimável trabalho do militante Paulo (Cândido Ferreira) que, embora discreto mas eficaz na sua ação, conseguira manter em funcionamento o essencial da sacrificada estrutura.

A referência a Paulo permite destacar a importância deste personagem e, como acontece com os restantes, o valor transmitido ao tipo humano do militante representado pelo ator (ou atriz) que lhe dá corpo. O delineamento

¹⁸ Significativamente a abertura do primeiro episódio dá-se logo com Vaz conduzindo a sua bicicleta pelos campos ribatejanos.

da figura (e, sobre ela, o trabalho do ator Cândido Ferreira) apresenta aquele que é o tipo mais simpático de militante presente na série (para além de alguns afloramentos de Ramos), sobretudo se tivermos em conta o comportamento profissional frio dos dirigentes. Discretamente afetuoso nos seus contactos, preocupado em seguir os passos daqueles de quem é responsável direto – mesmo com sacrifício – e, como referido, discretamente eficaz na garantia do essencial em tempos difíceis.

Não poderá ficar sem nota a forma como Cunhal, e em última análise a restituição feita pela série, apresenta as figuras das mulheres, no seio do Partido, neste enquadramento dos anos quarenta, quadro delineado pela escrita na década seguinte. A representação é diversificada e complexa e não poderá deixar de ser influenciada pelo que na sociedade dizia respeito à condição de classe das mulheres. Se as militantes no terreno (nas fábricas e nos campos) são personagens de corpo inteiro, com alguma autonomia (a que é consentida pelo Partido, evidentemente) para tomarem decisões políticas e consequentes atitudes, já as *companheiras* dos militantes surgem dentro de dois paradigmas diferenciados: as legalmente esposas dos militantes vivem o apagado papel de mero apoio, na retaguarda, e não emergem dentro da ação. Enquanto isso as *companheiras* dos funcionários em clandestinidade representam um papel ambíguo que, em certos momentos, poderemos considerar algo vexatório da condição feminina em termos contemporâneos de juízo. É que elas são *designadas* pela estrutura para *representarem* o papel de cônjuges do funcionário clandestino. Mesmo, como é o caso de Maria (Leonor Seixas), quando têm uma relação com outro militante – no caso Afonso (Nuno Nunes) – e essa situação é propiciadora de ambiguidades, senão mesmo de problemas. Se Maria acaba por quebrar essa relação para se ligar ao seu companheiro *designado* durante a clandestinidade, António, o autor acabará por fazer retornar a situação ao equilíbrio desejado, quando a relação se reenquadrar nos parâmetros iniciais (Maria+Afonso). Se a sociedade era conservadoramente moralizante na época, o Partido Comunista, em algumas destas questões, parece não o ser menos. Acresce que as *companheiras designadas*, pelos dados que a série nos oferece (o caso é, como se verifica, o de Maria), têm um papel apenas de apoio secundário, em casa, garantindo o tradicional e algo castrante papel de meras *donas de casa*, arredadas de qualquer decisão ou ação política!

Dito isto não será demais realçar de novo, para a forte credibilidade que a série apresenta no quadro audiovisual/fílmico, a grande qualidade de todos os dispositivos de produção: a localização global, os interiores e exteriores

dos edifícios, a cenografia (para além das localizações reais), os inumeráveis adereços (sempre evocando rigorosamente a época). Sem que ela deixe de ter qualidade formal diremos no entanto que a banda sonora (da responsabilidade, já referida, do compositor, outrora também intérprete, Luís Cília) poderia ter uma incidência mais relevante no envolvimento global. Talvez que a maior limitação resida no carácter exaustivamente repetitivo (minimal?), e consequentemente limitado, de parques núcleos temáticos. Sem advogarmos um papel excessivamente protagonista da música, sublinhamos no entanto que algum ambiente por vezes pesado, do ponto de vista fílmico, se deve a essa circunstância.

Conclusão

Algumas cinematografias europeias têm-nos oferecido obras inseridas na realidade política para fazerem o levantamento de situações ou denunciarem acontecimentos nefastos impostos por diversos poderes. Nesse sentido a tradição mais coesa é a do cinema italiano que nas décadas de 60 e 70 do século XX teve um fluxo abundante de filmes de cineastas como Rosi, Damiani, Pasolini e ainda Bellochio e Bertolucci. Na atualidade alguma dessa tradição subsiste, sobretudo com Bellochio mas também, com um outro espírito, com realizadores como Moretti, Sorrentino e Giordana. Até à queda do poder soviético também abundaram os filmes de propaganda do sistema comunista e, na China, até ao aparecimento da designada Quarta Geração, nos anos oitenta – na sequência da queda dos corifeus da Revolução Cultural –, abundavam os filmes glorificando o sistema.

Um dos fatores que torna original *Até Amanhã, Camaradas* é que o romance e, já no século XXI, uma série televisiva, se debruçam sobre a vida interna de um setor de um partido comunista para, através de uma construção epopeica ficcionada – fundada numa realidade histórica –, transmitir aos militantes uma espécie de regra de vida a cumprir. Se tivermos em conta este modelo-base verificaremos que, transcrita a narrativa para a contemporaneidade, ela se situa num processo comunicacional complexo.

