

UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

*LINHA DO DESTINO:
O REGRESSO DAS TELENÓVELAS PORTUGUESAS À
MATRIZ CLÁSSICA DO MELODRAMA*

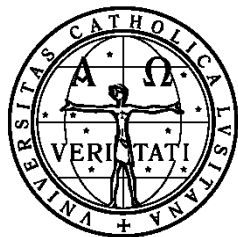
Projeto final de mestrado apresentado à Universidade
Católica Portuguesa para obtenção do grau de Mestre em
Ciências da Comunicação com especialização em
Comunicação, Televisão e Cinema

Por

Carolina Mendes Custódio

Faculdade de Ciências Humanas

Setembro de 2021



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

*LINHA DO DESTINO:
O REGRESSO DAS TELENOVELAS PORTUGUESAS À
MATRIZ CLÁSSICA DO MELODRAMA*

Projeto final de mestrado apresentado à Universidade
Católica Portuguesa para obtenção do grau de Mestre em
Ciências da Comunicação com especialização em
Comunicação, Televisão e Cinema

Por

Carolina Mendes Custódio

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação da Prof.^a Doutora Catarina Duff
Burnay e do Dr. Pedro Lopes

Setembro de 2021

RESUMO

A telenovela em Portugal parece estar a regressar à matriz clássica do melodrama. Muito relevante para os canais comerciais SIC e TVI na faixa do horário nobre, o formato tem a necessidade constante de se adaptar ao que o público procura. Após um período em que os autores complexificavam as narrativas e as aproximavam das séries internacionais, transmitidas principalmente pelos canais por subscrição, as telenovelas portuguesas procuraram recentralizar-se na sua essência e contar histórias com valores, crenças e códigos partilhados, com os quais os espectadores facilmente se identificam.

No presente projeto, estuda-se a evolução do formato no país e as causas para o regresso à estrutura melodramática. Desde a estreia de *Gabriela* (1977), passando por *Vila Faia* (1982) e acompanhando a disputa pelas audiências entre a SIC, a TVI, os canais por subscrição e, mais recentemente, as plataformas de *streaming*, procura traçar-se o percurso das telenovelas em Portugal, de forma a compreender de que modo são influenciadas as narrativas.

Conclui-se que o regresso à matriz melodramática é a resposta das estações generalistas privadas SIC e TVI face ao que os espectadores esperam encontrar no formato atualmente. Não obstante a inúmera oferta de ficção por parte de outros canais e plataformas, são características como a portugalidade, a partilha da mesma língua e cultura, e o reflexo de uma realidade representativa que distinguem a telenovela, tornando-a num produto familiar e atrativo para o público.

O principal objetivo do estudo é suportar o projeto de telenovela, que consiste na escrita e apresentação do guião do primeiro capítulo. Em busca de reunir as características que tornam o formato inconfundível, *Linha do Destino* aborda temáticas como o amor, a família e o dia-a-dia numa pequena localidade onde todos se conhecem e onde a ficção e a realidade, muitas vezes, se confundem.

PALAVRAS-CHAVE

Melodrama, Telenovela, Ficção nacional, Narrativas de ficção audiovisual

ABSTRACT

The telenovela in Portugal seems to be returning to the classic matrix of the melodrama. Very relevant for the commercial channels SIC and TVI in the prime-time slot, the format has the constant need to adapt to what the public demands. After a period in which authors complexified the narratives and brought them closer to international series, broadcasted mainly by subscription channels, Portuguese telenovelas sought to refocus on their essence and tell stories with values, beliefs and shared codes, with which viewers can easily identify.

In the current project, we study the evolution of the format in the country and the causes for the return to the melodramatic structure. Since the premiere of Gabriela (1977), passing through Vila Faia (1982) and following the dispute for audiences between SIC, TVI, subscription channels and, more recently, streaming platforms, it seeks to trace the course of telenovelas in Portugal, to understand in which way narratives are influenced.

We conclude that the return to the melodramatic matrix is the answer of the private generalist stations SIC and TVI in face of what viewers hope to find in the format nowadays. Despite the numerous fiction offerings by other channels and platforms, characteristics such as portugality, sharing the same language and culture, and the reflection of a representative reality are what distinguish the telenovela, making it a familiar and attractive product for the audience.

The main objective of the study is to support the telenovela project, which consists of writing and presenting the script of the first chapter. Seeking to bring together the characteristics which make the format unmistakable, “Linha do Destino” addresses themes such as love, family, and day-to-day life in a small town where everyone knows one another and where fiction and reality often gets confused.

KEYWORDS

Melodrama, Telenovela, National fiction, Audiovisual fiction narratives

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Catarina Duff Burnay e ao Professor Doutor Pedro Lopes, pelo apoio, orientação e generosidade com que partilharam os seus conhecimentos.

Um especial agradecimento aos entrevistados Helena Amaral, Inês Gomes, Francisco Antunez e Jorge Queiroga, pela ajuda, simpatia e disponibilidade com que aceitaram conversar comigo.

Aos meus pais, pelo amor, confiança e dedicação. Obrigada por saberem sempre o que dizer e por me fazerem acreditar que tudo é possível.

Ao meu irmão, por me fazer rir sempre.

Aos meus avós, pelo carinho e apoio incondicional.

Ao Miguel, pelas palavras de incentivo e pelas longas chamadas telefónicas.

Aos meus amigos e a todas as pessoas com as quais me cruzei ao longo deste percurso.

Muito obrigada.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – MELODRAMA: O BOM, O MAU E OS EXCESSOS	10
1.1 Géneros e formatos	10
1.2. As origens do melodrama	11
1.3. As metáforas da música	13
1.4. O melodrama de Pixérécourt	14
1.5. A(s) fórmula(s) para o sucesso	15
1.6. As temáticas e a imaginação melodramática	16
1.7. O herói e o vilão das massas	18
1.8. Mudanças na sociedade e no género melodramático	20
1.9. Do folhetim à telenovela.....	22
CAPÍTULO 2 – A TELENOVELA EM PORTUGAL	27
2.1. O formato telenovela.....	27
2.2. O primeiro contacto com o formato.....	28
2.3. <i>Vila Faia</i> : A primeira telenovela portuguesa.....	30
2.4. O forte investimento da TVI na produção de ficção	31
2.5. SIC vs TVI: A luta pela liderança nas audiências.....	35
2.6. A ficção na tv <i>free-to-air</i> após a emergência das plataformas de <i>streaming</i>	40
CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA.....	43
CAPÍTULO 4 – ESTUDOS DE CASO.....	46
<i>TERRA BRAVA E QUER O DESTINO: O REGRESSO ÀS ORIGENS.....</i>	46
4.1. O primeiro capítulo e como tudo começa	47
4.2. Os personagens e o maniqueísmo	52
4.3. A importância da comédia aliada ao drama	56

4.4. O Portugal rural que transporta o público até às origens	59
4.5. Histórias com finais felizes, mas um futuro incerto.....	63
PROJETO	65
GUIÃO.....	66
SINOPSE, RESUMO, LOGLINE E AMBIENTE	112
TIMELINE – 120 CAPÍTULOS.....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
ANEXOS	125
DESCRIÇÃO DOS PERSONAGENS	126
CENÁRIOS	160
PERSONAGENS E ELENCO.....	171
ENTREVISTAS.....	182

INTRODUÇÃO

O melodrama surge no teatro, no decorrer do século XVIII, com o intuito de entreter e dar sentido à vida das classes populares. Influenciado por géneros como a comédia, o drama e a tragédia, o melodrama marcado pela Revolução Francesa segue fórmulas e estruturas concretas e rege-se pela ordem moral. As peças são compostas por personagens estereotipados e as narrativas encenadas incentivam o triunfo da virtude e a punição do mal (Brooks, 1976; Martín-Barbero, 1993; Thomasseau, 2005).

Do teatro ao cinema, e depois à televisão, o melodrama adaptou-se a outros meios e formatos, como a telenovela, e manteve as características-base que o distinguiam, como por exemplo a acentuada carga dramática, a dicotomia entre o herói e o vilão e os conflitos da vida quotidiana (Martín-Barbero, 1987; Torres, 2012).

A estreia de *Gabriela* em Portugal, em 1977, assinala o primeiro contacto do país com a telenovela, que viria a exibir a primeira produção nacional em 1982, intitulada *Vila Faia*, na RTP. Contudo, são as estações generalistas SIC e TVI que, ao longo das décadas, mais investem nas telenovelas, representando estas uma parte importante das suas grelhas de programação.

Face à crescente oferta de conteúdos de ficção pelos canais por subscrição e pelas plataformas de *streaming*, ao longo dos últimos anos, os dois canais privados procuraram histórias com características semelhantes às das produções internacionais, o que se traduzia numa complexificação das narrativas, tornando-as mais distantes da realidade da maioria do público (Burnay, Lopes, Sousa, Félix, & Carvalho, 2020; Lobato, 2019; Merino, 2017).

Nos últimos anos, a tendência parece ter começado a inverter-se. Atualmente, as estações de televisão, as produtoras e os autores verificaram que os espectadores preferem telenovelas mais clássicas, como *Terra Brava* (2019) e *Quer o Destino* (2020), que contam histórias com as quais o público português se consegue identificar.

Pode observar-se que, como resposta ao que o público procura e para fazer face aos conteúdos concorrentes, a ficção nacional adaptou-se, numa tentativa de se distanciar da restante oferta. Assim, o presente projeto consiste na criação da telenovela *Linha do Destino*, que pretende dar resposta à pergunta de partida enunciada: *Que matriz melodramática persiste na telenovela contemporânea em Portugal?*

Dividido em duas partes, a primeira parte do projeto, de índole teórica, é constituída por três capítulos. O primeiro capítulo consiste numa abordagem introdutória

do melodrama enquanto género, passando pela sua origem, as fórmulas e temáticas que aborda, como reflete e acompanha as mudanças da sociedade e como foi apropriado pela rádio e pela televisão.

O segundo capítulo debruça-se sobre o formato telenovela em Portugal. São destacados quatro períodos que resumem a forma como este se tem posicionado no mercado nacional: a estreia de *Vila Faia* em 1982, o forte investimento da TVI na produção de ficção a partir do ano 2000, a disputa pela liderança nas audiências entre a SIC e a TVI e, desde 2015, o impacto das plataformas de *streaming* na televisão *free-to-air*.

O quarto capítulo coloca em diálogo Inês Gomes, Helena Amaral, Jorge Queiroga e Francisco Antunez, que são, respetivamente, as autoras e os coordenadores de projeto de *Terra Brava* (SIC) e *Quer o Destino* (TVI). A escolha das duas telenovelas é justificada pelo facto de ambas marcarem o regresso das narrativas clássicas, com vincadas características portuguesas e o intuito de retomar o “caminho da *portugalidade*” (Cunha, 2010, p. 94), às estações generalistas privadas SIC e TVI. Como tal, as entrevistas realizadas revelaram-se pertinentes não apenas para a escrita do capítulo em questão, mas também para a posterior fase criativa do projeto.

Findos os capítulos teóricos, a segunda parte do projeto consiste na apresentação do guião do primeiro capítulo da telenovela *Linha do Destino*. Esta conta a história de um amor proibido entre dois jovens que se conhecem numa pacata vila fictícia, localizada no interior de Portugal. Deste modo, procura-se criar uma narrativa que reúna os elementos clássicos do melodrama, que constituem o formato telenovela, e que represente uma “portugalidade” familiar, sem descurar a função moral que lhe é inerente.

Segue-se a apresentação de um dossiê de produção, no qual são apresentadas a sinopse, o resumo, a *tagline* e o ambiente fictício criado. São ainda descritos os personagens e os cenários imaginados para dar vida à história. Considerou-se que a telenovela contaria com um total de 120 capítulos e, nesse sentido, desenvolveu-se uma *timeline* com os principais acontecimentos ao longo da trama. É também de salientar que, dada a importância da música para o formato, disponibilizou-se, através de um *QR Code*, a banda sonora compilada.

Por fim, estabelece-se uma relação entre o projeto de telenovela e os conceitos teóricos estudados, com a finalidade de demonstrar a influência que a teoria exerceu sobre a parte prática.

CAPÍTULO 1 – MELODRAMA: O BOM, O MAU E OS EXCESSOS

1.1 Géneros e formatos

O ser humano tem a necessidade de categorizar o que, e quem, o rodeia, a fim de lhe dar sentido. Numa frase, as palavras que precedem o verbo ‘ser’ têm como principal função organizar o mundo aos olhos de quem o vê. Reconhece-se como “pensamento associativo” a atividade cognitiva subconsciente de associar elementos da memória uns com os outros (Psychology, s.d.). O cérebro classifica pessoas com a mesma rapidez com que classifica um filme ou um livro.

O sentido das classificações não tem sempre o mesmo objetivo. No cinema, por exemplo, os géneros procuram agrupar os filmes de acordo com temas, estilos e valores partilhados. Esta divisão, que permite distinguir a tragédia da comédia, revela-se bastante útil para fins publicitários. Contudo, o processo de categorizar não é tão linear assim, principalmente porque os géneros cinematográficos não são estáticos, desenvolvem-se e variam. Mesmo sabendo as falhas que se podem cometer ao generalizar, a categorização é, todavia, procurada e necessária para o público, as produtoras e os críticos (Mercer & Shingler, 2004, pp. 4-5). A narrativa de um filme inicia-se muito antes do primeiro segundo de exibição. Antecipa-se através das “imagens genéricas”, dos rótulos, das conceções e das expectativas que cria e que, reunidas, permitem caracterizá-lo como pertencente a um determinado género (Neale, 2000, pp. 160-167).

Antes de assistir a um filme, o público tem conhecimento do género em que o mesmo se enquadra, bem como ao formato a que pertence. Introduce-se assim outro conceito que permite categorizar os conteúdos de ficção. Torna-se pertinente distingui-los.

“Há muita semelhança entre géneros e formatos na televisão no que se refere ao estudo de género no campo da biologia. Assim como na biologia existem géneros e espécies, em televisão coexistem os géneros e os formatos. Pode fazer-se uma analogia, com as devidas diferenças, entre as espécies da biologia e os formatos da televisão. Na biologia, várias espécies constituem um género, e os géneros agrupados formam uma classe. Em televisão, vários formatos constituem um género de programa, e os géneros agrupados formam uma categoria” (Souza, 2015)

Deste modo, pode entender-se o formato como a “forma” através da qual se entrega um determinado conteúdo ao público e o género como o “tom” desse mesmo conteúdo. Por exemplo, a telenovela é um dos formatos pertencentes à categoria de ficção serial de longa duração, habitualmente de exibição diária, e tem como género predominante o melodrama. Este pode, no entanto, estar presente noutros formatos, como o folhetim ou a radionovela.

Enquanto género, o melodrama tem a particularidade de não inculcar aos formatos um único tom, uma vez que representa uma hibridação de subgéneros distintos, desde o drama romântico ao *thriller* psicológico (Mercer & Shingler, 2004, p. 4). Como surge, então, o melodrama de modo a tornar-se um género de ficção tão abrangente e, ainda assim, dispare dos demais?

1.2. As origens do melodrama

No decorrer do século XVIII as mudanças na sociedade refletiram-se nas manifestações artísticas da época, nomeadamente no teatro. Marcado pela Revolução Francesa (1789-1799), um período que teria impacto não só na história do país como também na de toda a Europa, o público transforma-se e vê nele crescer a presença das classes populares. Thomasseau (2005) data o ano de 1791, aquando da promulgação de um Édito que permitia que qualquer cidadão construísse um teatro onde todos os géneros pudessem ser representados, como o período que marca o início de um elevado interesse pelo teatro. Era no palco que a violência, já vulgarizada no quotidiano da população, adquiria uma dimensão fantástica e mitológica. Definindo o melodrama como sendo a “moralidade da Revolução”, este reconciliou “todas as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral”, pois a virtude é sempre recompensada e o crime encontra sempre o seu castigo (Thomasseau, 2005, pp. 14-15).

Para autores como Pixierécourt, Victor Hugo e Blazac, a polarização moral, ou seja, um mundo dividido em dois polos opostos, o bem e o mal, a salvação e a condenação, é não só uma lei fundamental, mas também um princípio estético do melodrama (Brooks, 1976, p. 112): “o mundo é dominado por um maniqueísmo subjacente, e a narrativa cria a excitação do seu drama ao pôr-nos em contacto com o conflito entre o bem e o mal que se desenrola sob a superfície das coisas” (Brooks, 1976, p. 4). Mais do que ser um “drama moralístico”, o melodrama deve desempenhar a função de um drama moral, que se

caracteriza pelo triunfo da virtude e a punição da tirania. Convenciona-se, assim, fruto do que a maioria das camadas da população desejavam assistir, a estética melodramática (Brooks, 1976, p. 20).

Com um papel relevante nos períodos de crises ideológicas, mas também com a função de entreter e ensinar, reconhece-se no melodrama uma resposta contraditória ao naturalismo. O género representa as emoções extremadas, as formas dos sonhos dramatizadas:

“the connotations of the word are probably similar for us all. They include:
the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme states of being, situations, actions; overt villainy, persecution of the good, and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking” (Landy, 1991, p. 58).

Mais do que ter a sua origem no teatro, o melodrama ergueu-se como uma forma e um estilo que se destina a entreter as classes populares, pondo em prática a tradição oral de contar histórias que evidenciem o medo, o mistério e o terror. O cenário da Revolução, muito presente na memória das pessoas, estimulava a imaginação e deixava desprotegido o lado mais emocional de uma população fragilizada pelas circunstâncias (Martín-Barbero, *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*, 1993, p. 113).

Longe de ter o sentido pejorativo a que ainda hoje está associado, o melodrama do final do século XVIII é muito influenciado por outros géneros, nomeadamente a tragédia, o drama e a comédia. Foi nestes que acabou por encontrar algumas das características-base para a sua estruturação: “a tipificação simplificadora dos personagens, a *mise em scène* movimentada e com regras bastante bem estabelecidas (...), o uso da temática obsessional da perseguição e do reconhecimento” (Thomasseau, 2005, pp. 18-20).