O desígnio inicial, inscrito no projeto romanesco de Álvaro Cunhal nos longínquos anos de 1958/1959 – na vigência de uma ditadura de regime –, é ultrapassado, em 2005, no seio de uma construção audiovisual aberta ao público televisivo. Os espectadores de 2005 não serão certamente *instruídos* por este texto (literário e fílmico) como o foram os militantes do PCP naquela época, por ‘Manuel Tiago’. Mas os espectadores de hoje *aprenderão*,

envolvidos numa construção que lhes é devolvida como aura de uma narrativa-modelo, bebendo em acontecimentos, vivências e pessoas concretas, no quadro de uma realidade palpável que dá carne e sangue àqueles personagens que com eles se cruzam. Por isso, o que ontem era narração inspirada numa realidade ancorada, hoje acerca-se (ou pretende acercar-se) do mito, tornando esses mesmos personagens em paradigmas de ‘heróis’ de uma forma de saga. Nada de extraordinário, o que se aponta, se tivermos em conta que narrativas nacionais, elementos centrais das religiões, histórias familiares de grupos humanos que se tornaram eixos de construção identitária, associações políticas, grupos regionais em busca da independência, utilizaram os mesmos dispositivos, com os mesmos objetivos. Será de ter em conta, por outro lado, que a política de géneros instituída no cinema americano nos anos 30, também ela dava importante lugar à figura do herói.

Do ponto de vista da História estamos perante uma mescla que o tempo e a vontade de alguns forjaram: o mito cruza-se com a realidade tornando em alguns casos muito dificultada a destrição. E, se este é um terreno apetecível para a construção narrativa televisiva ou cinematográfica (sempre à procura da dramaticidade que empolga, prende e por vezes manipula¹⁹), caberá aos investigadores da ciência histórica distinguir o mito, da realidade²⁰.

Os mecanismos de que falamos, utilizam, na sua complexidade e no caso da série televisiva *Até Amanhã, Camaradas*, um ‘olhar sobre o passado’, no sentido empregue por Rosenstone (2006), num contexto de ‘memória mediática’, tal como referido por Neiger e outros (2011). Isto é, os espetadores de hoje, recebem algum tipo de informação – filtrada embora por determinado enfoque ideológico – acerca do passado, informação revestida pelo envolvimento lúdico da dramaticidade (televisiva), tal como o expressava Babin (1991). Mas, tal como desejaria Álvaro Cunhal (cf. a citada entrevista concedida a SIC), será que ao visitarem aquele passado, numa bolha do tempo de seis episódios, os espectadores também retiram uma forma de olhar aquele sujeito passado (o PCP) no presente? É-nos legítimo ainda perguntar se o olhar atual sobre esse sujeito passado – ativado pela memória mediática – ao ter eventualmente reflexos no presente, tal como ele é hoje, tão-só olha um mito cristalizado no tempo, sem consequências no presente,

¹⁹ Sobre a importância da dramaticidade na comunicação audiovisual veja-se (1991) Babin, Pierre, *Langage et Culture des Médias*, Paris, Éditions Universitaires: “Dramatiser”, pp. 43-51.

²⁰ Numa atividade da linha de investigação do CECC/FCH/UCP – Memória e Conflito, tivemos ocasião de tratar esta questão a propósito da figura de Jeanne d’Arc: Carlos Capucho, “A representação de Jeanne d’Arc no cinema – Do drama de consciência ao conflito como espetáculo”.

simplesmente porque a caminhada da História é hoje determinada por algo (muito?) diferente do passado. Por outro lado, o passado (re)construído no presente (como fazem o cinema e a televisão desde as respetivas géneses), é inevitavelmente contaminado por grelhas de leitura de todo o tipo que transformam esse passado numa espiral inevitável e simultaneamente marcada por pureza e por perversidade. Donde a necessidade de uma laboriosa e purificadora análise e interpretação.

Álvaro Cunhal morreu poucos meses após a exibição pública, em 2005, da série televisiva construída sobre o seu romance. O enterro foi um fenómeno mediático (transmitido em direto por todos os operadores televisivos de Portugal) e de ocorrência de multidões que acompanharam o féretro ao cemitério. Muitas das questões antes levantadas depositam-se, como sedimento, de uma forma ou outra, sobre este acontecimento derradeiro que ilumina e interroga.

Bibliografia

- BABIN, Pierre (1991). *Langage et Culture des Médias*. Paris, Éditions Universitaires.
- CAPUCHO, Carlos (2008). *Magia, Luzes e Sombras*. Lisboa, Universidade Católica Editora.
- FERRO, Marc (1993). *Cinéma et Histoire*. Paris, Folio/Histoire.
- NEIGER, Motti *et al.* (2011). *On Media Memory*. London, Palgrave-Macmillan.
- ROSENSTONE, Robert A. (2006). *History on Film, Film on History*. Harlow, Edinburgh Gate.

Conta-me como Foi: a (re)construção da memória histórica

PEDRO LOPES

Qual o papel da televisão na nossa sociedade? Sempre que se debate a temática abre-se uma nova polémica que, rapidamente, incendeia os espíritos esclarecidos e se transforma numa querela que perdeu há muito o objectivo de ser esclarecedora. O nosso propósito ao colocarmos esta questão não é o de lançar, mais uma vez, o fogo na erva seca, mas só e apenas trazer à superfície a dificuldade com que os programadores se debatem diariamente no exercício das suas funções. E se nos focarmos exclusivamente numa estação pública, o caso torna-se ainda mais complexo do que será nos operadores privados, porque toda e qualquer decisão pode levar a uma determinada leitura política. Quando falamos em política, não é no sentido estrito de associação a um determinado regime partidário ou orientação ideológica, mas, e apesar de se inscrever também nessa dimensão, vai para além dela porque essencialmente está a redefinir-se a cada novo programa que se introduz na grelha de emissão aquilo que é considerado por determinada administração, e direcção de programas, como os conteúdos que fazem sentido num serviço público de televisão. No entanto, quando se desce ao concreto, e aos programas, sobretudo de ficção, é mais difícil justificar as escolhas.

Tendo em conta o enunciado, as escolhas de um programador são, por natureza, complicadas; há que ter em consideração o que está no contrato de concessão de serviço público de televisão – e que fica inscrito no plano de actividades, posteriormente submetido ao conselho de opinião para que seja aprovado – sem perder de vista as audiências. Embora não rejam a grelha da RTP, as audiências são, no caso do canal 1, consideradas essenciais para atingir os objectivos pensados para um canal de serviço público: informar, educar e entreter¹. Tendo em conta estas condicionantes, será mais fácil compreender o interesse por parte de Luís Andrade, director de programas em exercício no ano de 2003, e um homem com longo percurso na estação,

¹ Ver, entre outros: *Public Service Broadcasting. Cultural and Educational Dimensions*, UNESCO, 1996 (<http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001060/106004e.pdf>); *Public Service Broadcasting: a best practices sourcebook*, UNESCO, 2005 (<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001415/141584e.pdf>)

pelo formato espanhol *Cuéntame cómo Pasó*. Este formato surgia como experiência de sucesso na estação pública, TVE, ao cruzar a memória viva dos espectadores com a reconstituição de acontecimentos históricos.

A decisão de avançar para uma adaptação, pese embora as muitas alterações que seriam necessárias fazer, deveu-se, como sempre nestas situações, ao impacto que as personagens espanholas tiveram junto do público, servindo simultaneamente como ligação entre memória colectiva e individual dos espectadores e permitindo compreender factos históricos complexos através de representações simbólicas (Yeste, 2009).

A narrativa, embora passada num período histórico recente (inicia-se no ano de 1968), tende a fugir do enquadramento político para se centrar numa abordagem quase exclusivamente social. Como a própria sinopse acabaria por referir no *site* da RTP²:

“a ficção acompanha o quotidiano de uma família de classe média, os Lopes, que habitam um andar de um bairro social de Lisboa do final dos anos 60. (...) apresentam-se na história a evolução da moda, da roupa aos cabelos, as inovações tecnológicas, novos produtos, publicações periódicas, carros e motos. (...) *Conta-me como Foi* retrata, acima de tudo, o modo de viver e pensar de uma sociedade ainda fechada sobre si, os papéis e as ambições sociais de homem e mulher, de jovens e idosos, os tabus de uma época e a desconfiança e gradual abertura a novas mentalidades”.

Curiosamente, não há referência ao Estado Novo ou ao presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar, que governava à época os destinos do país. Tal como o original de Miguel Ángel Bernardeu, a versão portuguesa fugiu daquilo que é habitual na ficção histórica, ou seja, do retrato das chamadas figuras relevantes ou de acontecimentos extraordinários da história do país, para se centrar numa família anónima e no seu modo de vida, nas vivências do quotidiano e na hierarquia das relações familiares. O paralelismo dos países ibéricos é evidente, não só porque ambos assentavam em regimes fortemente personalizados nas figuras de Salazar e Franco, mas também porque, do ponto de vista social, tinham muitos pontos de ligação neste período específico. Em Portugal, o final da década de 60 marca a vigília final de um regime, “a paz podre e expectante que precede a morte política,

² <http://www.rtp.pt/play/p124/e7746/conta-me-como-foi>

inevitavelmente próxima, do velho ditador. De vitória em vitória, o regime ia-se aproximando da derrota final” (Mattoso, 1994: 539).

Os marcos históricos que surgem ao longo da série são ecos que se intrometem, na maioria das vezes, como notícias de jornal e de televisão, ou simples comentários de café entre vizinhos. A investigadora Susana Díaz, ao analisar a versão original, refere que a *verdade histórica* chega “através de unos decorados, vestuário (...) mediante la recuperación de los giros lingüísticos y expresiones idiomáticas de la época (...) referencias constantes a produtos de consumo emblemáticos (...) y de citas continuas de produtos de la cultura popular”.³ Neste sentido, podemos verificar que as personagens são retratos, em tons suaves, daquilo que seria um português médio da capital, uma espécie de desenho estereotipado em que os espectadores se podem rever. O primeiro episódio é paradigmático dos objectivos da série⁴:

“A família Lopes comprou uma televisão! A chegada do aparelho, já com UHF, para poder apanhar o futuro programa 2 da RTP, é ansiada por todos. Hermínia (avó) não está muito receptiva: acha um disparate comprarem-se coisas a prestações e ouviu dizer que as pessoas deixam de falar quando há uma televisão; inventos do “Mafarrico”. Mas até Hermínia fica rendida à magia daquela caixa que permite ver em directo o Grande Prémio TV da Canção Portuguesa, apresentado por Maria Fernanda e Henrique Mendes.”

Sendo o narrador uma criança de 8 anos é compreensível que a leitura política seja atenuada, emergindo apenas em determinadas crises familiares, em especial através do irmão mais velho, jovem universitário que se envolve na luta contra o regime e que vem a cumprir o serviço militar num período particularmente violento da guerra nas colónias. E será esta guerra que afasta a versão portuguesa da espanhola. Contudo, devido à abordagem sociológica privilegiada pela série, foi possível ultrapassá-los.

A adaptação portuguesa: uma história controversa

Corria o ano de 2003 quando o formato original, pertencente à Ganga Producciones, foi reservado durante o MIPCOM, em Cannes, pela produtora portuguesa Fábrica de Imagens. Simultaneamente, e devido ao contrato que

³ Conferência proferida por Susana Díaz, *Notas para una lectura de cuéntame cómo pasó*, King's College, Setembro 2012.