A estrutura melodramática que compõe o género faz dele um “espetáculo total”, na medida em que esta se regula a partir de quatro eixos basilares das emoções humanas: o medo, o entusiasmo, a piedade e o riso. Por sua vez, estes estão diretamente relacionados a situações, sensações e personagens. Os últimos podem traduzir-se em quatro estereótipos: o traidor, o herói, a vítima e o tonto. Observados através do espectro dos géneros, os quatro eixos a que Martín-Barbero se refere, traduzem-se no mistério, no

épico, na tragédia e na comédia (Martín-Barbero, *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*, 1993, p. 116).

Não obstante a repercussão dos demais gêneros, o melodrama procurou caminhos que o distinguissem. Se, por um lado, a tragédia gera significado para lá da existência humana, encarando o sacrifício e a transformação como algo transcendente ao homem, por outro o melodrama procura gerar a necessidade de escolher lados, confrontando o espectador com quatro fases – a confrontação heroica, a purgação, a purificação e o reconhecimento. Encarar o gênero melodramático como “uma resposta à perda de visão trágica”, mais do que um gênero influenciado pela tragédia, significa priorizar a verdade e a ética como dois pilares imprescindíveis para viver, ainda que estes possam ser postos em causa. Contrariamente ao ritual de sacrifício a que a tragédia apela, o melodrama busca uma luta imediata contra a crueldade, agindo, comodamente, na “velha sociedade reformada” de que se afasta a comédia, que incita à criação de sociedades modernas (Brooks, 1976, p. 205).

1.3. As metáforas da música

Ainda que tenha encontrado lugar numa França revolucionária, é na Itália do século XVII que a palavra *melodrama* surge para definir um drama inteiramente cantado, associado sobretudo à Ópera. Nesta fase inicial, e até ao princípio do século XIX, a música assumiria um papel de destaque no melodrama que, até então, era a expressão utilizada para categorizar as peças que a utilizavam para efeitos dramáticos. Um exemplo dessa apropriação é *Pigmalião*, um monólogo breve composto por momentos musicais que “sublinhavam uma expressiva pantomima” (Thomasseau, 2005, pp. 16-17). Só mais tarde o melodrama viria a conseguir demarcar-se como um novo gênero autónomo.

A música faz parte da linguagem melodramática desde sempre. Ainda que a sua presença na narrativa possa não ser literal, está intrínseca na essência da trama. A energia excessiva que tanto caracteriza o gênero encontra na musicalidade uma forma de expressão para a qual se canaliza quando, de alguma forma, é reprimida no texto (Singer, 2001, pp. 38-39). A música pauta o estilo, a temática, o tom e o ritmo da própria história, com o intuito de contribuir para as metáforas e os significados latentes no decorrer da narrativa. A sua mera existência é, também ela, metafórica (Landy, 1991, pp. 59-60). Isto é, a linguagem musical de uma narrativa tem tendência para remeter o espectador para

um sentimento, um lugar, um personagem ou um tema, provocando um “efeito identificador imediato” (Goldberg, 2016, p. 86). Assim como os sinais de pontuação na escrita dão ritmo à leitura, no melodrama a música pontua o compasso da ação e tem o intuito de proporcionar uma “orquestração emocional” na trama: “there is no element in which language resembles music more than in the punctuation marks” (Goldberg, 2016, pp. 86-87).

1.4. O melodrama de Pixierécourt

O ano de 1800 representa um marco fundamental para a história do gênero em estudo, com a estreia de *Coelina*, da autoria de René-Charles Guilbert de Pixierécourt, “o primeiro verdadeiro melodrama”. Até à data, reconheciam-se em algumas das peças características do gênero, contudo, a fórmula parecia sempre incompleta:

“O melodrama, tal como o conhecemos a partir de 1800 (escrevia Nodier), tornou-se um gênero novo: ele é ao mesmo tempo um verosímil quadro do mundo que a sociedade nos deu e a única tragédia popular que convém a nossa época [...] O melodrama nunca foi colocado em seu real lugar, seu nascimento data de *Coelina*” (Thomasseau, 2005, pp. 22-23)

O drama em três atos da autoria de Pixierécourt, a que Paul Lacroix se referia como o “renascimento do teatro, após a barbaridade dramática do período revolucionário”, conta a história de Dufour, um burguês honrado, *Coelina*, a sua inocente sobrinha cuja fortuna é administrada pelo tio, e Humbert, um homem pobre, mudo e doente. Forçada a viver separada do filho de Dufour, o seu verdadeiro amor, *Coelina* vê-se noiva de Truguelin, o grande vilão da história, responsável pela infelicidade de Humbert. Repleto de momentos de fuga e perseguição, dos quais Truguelin parece escapar sempre ileso, e de reviravoltas, sendo a mais surpreendente a revelação da ligação parental que une *Coelina* a Humbert, o drama de Pixierécourt termina com a vitória do bem sobre o mal.

O sucesso da peça garantiu-lhe um lugar nos teatros durante um largo período de tempo, não apenas em Paris, mas também um pouco por toda a Europa, onde foi traduzida para diversas línguas. O entusiasmo que *Coelina* provocou e os cânones que estabeleceu no gênero, justificam-se não tanto pela novidade com que se apresentou, mas acima de tudo pela originalidade com que expôs algo que o público já estava habituado a ver (Thomasseau, 2005, p. 26). A sua influência far-se-á sentir nos anos seguintes.

Com regras muito claras, estipuladas num tom jocoso pelo *Tratado do Melodrama* (1817), um bom melodrama conseguia-se através de uma fórmula simples: a escolha de um título que se adaptasse a um qualquer tema; ter como personagens principais “um bobo, um tirano, uma mulher inocente e perseguida, um cavaleiro e, sempre que se possa, um animal aprisionado, seja cachorro, gato, corvo, passarinho ou cavalo”; dividir a peça em três atos, “um balé e um quadro geral no primeiro ato, uma prisão, um romances e correntes no segundo; lutas, canções, incêndio etc., no terceiro”; e, por fim, “o cavaleiro desposará a jovem inocente infeliz etc.”, dá-se o triunfo da virtude e a morte do tirano (Thomasseau, 2005, p. 27). Como dita o *Tratado do Melodrama* “tudo se encerrará com uma exortação ao povo, para estimulá-lo a conservar a moralidade, a detestar o crime e os tiranos, sobretudo lhe será recomendado desposar as mulheres” (Thomasseau, 2005, p. 27).

Dado a escrita de autores como Pixérécourt se destinar, maioritariamente, a um público iletrado, o melodrama assumiu, desde o princípio, uma missão educativa, procurando, não obstante, ser também reconhecido pelo seu estatuto literário e teatral (Thomasseau, 2005, p. 28). De forma a valorizá-lo, e a criar raízes que favorecessem o género, Pixérécourt relaciona o melodrama à tragédia, tornando-os indissociáveis.

1.5. A(s) fórmula(s) para o sucesso

Em virtude de uma estrutura resultante de diferentes combinações, Singer (2001) destaca cinco características primárias do melodrama: o *pathos*, isto é, a evocação de um sentimento de piedade para com as vítimas; a emoção em excesso; a polarização moral extrema; uma estrutura narrativa “não-clássica”, visto que o melodrama demonstra uma maior “tolerância”, ou inclusive “preferência”, por situações implausíveis e coincidentes que se multiplicam e impossibilitam uma relação causa-efeito ao longo da linha narrativa; por fim, e diretamente relacionado com as características mencionadas, o sensacionalismo, que enfatiza a violência e as emoções (Singer, 2001, pp. 44-49).

O triunfo da justiça sobre a tirania do vilão é um dos pontos centrais do melodrama. Para Charles Dickens, é possível representar a sociedade nas suas facetas mais complexas e criticáveis, desde que, para isso, se inclua o arquétipo do melodrama – a vitória do bem sobre o mal. As conceções destas duas forças polarizadas podem variar, estando dependentes de fatores como a cultura, o espaço e o tempo em que as narrativas

se inserem. A destreza do género, invariavelmente fiel à sua estrutura base, contribui significativamente para que se estabeleça uma relação emocional com os espectadores. O mesmo acontece ao utilizar elementos como a música e a linguagem não verbal, como os gestos e as imagens. (Landy, 1991, pp. 15-16). Indissociável do confronto entre o vilão maléfico e o herói inocente, o melodrama clássico vai mais além do que deixar apenas transparecer o “excesso emocional” inerente à trama. O excesso tem de pertencer também às pessoas. O que o género procura nas pessoas é “uma sensação de agitação” recorrente, uma vez que se pretende uma reação física, a angústia do espectador ao presenciar uma situação de extrema injustiça moral (Singer, 2001, pp. 39-40). A ligação afetiva que se cria entre o melodrama e o público é um dos principais indicadores que permitem concluir o sucesso da fórmula melodramática

A *situation* representa outro conceito essencial da fórmula do melodrama. A amplitude do termo não permite uma definição única, porém pode sumarizar-se a um momento marcante da narrativa, uma reviravolta na trama, por exemplo, cujo principal objetivo é fazer crescer a tensão dramática (Singer, 2001, p. 41). O título escolhido para as peças constituía, no caso do melodrama clássico, uma parte igualmente importante, na medida em que um dos seus objetivos era despertar a curiosidade das pessoas que liam os cartazes. Assim, era comum encontrar títulos com os nomes dos heróis, como acontecia nos melodramas históricos, ou associar os nomes dos mesmos ao “patético da sua condição” (Thomasseau, 2005, p. 32).

1.6. As temáticas e a imaginação melodramática

Um elemento relevante é o tema do melodrama. Tendo como base comum uma abordagem maniqueísta, as peças melodramáticas necessitam de conflitos que as movam. Apropriando-se da expressão *central poetry* de Wallace Stevens, Brooks sugere que o melodrama procura, igualmente, dar resposta a preocupações comuns, encontrando assim um espaço conjunto (Brooks, 1976, p. 200). Isto é, o género procura constantemente oferecer às pessoas ambientes e situações com as quais se consigam identificar. Quanto mais plausível for a base de uma história, mais empática a própria narrativa se torna aos olhos dos espectadores. Esta lógica é uma parte importante na consolidação da fórmula do melodrama. O género, como todos o conhecem, transforma a realidade num modelo dela própria, repleto de significados facilmente identificáveis e, por conseguinte,

interpretáveis. Este processo reflete-se nas representações intensificadas, recorrentes nas obras de Blazac e James, que acreditavam nas metáforas constantes do texto e nos sentidos latentes em tudo (Brooks, 1976, p. 200).

Fruto de um conjunto de sinais, palavras e gestos que alcançaram uma dimensão mais profunda, o melodrama convencionou-se numa forma de olhar para a vida, inclusive para os atos frequentes do dia-a-dia, como se estes carecessem, nas suas diferentes esferas, de uma constante interpretação.

A perseguição é o fio condutor inevitável dos três atos. Numa história em que o bem é constantemente posto à prova pelo mal até, por fim, conseguir vencer, o vilão representa a perseguição levada a cabo ao longo da narrativa. Ao herói, é deixada a responsabilidade de ultrapassar os obstáculos com os quais se cruza, sendo, por isso, merecedor de um final justo. Assim como declara Thomasseau, “os diferentes desenvolvimentos do tema da perseguição permitirão ao melodrama expressar uma de suas qualidades primeiras: a imaginação, que joga mais com as peripécias que sobre os motivos da ação, sempre idênticos: a vingança, a ambição, o dinheiro, raramente o amor” (Thomasseau, 2005, p. 35).

À perseguição, segue-se o reconhecimento, que acaba por ser, nada mais nada menos do que a correção do conjunto de equívocos – “cartas extraviadas, perdidas, reencontradas (...) substituição de crianças, semelhanças fortuitas ou premeditadas” – que possibilitaram o desenrolar da trama e que mantiveram o suspense ao longo da mesma. Não há nada de prejudicial nesta relação bipolar entre a perseguição e o reconhecimento. Muito pelo contrário, é precisamente o contraste entre as duas que permite ao melodrama alcançar uma dinâmica particular. (Thomasseau, 2005, pp. 36-37).

Ao analisar o melodrama numa dimensão que o ultrapassa enquanto género, Peter Brooks sugere o conceito de *melodramatic imagination*, que se define como uma imaginação que, a partir dos aspetos triviais da vida, cria histórias e exalta o que poderia ser banal. A bipartição extrema de um universo moral que se divide entre as forças do bem e do mal é igualmente uma parte integrante da “imaginação melodramática”, à qual Brooks acrescenta duas conceções que permitem compreendê-la com mais detalhe: a moral oculta (*moral occult*) e a cultura do excesso (*mode of excess*) (Brooks, 1976, p. 4).

A moral oculta, tal como o nome indica, baseia-se na transmissão de um ensinamento que está implícito na narrativa e que deve ser identificado pelos

espectadores, fazendo-se sentir na consciência individual de cada um e permitindo que dela possam concluir o que representa o lado bom e o lado mau (Brooks, 1976, pp. 20-21). No que respeita à cultura de excesso, esta está latente em tudo, nomeadamente nas palavras, nos gestos e nas emoções. Tudo é passível de uma intensidade e dramatização acentuadas, que caracterizam o género melodramático. Figuras de estilo como a hipérbole, que consiste num exagero propositado da realidade, são bastante comuns no melodrama (Brooks, 1976, p. 40).

1.7. O herói e o vilão das massas

Por meio das características que o definem, o melodrama clássico é bastante explícito quanto ao quadro a preto e branco, sem espaço para cores intermédias, como o todo em que se apresenta. Uma sociedade dividida entre os bons e os maus, era esta a distinção óbvia que os melodramaturgos desejavam ter nas suas peças. De um lado, os heróis e, do outro, os vilões. Como tornar evidente essa disparidade aos olhos dos espectadores? Era, na verdade, muito fácil. O carácter dos personagens refletia-se no seu aspeto físico, na linguagem não verbal e, no caso dos protagonistas, essa identificação poderia constar nas informações fornecidas pelos personagens secundários e, até mesmo, na música ou na falta dela. Com efeito, reconhecer o vilão e o herói torna-se uma tarefa simples.

“O vilão principal do melodrama será sempre um solitário. A justiça final parece efetivamente mais forte se ela se abate sobre somente um culpado: sua dispersão anularia os efeitos dramáticos. O vilão, pela perseguição que exerce sobre a sua vítima, é o agente principal do melodrama. Sem suas manobras, a intriga perde o essencial de sua natureza: o desfecho sem castigo não contenta um público ávido de compensação e que espera o vilão à saída do teatro para vaiá-lo” (Thomasseau, 2005, p. 42).

Face ao mau génio do vilão, o herói deverá representar o polo oposto, o mais distante possível da tirania: “toda a vida do herói é apresentada como uma grandiosa sucessão de prodígios, da qual a grande aventura central é o ponto culminante (Campbell, 2008). Puro, benevolente, honrado e virtuoso são algumas das características que quase fazem do herói um ser transcendente, que “além de possuir as qualidades que elevam o homem acima de seus semelhantes, possui também as virtudes sociais” (Thomasseau,

2005, p. 43). Este herói do melodrama pode ser também uma heroína, principalmente se for uma esposa ou mãe separada à força dos seus filhos.

Por sua vez, as crianças, que juntamente com as mulheres, representam a inocência perseguida, seres ingênuos e de boa índole, são, segundo Thomasseau, os heróis do momento que precede a perseguição: o reencontro. Mais invulgar será encontrar no melodrama clássico o homem como sendo este o herói perseguido, nomeadamente por haver na figura masculina a falta de todas as características mais fragilizadas associadas às mulheres e às crianças (Thomasseau, 2005, pp. 42-43).

Os personagens que habitam o melodrama são, sobretudo, a personificação de estereótipos e rituais que permitem ao espectador uma leitura imediata. O objetivo é que este perceba, pronta e inequivocamente, quem tem de apoiar e a quem tem de desejar o infortúnio. Foram assim surgindo, ao longo do tempo, personagens secundários que, com sucesso, revelaram a capacidade do melodrama em entrelaçar género distintos. Exemplo disso são os personagens cómicos, muitas vezes o “duplo paródico do herói”, o seu braço direito em todos os momentos, que faz rir o público por ser ingénuo e desastrado e, por isso, bastante propício a ficar em situações inusitadas. Não tão indispensáveis como se tornaram os personagens cómicos, também os progenitores donos da moralidade e os personagens misteriosos e sábios marcavam presença para, de certo modo, aligeirar o drama e as cenas de perseguição que decorriam ao longo dos três atos. Paralelamente à carga dramática acentuada nos personagens principais, a narrativa procura e permite-se a uma mudança de tom, para um registo mais despretensioso e divertido, através dos personagens secundários: “the ideal vision of melodrama with its fundamental principle of supremely just universe often seems a little too much for its audience to accept without some sense of basic evil or comic ridicule lurking in the wings” (Landy, 1991, p. 36).

Os personagens suportam o melodrama, dão-lhe corpo e vida. Não apenas na sua voz, mas principalmente nas suas ações, encontra-se a moralidade de que o género se alimenta, a mesma com que quer alimentar o seu público. Escreveu Pixierécourt que “o melodrama será sempre um meio de instrução para o povo, porque ao menos este género está ao seu alcance” (Thomasseau, 2005, p. 49). Mais do que entreter, o género compromete-se com a missão de ensinar que, tal como os heróis das narrativas, os seres virtuosos, humildes, tolerantes e morais acabarão sempre por obter a sua recompensa. Esta é a reconhecida essência do melodrama, a demonstração de que é sempre possível estabelecer uma ordem moral e levar a cabo uma justiça perfeita (Brooks, 1976, p. 201).