⁴ [rhttp://www.rtp.pt/play/p124/e7746/conta-me-como-foi](http://www.rtp.pt/play/p124/e7746/conta-me-como-foi)

a Ganga Producciones tinha celebrado com a TVE, a estação emissora, o mesmo formato estava a ser negociado nesse certame com José Eduardo Moniz, à altura director de programas da TVI. A assinatura de dois contratos de reserva para o mesmo país, mas para estações concorrentes de sinal aberto, abriu um diferendo jurídico, que acabou por nunca o ser verdadeiramente, porque nenhuma das partes entrou com o processo na barra dos tribunais, preferindo o jogo da espera e da paciência⁵.

A RTP estaria, por ventura, muito mais confiante em ganhar a contenda, visto ter um arquivo de imagem com 50 anos de história. Atendendo a que as imagens de arquivo são um dos elementos activos da linguagem e da estética da série, este seria um elemento fundamental do projecto. No entanto, foi preciso esperar 5 anos até que a situação se resolvesse, tendo a TVI e a produtora Fábrica de Imagens abdicado dos direitos de produção, fazendo com que a RTP, em nome próprio, avançasse para a compra do formato, que então já estava a ser produzido em Itália desde 2006 com o título *Raccontami*.

Depois de solicitar orçamentos a produtoras externas, e tendo em consideração os valores apresentados, a RTP decidiu produzir a série internamente, através da RTP Meios, o que era contrário ao modelo que tinha sido adoptado até à presente data, pelo menos no que diz respeito à ficção. No total foram gravados mais de uma centena de episódios, mas logo no fim da primeira temporada, em que foram gravados 23 dos 26 episódios que tinham de ser rodados, a série foi entregue à SP Televisão, uma produtora independente, que assegurou as entregas regulares até ao final da quarta temporada.

No orçamento da RTP Meios, elaborado na passagem de 2006 para 2007, assumia-se logo a possibilidade de produzir duas temporadas. Este compromisso não se devia apenas à confiança que havia em relação ao produto, mas também ao elevado custo com a construção da cidade cenográfica, o que provocava um aumento de preço por episódio caso fossem produzidos apenas 26 episódios, e podia pôr em causa a própria viabilidade do projecto. Não obstante, e sem arriscar a contratualização de tantos episódios logo numa primeira fase, o mesmo orçamento considerava que a estação teria de

⁵ O jornal *Correio da Manhã*, na edição de 12 de Abril de 2003, publicou um artigo intitulado *RTP e TVI falam do mesmo programa* em que referia que “Luís Andrade, director de programas da RTP, anunciou a intenção de produzir esta “série espanhola de grande sucesso que relata a história do País, enquanto segue uma família a ver televisão, servindo-se dos arquivos da própria televisão”. No entanto, na apresentação à Imprensa de “Grande Oportunidade”, José Eduardo Moniz, director-geral da TVI, falou da mesma série, adiantando “que os direitos de produção já foram adquiridos”.

assumir a totalidade do custo da cenografia caso fossem cancelados os segundos 26 episódios.

Resolvidas as questões burocráticas e contratuais, estavam reunidas as condições para arrancar com o projecto. A estação não tinha profissionais disponíveis para realizar uma obra desta natureza, pelo que foi necessário integrar novos elementos na RTP Meios, familiarizados com a linguagem da ficção. Encontrou-se, assim, na empresa “Cartas de Amor”, uma equipa de argumentistas para adaptar o texto original à realidade portuguesa de finais dos anos 60. Fernando Heitor, Helena Amaral e Isabel Fraústo já colaboravam com a estação pública em *quiz shows* e outros formatos de grande entretenimento, mas tinham um currículo relativamente escasso na área da ficção, com apenas duas telenovelas escritas⁶. O currículo na área dos estudos literários e do teatro terá sido garantia suficiente para os responsáveis da estação quanto à capacidade para adaptar uma série histórica, que dependia muito mais da subtilidade da caracterização dos personagens e do seu padrão de discurso, do que da estrutura narrativa, que já estava previamente definida pelos guiões espanhóis. Outro factor que poderá ter pesado na escolha foi a idade destes profissionais, nascidos entre 1952 e 1962 – os mesmos anos em que haviam nascido Toni e Carlitos, dois dos três filhos da família Lopes – o que oferecia um conhecimento pessoal e empírico da situação que se viveu no país e que, segundo a RTP, poderia trazer vantagens na caracterização da mentalidade e linguagem da época, bem como do ambiente que se vivia na capital.

O grupo de argumentistas assumiu um sistema de escrita e partilha de responsabilidades muito próprio. Segundo os autores, e revelado em entrevista, escreviam três capítulos em oito dias, com a seguinte divisão de trabalho: elemento A definia a escaleta, que corresponde à estrutura do episódio, cena por cena, com a indicação do local, personagens presentes e descrição pormenorizada da acção. O elemento B escrevia os diálogos e fazia a selecção musical. O elemento C fazia a revisão do capítulo, o chamado *polishing*, ou seja, melhorava o diálogo. Em seguida, era feita uma leitura em voz alta, com os acertos finais, assim como a audição da banda sonora seleccionada para o capítulo em análise. Para cada um dos capítulos em escrita, os elementos assumiam diferentes funções, “cada um é elemento A num dos episódios, B no segundo e C no terceiro e assim sucessivamente.”

⁶ Fernando Heitor, Helena Amaral e Isabel Fraústo, que o mesmo é dizer as “Cartas de Amor”, tinham escrito duas telenovelas produzidas pela Endemol Portugal, e exibidas pela estação SIC, sendo que a primeira foi a adaptação de um formato italiano, a que se seguiu um original.

A escrita de três capítulos por semana numa série histórica só foi possível por se tratar de uma adaptação bastante fiel no que respeita ao romanesco, divergindo nas situações históricas e culturais que não têm paralelo, assim como em algumas situações dependentes de questões orçamentais e de produção⁷.

Como os próprios argumentistas referem em relação à série espanhola, que apresentava muitas personagens secundárias, todas diferentes de episódio para episódio, “preferimos, no caso da série portuguesa, usar mais vezes as mesmas personagens (clientes de café, da loja, vizinhos), dando-lhes também mais densidade narrativa, com o intuito de mostrar um bairro onde ninguém era estranho. E continuam, “em muitas personagens tivemos de substituir o *salero* espanhol pelos *brandos costumes* portugueses. Essa diferença de atitude face à vida, a par da presença da Guerra Colonial em Portugal, foi desafiante e constituiu desde o primeiro episódio a grande diferença entre a série original e a série portuguesa. Na generalidade, as personagens espanholas, apesar das dificuldades, tinham mais apetência para a vitória, enquanto as portuguesas eram mais negativas e mais conformadas com as derrotas”.

Pese embora a experiência de vida dos argumentistas para definir o que mudar em relação à obra original, foi de fundamental importância o papel do consultor histórico para que não houvesse falhas na cronologia dos acontecimentos, nem na verosimilhança histórica. E este é um trabalho bem mais complexo do que à partida se possa pensar porque abarca desde o modo de pensar das personagens até à linguagem, passando por pormenores como os alimentos que eram consumidos, atendendo, por exemplo, à sazonalidade das frutas e legumes, situação diferente da que vivemos hoje em dia, marcada pelo comércio à escala global.

A função de consultoria histórica recaiu sobre a jornalista e historiadora Helena Matos, que partiu da análise dos episódios originais para a criação de uma tabela cronológica que acertasse os eventos políticos e sociais da Espanha de Franco com a de Portugal de Salazar, Império que se estendia de Minho a Timor. Para além dos eventos nacionais, também foi feito o levantamento dos principais eventos internacionais que tiveram repercussão no

⁷ Os valores praticados variam na relação directa com o número de espectadores e está condicionado pelos preços praticados para a publicidade, o que tem uma relação directa com o que se paga aos profissionais, tanto técnicos como actores. Apenas para efeito comparativo, o mesmo texto base produzido em três países (Portugal, Espanha e Itália) teve valores finais completamente diferentes, com o preço unitário de capítulo inferior aos 100 mil euros em Portugal, enquanto em Espanha rondou os 500 mil euros e um milhão em Itália. Estas diferenças orçamentais mostram a disparidade dos custos de produção e dos mercados.

nosso país. Tendo em conta que a série pouco procurou abordar a vida portuguesa pela questão política, mas da vivência do quotidiano, num bairro de classe média, foi dado particular destaque aos periódicos como fonte de pesquisa. A consultora histórica seleccionou um largo número de publicações periódicas, entre jornais e revistas, por considerar que “são a melhor fonte, pois a memória das pessoas não é confiável e os livros não tratam duma cronologia tão fina quanto a exigida pelos guiões”. E acrescenta “Acertada a cronologia, entra-se num outro nível de pesquisa em que as fontes são tão diversas quanto as questões colocadas por cada guião: nos anos 70 era possível adoptar uma criança abandonada? Era possível um mendigo dormir na rua? Como se processavam as incorporações especiais de estudantes que estivessem com adiamento militar e que se tivessem envolvido em incidentes na faculdade pós-69? Quais os filmes estreados em Portugal entre 1969 e 1974?”

Para além da necessária sistematização dos factos, houve um trabalho de recuperação da linguagem. Dado que se tratava de um passado recente, época ainda viva na memória de muitos espectadores, foi necessário ter especial cuidado. No caso dos noticiários de rádio e televisão, uma presença constante na série, a equipa recorreu directamente a arquivos sonoros. A este propósito, é interessante verificar o papel de destaque no desenvolvimento da narrativa, assumido pelo aparelho de televisão. Localizado no centro da sala de estar permitia à família, e ao telespectador da série, contactar com as imagens reais do quotidiano, compondo os contornos evolutivos da história. A simultaneidade de ecrãs, assim como de períodos temporais, ajudou a criar uma ideia de dupla mediação do passado, ou mesmo de uma remediação do passado (Bolter e Grusin, 1999), e contribuir para a activação da memória mediática como conceito vivo.

Perante estes desafios, a liberdade narrativa (ou liberdade poética) a que os autores responsáveis pela adaptação achavam ter direito, colidiu, muitas vezes, com a dita verdade histórica, o que criou um ambiente de tensão crescente que culminaria na saída dos guionistas ao final da terceira temporada. Para além disso, se no arranque da série, houve uma quase liberdade total no desenvolvimento da primeira versão dos episódios, a necessidade de criar um mapa de entregas regulares à produção obrigou a uma mudança de sistema de trabalho. Na quarta, e última temporada, o processo sofreu uma mudança radical, que se deveu não só à mudança da totalidade da equipa de argumentistas, mas também porque houve a necessidade de distanciar a narrativa do formato espanhol para que o último episódio da série portuguesa terminasse na madrugada do dia 25 de Abril de 1974.