Intitulado por Martín-Barbero (1993) como “o grande entretenimento popular”, o melodrama procurou, desde as suas origens, ser um género que chegasse a todas as classes. Pensado para ser dramatizado para um público iletrado, com o qual pretendia estabelecer uma ligação não através das suas palavras, mas sim através das suas ações, o género apoderou-se da sua vertente afetiva para se aproximar das classes populares (Martín-Barbero, *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*, 1993, pp. 112-113).

Destinado às massas, o género melodramático estava inserido na denominada *cultura popular*, “vista não apenas como alternativa barata de produção de massas, mas também como novo ramo vital da criatividade cultural e de prazer” (McQuail, 2012, p. 96). Críticos como Richard Hoggart, Raymond Williams e Stuart Hall apontavam para a “perda de nível cultural” que resultava da produção massificada como o principal problema da cultura de massas. Com a Escola de Frankfurt, as opiniões negativas amplificaram-se. Os produtos culturais eram vistos como “mercadoria” que se sujeitava a perder o seu valor com o objetivo de obter lucros: “quanto mais a cultura e a arte são tratadas como mercadorias mais perdem o seu potencial crítico e as distinções de valor intrínseco são substituídas ou equacionadas com critérios de mercado, de custo e de procura” (McQuail, 2012, p. 98).

Características como o excesso, o exagero, a vulgaridade e o sensacionalismo, situaram o melodrama na *low culture*, em oposição à seriedade que distinguia a *high culture* (Landy, 1991, p. 16). O melodrama permanece, até à atualidade, associado a este estigma: “melodrama provided a point of arrival for the narrative memory and gestural forms of popular culture and the point of emergence of the dramatization of mass culture (Martín-Barbero, *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*, 1993, pp. 112-113).

1.8. Mudanças na sociedade e no género melodramático

Entre os anos de 1823 e 1848, o melodrama que até então o público conhecia sofre transformações significativas. A sociedade está diferente, as mentalidades mudam e a perspetiva maniqueísta do mundo deixa de suscitar o interesse que outrora tivera. A divisão entre o bom e o mau, o certo e o errado, o herói e o vilão já não é o que era aos olhos das pessoas. O melodrama passa a ser encarado com outro espírito. Até a temática

do amor, que no melodrama clássico era deixada em segundo plano por colocar em causa a dualidade da humanidade proposta pelo gênero, ganha um novo fôlego: “o melodrama do rigor e das convenções burguesas é acrescido, pouco a pouco, do exagero e da desmedida. O espetáculo dos vícios torna-se aí mais complacente” (Thomasseau, 2005, p. 65).

A partir desta época com uma conotação negativa, o melodrama assume o seu papel na revolta social. O adultério passa a ser uma temática que se destaca, em contraste com a imagem final de família feliz e convencional do melodrama clássico. Talvez esta necessidade, quase desestabilizadora, do casamento encontre a sua razão de ser no frenesim e na violência que a realidade da época transportava para as narrativas.

A própria estrutura do gênero experiencia mudanças que a influenciarão até à atualidade. Em oposição aos três atos de Pixierécourt, o melodrama da época fragmenta-se em diversos quadros. Técnica essa que, otimizada através dos romances de folhetim, deixou de priorizar a verosimilhança que era tão característica do melodrama. Com a divisão das peças em quadros, passa a haver espaço para inovar nas técnicas utilizadas. Para além das frequentes elipses na narrativa, os autores começam a recorrer a prólogos num primeiro ato, de forma a acabar com os monólogos explicativos. Os prólogos davam o contexto da trama aos espectadores, mostrando-lhes o que provocara o conflito que encaminhara a narrativa para determinada direção. Em muitos casos, a abertura consistia “em mostrar o começo da intriga vinte anos antes: o tempo de deixar as crianças crescerem e os ódios amadurecerem” (Thomasseau, 2005, p. 70).

Neste período, o melodrama assume uma carga mais dramática, tudo parece mais intenso e sombrio. Há uma ausência notória de música (Mercer & Shingler, 2004). Por outro lado, verifica-se um maior número de personagens secundários que, todavia, se adaptam a este novo estilo grotesco, como acontece com os personagens cómicos. Os romances de folhetim têm a sua quota parte de culpa nesta diversidade que se começa a fazer notar, uma vez que destacam novos tipos sociais.

Um novo período marcado por um regime de censura deixa as suas marcas na sociedade da época. Perante a concorrência de outros gêneros que atraíam a atenção do público, o melodrama diversificado adapta-se à realidade presente e revela uma certa dependência do romance de folhetim, do qual se irá apropriar de algumas técnicas, como acontece com o aumento do número de quadros por peças, que conduz a um conseqüente aumento do número de personagens (Torres E. C., 2012, p. 2). Nesta incessante tentativa

de se manter atual e pertinente, o melodrama recorre à utilização das últimas inovações científicas. São, inclusive, algumas dessas inovações que dão um importante contributo para a dinâmica do género: os novos meios de transporte. Estes não só permitiram e simplificaram as deslocações de novos públicos que viviam mais afastados da cidade, como possibilitava as viagens além-fronteiras dos espetáculos melodramáticos (Thomasseau, 2005, pp. 95-98).

Ainda que a partir de 1862, após o êxito da peça *Bossu*, de Paul Féval, o sucesso do melodrama passe a ser questionável, muito devido à elevada oferta de outros géneros que fragmentam o público, o género persiste. Ao longo do tempo, diversifica-se, procurando subsistir e manter vivo o interesse do público (Mercer & Shingler, 2004, p. 37). Não obstante, observa-se a persistência de algumas características originais das primeiras peças. As temáticas do final do século, muito dirigidas ao militarismo, naturalismo, à aventura e à justiça, incitam o melodrama a assumir a sua forma de reivindicação social num clima de insegurança e instabilidade. Com efeito, a obra *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, assume uma dimensão épica. As descobertas que marcam este período, nomeadamente no que respeita aos territórios inexplorados até então, suscitam a vontade de aventurar os heróis do melodrama em novos campos de ação, como por exemplo, o continente americano (Thomasseau, 2005, pp. 107-109).

1.9. Do folhetim à telenovela

A apropriação do melodrama por parte de outros meios e formatos, demonstrou que o género tinha uma capacidade evidente de se adaptar, tal como se veio a comprovar ao longo do tempo.

Assim como acontecia nas narrativas melodramáticas interpretadas no teatro, o folhetim também contava a história dos bons e dos maus, dos pobres e dos ricos, dos amores e desamores, dos parentes separados à força dos seus filhos, do sofrimento e do suspense (Torres, 2012, pp. 6-7). Este último viria a ser umas das suas características mais distintivas. Porquê? Porque, embora já fizesse parte do melodrama, o suspense e a curiosidade que os autores pretendiam provocar no público eram reforçados com uma particularidade do folhetim, a sua organização por episódios. Esta repartição, atualmente associada ao formato série, obrigava os romancistas a criarem um desfecho para os episódios que incentivasse os leitores a quererem saber sempre mais sobre o desenrolar

da narrativa, o que implicava a compra do folhetim no dia seguinte. A duração, como um fator peculiar e intrinsecamente relacionado ao suspense, permitia uma “confusão com a vida”, misturando os ritmos da ficção e da realidade. Comparativamente ao livro, que apresentava uma estrutura fechada, o folhetim caracterizava-se pela sua estrutura aberta, semelhante à do jornal, o que exigia modos de escrever e de ler diferentes: “deve surpreender continuamente, mas sem confundir o leitor. Cada entrega tem momentos que prendem a respiração, mas dentro de um clima de familiaridade com os personagens” (Martín-Barbero, 1987, p. 182).

As Memórias do Diabo, de Frédéric Soulié, foi o primeiro verdadeiro folhetim a ser publicado, em 1837. O que significa ser o “primeiro verdadeiro folhetim”? Significa que este preenchia os principais requisitos exigidos pela fórmula: “romance de ação mais romantismo social” (Martín-Barbero, 1987, p. 172). *A Memórias do Diabo* precedem-se duas obras reconhecidas do romance folhetinesco: *Os Mistérios de Paris* (1843) e *O Conde de Montecristo* (1844). O primeiro, da autoria de Eugène Sue, causou tanto entusiasmo entre a população, que marcou o início do sucesso do formato. A particularidade de se fragmentar em episódios permitia que a escrita decorresse à medida que os leitores reagiam, “como se o folhetim se escrevesse a si mesmo” (Torres, 2012, p. 1). O ponto central do romance folhetinesco não é muito diferente daquele que seria o de um melodrama que suscitava a imaginação dos seus espectadores. Na obra de Sue, o protagonista era um herói justiceiro que se sacrificava para ajudar os mais desfavorecidos da cidade de Paris. A linha narrativa decorria sobre os pilares da moral oculta e de um mundo polarizado.

O sucesso do folhetim, um “melodrama em episódios mutantes”, viajou com êxito pelo mundo através dos mais variados *Mistérios*, tendo chegado a Portugal com o título *Os Mistérios de Lisboa*, em 1854 (Torres, 2012, pp. 2-3). As traduções de folhetins da autoria dos franceses Eugène Sue e Alexandre Dumas, entre outros, eram comuns na Europa e em Portugal a tendência verificava-se. O sucesso das publicações noutros países era encarado como uma garantia de que a respetiva tradução, com os devidos ajustes, alcançaria um bom resultado junto dos leitores nacionais. Desta forma, em março de 1854 surge a primeira publicação do folhetim *Os Mistérios de Lisboa*, de Camilo Castelo Branco. Apesar das semelhanças com o original francês, o autor procurou aproximar-se do público que o lia, ao adaptar elementos da narrativa em que o leitor se conseguisse rever. A receção às publicações d’*Os Mistérios*, no jornal *O Nacional*, guiou-as para a

edição, que se viria a multiplicar ao longo dos anos, em formato de livro (Paiva, 2015, pp. 173-176). A par do sucesso da escrita de Camilo Castelo Branco em Portugal, o autor era igualmente reconhecido no Brasil. Fruto do entusiasmo com que acolheram o formato folhetinesco, os dois países criaram um “elo transatlântico” que os aproximou (Rafael, 2012, p. 38). Em 2010, a obra *Os Mistérios de Lisboa* foi adaptada ao cinema, deixando transparecer a intemporalidade não apenas da narrativa, mas também a de Camilo, o primeiro escritor profissional português.

Localizado algures entre a escrita da atualidade e da ficção, o folhetim não se limitava a ser um meio de comunicação, era também um “novo modo de comunicar entre as classes” (Martín-Barbero, 1987, p. 170). Ao estabelecer-se na imprensa, uma indústria de massas que, como tal, procurava, acima de tudo, obter lucros, a estrutura do folhetim diferenciou-se da do, já conhecido, romance. O enredo complexificou-se: o número de personagens e cenários aumentou, a transição entre o tempo presente e o passado era recorrente, e o suspense era igualmente intensificado. O folhetim guiava-se por uma “dupla narrativa”, isto é, através da narrativa “progressiva” era possível acompanhar o percurso do herói, ao passo que a narrativa “regressiva” reconstruía a história dos restantes personagens. Ainda que o percurso narrativo do folhetim seguisse a mesma direção do melodrama, ao recompensar a virtude e punir a tirania, este ocorre, no formato folhetinesco, de forma mais lenta e gradual, devido à sua estruturação em episódios (Martín-Barbero, 1987, pp. 184-185). A multiplicidade de todos estes elementos no formato pretendia estabelecer uma relação diária com o leitor que o levasse a comprar o folhetim todos os dias. Incitado pelo seu caráter popular e industrial, o formato destacava-se pela sua capacidade de resposta perante o que o seu público queria ou necessitava: “a fidelidade do leitor à narrativa significava fidelidade ao produto” (Torres, 2012, pp. 7-8).

Para as classes baixas, que representavam uma parte da população mais iletrada, a solução estava muitas vezes na leitura em voz alta dos folhetins, que viria a terminar após o surgimento do folhetim radiofónico. Contudo, e antes de explorar esse marco, considera-se fundamental atentar na inovação do cinema americano em 1912: a produção de uma série com episódios a estrear mensalmente, a par com a publicação da mesma história na revista feminina *Ladies World*. Em resposta, as produções concorrentes multiplicaram-se, apresentando conteúdos semelhantes. O passar do tempo, e o sucesso que o acompanhava, ditaram o fim da ligação entre o cinema e os folhetins literários.

Todavia, este período antecedia o início da produção das telenovelas atuais (Torres, 2012, pp. 11-12).

Anos mais tarde, em 1930, surge *Sonhos Pintados*, o primeiro folhetim radiofónico. A ideia era criar um seriado com fins publicitários dirigido ao público feminino e aos anunciantes de produtos domésticos. A duração de 15 minutos diários e um ano de exibição foi o quanto bastou para o folhetim se afirmar na rádio americana (Torres, 2012, p. 12). Ainda que o termo só se oficializasse dois anos depois, *Sonhos Pintados* foi a primeira *soap opera* a ser produzida. Traduzido de forma literal para “ópera de sabão”, o conceito reúne duas noções que representam realidades díspares entre si. A ópera, associada às elites e à alta cultura, possuía uma conotação irónica: “a mais alta das formas de arte dramática é feita para descrever a mais baixa” (Allen, 1995, pp. 3-4). Por sua vez, o sabão aludia ao formato como veículo publicitário para produtos de higiene e limpeza. O conceito *soap opera* tinha assim origem numa “justaposição irónica”, que marcaria o sentido pejorativo a que esteve sempre associado (Gledhill, 1992, p. 106).

O público-alvo do formato eram as mulheres, mais concretamente aquelas que poderiam ouvir as *soaps* enquanto desempenhavam as suas tarefas domésticas e que seriam convencidas a comprar os produtos anunciados. Em comparação com um mero anúncio publicitário, a ficção tinha a capacidade de captar a atenção do seu público para os produtos que pretendia vender. Neste ponto, a estrutura episódica, a mesma do folhetim de imprensa, desempenhava igualmente o seu papel, ao aproximar a realidade e a ficção: “The purpose of seriality was to address women as they went about their daily lives in the home, enabling the fiction to offer parallel, "true to life" situations which could "realistically" speaking be improved by the purchase of certain products” (Gledhill, 1992, p. 113).

A par com o resto do mundo, o folhetim literário também se estipulava em Portugal. E, embora não obtivesse uma opinião consensual por parte dos “intelectuais do sistema por ser literatura de má qualidade e para as massas” e da “esquerda política, como Marx e Engels, receosa do seu carácter conciliador das classes”, a população parecia render-se ao novo formato (Torres, 2012, p. 9). O *Jornal do Porto* publicava, em 1866, o folhetim *As Pupilas do Senhor Reitor*, da autoria de Júlio Dinis. O mesmo autor viria a escrever outros romances folhetinescos, todavia, foi com *As Pupilas* que chegou ao teatro e à rádio, após a Segunda Guerra Mundial. Esta transposição entre os media tornou-se comum (Torres, 2012, pp. 13-14).

Aos folhetins radiofónicos segue-se a radionovela, “que era a adaptação portuguesa das versões latino-americanas da *soap opera*” (Torres, 2012, p. 14). Torres destaca dois títulos portugueses: *A Força do Destino* (1955) e *Simplesmente Maria* (1973). A primeira assinala o início do formato radionovela em Portugal e a segunda sobressai entre outros títulos porque conquistou o público feminino (Torres, 2012, p. 15).

À medida que perde a sua popularidade, o folhetim transpõe-se para outro meio: a televisão. Nos EUA, durante os anos 50, a produção especializa-se e passa a criar *soap operas* com o intuito de as transmitir na tv. Esta mudança acarretou outras alterações no formato, como por exemplo a duração dos episódios, que dos 15 minutos habituais chegariam a uma hora. A novidade da imagem, a dimensão visual que a transposição da rádio para a tv possibilitou, tornou mais relevante a linguagem não verbal, como o olhar, os gestos e os movimentos corporais. Todos estes elementos, aliados a maiores valores de produção que algumas *soaps* obtiveram, intensificavam o “potencial da expressão melodramática” das mesmas (Gledhill, 1992, pp. 118-119). Desta forma, e apropriando-se de componentes do folhetim radiofónico, o novo formato distingue-se dos restantes ao apresentar elementos característicos, como por exemplo criar um universo que continua ao longo do tempo, possuir um vasto número de personagens e diferentes histórias agregadas numa só narrativa (Ford, Kosnik, & Harrington, 2011, p. 12). A comunidade é a base da narrativa da *soap opera*. Os conflitos que se geram nessa mesma comunidade, entre pessoas que vivem ou trabalham juntas, são atuais e comuns na realidade social dos espectadores. Ainda que caricaturados, são esses mesmos conflitos que conduzem a narrativa e que permitem, aquando da sua solução ou surgimento, que se interliguem histórias e conheçam novas personagens (From, 2006, p. 228).

Face ao sucesso das *soap operas*, a produção do formato generalizou-se um pouco por todo o mundo. Não apenas como grandes produtores de ficção, mas também como consumidores fiéis, destacam-se, até aos dias de hoje, países como o Brasil, México e Venezuela, Argentina, Chile e Portugal. Nestes, o formato, ao transitar da rádio para a televisão, adquiriu o título de telenovela. Apesar das suas semelhanças com as *soaps*, o espectador tem uma expectativa diferente da telenovela, dado esperar um desfecho, tal como acontecia nos folhetins. Mais do que partilhar o ritmo com o quotidiano das pessoas, a telenovela oferece a satisfação de se encerrar, após vários meses ou centenas de episódios (Allen, 1995, p. 22).

CAPÍTULO 2 – A TELENVELA EM PORTUGAL

2.1. O formato telenovela

A telenovela, ou não fosse o seu género basilar o melodrama, procura contar uma história que pune o mal e recompensa o bem com um desfecho justo e merecido.

“no fundo, o preenchimento das frustrações individuais e coletivas e a realização de paradigmas sonhados, através da criação de um espaço fantástico que diariamente durante uma hora é a ‘compensação’ para as vinte e três restantes” (Moreira, 1980, p. 54)

A narrativa do formato é composta por elementos-base, não muito distintos do folhetim e da radionovela. Os autores procuram abordar temáticas, personagens e conflitos verosímeis aos olhos dos espectadores, mas, acima de tudo, com os quais estes se possam facilmente identificar. A família é, muitas vezes, um elemento central da narrativa, e, ainda que a sua abordagem varie, tem como objetivo a reflexão e reposição da visão da família enquanto estrutura maleável (Torres, 2008, pp. 69-70). Imprescindíveis são também os pares românticos e as relações amorosas que se estabelecem entre personagens. Da mesma forma, a linguagem utilizada é igualmente um fator que permite criar uma relação de proximidade entre a trama e o público. Toda a linguagem utilizada, não apenas o discurso, é importante na narrativa. A música, por exemplo, constitui uma componente relevante, uma vez que dá significação a elementos da narrativa e atrai diferentes públicos, pela diversidade de géneros musicais que permite reunir (Viegas, 1987, pp. 17-21).

A telenovela é composta por símbolos e convenções numa busca incessante pela verosimilhança. É, por isso, um formato que pretende, mais do que superar, corresponder às expectativas, ao recorrer a modelos repetidos que o público não se cansa de ver (Martín-Barbero & Rey, 1999, pp. 24-25). O triângulo amoroso, a dicotomia herói-vilão, o percurso sofrido dos protagonistas e, por fim, a sua merecida vitória, a multiplicidade de meios sociais, bem como as intrigas mais triviais são apenas alguns dos exemplos que resultam na fórmula da telenovela. A própria estrutura episódica está pensada para que um capítulo incentive a ver o seguinte, ciclo que se repetirá durante meses até ao tão esperado final. Com a repetição, a telenovela oferece “uma estrutura repetitiva de estereótipos reconhecíveis, que vem do melodrama” (Torres, 2008, p. 68) e que se reflete

numa sensação de familiaridade que ganha ainda mais ênfase ao fazer com o público um exercício de identificação, como se fosse um espelho de uma realidade universalmente conhecida (Moreira, 1980, p. 66). Ao abordar temas mediatizados e atuais na sociedade contemporânea, a telenovela assume um papel relevante na criação de uma consciencialização coletiva (Burnay, 2005, p. 106), na medida em que não só procura respostas, como se torna “refletora de temas fraturantes, das ideologias e dos confrontos sociais dominantes” (Torres, 2008, p. 69).

2.2. O primeiro contacto com o formato

A telenovela era já um formato consagrado pelo público em países como o México, a Argentina, a Venezuela e o Brasil, quando se estreia em Portugal, em 1977 (Lopes J. M., 2015, p. 64). Um ano antes era eleito o primeiro Governo Constitucional, no entanto, a data a salientar consta de 1974, o ano da Revolução dos Cravos. Esta assinala também o início de um período de mudanças no país em diferentes esferas da sociedade, na saúde, na educação, na liberdade das mulheres e nos próprios valores da sociedade da época. A televisão era um meio de comunicação monopolizado pelo Estado e sê-lo-ia durante 35 anos, até à revisão constitucional de 1989.

No período pós-Revolução, a oferta televisiva em Portugal, cujo objetivo passava por formar e educar as massas, resumia-se às duas opções oferecidas pela estação pública: a RTP1 e a RTP2. É no primeiro que, em 1977, estreiam *A Visita da Cornélia* e *Gabriela*, um concurso e uma telenovela, respetivamente. Estes dois produtos distinguem-se na história do pequeno ecrã, num momento ainda pautado pelas memórias recentes do Estado Novo: “alterarão o percurso da televisão em Portugal ao mesmo tempo que anteciparão e simbolizarão a emergência de uma nova sociedade e estilos de vida centrados no consumo e nos *media*” (Cunha, 2003b, p. 44).

A estreia da adaptação da obra de Jorge Amado em Portugal assinala o início do sucesso do formato telenovela, conquanto este não seja um acontecimento isolado. O impacto dos produtos brasileiros – a música, a literatura e o teatro – deste lado do oceano revelava que a ligação entre os dois países precedia *Gabriela*. A principal diferença estava na repercussão do êxito da telenovela, que originou um novo fenómeno (Moreira, 1980, p. 49).

Originalmente estreada no Brasil em 1975, *Gabriela* conta, em 135 capítulos, a história de uma jovem irreverente:

“Gabriela é uma das vítimas da seca. Moça de natureza livre e impulsiva, ela consegue trabalho como cozinheira na casa do “turco” Nacib, com quem vive uma sensual história de amor. Ele é o dono do Bar Vesúvio, por onde transitam várias figuras pitorescas do local (...). A novela ainda aborda a rivalidade entre o coronel Ramiro Bastos, fazendeiro que domina a região há anos, e o jovem exportador de cacau Mundinho Falcão, pertencente a uma família rica de São Paulo” (Globo, s.d.)

À partida, as semelhanças entre a realidade brasileira representada na narrativa e a realidade portuguesa eram inexistentes, à exceção da partilha da mesma língua. A protagonista da trama era, inclusive, uma “provocação” à sociedade conservadora e aos ideais tradicionais da época em Portugal (Merino, 2017, p. 54). No entanto, a disparidade aparente transformara-se, aos olhos do público, numa pertinente abordagem de temas que suscitavam interesse, como a emancipação da mulher e a sexualidade (Cunha, 2003b, p. 68).

Numa época de reestruturação da televisão, em que os programas eram repensados e reformulados, *Gabriela* surge no quotidiano dos portugueses e gera “um fenómeno de coesão e consenso social em função da interatividade que promove com o seu público” (Cunha, 2003a, p. 6). Mas *Gabriela* é apenas o início de um vínculo, entre o público português e a telenovela brasileira. A partilha de um imaginário comum e do mesmo dialeto evidenciaram aspetos fundamentais para Portugal acolher com tamanho impacto as telenovelas brasileiras, na medida em que possibilitavam reconhecimento entre culturas. Os temas abordados pelo formato atingiam proporções que ultrapassavam a narrativa, por estarem diretamente associados à realidade do espectador. Este, por sua vez, “tenderá a apropriar-se do acontecimento telenovela em função das suas expectativas e referências mais prementes”, de forma a poder enquadrar-se e, inclusive, apropriar-se dos signos inerentes à trama (Cunha, 2003b, p. 57). E ainda que inúmeras críticas – como as “dos puristas da língua, preocupados com o Português-padrão” – manifestassem um desagrado, estes elementos bastaram para fazer da novela um marco na televisão portuguesa (Moreira, 1980, p. 49).

O público deixou-se deslumbrar e o limite que separava a ficção da realidade tornou-se ténue aos olhos das pessoas. O quotidiano da população passou a desenvolver-

se ao ritmo dos horários de exibição da telenovela. Contudo, esta não foi a única alteração que se verificou. A influência do formato foi mais além. As pessoas queriam ter e ser o que viam no ecrã, desde penteados a marcas de produtos como a *Pepsi* e a *Coca-Cola*. Deste modo, revelou-se, de imediato, o carácter disseminador intrínseco à telenovela, que difundia modelos de comportamento “mais facilmente detetáveis nas expressões linguísticas e modos de vestir” (Viegas, 1987, p. 14).

A exibição de *Gabriela*, que introduz a telenovela como um formato diário em Portugal, acompanha o processo através do qual a RTP se reestrutura. Desse processo faz parte a colocação estratégica da telenovela no horário nobre, logo após o telejornal diário. Dado o grande sucesso da ficção brasileira em Portugal, esta passa, estrategicamente, a ser encarada como uma forma de fidelizar o público. Assim, com o término de *Gabriela*, a estação pública procede à compra de novos títulos de ficção à Rede Globo, bem como à repetição do primeiro grande êxito num novo horário: a hora de almoço (Cunha, 2003b, pp. 63-65).

2.3. *Vila Faia*: A primeira telenovela portuguesa

Para além da massificação das audiências, reforçada com o aumento do número de televisores nos lares portugueses, o país torna-se consciente “da existência de uma indústria de conteúdos em português” (Cunha, 2003b, p. 70). Por conseguinte, *Vila Faia* surge em 1982, na RTP.

Da autoria de Francisco Nicholson e Nicolau Breyner, a primeira telenovela portuguesa retrata o dia-a-dia dos Marques Vila, uma família de classe alta e proprietária da conceituada empresa de vinhos “Vila Faia”. Com cerca de três meses de exibição, e um total de 100 capítulos, faziam parte da trama, entre outros elementos, um protagonista solitário, trabalhador e destemido, uma paixão arrebatadora, um triângulo amoroso, relações entre famílias ricas, uma matriarca respeitada, os funcionários da empresa e um trio de criadas que fazia rir o público. No elenco constavam nomes, até à atualidade, indissociáveis do formato telenovela, como Mariana Rey Monteiro, Ruy de Carvalho, Rosa Lobato de Faria, Nicolau Breyner, Margarida Carpinteiro, Nuno Homem de Sá, Ana Zanatti, Helena Isabel, Vítor Norte, Tozé Martinho e Luís Esparteiro (RTP, 2017).

Assente num modelo semelhante ao das novelas da Globo, *Vila Faia*, assim como todas as primeiras produções nacionais, procurou “o caminho da *portugalidade*”, que

consistia na apresentação de narrativas representativas da realidade do país. Este retrato, que se pretendia o mais verosímil possível, abrangia temas e personagens (Cunha, 2010, p. 94).

“Vila Faia, a primeira telenovela feita em Portugal, marcou os portugueses não só por ter um elenco com um excelente naipe de atores, mas também por estar colada à realidade. Foi também uma excelente rampa de lançamento para uma série de novos atores” (RTP, 2017)

A estreia de *Vila Faia* acompanha um período em que a RTP continua a apostar fortemente nas telenovelas brasileiras e a importar *soap operas* (*Dallas*) e séries estrangeiras (*Hill Street Blues*). Desta forma, e ainda que datem da mesma década títulos portugueses como *Origens* (1983), *Chuva na Areia* (1985) e *Palavras Cruzadas* (1987), é a ficção brasileira que detém, com grande êxito, o horário nobre da estação pública (Cunha, 2010, pp. 93-94). Face ao sucesso de produções como *Escrava Isaura* (1978), *Guerra dos Sexos* (1984) e *Roque Santeiro* (1987), as telenovelas portuguesas teriam pela frente um longo caminho a percorrer. E um dos primeiros passos foi dado aquando do fim do monopólio da RTP (Merino, 2017, p. 54).

2.4. O forte investimento da TVI na produção de ficção

A década de 90 é palco para a entrada dos operadores privados no mercado televisivo português, o que acarreta mudanças significativas na forma de pensar a televisão. Em oposição ao modelo pedagógico do serviço público, a ênfase no entretenimento implicada na privatização das estações SIC e TVI seguia uma lógica capitalista, de consumo (Policarpo, 2006, p. 10). O público consome os conteúdos televisivos e é, em simultâneo, uma “mercadoria”, na medida em que é através do mesmo modelo que os canais televisivos recebem as receitas publicitárias necessárias para a sua subsistência (Fernandes, 2000, p. 120). Com o surgimento da Sociedade Independente de Comunicação (SIC), em 1992, e da, inicialmente Televisão da Igreja, mais tarde Televisão Independente, (TVI), em 1993, a RTP perde também a exclusividade que detinha sobre o investimento publicitário, ficando com 50% e assistindo aos restantes 50% a serem repartidos pelos dois novos canais privados (Cunha, 2003a, p. 11).

O vasto leque de possibilidades à sua frente concedeu espaço à SIC e à TVI para se afirmarem no mercado televisivo. Contudo, não em simultâneo. Primeiramente,

destaca-se o terceiro canal, por ser a estação que nos primeiros três anos de existência, ultrapassa a RTP e alcança o primeiro lugar na tabela das audiências. Como justificativa para a inversão de posições, aponta-se a aposta do canal numa programação composta por informação, entretenimento e ficção. Esta última representa um dos maiores trunfos para o crescimento da SIC face à estação pública com mais de 40 anos (Lopes, 2000, p. 86). Não era novidade que as telenovelas brasileiras mantinham a mesma relevância tanto para o público, que as acompanhava diariamente, como para a RTP, que as transmitira até 1994. No mesmo ano, a SIC e a Rede Globo assinam um contrato de exclusividade e, a partir de então, o canal começa a transmitir o formato que, já sem qualquer surpresa, move massas. O monopólio da SIC sobre os produtos da Globo, para além de deixar a descoberto a dependência que a programação da RTP tinha das novelas brasileiras, impele a que a estação pública e a TVI apostem mais em produções próprias (Merino, 2017, pp. 54-55). Com efeito, o mercado expande-se e a empresa NBP – Produção em Vídeo, SA. torna-se responsável por mais de metade da produção feita para os canais generalistas. Ao contratar profissionais na área, não apenas do continente Europeu, mas também do Brasil, o intuito da NBP é atingir um “ritmo industrial” para as suas criações (Cunha, 2003a, pp. 12-13). Apesar do investimento em novas produções nacionais, o público, que não se deixara convencer com as primeiras experiências, continua a demonstrar a sua preferência pelas novelas brasileiras exibidas no horário nobre (Burnay, 2005, p. 96).

Na segunda metade dos anos 90, a SIC é, incontestavelmente, a estação líder de audiências, seguida por uma RTP fragilizada por crises que encontra dificuldade em ultrapassar – “constantes mudanças de direção e limitações ao investimento publicitário” (Cunha, 2003a, p. 12) – e por uma TVI que procura situar-se no mercado televisivo, até, por fim, ser comprada pela Media Capital e ter José Eduardo Moniz como Diretor Geral. Da responsabilidade deste último são as alterações inesperadas na programação do canal que, embora parecesse “condenado ao fracasso”, ainda suscitava expectativas (Lopes, 2000, p. 89).

É também neste período que se verifica uma preocupação acrescida com o setor do audiovisual em Portugal, no sentido de o reformular, apoiar e desenvolver. Por conseguinte, dá-se um aumento da oferta de ficção televisiva nos canais generalistas, através da produção de novelas, séries e telefilmes (Cunha, 2003a, p. 14).

O início do novo milénio, particularmente entre a SIC e a TVI, estações entre as quais há uma maior disputa, torna-se notória a aposta no *prime time* prolongado. Ou seja,

o espaço noticioso que precede a telenovela torna-se uma extensão da narrativa, ao procurar uma estrutura que se assemelhe, em termos emocionais e morais, ao formato de ficção. A concorrência entre os dois canais privados amplifica-se quando, em setembro do ano 2000, a TVI estreia o *reality show Big Brother*. O formato importado, que havia sido primeiramente recusado pela SIC, surge no horário nobre da estação de Queluz, porém, as estratégias pensadas para o seu sucesso transcendem a sua posição na grelha. Perante a necessidade reforçada de concorrerem pela liderança, os canais procuram formas de se destacarem aos olhos do público. Com essa finalidade, recorreram à contraprogramação, o “não cumprimento da programação, previamente estabelecida, pelo canal”; à autopromoção, a “publicidade aos próprios programas durante o tempo de emissão”; e ao, já mencionado, *infoentretenimento* (Burnay, 2005, pp. 96-97).

A “reformulação de fundo” que ocorrera na TVI, e da qual fazia parte o *Big Brother*, passava também por uma acentuada aposta na produção telenovelas para serem exibidas na estação comercial. O formato adapta-se e, se na RTP não tinha alcançado os resultados pretendidos, na TVI, em contrapartida, suscita o verdadeiro interesse dos portugueses, ao apresentar narrativas, tecnicamente, mais criteriosas (Burnay, 2005, pp. 97-107). Por seu turno, a SIC continuava a acreditar na potencialidade das novelas brasileiras na grelha de programação e, contudo, a tendência, até então crescente, das audiências começa a inverter-se. Não obstante as “oscilações” que se verificavam nos resultados diários, a SIC manteve a liderança frente ao quarto canal (Cunha, 2003a, p. 16).

Uma vez reduzido o interesse que o público português havia sentido pelos títulos de ficção brasileiros, as estações procuraram oferecer conteúdos nacionais (Moreira, 1980, pp. 81-83). Na tentativa de dar resposta à vontade dos espectadores, em 2001 o número de novelas portuguesas em exibição nos canais nacionais superava o número das brasileiras (Merino, 2017, pp. 55-56).

Na TVI, o *Big Brother* atraía espectadores com o principal objetivo de os “fidelizar” a outros programas, como o jornal e as novelas (Cunha, 2003a, p. 17). Quem assistia ao *reality show*, poderia ficar para assistir ao programa seguinte: uma telenovela portuguesa. Desta forma, a ficção nacional ocupava o seu espaço na grelha até à meia-noite (Merino, 2017, pp. 55-56). Continuando a reagir à concorrência com a exibição de telenovelas brasileiras e *reality shows*, a SIC acaba por passar a ocupar o segundo lugar na tabela, no final do ano de 2001 (Cunha, 2003a, p. 17).

Depois de uma duradoura ligação com os produtos brasileiros, a televisão em Portugal procurava criar algo próprio, porém “semelhante e diferente”. Nesse sentido, e tal como acontecia na Rede Globo, a TVI cria uma dinâmica própria de produção e oferta dos seus conteúdos. Caracteriza-a uma linguagem particular, através da qual estabelece uma relação de proximidade, quase de afetividade, com o público. Desta fazem parte o *star system* que iniciou, com rostos que se tornaram conhecidos e passaram a fazer parte da estação, e uma oferta ininterrupta de conteúdos em português, que se multiplicavam e ocupavam longos períodos de emissão nas grelhas (Torres, 2008, pp. 71-72).

Em 1999 a TVI já registara na série *Todo o Tempo do Mundo*, um produto de ficção nacional, “o melhor resultado de sempre” até à data (Cunha & Burnay, 2006, p. 4). Porém, este é ultrapassado pelo êxito de *Jardins Proibidos* (2000), que acompanhava, estrategicamente, *Big Brother* na programação do canal (Torres, 2008, pp. 75-77).

“Uma história de amores proibidos, de encontros e desencontros, de paixões,
da vida do dia-a-dia e da busca do desconhecido” (RTP, s.d.)