O que motiva o término da versão portuguesa é o golpe de Estado levado a cabo pelas Forças Armadas a 25 de Abril de 1974, data que marca o fim do regime e que lançaria o país num período de grande agitação política e de mudança social, enquanto a Espanha de Franco teria ainda pela frente mais de um ano do regime totalitário, até à morte do *caudillo*, sendo feita uma transição muito mais suave para a democracia. Assim, se em Portugal a série ficou pela 4.^a temporada, fugindo ao marasmo que foi o lançamento da nossa democracia, em Espanha, a série conta já com 14 temporadas e há grande agitação na blogosfera sobre a sua continuidade no ano de 2014, no retrato da década de 80.

O sucesso da série *Conta-me como Foi*, sobretudo junto da crítica⁸, veio a criar a confiança no programador para avançar, cinco anos mais tarde, com a concepção de uma nova série de ficção, agora da autoria de argumentistas portugueses, que tivesse como ponto de partida a revolução dos cravos e o processo de descolonização. Conhecido como o ‘movimento dos retornados’, tratou-se da maior ponte área de que há memória em Portugal, com o regresso à metrópole de 600 mil pessoas que estavam a residir nas colónias africanas. Este projecto, que teve como título de trabalho *Começar de novo*, mas que veio a mudar durante o processo de escrita para *Depois do Adeus*, a partir do nome do tema musical que ganhara o Festival da Canção e que serviria de senha para a revolução de Abril, enveredou por uma dimensão mais política. A série *Conta-me como Foi* tinha aberto espaço na sociedade civil para que se debatesse a história recente, confrontando diferentes visões sobre os acontecimentos, mostrando a polarização social entre aqueles que defendiam a democracia e aqueles que procuravam uma mudança mais esquerda, em busca de uma sociedade comunista.

A linguagem fílmica de *Conta-me como Foi*

Quando observamos as imagens da série sentimos de imediato a diferença no tratamento de cor, que remete para o passado, o que traz uma veracidade que nos aproxima de certa maneira do documental. Foi ainda definido pela realização que as cenas deveriam viver da *mise en scène*, para que o espectador pudesse absorver toda a informação colocada no ecrã, seja através da

⁸ A generalidade dos jornais deu nota positiva à série, e até o desportivo *O Jogo* referia a 28.08.2011, quando do lançamento da primeira temporada em DVD, que o *Conta-me como Foi* “é, já se sabe, uma das melhores séries da história recente da televisão portuguesa. (...) Obrigatório.”

cenográfica, adereços, guarda-roupa, mas também e acima de tudo, do trabalho do actor. Esta situação não é muito habitual em televisão, dado que, por norma, os realizadores trabalham por corte, directamente da régie, muitas vezes fazendo a decupagem fala a fala, mostrando campo/contracampo, e com planos que pouco variam em termos de escala. Pela análise dos episódios da primeira temporada, é notória a tentativa de marcar uma linguagem que afastasse o produto do universo da telenovela, evidente pela utilização, por exemplo, da quarta parede. O facto de se gravar as três câmaras separadamente, deixando para a pós-produção o maior número de opções para contar a história, aproximou o *Conta-me como Foi* de práticas que são muito mais regulares no cinema do que em televisão. Estas mudanças só foram possíveis pela diminuição de minutos a gravar diariamente.

As condições técnicas descritas poderiam ter-se reflectido nos níveis de audiência, contudo, as opções de programação da 1ª temporada (transmissão de nove episódios até ao mês de Junho e os restantes a partir de Setembro), contribuíram para a desestruturação da série, o que poderá ter comprometido o seu desempenho audimétrico, que foi sempre modesto, embora tenha tido a simpatia do público (foi eleita por uma associação de telespectadores como o melhor programa do ano) e grande impacto junto da crítica (venceu programa de ficção na gala da Sociedade Portuguesa de Autores em 2010). Por contraste, a versão espanhola, no ar há 12 anos, manteve-se como o programa mais visto das quintas-feiras e o último episódio da 14ª temporada foi visto por 5 012 000 telespectadores, correspondendo a 25,5% de *share*⁹.

A ficção histórica tem sido uma constante no cinema e na televisão desde os seus primórdios e tem preenchido um papel importante no imaginário do espectador. O seu objectivo formativo mistura-se por vezes com o puro entretenimento, trazendo acção e cor a um passado desconexo e que se encontra fragmentado, disperso por diversas fontes, e que ganham sentido numa nova leitura. A memória é o que nos liga a um determinado passado, que reveste de sentido o nosso percurso, individual ou colectivo. A série *Conta-me como Foi* inscreve-se numa reconstrução ficcionada, com uma forte dimensão romanesca, mas é simultaneamente interpretação de fontes orais e escritas, daquilo que foi a realidade do país de meados dos anos sessenta até à alvorada da democracia. Podemos dizer que, *Conta-me como Foi* constrói-se como historiografia, é a representação desse passado não só nos factos, mas

⁹ <http://www.rtve.es/television/20130524/audiencia-capitulo-253-vida-ante-tus-ojos-minuto-oro/671041.shtml>

nas relações de poder, nos olhares sobre o outro, no fechamento cultural, no desejo de liberdade, e nas contradições de um país que fabricou uma imagem de si mesmo.

Bibliografia

- BOLTOR, Jay David, GRUSIN, Richard (1996). *Remediation. Understanding New Media*. London: MIT Press.
- MATTOSO, José (1994) (dir.). *História de Portugal*, 7.º volume, Lisboa: Círculo de Leitores.
- Public Service Broadcasting. Cultural and Educational Dimensions*, UNESCO, 1996 (<http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001060/106004e.pdf>);
- Public Service Broadcasting: A Best Practices Sourcebook*, UNESCO, 2005 (<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001415/141584e.pdf>)
- YESTE, Elena (2009). «Los medios revisitando el pasado: los límites dela memoria», *Anàlise*, 38, pp. 71-80.