Da autoria de Manuel Arouca e Tomás Múrias, *Jardins Proibidos* contava a história da protagonista Teresa Santos Ávila, uma jovem rapariga de 15 anos que vive com os avós. A inesperada morte da avó revela um segredo há muito guardado: Teresa é adotada e, contrariamente ao que pensava, poderá ainda ter pais. Este passa então a ser o seu maior objetivo de vida, descobrir os pais biológicos, independentemente das consequências que daí advêm. A telenovela da TVI remonta ainda para um aspeto que a as suas sucessoras também recorrem e que, mais tarde, se torna um traço comum no formato: a descentralização, dar a conhecer Portugal para lá das cidades de Lisboa e Porto. Desta forma, as novelas não se limitam a conduzir os espectadores numa viagem pelo país, como despertam a atenção dos mesmos e “agregam públicos” (Torres, 2008, pp. 75-76).

Se, por um lado, a TVI exhibe produções como *Olhos de Água* (2001), *Filha do Mar* (2001) e *Anjo Selvagem* (2001), por outro, a SIC aposta numa coprodução com a Rede Globo e apresenta a novela *Ganância* (2001). Surgem ainda no terceiro canal, “com êxito moderado”, títulos como *Fúria de Viver* (2002) e *O Olhar da Serpente* (2002). Na estação concorrente, com resultados mais positivos, estreavam *Saber Amar* (2003), *O Teu Olhar* (2003) e *Morangos com Açúcar* (2003) (Cunha & Burnay, 2006, pp. 4-6).

Ao último deve-se uma menção por, durante os seus quase 10 anos de exibição, ser um dos produtos de ficção do canal que mais se destaca. Muitas vezes comparada a *Malhação* (1995), a série *Morangos com Açúcar* destinava-se a um público mais jovem, o que explicava as narrativas focadas no quotidiano dos adolescentes e dos seus problemas, bem como a sua posição na grelha de programação, antecedendo o horário nobre. Concebida pela *Casa da Criação*, a série juvenil constitui uma parte importante do *star system* a que o canal habituara os espectadores, aproveitando novas gerações de atores para as suas novelas da noite. Em resposta, e sem o mesmo sucesso, a SIC adapta formatos importados, como *Rebelde Way* (2008) (Torres, 2008, pp. 72-74).

A partir de 2005, e apesar das estratégias adotadas pela SIC, a TVI assume a liderança e começam a emergir os resultados de uma programação que percebera, antes da estação concorrente, o papel decisivo da ficção nacional no *prime time* (Cunha & Burnay, 2006, pp. 11-14).

2.5. SIC vs TVI: A luta pela liderança nas audiências

Comprada pela Media Capital dois anos antes, a NBP passa a designar-se Plural *Entertainment* a partir de 2009. Associada à TVI, a produtora concorre diretamente com a SP Televisão, uma produtora independente, fundada em 2007 e constituída por um grupo de profissionais com experiência na produção de ficção, que viria a estabelecer um acordo com a SIC.

Com o mercado sobre o domínio das duas, ainda hoje, maiores produtoras a nível nacional, assiste-se à produção de ficção “a uma velocidade de cortar a respiração” e com características renovadas (Damásio & Paixão da Costa, 2019, pp. 24-25). Procuram-se novos temas, exploram-se diferentes formatos, arrisca-se abrir caminho para produtos mais cuidados e visa-se a conquista de novos públicos. O investimento encontra o seu reconhecimento em momentos como a conquista do primeiro *Emmy* por *Meu Amor* (TVI), eleita a “Melhor Telenovela Internacional” em 2010 (Cunha, Burnay, & Castilho, 2011, pp. 74-75; 482-484).

No mesmo ano, Portugal era o país que mais produzia e exibia as suas próprias produções no horário nobre (Cunha, Burnay, & Castilho, 2011, pp. 37-38). Considerado o período de incontestável maior relevância na grelha de programação, sobretudo, para a SIC e TVI, este é também o palco para os confrontos mais decisivos, esquematizado da

seguinte forma: “ficção-informação-ficção” (Cunha, Burnay, & Castilho, 2012, p. 454). Com a TVI a liderar no *prime time* desde a estreia de *Big Brother* e, desde 2005, no *share global*, os dois canais privados não prescindem da estratégia de contraprogramação como forma de reagir (Burnay, Lopes, & Sousa, 2014, p. 412). Assim, e seguindo a mesma linha estratégica através da qual pretende ultrapassar as audiências do quarto canal, a SIC destaca-se, no início de uma nova década, ao dinamizar o mercado televisivo e demonstrar que pretende oferecer conteúdos com qualidade (Burnay, Lopes, & Sousa, 2016, p. 463).

Ainda que a ficção nacional fosse significativamente mais expressiva na TVI, o terceiro canal percorreu um caminho de mais de 10 anos até recuperar a liderança absoluta das audiências, em 2019 (Cunha, Burnay, & Castilho, 2012, p. 452). De que forma a ficção desempenhou um papel fulcral na (re)conquista do público na SIC? Tornaram-se incontornáveis títulos como *Laços de Sangue*, *Dancin’ Days*, *Sol de Inverno* e *Mar Salgado*.

A par da exibição de produções de sucesso da TVI, como *Deixa que te Leve* (2009), *Meu Amor* (2009) e *Espírito Indomável* (2010), a SIC estreia, em 2010, *Laços de Sangue*. Da autoria de Pedro Lopes, a telenovela resulta da primeira coprodução entre a SIC, a SP Televisão e a TV Globo, e, ao longo de mais de 300 capítulos, dá a conhecer a história de duas irmãs – a protagonista Inês e a antagonista Diana – separadas há 25 anos por um acidente no rio, que acabara por matar o pai de ambas e fazer desaparecer o corpo de Diana. Mais de duas décadas depois, a jovem procura a família biológica com o intuito de se vingar por uma vida que considera ter sido privada de viver.

São vários os motivos pelos quais *Laços de Sangue* marca a ficção da SIC. A telenovela destaca-se, sobretudo, pelo êxito nas audiências, dado ter sido, por várias semanas, o programa mais visto do dia, à exceção das transmissões dos jogos de futebol. Após o desfecho da história, com a devida punição da malvada Diana, *Laços de Sangue* consta na lista das telenovelas mais vistas da SIC em 2011 e conquista o *Emmy* de melhor telenovela do ano (Cunha, Burnay, & Castilho, 2012, pp. 461-462). A coprodução apresentou-se como um “produto cuidado e alternativo” e a SIC garantiu que não eram quebradas as rotinas com os espectadores, convidando-os a assistirem ao desenrolar da trama depois de um gancho no final de cada capítulo (Cunha, Burnay, & Castilho, 2011, p. 478).

As características que diferenciavam *Laços de Sangue* dos produtos concorrentes – como o líder de audiências *Espírito Indomável* – manifestaram-se de forma positiva para a SIC e atraíram públicos mais jovens e também as faixas adultas entre os 35 e os 44 anos, de classes mais elevadas (Cunha, Burnay, & Castilho, 2012, p. 478).

Por seu turno, a TVI oferecia ao público, e em contraste com os cenários urbanos da novela com a qual disputava as audiências, o ambiente rural de *Espírito Indomável*. A história de duas famílias rivais que se reencontram, anos mais tarde, para ajustar contas, destacava-se pela vertente cômica e popular de determinadas personagens e, à época, entrou no *top ten* das novelas “com maior audiência em Portugal desde 2000” (Cunha, Burnay, & Castilho, 2012, p. 461).

Apesar da aposta na ficção nacional, as estações de televisão estavam conscientes da migração dos públicos para outras plataformas, nomeadamente, para os canais por subscrição, cujos resultados audimétricos, em 2012, se aproximaram das duas estações generalistas privadas. No mesmo ano, o horário nobre da SIC adquire uma maior relevância, com a emissão de *Dancin’ Days*, *Gabriela* e *Avenida Brasil* (Burnay & Cunha, 2013, p. 420). Visivelmente vincada a ligação da estação portuguesa à TV Globo, a versão nacional de *Dancin’ Days* resulta, de novo, de uma coprodução entre ambas. A SIC voltava a garantir ao público transmissões rotineiras, construídas de forma cativante. Esta peculiaridade distanciava a produção do terceiro canal das estratégias utilizadas pela TVI, cuja grelha de programação estava sujeita a alterações diárias, comprometendo a duração dos capítulos e impedindo a existência de ganchos no final (Burnay & Cunha, 2013, pp. 441-442). A responsabilidade que a SIC demonstrava cumprir perante o público, aliada a um produto pensado e trabalhado com detalhe, permitiram a *Dancin’ Days* o alcançar o primeiro lugar na lista das telenovelas mais vistas em Portugal durante dois anos consecutivos (2012-2013). Após 16 meses de emissão, que se traduzem em 341 capítulos, o desfecho do *remake* da telenovela brasileira de 1970, foi seguido por 1 milhão e 859 mil espectadores (Burnay, Lopes, & Sousa, 2014, p. 412).

O primeiro lugar conquistado por *Dancin’ Days* representa também o momento em que a tendência de liderança, ano após ano, da ficção nacional da TVI começa a inverter-se (Burnay, Lopes, & Sousa, 2017, p. 376). As sucessoras da adaptação de sucesso da SIC – *Sol de Inverno* e *Mar Salgado* – substituem-no e, entre 2013 e 2015, assumem o primeiro lugar entre as novelas mais vistas em Portugal nesse período. A “força produtiva da TVI” era, deste modo, instigada por uma característica que, desde

Laços de Sangue, diferenciava os conteúdos da estação concorrente, a qualidade. Distintos pelos seus aspetos técnicos, estéticos e narrativos, bem como por captarem a atenção de faixas sociais e etárias que, à partida, não se esperavam atingir, os produtos de ficção da SIC elevaram as narrativas a outros níveis de complexidade, sugerindo novas perspetivas sobre “os ingredientes clássicos de um melodrama” e destacando as potencialidades dos núcleos secundários (Burnay, Lopes, & Sousa, 2015, pp. 440-442).

Face aos inquestionáveis resultados de *Sol de Inverno*, e reconhecido o nível que a equiparava às séries norte-americanas, a TVI altera a programação do *prime time* e opta pelo formato *reality show* para competir diretamente com a novela da SIC. Estratégia que manterá frente a *Mar Salgado*, ao preencher a programação com o telejornal, a *Casa dos Segredos* e, de seguida, três telenovelas nacionais (*Belmonte*, *Beijo do Escorpião* e *Mulheres*). No que respeita à programação da SIC, as telenovelas brasileiras continuavam a marcar presença, no horário de acesso ao *prime time* e logo após a exibição do produto de ficção nacional, o que correspondia à segunda linha do horário nobre e ao *late night*. Em comum, e fruto da estratégia de contraprogramação, as duas estações comerciais passaram a ter as alterações constantes na duração dos capítulos, ignorando os *cliffhangers* que encerrariam os capítulos (Burnay, Lopes, & Sousa, 2015, pp. 416-417). A somar ao risco que corriam ao não cumprir a minutagem original dos capítulos, os dois canais privados assumiam alterações constantes na programação, optando por apresentar em primeiro lugar as telenovelas mais recentes e, numa faixa horária mais tardia, os títulos com os quais o público já estava familiarizado (Torres, 2008, p. 72).

No mesmo período, a RTP diferencia-se ao estrear *Os Nossos Dias*, uma *soap opera* emitida durante o dia, e regressa com um produto de ficção ao horário nobre, com a série *Bem-vindos a Beirais*, que, apesar de ficar longe da liderança, reconquista algum público (Burnay, Lopes, & Sousa, 2014, pp. 412-413). A SIC distancia-se ainda mais da concorrência ao contar a história da protagonista Leonor, uma mãe que procura os filhos (Burnay, Lopes, & Sousa, 2015, p. 416):

“Mar Salgado é um espelho da realidade portuguesa, com dramas e conflitos contemporâneos entrecruzados com a luta de uma mulher que vem atrás dos seus filhos, histórias de amor e muita comédia à mistura” (SIC, 2014)

Tal como se verifica no exemplo da coprodução *Mar Salgado*, o contexto português e as temáticas que constituem parte da rotina do público surgem aliados à complexidade que se encontrava nas narrativas. As estações procuravam oferecer

conteúdos dinâmicos que captassem o interesse dos espectadores e que pudessem enfrentar os produtos importados. O formato telenovela passou a acolher, em simultâneo, géneros como o melodrama, a comédia, o *thriller* policial e o mistério (Burnay, Lopes, & Sousa, 2016, p. 433). A TVI explorou também outro modelo de negócio através da telenovela *A Única Mulher*, uma obra que unia Portugal e Angola e que, por isso, resultaria nos dois mercados (Burnay, Lopes, & Sousa, 2016, pp. 459-460). A par com *A Herdeira*, cuja ação principal se desenrolava numa comunidade cigana, a TVI regressava à apresentação de títulos de sucesso e voltava a afastar-se da estação concorrente (Burnay, Lopes, & Sousa, 2018, p. 322). A SIC, por sua vez, alargou a presença da ficção nacional no horário nobre e acrescentou uma segunda telenovela portuguesa, prescindindo de um título de origem brasileira que sempre ocupara essa faixa horária (Burnay, Lopes, & Sousa, 2016, p. 437). As estações comerciais estavam conscientes de que a disputa pela liderança no *prime time* se fazia “numa base diária”, que variava com frequência (Burnay, Lopes, & Sousa, 2017, p. 370).

À medida que a concorrência se tornava cada vez mais renhida, com a TVI em primeiro lugar há mais de uma década, verificava-se o crescimento da televisão por subscrição, com uma audiência total superior à dos canais *free-to-air* (Burnay, Lopes, & Sousa, 2016, p. 434). A resposta às novas exigências do público produziu mudanças nas narrativas das novelas, que, com o tempo, se haviam tornado mais complexas. Os novos autores, ainda que cientes do trabalho feito no passado, traziam novas ideias para o mercado da ficção em Portugal. O maniqueísmo entre personagens atenuou-se, as histórias de amor e a desigualdade entre classes tornaram-se menos óbvias e previsíveis, imperava a atualidade e uma procura por situações reais: “a narrativa acelerou-se como sinal dos tempos, e a violência também, tornando-se mais gráfica. O diálogo cedeu espaço à imagem, o que afastou a telenovela da radionovela e aproximou-a das séries e mesmo do cinema” (Burnay, Lopes, & Sousa, 2017, p. 373). A estrutura narrativa renovada das telenovelas, característica das séries norte-americanas, refletiu-se de forma bastante positiva nas audiências (Burnay, Lopes, & Sousa, 2018, p. 342).

O primeiro lugar da SIC no *second prime time*, aquando da sua aposta na ficção nacional nesse horário, precede o fim da liderança da TVI, em 2019 (Burnay, Lopes, & Sousa, 2018, p. 322). Mais de 12 anos depois, o terceiro canal volta a liderar, sendo este o resultado da contratação da apresentadora Cristina Ferreira, mas não só (Burnay, Lopes, & Sousa, 2019, pp. 347-348). Seguindo a mesma linha estratégica que a conduziria à

liderança, a SIC reforçou a sua aposta no entretenimento, com novos formatos, e aproximou a ficção do *prime time* com a matriz melodramática, através das estreias de *Nazaré* (2019) e *Terra Brava* (2019). As duas telenovelas, líderes de audiências em *prime time* e *second prime time* respetivamente, marcam o regresso da “portugalidade” à ficção nacional, destacando aspetos ou elementos que caracterizam o país e os seus habitantes. A primeira, por exemplo, decorre na Nazaré e dá a conhecer os hábitos e costumes da região. Por seu turno, a TVI “entrou num período de falência de estratégia, estando à deriva” (Burnay, Lopes, Sousa, Félix, & Carvalho, 2020, pp. 292-293), até seguir a tendência e, em 2020, estrear *Quer o Destino*.

2.6. A ficção na tv free-to-air após a emergência das plataformas de streaming

Ao longo dos anos, os resultados audimétricos da televisão *free-to-air* revelaram uma quebra acentuada nas audiências, em oposição ao que se verificava no cabo, cuja oferta não apenas se diversificou de forma expressiva, como trouxe inovações para o mercado audiovisual, com o surgimento das plataformas de *video-on-demand* (VoD) e dos serviços *over-the-top* (OTT). De origem nacional, observa-se a emergência da *RTP Play*, da *TVI Player* e da *OPTO*. A nível internacional a *Netflix*, uma “rede global de televisão pela internet” (Lobato, 2019, pp. 20-21), é a plataforma de *streaming* com uma presença mais expressiva em Portugal (Burnay, Lopes, & Sousa, 2019, p. 341). À primeira OTT a explorar o território nacional, seguiram-se outras como a *HBO*, a *Amazon Prime Video* e, mais recentemente a *Apple TV+* e a *Disney+* (Burnay, Lopes, Sousa, Félix, & Carvalho, 2020, p. 295). A distribuição de televisão via internet revolucionou o mercado e ofereceu uma “experiência superior”, ao possibilitar a visualização dos conteúdos em qualquer dispositivo e lugar e a qualquer hora (Lotz, 2018, pp. 113-114).

De acordo com os dados divulgados pelo OBITEL, entre 2015¹ e 2019², verifica-se uma ligeira descida nas audiências das telenovelas transmitidas em horário nobre. Ao comparar os resultados de *Mar Salgado* (2015) e de *Nazaré* (2019), as duas telenovelas mais vistas aquando da data de exibição, observa-se uma diferença pouco expressiva. A primeira alcançou um *share* de 31,8%, que se distancia do *share* de 27,2% que *Nazaré* obteve. Neste sentido, não é possível afirmar que os resultados audimétricos das

¹ Ano em que surge a *Netflix* em Portugal.

² Data do último anuário do OBITEL publicado até abril de 2021.

telenovelas tenham sido afetados, conquanto a ligeira tendência decrescente das audiências na ficção do *prime time* e a subida dos canais por subscrição.

Face à dinamização do panorama audiovisual no sentido de produzir, distribuir e consumir conteúdos que alcancem os mais variados públicos, a televisão portuguesa tem procurado acompanhar o ritmo das inovações, ainda que não se denotem alterações significativas (Burnay, Lopes, & Sousa, 2019, pp. 353-354). A ficção nacional, ao alcançar novos públicos, complexificou-se e renovou a forma de abordar os conflitos, os temas e os personagens. A qualidade que lhe passou a ser inerente, foi reconhecida e, por diversas vezes, premiada no estrangeiro (Burnay, Lopes, & Sousa, 2017, pp. 371-374). Contudo, a principal aposta das estações generalistas continua a ser dirigida ao mercado interno, dado os baixos orçamentos das produções não permitirem uma afirmação saliente frente ao mercado internacional (Burnay, Lopes, Sousa, Félix, & Carvalho, 2020, p. 316). À exceção da RTP, que procura diversificar a oferta de ficção em diferentes formatos, a telenovela continua a ser o produto ficcional que mais relevância representa para as estações comerciais no *prime time* (Burnay, Lopes, Sousa, Félix, & Carvalho, 2020, pp. 300-307). Inclusive, plataformas como a *Netflix* reconhecem a influência do formato em Portugal, pois uma das primeiras ofertas do catálogo no país foram novelas transmitidas pela SIC (Burnay, Lopes, & Sousa, 2019, p. 343). Ainda que a plataforma reconheça o impacto dos produtos internacionais, está consciente de que, em termos gerais, o público demonstra uma preferência por produtos televisivos com os quais compartilha a mesma língua e cultura e onde encontra rostos “familiares”: “o global não substitui o local, mas podem coexistir os dois” (Lobato, 2019, pp. 182-183).

Assim, após uma fase em que as narrativas tentaram uma aproximação às séries americanas, apropriando-se de géneros como o policial e *thriller* em telenovelas como *Amor Maior* (2016), *Ouro Verde* (2017), *A Teia* (2018), a ficção nacional regressa à matriz melodramática direcionada a um público maioritariamente familiar e apresenta títulos como *Terra Brava* e *Quer o Destino* (Burnay, Lopes, & Sousa, 2018, pp. 341-342). Conscientes das limitações orçamentais impostas pelo mercado e da impossibilidade de se compararem ao panorama internacional, as estações comerciais adaptam-se e, em simultâneo, tentam permanecer fiéis às características-base que fazem da telenovela “um produto culturalmente relevante na sociedade mediatizada em que vivemos”. As narrativas partilham um sistema de signos, valores e crenças que os espectadores identificam e com os quais se identificam, numa expressão comum da

“portugalidade, sem nunca perder o valor universal da mensagem” (Burnay, Lopes, Sousa, Félix, & Carvalho, 2020, pp. 321-322).

CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA

No que respeita ao enquadramento da metodologia na organização do trabalho, ponderou-se e decidiu-se, por fim, situá-la antes do Capítulo 4, sobre os estudos de caso de duas telenovelas portuguesas.

Para o presente projeto, optou-se por uma abordagem mista. Esta abrangeu a realização de quatro entrevistas semiestruturadas e a análise de conteúdo das telenovelas *Terra Brava* e *Quer o Destino*, na qual se procedeu a uma análise qualitativa dos resultados apurados. As técnicas utilizadas dividem-se pelas vertentes teórica – leituras exploratórias – e prática – análise de conteúdo, entrevistas e escrita do guião. Estas duas partes permitem, primeiramente, relacionar conceitos e, numa fase posterior, aplicá-los.

A primeira parte do trabalho, referente à investigação do tema teórico, consistiu nas leituras exploratórias, que permitiram “situar claramente o trabalho em relação a quadros conceptuais reconhecidos” (Quivy & Campenhoudt, 2013, p. 50). Deste modo, estabeleceu-se como ponto de partida para a investigação a exploração do melodrama enquanto género. A partir daí, começou a desenhar-se um fio condutor através da enunciação da seguinte pergunta de partida: *Que matriz melodramática persiste na telenovela contemporânea em Portugal?*

Ao longo da reflexão teórica, revelaram-se ainda pertinentes para a realização do projeto duas questões de investigação: *De que forma o melodrama está presente no formato telenovela?* e *Como se caracteriza e o que mudou na matriz das telenovelas portuguesas desde a sua estreia até à atualidade?*

Consideraram-se como referência as obras de Jean-Marie Thomasseau (2005), Peter Brooks (1976), Jesús Martín-Barbero (1993) e Isabel Ferin Cunha (2003), bem como os anuários do OBITEL (2011-2020), na medida em que estas permitiram reunir um conjunto de ideias-base e enunciar novas interrogações, que viriam a conduzir a investigação após os primeiros dois capítulos. A leitura dos textos, que se pretendia precisa e rigorosa – no sentido de conseguir reunir um conjunto de “ideias, de as compreender em profundidade e de as articular entre si de forma coerente” (Quivy & Campenhoudt, 2013, p. 57) –, fez-se acompanhar de fichas de leitura organizadas por temas.

Com o intuito de complementar as leituras exploratórias, revelou-se interessante dedicar o quarto capítulo ao estudo das telenovelas *Terra Brava* (2019) e *Quer o Destino*

(2020). Para o efeito, procedeu-se ao visionamento integral dos dois títulos de ficção e à realização de entrevistas às respetivas autoras e coordenadores de projeto.

A escolha das duas telenovelas é justificada pelo facto de estas não apenas serem produtos recentemente exibidos pelas estações SIC e TVI, como também por marcarem o retorno das narrativas portuguesas que recuperam uma matriz melodramática mais clássica e prometem ao público um “regresso às origens”. Realizadas via *Zoom* no decorrer do mês de abril de 2021, as entrevistas foram previamente estruturadas, contudo, e dado tratar-se de “open-ended interviews” (Creswell, 2009), o guião sofreu algumas alterações no decorrer das mesmas, possibilitando a recolha de informações que davam resposta a inquietações levantadas ao longo da investigação.

A segunda parte do projeto, relativa à criação de uma telenovela original e à escrita do guião primeiro capítulo, encontra-se dividida em três fases. Primeiramente, procurou definir-se a história e encontrar os conceitos basilares que servissem como ponto de partida para o processo de escrita da telenovela. Neste sentido, revelou-se fundamental encontrar um ambiente tipicamente português, com características familiares para os espectadores, que aproximasse a narrativa do cerne da componente teórica estudada, a base melodramática clássica.

Até obter um suporte consistente, criaram-se diversos rascunhos que permitiram consolidar os objetivos do projeto: escrever uma telenovela original de matriz melodramática. Quando esse ambiente foi encontrado – com a criação da fictícia Vila Baixinha e do universo da ficção em que os protagonistas estão envolvidos – procedeu-se à escrita da sinopse, resumo, descrição dos personagens e definição da estrutura do primeiro capítulo. Aurora e Gui, os dois protagonistas, vivem uma história de amor proibida. Separados por um mal-entendido, reencontram-se, mais de 10 anos depois, na vila onde se tornaram os melhores amigos e se apaixonaram. Ela é uma famosa atriz de telenovelas – com direito a todos os rótulos que isso implica – e ele nunca concretizou o sonho de ser ator. A vila vive mais intensamente os dramas das telenovelas do que os da vida real. De forma mais literal ou caricaturada, pretende-se que toda a envolvência da trama represente o formato telenovela em Portugal.

Seguiu-se a escolha do *software* a utilizar. Surgiram duas possibilidades: *Celtx* e *Final Draft*. Após uma primeira experiência com o *Celtx* que não correspondeu às expectativas, optou-se pelo *Final Draft*, que se revelou um sistema prático e intuitivo.

Por fim, a terceira e última fase consistiu na escrita do guião, que, tal como a história, também sofreu diversas alterações. O maior desafio era aproximar o guião da

vertente teórica do projeto, como se, de alguma forma, fosse possível dar-lhe voz. Deste modo, pretendia-se contar uma história clássica – à semelhança da matriz que caracteriza o formato – com uma trama que envolvesse elementos como o herói e o vilão, a família, o amor, a comédia, os segredos e os mistérios. Sempre com o intuito de permanecer fiel à base melodramática do formato telenovela, obteve-se, como resultado final, o guião do primeiro capítulo de *Linha do Destino*.

A impossibilidade de avançar com o projeto para a fase seguinte, a produção, não foi impeditivo para criar um dossiê composto por elementos que contribuíram para a criação e imaginação de todo o ambiente da telenovela: elenco, cenários, banda sonora e desenvolvimento da narrativa ao longo de 120 capítulos. Ainda que não tenha sido possível colocar em prática todos estes componentes, considerou-se pertinente organizar um dossiê detalhado e o mais verosímil possível, de forma a dar a demonstrar que o projeto estaria apto a assumir uma dimensão real.

CAPÍTULO 4 – ESTUDOS DE CASO

TERRA BRAVA E QUER O DESTINO: O REGRESSO ÀS ORIGENS

Entre 2019 e 2020, a ficção nacional da SIC e da TVI convidava os espectadores a um “regresso às origens”³. Em outubro de 2019, estreava, na SIC, *Terra Brava*. Da autoria de Inês Gomes, a telenovela teve 361 capítulos e deu a conhecer ao público a história de Diogo Moreira, um jovem militar que regressa a Vila Brava, a sua terra natal, assumindo um outro nome, para se vingar de Maria Eduarda Ferreira, a mulher responsável pelo seu rapto há mais de 30 anos e pela morte do seu pai. Já a sede de vingança de Diogo era conhecida pelos portugueses quando, em março de 2020, a TVI estreia *Quer o Destino*. Com 189 capítulos, a adaptação da autora Helena Amaral do produto original chileno *Amanda* (2016), conta a história de Vitória Santareno, uma jovem enfermeira que volta a Salvaterra de Magos, a vila onde cresceu, igualmente com outro nome e com o intuito de castigar os irmãos Santa Cruz, que há 14 anos a violaram e mataram o seu pai.

Os pontos comuns entre as duas narrativas são notórios. A começar pela forma como se apresentam, ao oferecerem, nos vídeos promocionais divulgados por ambas as estações, uma viagem de “regresso às origens”. Em sentido lato, a expressão pode ser alvo de três interpretações. A primeira, e mais objetiva, aplica-se ao conflito que move a ação principal, dado o ponto de partida das duas telenovelas ser o retorno dos protagonistas aos lugares onde as suas histórias começaram. A segunda, de teor mais subjetivo, transpõe os personagens e circunscreve os dois produtos ficcionais em toda a sua amplitude, isto é, as origens a que os protagonistas regressam são também as origens de um país rural, ligado ao trabalho no campo e a um estilo de vida longe das grandes cidades. A terceira, por fim, refere-se ao regresso ao folhetim clássico, o melodrama. Diogo e Vitória não só voltam aos lugares onde cresceram, como partilham com os portugueses a viagem de regresso àquela que é a imagem de um Portugal tradicional, com características populares facilmente identificáveis. Mas o que significa isto? De que forma pode ser descrito o processo de pensar, escrever e realizar uma telenovela que pretende fazer chegar ao público uma “portugalidade rural”? Que matriz melodramática

³ Vídeos promocionais SIC (<https://videos.sapo.pt/dMh9jt64gZqkcQhZleRb>) e TVI (<https://videos.sapo.pt/YV7P5Z0NiBtBziqdtYs2>), consultados em abril de 2021.

está presente em ambas as telenovelas? Verifica-se uma tendência na produção de ficção nacional? O que caracteriza as telenovelas contemporâneas em Portugal?

Com o objetivo de responder às principais questões que motivaram um estudo mais detalhado das duas telenovelas, procedeu-se à realização de quatro entrevistas, via *Zoom*, às autoras Inês Gomes e Helena Amaral, e aos diretores de projetos Jorge Queiroga e Francisco Antunez, responsáveis pelas produções em análise.

Argumentista há 20 anos, Inês Gomes faz parte da equipa da SP Televisão e, entre outras telenovelas, são da sua autoria *Mar Salgado* (2014) e *A Serra* (2021). Esta última é dirigida pelo colega de equipa, Jorge Queiroga, também responsável pela realização de *Vidas Opostas* (2018). Atualmente a contar histórias na Plural *Entertainment* estão Helena Amaral, autora de *Amar Depois de Amar* (2019), e Francisco Antunez, realizador de títulos como *A Teia* (2018).

À data das entrevistas, que decorreram durante o mês de abril de 2021, as exibições de *Terra Brava* e *Quer o Destino* já haviam terminado⁴.

4.1. O primeiro capítulo e como tudo começa

As narrativas ficcionais têm como estrutura básica um início em que a normalidade vivida, até àquele ponto, pelos personagens é perturbada, por algum motivo ou acontecimento. A mudança incita a uma perseguição de determinados objetivos, que, por conseguinte, prevalece ao longo da trama e encontra inúmeros obstáculos, até regressar a uma nova normalidade (Campbell, 2008). Nas duas novelas em estudo, há acontecimentos que inquietam a vida dos protagonistas e os impulsionam para uma viagem ao passado.

“A ideia foi um desafio da SIC, que me disse que queria uma história de vingança”, começa por explicar Inês Gomes, autora de *Terra Brava*. Embora admita que não é “muito fã de histórias de vingança, porque, às vezes, acho que se esgotam rapidamente”, a argumentista arriscou e conta que “a partir daí, foi arranjar o herói e arranjar-lhe o conflito principal”. Quem é, então, o protagonista de *Terra Brava*?

⁴ A par com as entrevistas realizadas, para o estudo de *Terra Brava* e *Quer o Destino*, foram consultados os sites das telenovelas e das respetivas produtoras (<https://www.sptelevisao.pt/pt/producoes/novelas/terra-brava/> e <https://www.pluralportugal.pt/telenovela/quer-o-destino/>), em abril de 2021. Os episódios assistidos estão disponíveis nas plataformas digitais *OPTO* e *TVI Player*.

Diogo Moreira era ainda Rodrigo Montenegro Bastos quando foi raptado em criança, depois de assistir ao homicídio do pai. Na Alemanha, o rapaz acabara por conseguir fugir dos seus raptadores e, até ser encontrado pela polícia, sobrevivera sozinho nas ruas de um país que desconhecia. De regresso a Portugal, Rodrigo descobre que a vida que em tempos tivera, já não existe. Sem a sua família e a sua casa, o então adolescente é adotado por Carlos Moreira, o Inspetor da Polícia Judiciária responsável pela investigação do seu caso, e assume uma nova identidade: Diogo Moreira. Na atualidade, dedica-se à sua carreira como capitão no Regimento dos Comandos.

Ao descobrir que Eduarda Ferreira foi quem esteve por detrás do seu rapto, Diogo regressa a Vila Brava à procura de vingança. Contudo, esse regresso significa também o reencontro com Beatriz Ferreira, a filha da mulher que ambiciona destruir, a sua melhor amiga de infância e a pessoa por quem se vai apaixonar. Diogo é o herói de *Terra Brava*, um homem lutador, humilde e injustiçado, disposto a sofrer todas as consequências para repor a ordem moral. A sua história, bem como as características definidoras da sua personalidade, são expostas no primeiro capítulo. Na primeira cena da telenovela, quem as introduz em voz *off* é Beatriz, que assistiu ao rapto do melhor amigo e nunca o esqueceu:

“Dizem que não devemos voltar aos lugares onde fomos felizes, mas eu continuo a voltar sempre. Talvez para ter a certeza de que não te esqueço, talvez para não desistir de te encontrar. Faz hoje 30 anos que saíste da minha vida, Rodrigo, mas continuas a ser o meu melhor amigo. Tenho tantas saudades.”

Após as palavras de Beatriz, que encontra nas mesmas espaço para se apresentar e estabelecer uma ligação com os espectadores, os primeiros 30 minutos do capítulo localizam-se num tempo passado, entre a infância e a adolescência de Rodrigo. O público acompanha, em paralelo, o crescimento solitário do protagonista e a vida da sua melhor amiga, que, entretanto, se mudara com a família para a herdade que pertencera aos Montenegro Bastos. “Eles eram os dois protagonistas”, afirma Inês Gomes, que justifica a escolha de começar a apresentação de Diogo através da voz de Beatriz: “era a história de amor deles os dois. Começava quando eram pequeninos e continuava com eles em adultos, também era isso o motor da história”.

Ultrapassada a fase de contextualização, o momento em que o rapaz se começa a identificar como Diogo precede um salto temporal para a atualidade. Diogo é agora um

militar em missão na República Centro Africana e Beatriz trabalha na Herdade Terra Brava, é casada com Tiago, um marido possessivo e violento, com quem teve um filho, Martim. Adora cavalos e essa paixão fê-la abrir um Centro Hípico na Herdade. Beatriz é destemida, inteligente, gosta de ajudar os outros e verá a sua liberdade ser posta em causa por Tiago, que a persegue depois de esta pedir o divórcio. Controlador, o marido recusa-se a aceitar a ideia de viver sem Beatriz e fará tudo o que estiver ao seu alcance para a separar de Diogo.

Por seu turno, Eduarda é a proprietária da Herdade, mãe de Beatriz e Afonso Maria, casara-se com Francisco, mas o neto é, obsessivamente, o centro das suas atenções. Ambiciosa, já foi Ministra da Agricultura e atualmente é a presidente da Fundação. Tem ciúmes da ligação de Rosete, a irmã, com Francisco e os filhos. Para além dos conflitos com Rosete, Eduarda mantém uma relação conturbada com a sogra Mercedes, mas terá em Tiago um aliado nos seus negócios corruptos.