Anexo

Ficção histórica televisiva produzida e/ou transmitida nos operadores generalistas entre 1990 e 2012-13

Título	Ano	Canal	Formato	Período
<i>Napoleão, meu Amor</i>	1990	RTP	Seriado	Séc. XIX
<i>Ricardina e Marta</i>	1990	RTP	Telenovela	Séc. XIX
<i>O Processo de Camilo e Ana Plácido</i>	1990	RTP	Seriado	Séc. XIX
<i>A Morgadinha dos Canaviais</i>	1990	RTP	Minissérie	Séc. XIX
<i>A Maldição de Marialva</i>	1990	RTP	Minissérie/filme	Séc. X
<i>O Café do Ambriz</i>	1991	RTP	Minissérie	1960s/1970s
<i>Por mares nunca dantes navegados</i>	1991	RTP	Seriado	1500
<i>Pós de bem-querer</i>	1991	RTP	Minissérie	Séc. XX
<i>Aquela Cativa</i>	1991	RTP	Minissérie	Séc. XVI
<i>O Mandarim</i>	1991	RTP	Minissérie	Séc. XIX
<i>Mau Tempo no Canal</i>	1991	RTP	Minissérie	1950s
<i>Alentejo sem lei</i>	1991	RTP	Minissérie	Séc. XIX
<i>Aqui d'El Rei</i>	1992	RTP	Minissérie/filme	Séc. XIX
<i>Veneno do Sol</i>	1992	RTP	Minissérie/filme	1960s/1970s
<i>A Viúva do Enforcado</i>	1993	SIC	Minissérie	Séc. XIX

Título	Ano	Canal	Formato	Período
<i>Otonos</i>	1995	RTP	Série	Sécs. XIX/XX
<i>Ballet Rose-Vidas Proibidas</i>	1995	RTP	Seriado	1960s
<i>Hotel Bon Séjour</i>	1998	RTP	Minissérie	1914
<i>Cinco Dias, Cinco Noites</i>	1998	RTP	Telefilme	1940s
<i>Fuga</i>	1999	RTP	Telefilme	1970s
<i>Almeida Garrett</i>	1999	RTP1	Minissérie	Séc. XIX
<i>Capitães de Abril</i>	1999	RTP1	Filme/telefilme	1974
<i>A Raia dos Medos</i>	1999	RTP1	Seriado	1936
<i>Capitão Roby</i>	1999	SIC	Seriado	1980s
<i>A febre do ouro negro</i>	2000	RTP1	Seriado	1940s
<i>Conde d'Abranhos</i>	2000	RTP1	Seriado	1880
<i>Alves dos Reis</i>	2000	RTP1	Seriado	1920s
<i>Monsanto</i>	2000	SIC	Telefilme	2000 (1960s)
<i>O processo dos Távoras</i>	2000	RTP1	Seriado	1758
<i>A Noiva</i>	2001	SIC	Telefilme	1960s
<i>Jóia de África</i>	2002	TVI	Seriado	1950s
<i>Os Maias</i>	2004	TVI	Telenovela	1880
<i>A Ferreirinha</i>	2004	RTP1	Seriado	1860-1896

Título	Ano	Canal	Formato	Período
<i>João Semana</i>	2004	RTP1	Seriado	1840s-1860s
<i>Pedro e Inês</i>	2005	RTP1	Seriado	Séc. XIV
<i>Até amanhã, camaradas</i>	2005	SIC	Minissérie	1940s
<i>Quando os lobos uivam</i>	2005	RTP1	Seriado	1950s
<i>Bocage</i>	2006	RTP1	Seriado	1800s
<i>Nome de Código: Sintra</i>	2006	RTP1	Seriado/filme	1870s/2000s
<i>Regresso a Sızalinda</i>	2006	RTP1	Seriado	1960s/2000s
<i>Paixões Proibidas</i>	2007	RTP1	Telenovela	Séc. XIX
<i>Conta-me como Foi</i>	2007-11	RTP1	Seriado	1968-1974
<i>O Dia do Regicídio</i>	2007	RTP1	Seriado	1908
<i>A Ilha dos Escravos</i>	2007	RTP1	Minissérie	Séc. XIX
<i>Equador</i>	2008	TVI	Minissérie	1908
<i>A vida privada de Salazar</i>	2008	SIC	Minissérie/filme	1920s-1950s
<i>O segredo de Miguel Zuzarte</i>	2010	RTP1	Minissérie	1910
<i>República</i>	2010	RTP1	Minissérie	1910
<i>Noite sangrenta</i>	2010	RTP1	Minissérie	1910
<i>A Noite do fim do mundo</i>	2010	RTP1	Minissérie	1910
<i>Mistérios de Lisboa</i>	2010	RTP1	Minissérie	Séc. XIX

Título	Ano	Canal	Formato	Período
<i>Anjo Meu</i>	2011	TVI	Telenovela	1980s
<i>Barcelona, Cidade Neutral</i>	2011-12	RTP1	Minissérie	1914-18
<i>Vermelho Brasil</i>	2011	RTP1	Seriado	1564
<i>As Linhas de Torres</i>	2012	RTP1	Minissérie	Séc. XIX
<i>Depois do Adeus</i>	2013	RTP1	Seriado	1970s/1980s
<i>Uma Família Açoriana</i>	2013	RTP1	Série	Séc. XIX
<i>Os Filhos do Rock</i>	2013	RTP1	Seriado	1980s

Notas biográficas dos autores

Catarina Duff Burnay, professora auxiliar convidada e professora-secretária da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Coordenadora da licenciatura em Comunicação Social e Cultural da mesma faculdade e coordenadora da equipa portuguesa para o Observatório Iberoamericano da ficção televisiva (OBITEL). Investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC/FCH). Autora de diversos artigos e capítulos de livros académicos em revistas e obras de âmbito nacional e internacional. As suas principais áreas de investigação e docência são os estudos de produção e programação televisiva, a ficção televisiva na óptica da produção, públicos e audiências.