O regresso de Diogo à sua terra natal acontece aquando de um trágico acidente de viação que coloca a vida de Beatriz e Martim em risco. Num ato altruísta, e sem saber de quem se trata, o militar salva-os. Só mais tarde, no hospital, com Martim em estado crítico, Diogo reconhece Eduarda e ficam os dois frente-a-frente. Entre as paisagens campestres de Rio Frio e a introdução da dinâmica que caracteriza os habitantes da fictícia Vila Brava, o primeiro capítulo termina, deste modo, com um elemento que Inês Gomes considera essencial, um gancho que convida o público a voltar no dia seguinte para continuar a acompanhar o desenrolar da trama. Para a autora, é importante que o primeiro capítulo cativa a atenção dos espectadores e deixe claro, desde o princípio, que história está a ser contada: “senão está a pedir-se ao público que fique uma hora à espera sem saber porque é que está a ver aquela novela e porque é que se vai fidelizar. Portanto, o conflito central convém ser apresentado bem cedo”. A somar a estes elementos, o capítulo deverá “ter uma estrutura bem encadeada” e “centrar sempre a história nos personagens principais” e, ainda que não apresente todos os personagens secundários, poderá fazer sentido “meter alguma coisa mais leve, para começar já a abrir o leque”. Dado tratar-se de um capítulo com um valor de produção superior aos restantes, Inês refere a importância de apostar em situações “para encher o olho”, como se verifica em *Terra Brava*: “tínhamos o acidente na ponte, a guerra na República Centro-africana... Tínhamos assim algumas coisas para puxar”, relembra.

Por sua vez, *Quer o Destino* começa com a apresentação da protagonista na primeira pessoa. “Tive sempre a ideia de que queria um pré-genérico”, declara Helena Amaral. A autora, que se considera “uma grande adepta de pré-genéricos”, recorda que “poderia fazer um pré-genérico com a violação anos antes e depois voltávamos à realidade. Só que isso situaria a novela num ponto de vista da violência, digamos, num patamar mais alto do que aquele que eu gostaria ou que a estação gostaria”. Assim, através de um discurso proferido diretamente para a câmara, olhos nos olhos com o espectador, Vitória surge num grande plano, que se aproxima gradualmente do seu rosto. De lágrimas nos olhos, fala de forma pausada e as suas palavras são acompanhadas por uma música dramática, dando ênfase à emoção a que se procura apelar.

“Eu não sou capaz de amar ninguém enquanto não tiver feito justiça. Quero fazer qualquer coisa que os faça sofrer. É só isso que eu consigo pensar. Tenho de me vingar a mim e ao meu pai. Eles tiraram-me tudo. Até a capacidade de gostar de alguém”

Natural de Salvaterra de Magos, Vitória Santareno chamava-se Margarida Rosa até aos 14 anos. Tinha uma vida pacata, vivia com o pai, Adriano, um homem apaixonado pela arte da falcoaria, e gostava de passar tempo com Carlos Branco Reis, o seu melhor amigo e, mais tarde, namorado. Tudo muda no dia em que aceita a boleia dos quatro irmãos Santa Cruz. Lucas, Marcos, Mateus e João interrompem a viagem para atrair Margarida até um local isolado no campo, colocam-lhe uma venda e acabam por violá-la. Em choque, a rapariga regressa a casa e confessa a Adriano o ataque que sofreu. O pai, movido por um acesso de fúria, procura os culpados e acaba por ser alvejado. Margarida, que assiste ao homicídio do pai, cumpre a última ordem de Adriano e foge de Salvaterra com o objetivo de não mais voltar. Em Lisboa, é institucionalizada e conhece Maria, a quem acaba por chamar “irmã” e a pessoa que se torna a sua maior confidente. Disciplinada, honesta e inteligente, Margarida tem bem traçados os seus objetivos de vida. Na atualidade, é Vitória, uma enfermeira que acaba de pedir uma licença sem vencimento para poder acompanhar a recuperação de Catarina de Santa Cruz, a matriarca da família. 14 anos depois, Vitória regressa ao lugar de onde fugiu com uma única certeza, procurar justiça.

No primeiro capítulo, a caracterização da heroína de *Quer o Destino* não surge, contudo, de forma imediata, o que explica o recurso a uma cena fora do tempo, em que se quebra a quarta parede e conta diretamente o conflito ao público, tornando-o seu

cúmplice. Helena Amaral justifica que “demorava muito para chegarmos ao cerne da questão e explicar ao espectador onde é que estava o desequilíbrio inicial”, e acrescenta, “querem saber ao que vêm? Então a história é esta, agora vamos desenvolver e depois chegamos aos 45 minutos e a Vitória, então, explica aquilo que disse no início”.

Até ao momento em que o público fica a conhecer o percurso e as motivações da protagonista, é apresentada a família Santa Cruz, nomeadamente os quatro irmãos, e a rotina que pauta o dia-a-dia da vida na Herdade da Lagoa. Lucas, o irmão mais velho, é engenheiro agrónomo na herdade, viúvo e pai de Ana Catarina. Pouco depois de surgir no ecrã, e ao assistir com incredulidade à enfermeira a mergulhar no rio para resgatar dois cães, Lucas salva Vitória de se afogar. O gesto revela a generosidade do primogénito de Catarina como um traço basilar da sua personalidade. Contrariamente ao que a protagonista pensa, Lucas é um homem íntegro e o único membro do núcleo Santa Cruz que não tem conhecimento do crime cometido pela família. A primeira cena entre Lucas e Vitória, segundo a autora, apela a “uma estrutura clássica das novelas, que é o primeiro olhar, o primeiro encontro, é o par final”.

À espera do regresso da mãe à Herdade da Lagoa, estão os restantes três irmãos. Marcos é impulsivo, ciumento e mulherengo. Contra a vontade de Catarina, é casado com Carla, uma mulher negra, com quem teve dois filhos. Marcos tem um caso em segredo com Rita, a noiva de Lucas, mas não esconde a inveja que tem do irmão mais velho, por ter sido sempre o filho preferido do pai e por estar à frente na gestão da herdade. Segue-se Mateus, um rapaz extremamente organizado, com uma inabalável devoção a Deus e à própria mãe, por quem é capaz de fazer qualquer coisa. É veterinário e a sua personalidade, aparentemente, pacata, oculta a sua obsessão por mulheres e os distúrbios mentais que o levam a violá-las e matá-las. Por fim, João é o mais novo dos quatro irmãos e também aquele que se revela, emocionalmente, mais frágil. Sem rumo e a sentir-se posto de parte pela família, João encontra no álcool e nas drogas um escape para a sua vida. A culpa e o trauma perseguem-no desde o dia em que violaram Margarida, pelo que representará um obstáculo na vida de Marcos, Mateus e Catarina. A matriarca desempenha um papel decisivo na trama. Após a morte do marido Bernardo, que a traía com a governanta, Catarina assume a gestão da herdade e dos negócios. É uma mãe severa e dedicada ao bem-estar dos filhos, principalmente de Mateus, o seu filho predileto. É respeitada por todos, tem uma personalidade forte e a sua devoção a Deus é um dos seus traços mais característicos. Catarina regressa a casa fragilizada, depois de sofrer um AVC,

e conta com a ajuda da enfermeira Vitória na sua recuperação. Contudo, a matriarca está longe de imaginar que acaba de colocar dentro da própria casa a filha do homem que Mateus matou e cujo corpo enterraram os dois.

Apesar da desconfiança visível no olhar de Vitória, a protagonista integra-se na dinâmica familiar dos Santa Cruz e só quando Carlos, o capataz e melhor amigo de Margarida, a reconhece e confronta a sós, Vitória expõe a sua história. A enfermeira partilha o seu plano de vingança e deixa o capataz perplexo.

O primeiro capítulo de *Quer o Destino* termina com um gancho que provoca o público. Carlos declara-se a Vitória, beija-a e ela repudia-o com agressividade. Lucas surpreende-os ao surgir com um olhar inquiridor. “O grande fator de desequilíbrio na vida daqueles personagens foi o aparecimento dela”, remata Helena Amaral. Para a argumentista, um primeiro capítulo deverá representar “um microcosmo dos cosmos da novela”, pelo que “há uma necessidade quase explicativa de deixar claro ao que as pessoas vêm”. Centrado no núcleo principal, “temos que perceber que havia uma normalidade, que há qualquer coisa que quebra essa normalidade e que a novela é sobre isso”. Assim, é essencial que cada capítulo “tenha a sua estrutura própria, que comece num ponto e acabe noutra”, declara a autora.

4.2. Os personagens e o maniqueísmo

Nos primeiros capítulos das telenovelas em estudo, verifica-se a prioridade de contextualizar e expor a ação principal, bem como os personagens que a integram. Embora permaneçam por responder questões que farão o público continuar a acompanhar a trama, é clara e praticamente imediata a identificação do herói e do vilão, um espelho invertido um do outro.

Por um lado, em *Terra Brava*, Rodrigo fora uma vítima nas mãos de Eduarda, uma mulher sem escrúpulos que não olha a meios para atingir fins. Por outro, em *Quer o Destino*, Margarida sentira na pele o mau génio de Marcos, Mateus e Catarina, sendo o veterinário quem mais a fará sofrer após o seu regresso. Em ambos os casos, os protagonistas são figuras injustiçadas, que perderam tudo, e os vilões ostentam poder. Todavia, estes últimos também têm segredos, fragilidades e características que os tornam mais empáticos. Em contrapartida, os protagonistas têm, igualmente, atitudes questionáveis, que colocam em causa o seu bom fundo. Este cruzamento entre o universo

do bem e do mal atenua a aceção maniqueísta do formato telenovela e revela que a construção dos personagens passou por um processo cuidado por parte das autoras. Inês Gomes considera “importante as pessoas saberem logo quem é o herói e quem é o vilão” no formato telenovela, e acrescenta que acredita ser, do mesmo modo, relevante que “eles sejam humanos e não sejam só figuras. Isto não são desenhos animados, não é?”.

Quanto mais multiforme for a personalidade de um personagem, maior é a sua riqueza e o interesse que tem na narrativa. O carácter motiva as ações do personagem. Este está bem construído quando as suas vontades se refletem na sua forma de agir. É por isso que, reunir diferentes personalidades, provoca uma colisão de interesses, que gera conflitos e impulsiona o desenrolar da trama. O que significa que o “bom pode ser mau”, porque, apesar das situações com que se depara, está consciente dos meios que tem de atingir para alcançar os fins a que se propôs e age, independentemente das consequências dos seus atos (Pallottini, 1989, pp. 79-81).

“As pessoas têm de ter se identificar com alguma coisa daqueles personagens. Não podem ser só a preto e branco”, afirma a autora da SP Televisão. Diogo regressa a Vila Brava em busca de justiça, o que implica destruir a mãe da mulher que ama, mesmo sabendo que isso fará Beatriz sofrer. Para além de este ser o principal conflito interior com que terá de lidar, a moralidade das suas ações tornar-se, desta forma, questionável, pois o protagonista está disposto a sofrer as consequências dos seus atos. Por sua vez, Eduarda revela uma faceta totalmente diferente para Martim, que coloca a descoberto o lado mais afetivo, humano e empático da vilã. A verdade é que o rapaz é filho, e não neto, de Eduarda, e este é um dos maiores segredos – e pontos fracos – que a proprietária da Herdade guarda. A vilã e Beatriz engravidaram na mesma altura. Eduarda deu à luz o seu filho e de Francisco, porém, o bebé de Beatriz e Tiago não sobreviveu. Para proteger a filha, a matriarca acaba por trocar os recém-nascidos e apenas Prazeres, que assiste a tudo, fica a saber a verdade. “Acho que, cada vez menos, temos personagens maniqueístas”, diz Inês Gomes, “esta humanização que temos do vilão, faz com que o personagem fique mais interessante, tanto para o público como para quem escreve. Um vilão que não tem fragilidades nenhuma, é uma figura de papelão, na verdade”.

A somar à verdadeira identidade do protagonista, há ainda outros segredos que tem um impacto significativo no percurso do personagem principal: Tiago, Diogo e Afonso Maria são irmãos. Depois de revelar, finalmente, a Beatriz o seu passado e de esta passar a participar no plano contra Eduarda, apesar de se sentir revoltada por ele lhe ter

mentido durante tanto tempo, o herói é apanhado por Afonso Maria, com quem partilha laços de sangue. Fruto da relação secreta que Vicente mantinha com a mãe de Beatriz, no passado, Eduarda engravidou. Ao saber da gravidez, o patriarca da família Montenegro Bastos recusou assumir o bebé e forçou a amante a abortar. A reação de Vicente, incitou Eduarda a vingar-se, o que resultou no rapto de Rodrigo. Mais tarde, e já como proprietária da Herdade Terra Brava, a vilã casou com Francisco, que perfilhou Beatriz e Afonso Maria, o filho de Vicente.

Para além de Beatriz, Afonso Maria e Arminda, a cozinheira da família que reconhece Rodrigo quase desde que este se apresenta na herdade como Diogo, o protagonista sente-se na obrigação de contar a verdade a Tiago, mesmo sabendo que coloca em risco tudo o que o levava até ali. Depois do rapto de Rodrigo, e da morte de Teresa, Tiago fora adotado por Tomás, sem que este lhe confessasse que não era o seu pai biológico. O marido de Beatriz não quer acreditar que partilha o mesmo sangue com Diogo, o seu maior inimigo, e, ao tentar agredi-lo, sofre um acidente que o deixa entre a vida e a morte. Mais tarde, o cúmplice da vilã confia-lhe todas as informações que reuniu e desmascara o irmão. A partir desse momento, Eduarda mostra-se disposta a tudo para arruinar Diogo e Beatriz.

Em Salvaterra de Magos, as decisões de Vitória também não geram consenso à partida, pois colocam em causa a estabilidade e a felicidade de personagens inocentes, como Carlos e Lucas. Em oposição, os vilões Marcos, Mateus e Catarina procuram a empatia do público ao darem a conhecer as suas vulnerabilidades, envoltas, muitas vezes, em segredos. “Gosto de sentir nas novelas que posso encontrar aqueles personagens quando saio de casa, aqui na minha rua”, afirma Helena Amaral. Em *Quer o Destino*, a maior fraqueza de Marcos são os filhos, que prioriza em toda e qualquer circunstância. A devoção à mãe e o amor por Isabela, uma das empregadas da Herdade, deixarão transparecer as principais inseguranças de Mateus. Já Catarina, que aparenta ser uma figura inabalável, esconde as suas fraquezas tão secretamente como as revelações mais temidas. A matriarca oculta um passado infeliz, ao lado de um marido violador, violento e que a traía com as empregadas. Fruto de uma relação abusiva de Bernardo com Joana, a cozinheira da herdade, nasceu Carlos. Desde então, as duas mulheres partilham o mesmo segredo. Apesar do tom superior com que se dirige aos outros, a matriarca manifesta-se carinhosa com os netos, coloca a família no topo das suas prioridades e

acolhe Vitória como se esta fosse sua filha. A postura de Catarina para com a enfermeira muda, radicalmente, no dia em que descobre que Vitória é Margarida.

A partir desse momento, e tendo como cúmplices os filhos Mateus e Marcos, Catarina ganha um novo objetivo de vida: arruinar a protagonista e impedir que se concretize o seu plano de vingança. A malvadez da vilã só termina quando Vitória interrompe a felicidade de todos, no dia do casamento de Mateus e Isabela, para desmascarar, inesperadamente, a família Santa Cruz. A protagonista expõe publicamente todos os crimes cometidos pela matriarca e pelos filhos, e quando parece estar próximo o fim do triunfo dos vilões, Mateus anuncia, para espanto geral, que Ana Catarina é filha dele e de Vitória. Perante todas as revelações que os incriminam, Mateus, Marcos e Catarina tentam escapar. O veterinário ameaça Ana Catarina para que esta fuja consigo, no entanto, é surpreendido pela chegada de Vitória, que intervém e acaba por ser esfaqueada. No hospital, a protagonista entra em coma e os antagonistas são detidos e castigados pelos crimes cometidos no passado. Deste modo, a partir do capítulo 115, inicia-se uma nova fase da narrativa de *Quer o Destino*. Em *Amanda*, a versão original, a trama termina com a morte do personagem principal, em prol da segurança da filha. Na versão portuguesa, nos restantes 74 capítulos, após um salto temporal de um ano, a protagonista vive uma nova independência, procura ajudar outras mulheres violentadas, esforça-se para reconquistar a confiança e o amor da filha e volta a sofrer nas mãos de Mateus. O vilão ganha um papel de destaque neste período da narrativa. Ao conseguir escapar da clínica psiquiátrica em que estava internado, Mateus põe fim à vida de Catarina, ganha em Isabela uma cúmplice para os seus crimes e vive obcecado com a ideia de raptar Ana Catarina e destruir Vitória.

Sobre o processo de criação dos personagens, nomeadamente do vilão Mateus, a autora recorda: “o que foi o meu esforço foi pensar assim ‘porque é que uma pessoa é assim?’. Porque eu não acredito nessa coisa de que as pessoas só más ou só boas. O que é que aconteceu na vida deste homem? E fui montando”. Helena Amaral explora um pouco mais a questão e acrescenta: “não gosto de personagens demasiado bons, não gosto de personagens demasiado maus, mas gosto de personagens bem definidos, com uma função, mas que tenham sempre um lado que eu tenha a noção que posso encontrar aquelas pessoas”.

4.3. A importância da comédia aliada ao drama

A presença da comédia é uma característica a salientar em *Terra Brava* e *Quer o Destino*. Na telenovela da autoria de Inês Gomes, que conta com cerca de 35 personagens no elenco regular, o núcleo cómico é encabeçado por Maria Prazeres Pinto, uma beata que sabe tudo sobre todos os habitantes de Vila Brava. “É quase um estereótipo português. Toda a gente conhece uma falsa beata”, declara a autora. Prazeres é viúva, tem algumas paixões secretas e é uma mãe e avó controladora, mas o seu principal objetivo é encerrar o bar Carrossel. Assume-se como uma das maiores fãs do cantor Marco Paulo, motivo pelo qual deu o mesmo nome ao filho. Os conflitos provocados por Prazeres, afetarão Rosete, a proprietária do Carrossel, e as suas bailarinas, sobretudo, Tina, que não resiste a provocá-la. Prazeres, e a sua constante necessidade de se meter na vida dos outros, despoleta ainda outras peripécias caricatas com o personagem Filipe. Este apresenta-se como Padre Ricardo Janeiro, uma identidade falsa, que o obriga a fingir que sabe como se dá uma missa ou um sacramento. O falso Padre e Prazeres estabelecem uma relação de amizade improvável. “Uma Prazeres fez uma grande diferença neste projeto”, afirma Inês Gomes, “tinha uma parte cómica, mas tinha uma parte dramática também, era um personagem com sentimentos, com dramas interiores” e, nessa perspetiva, “era um personagem muito rico”.