Carlos Capucho, professor auxiliar aposentado; pós-graduado em Comunicação Audiovisual (U. Católica de Lyon, França); mestre em Comunicação Educacional Multimedia (U. Aberta); doutor em Ciências da Comunicação – Especialidade Estudos Fílmicos (U. Católica Portuguesa). Professor auxiliar da FCH da UCP, foi coordenador pedagógico da licenciatura em Comunicação Social e Cultural da FCH/UCP entre 2006 e 2011 e foi responsável por disciplinas da área do cinema na referida licenciatura. É docente, na mesma área, nos mestrados e doutoramentos de Ciências da Comunicação e Estudos de Cultura. É ainda coordenador científico e docente na Pós-Graduação em Televisão e Cinema bem como investigador sénior no CECC da FCH. Entre as décadas de 70 e 90 foi formador e realizador audiovisual, tendo trabalhado no Centro de Produção Audiovisual e Logomedia. Na década de 70 e 80 criou e coordenou – em estreita ligação com o Centre Recherche et Communication, de Lyon – o Grupo de Pesquisa Audiovisual. Entre a produção de vários textos no âmbito da sua especialidade, é autor do livro *Magia, Luzes e Sombras: 25 anos de filmes no circuito comercial em Portugal* (UC Editora, 2008).

Eduardo Cintra Torres, professor auxiliar convidado da Faculdade de Ciências Humanas da UCP. Autor de *A Multidão e a Televisão* (UCE, 2013) e outros 13 livros. Autor de artigos académicos em especial nas áreas da sociologia dos *media* e sociologia da literatura. Investigador do CECC. Crítico de televisão, *media* e publicidade no *Correio da Manhã*, *Jornal de Negócios* e CMTV. Autor de materiais didácticos para o Ministério da Educação. Os seus interesses actuais de investigação são a relação entre a multidão e os *media*, a sociologia da multidão na literatura do período 1830-1930 e a análise de publicidade.

José Miguel Sardica é historiador, professor associado e diretor da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. É também investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC), consultor do Centro de Estudos de História Religiosa (CEHR) e docente do Instituto de Estudos Políticos da UCP. As suas áreas de investigação e docência são a história dos séculos XIX e XX, portuguesa e internacional, sobretudo nas suas vertentes política, institucional, social, cultural, intelectual, da imprensa e da opinião pública. É autor de diversos artigos em revistas académicas e de onze livros no âmbito da história contemporânea de Portugal.

Pedro Lopes, licenciado em História pela Faculdade de Letras de Lisboa e pós-graduado em Ciências da Comunicação e Indústrias Culturais pela Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Docente do *Ateliê de Guionismo* no Mestrado em Ciências da Comunicação (FCH-UCP) e de *Comunicação Audiovisual* no Mestrado de Audiovisual e Multimédia na Escola Superior de Comunicação de Lisboa. Investigador júnior do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC/FCH-UCP) e vice-coordenador da equipa portuguesa para o Observatório Iberoamericano da Ficção Televisiva (OBITEL). Exerce, desde 2001, o cargo de director de conteúdos da produtora SP Televisão. Autor de inúmeras obras de ficção para cinema (*Assim assim*) e televisão (*Liberdade 21*, *Cidade Despida*, *Laços de Sangue*, *Sol de Inverno*). Galardoado com o Emmy para melhor telenovela internacional (2011) atribuído pela *Academy of Television Arts & Sciences*.

Rogério Santos, professor associado da Universidade Católica Portuguesa e anterior coordenador da área científica de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Humanas da mesma universidade (2006-2013). Autor de livros como *Do jornalismo aos media. Estudos sobre a realidade portuguesa* (2010), *Indústrias culturais – imagens, valores e consumos* (2007) e *As vozes da rádio, 1924-1939* (2005). Diretor do CESOP (Centro de Estudos e Opinião Pública (2010-2012) e da revista *MediaXXI* (2003-2005).

Como se representa a História na ficção televisiva? Onde acaba o real e começa a ficção? Quais os temas e épocas preferidos pela ficção na televisão portuguesa? Como foram tratados episódios, personagens e ambientes históricos em casos concretos?

Através de uma abordagem interdisciplinar, os autores deste livro colocam a história em imagens no centro da acção e partem para uma viagem analítica pelas produções da televisão generalista portuguesa nas últimas décadas, traçando uma genealogia dos títulos, temas, épocas, formatos, géneros, modelos e tendências produtivas da ficção histórica nacional.

A equipa de autores centrou-se no período 1990-2013 e convergiu nos temas do Estado Novo e seus efeitos, seguindo as linhas temáticas mais trabalhadas pela recente e jovem produção académica e literária no domínio da história contemporânea.

Para dar corpo a estes objectivos, foram escolhidos e trabalhados quatro títulos –

A Raia dos Medos (RTP1, 2000),
A Vida Privada de Salazar (SIC, 2009),
Até Amanhã, Camaradas (SIC, 2005) e
Conta-me como Foi (RTP, 2007-11).