Outro personagem que contribui de forma significativa para a vertente cómica da telenovela é Elsa Santinho. O seu sonho é ser uma estrela da música, depois de ter ficado conhecida em criança por lançar o êxito “Canário”. Elsa consegue enganar tudo e todos – inclusive a católica Prazeres – ao fingir que consegue comunicar com Deus. Os habitantes de Vila Brava passam a olhar para a rapariga como a “santinha” que faz milagres, porém esta é apenas uma das muitas mentiras que Elsa conta. Como cúmplice, tem o namorado Vasco, sobrinho de Prazeres, que nunca recusa participar nos esquemas da cantora. No pai, Raul Santinho, encontra um apoio, mas está longe de imaginar que, apesar de religioso e defensor da moral e dos bons costumes, também ele esconde segredos que põem em causa o respeito que conquistou na vila. Raul é uma das paixões secretas de Prazeres, contudo, a beata não imagina que ele gosta de espreitar as bailarinas do Carrossel às escondidas.

Para a autora de *Terra Brava*, a comédia tem um peso cada vez maior no formato telenovela: “acho que as pessoas quando querem ver, e quando seguem uma novela, querem a parte dramática, querem emocionar-se, mas também querem rir-se, querem

alguma leveza”. Inês Gomes explica que, para si, “o que define um personagem, geralmente, é o seu objetivo, o que é que ele quer na vida e como é que lhe posso dificultar a vida durante a novela”. Ao atribuir objetivos a personagens como Prazeres ou Elsa Santinho, estes “têm um papel importante na narrativa. Têm sempre uma história”. Neste sentido, a argumentista salienta a relevância de ter, ao longo da trama, o diálogo entre personagens de diferentes registos: “não lhes chamo personagens cómicos, nem há núcleos cómicos, eles têm que fazer todos parte da história. Porque senão ficam uns corpos estranhos ali fora, ficam universos partidos. E acho que isso também foi o que resultou muito bem em *Terra Brava*, os personagens misturavam-se todos e os *plots* estavam misturados. A comédia estava misturada com o drama, com a parte séria. Por isso sim, esses personagens para nós [autores] são muito importantes e fazem a diferença”. Jorge Queiroga, coordenador de projeto da telenovela, reforça as palavras de Inês: “acho que esse, por acaso, é um dos grandes sucessos da *Terra Brava*, a forma como os núcleos cómicos foram enquadrados na dramaticidade geral da novela, ou na estrutura narrativa dramática da novela, porque é uma história dramática de alguém que se quer vingar”. O também realizador acrescenta ainda que o maior desafio foi “tornar verdadeiros e humanos os conflitos dos personagens mais leves ou cómicos, de forma a que a integração na narrativa, e no tom da representação geral, fosse plausível e pudessemos acreditar. Eu acredito em tudo o que a Prazeres dizia. Eu acredito que possa haver uma Prazeres como aquela (...). E isso permite que ela se relacione com outro tipo de personagens, com a Eduarda, com o Diogo, com a Beatriz, por exemplo”.

Na adaptação de Helena Amaral, o número de personagens é um pouco mais reduzido, com cerca de 25 atores no elenco regular. A presença do género comédia é também notória na narrativa. “O original não tem comédia nenhuma”, recorda a autora, que acrescenta, todavia, que “a ideia foi aumentando”. Na trama de *Quer o Destino*, destaca-se a família Branco Reis, composta por Alfredo, Joana, Hugo e Carlos. Apenas o capataz, que sofre com o amor não correspondido por Vitória e se entrega ao vício do álcool, adota um registo mais dramático na maioria das cenas. Em oposição, os restantes elementos da família proporcionam momentos caricatos que fazem rir os espectadores. Alfredo é o caseiro da Herdade da Lagoa, um homem humilde, apaixonado pela mulher, pelo fado e por vinho. Canta no café “Petiscos de Salvaterra” e é lá que ganha um nome artístico Alfredo Caseiro. A proprietária do estabelecimento, Patrícia Fontes, 25 anos mais nova, é apaixonada pelo fadista e está disposta a fazer de tudo para pôr fim ao

casamento de Alfredo. Joana – ou Mãe Joana, como é carinhosamente tratada por todos – é a cozinheira da herdade e uma segunda mãe para os irmãos Santa Cruz, que criou como seus filhos. Não tem papas na língua e, apesar das suas reações intempestivas, faz tudo para proteger os que ama. O trio Alfredo, Joana e Patrícia é responsável por momentos de pura comédia: “eu pensei, à partida, que queria uma mulher mais nova que se apaixonasse pelo Alfredo”, afirma a autora de *Quer o Destino*, “precisava de ter drama na história daquele relacionamento, porque não há histórias sobre relacionamentos felizes. Relacionamentos felizes em narrativa televisiva é uma grande seca”.

Do núcleo Branco Reis, faz também parte Hugo, o filho mais novo. É um jovem trabalhador da herdade, que faz um pouco de tudo, desde tratar do gado a ser o moço dos recados. Leal, companheiro e alegre, Hugo ambiciona criar um sindicato que defenda os interesses e direitos dos trabalhadores explorados.

“As situações é que se me apresentaram como cómicas. Eu não parti para a comédia”, explica Helena Amaral, “a história foi-se-me revelando com aspetos engraçados. E acho que tomei mais consciência de que aquilo tinha um potencial de comédia grande quando pensei ‘se ele vai ser fadista, que nome é que eu lhe vou dar?’”. A argumentista conta a história por detrás da escolha do nome do personagem interpretado por Luís Esparteiro: “o grande fadista, na história do fado, é o Alfredo Marceneiro. Ora, eu quando dei o nome ao Alfredo, não pensei nisso, confesso. Aliás, tinha pensado noutro nome, de que já não me lembro, mas depois pensei ‘ah, não, vou dar-lhe o nome de Alfredo’. Pronto, e aquilo cruzou-se. De Alfredo Marceneiro, o original, para Alfredo Caseiro”.

Maria de Portugal, nome artístico de Maria Romão, é a “irmã” de Vitória. Para além de ser o maior apoio da protagonista, tem uma personalidade divertida e desleixada que contrasta com a seriedade de Vitória. Passa os dias entre a pensão por cima do café de Patrícia – de quem se torna uma grande amiga, apesar das constantes discussões entre as duas –, e a Herdade da Lagoa, onde arranja emprego como empregada de limpeza. Ingénua e emocionalmente instável, a jovem diz sofrer de uma “doença” que a obriga a alimentar-se com frequência. Maria de Portugal é uma cantora de música popular que só canta em *playback* e que, se puder escolher, prefere não trabalhar. Na herdade, forma uma amizade improvável com Elvira, a governanta que, às escondidas, tem uma plantação de cânabis para poder fumar nas pausas do trabalho. Ao descobrir o segredo de Elvira, Maria passa a fazer-lhe companhia.

“Acho que o humor tem um papel importante nas novelas como tem na vida em geral. Claro que há personagens que têm mais, como as pessoas, há pessoas que têm mais sentido de humor do que outras”, e, contudo, Helena Amaral acrescenta, “não acredito muito naquela ideia do núcleo cómico”. Assim como Inês Gomes referira a importância de cruzar géneros como o drama e a comédia, a autora de *Quer o Destino* reforça a mesma ideia: “a história da mãe Joana é uma história dramática e nós ríamo-nos era, no fundo, das suas [maneiras]. (...) Eu escrevi ‘bate com o pano’ e a Marina Mota faz aquilo fantasticamente. Isso passou a ser também um bordão de comédia. Depois a coisa nasce assim. Acho que a comédia tem sempre lugar, porque também tem lugar na vida. Isso também é um fator de verosimilhança. Agora a ideia de ‘isto é o núcleo cómico’, vou dizer que é uma coisa que eu não gosto nada de ouvir”.

4.4. O Portugal rural que transporta o público até às origens

Não obstante as semelhanças já identificadas, a “portugalidade” e a busca por um “regresso às origens” são as bases que unem *Terra Brava* e *Quer o Destino*. Sobre o projeto da sua autoria, Inês Gomes relembra que “tinha muito a ver com [o facto de] ser uma novela rural, no campo, numa pequena vila, de ir buscar coisas muito ligadas ao povo português”. Por seu turno, Jorge Queiroga explica que “até à *Terra Brava*, as novelas do ciclo anterior eram, geralmente, todas elas urbanas”, e continua, “se uma novela quiser agradar ao público que, por exemplo, vê *thrillers*, se calhar já estamos a segmentar muito uma novela e a descaracterizar aquilo que é o tal modelo clássico. Ou seja, eu penso que no último ciclo de novelas urbanas, ou mais modernas ou mais fora do clássico, se procurou muito isso”.

A autora da trama exibida na SIC considera que as telenovelas “continuam a ser um produto diário. Portanto, há uma tentativa de manter este formato mais clássico, que eu acho que o público também procura”. Jorge Queiroga concorda: “é muito importante procurarmos sempre diferenças e inovação, mas também acho que é importante não esquecermos o modelo clássico de abordagem de uma novela, não só porque esse funciona, mas também é porque é decalcado de tudo”. O realizador reforça a sua opinião ao afirmar que “se nós estamos a fazer um conteúdo de novela, tem de ser abrangente, não pode apelar a este nicho ou àquele, de forma tão segmentada”.

Deixando muito claro que tentar definir o classicismo do formato é “muito discutível”, o coordenador de projeto categoriza *Terra Brava* como “uma novela de estrutura clássica”, porque “tem um núcleo central de protagonistas que é dramático, que tem a estrutura corrente, tem outros núcleos paralelos, uns mais descomprimidos, outros mais leves”. Jorge caracteriza o projeto como “rural e, nesse sentido, a ruralidade também está associada à origem”, o que “remete para outro tipo de universos e comportamentos e personagens”.

No caso da telenovela exibida pela TVI, Francisco Antunez, diretor de projeto, relembra: “o que achámos que fazia sentido para *Quer o Destino* foi uma coisa muito simples: portugalidade rural. Foi isto que eu estive a explicar a toda a gente que queria como mote desde o início do projeto”. Da mesma forma, Helena Amaral declara: “acho que o ‘regresso às origens’ de que se falava era no sentido de ser uma novela mais clássica, menos aventureira”. O coordenador de projeto admite que ao olhar para trás e observar outros exemplos de ficção nacional, como *A Teia* e *Valor da Vida*, acredita que estes se tenham perdido “em caminhos que, por mais válidos que sejam, criam uma distância com o espectador”. O realizador explica que “a sensação que nós tínhamos quando começámos a fazer *Quer o Destino* era que as pessoas sentiam falta de algo português, que sintam que é delas”, e acrescenta que, com o intuito de contrariar este afastamento, “tentámos ir buscar pequenos pormenores que dessem à pessoa essa sensação da saudade, daí a parte rural um bocadinho mais rústica, para ir buscar todas essas pequenas coisas que nos fazem sentir portugueses”.

“Acho que as estações procuram histórias e personagens que o público sinta como suas”, salienta Helena Amaral, “depois o embrulho é que é diferente”. Mas o que esperam, afinal, os espectadores das telenovelas contemporâneas? “Já houve uma altura em que parecia que o público queria coisas um bocadinho diferentes. Agora a ideia que tenho, e vale o que vale, de estarmos a acompanhar as audiências e tentar perceber, é que as pessoas querem uma coisa um bocadinho mais clássica quando se fala de novelas”, responde Inês Gomes. A mesma opinião é partilhada pelos quatro entrevistados. Francisco Antunez recorda: “decidiram experimentar outro género de histórias, outras coisas diferentes. Se calhar resultou numa primeira fase, mas as pessoas cansaram-se rapidamente disso”. Seguindo a mesma linha de pensamento, Jorge Queiroga esclarece que “o público da *Netflix* não é, certamente, o público da novela”. Assim, percebeu-se que “o que fazia sentido era voltar um bocadinho atrás e voltar a essa trama familiar que

é, no fundo, esta história clássica de novela, que é o mais apelativo”, conclui o realizador de *Quer o Destino*.

Com as estações e o público à procura de novas e diferentes histórias, estreia *Terra Brava*, em 2019. “Era uma novela rural”, explica o diretor de projeto, “e foi a primeira que apareceu nos últimos anos, porque as outras não eram rurais, ou se passavam em Lisboa ou no Porto”. No ano seguinte, a TVI estreava *Quer o Destino*, e Francisco Antunez recorda que uma das características que diferenciava o projeto era o regresso “à trama familiar clássica, que se estava um bocadinho a perder (...), de irmos para outro género de histórias e, de repente, perdermos a base. E a base é tudo, é o que as pessoas mais querem ver porque há uma matriz, e essa matriz é que atrai o espectador de novela”, termina.

No formato de ficção em estudo, os autores trabalham constantemente no sentido de criar um ambiente no qual a ilusão se torna credível. Deste modo, a realidade desempenha um papel fundamental, porque suporta a ficção (Pallottini, 1989, pp. 19-23). Aos olhos do espectador, pode parecer pouco provável a troca dos filhos de Eduarda e Beatriz sem que ninguém se apercebesse ou a adoção de Ana Catarina pela família a que, efetivamente, pertence. Por mais improváveis que os dois acontecimentos sejam, poderiam acontecer, pois a narrativa apresenta inúmeras motivações que lhes dão lógica e os tornam possíveis e verosímeis. Os espectadores estão conscientes de que, ao assistirem a uma novela, estão a explorar um universo imaginário que se alimenta da fantasia e de elementos irrealistas, mas que, ao integrar aspetos do quotidiano e situações reais, também retrata a realidade (Torres, 2015, pp. 40-41).

“As pessoas gostam de grandes histórias”, afirma Helena Amaral, “o público que gosta de telenovelas, gosta de histórias que, obviamente, são sempre diferentes, mas que tratem um determinado quadro de *tópos* narrativo, que tem a ver com o amor, com a vingança e todos esses temas... Mas que tem, sobretudo, uma ideia de verosimilhança”.

Assim como na realidade, na ficção nem toda a linguagem é verbal. A escolha dos lugares, dos cenários, das músicas, das cores e do guarda-roupa é fundamental para construir um produto verosímil e que preencha todos os requisitos do que se pretende que seja uma história que acompanhe o dia-a-dia de quem a segue durante mais de 100 ou 200 capítulos. “O processo de começar a trabalhar uma telenovela às vezes varia”, explica Inês Gomes, “o projeto tanto pode começar pelas personagens ou pela história, como pelo sítio”. A autora começou por desenvolver a história de *Terra Brava* sem ter o “universo

totalmente definido”, pois “nem sequer sabia se conseguiríamos fazer [as gravações] no Alentejo, porque as distâncias em termos de custos de produção têm um preço”. Nesta fase do processo, Jorge Queiroga desempenhou um papel crucial. “Torna-se muito complicado fazer ficção fora de portas, porque sai muito caro”, explica o realizador. Com efeito, a fictícia Vila Brava teve lugar numa herdade situada nos arredores da capital: “o grande desafio foi encontrar um espaço cenográfico que me remetesse para o Alentejo, inequivocamente, que não pusesse nenhuma questão ao espectador em acreditar que está no Alentejo. No entanto, está a 50 km de Lisboa”. O diretor de projeto acrescenta ainda: “devo dizer que (...) foi a maior mais-valia para construir e viabilizar este projeto, porque era muito importante os personagens andarem no exterior”.

Em contrapartida, quando desafiada para adaptar a telenovela *Amanda*, Helena Amaral refletiu e questionou-se: “o que é que eu tenho que fazer para tornar esta história, que é uma história universal, porque as boas histórias são universais, o que é que eu tenho de fazer para a tornar portuguesa?”. A autora iniciou o processo da forma que acredita ser mais relevante: “na caracterização das personagens, dar-lhes local, dar-lhes bilhete de identidade, dar-lhes origem. Sempre que pego numa história, procuro muito. Começo por procurar no mapa”. Para passar à prática, Francisco Antunez afirma escolher um conceito estético e artístico “é muito importante porque define uma linha para tudo”, pois, uma vez definido, “tudo vem dentro do mesmo mote. Tudo é essencial”. O coordenador de projeto salienta a escolha da herdade, que englobava um conjunto de aspetos que “permitiam, em termos logísticos, fazermos quase tudo ali e, com isso, dar muita riqueza estética à história” e que, deste modo, “era quase um personagem também”.

A descentralização e a escolha dos *décors* das duas narrativas não foram os únicos fatores que mereceram mais atenção na criação de *Terra Brava* e *Quer o Destino*. Uma das particularidades dos dois produtos da SIC e da TVI está na música. A escolha da banda sonora inclui apenas – à exceção de um tema internacional em *Terra Brava* – temas de artistas portugueses cantados em português. Desde os temas de abertura, *Melhor de Mim*, de Mariza, e *Desfado*, de Ana Moura, às músicas que compõem os capítulos e que acabam por fazer também parte da própria caracterização dos personagens. “A música também ajudou nessa criação desta sensação de ter uma coisa muito portuguesa”, comenta Francisco Antunez.

Os dois diretores de projeto, que acompanharam, desde o princípio e sempre de perto, todo o processo de criação das duas telenovelas, destacam inúmeras características

que fizeram a diferença. Jorge Queiroga dá ênfase ao que considera ter sido o mais importante para a realização de *Terra Brava*: “termos encontrado o modelo de produção e de abordagem que nos permitiu fazer cabalmente uma novela rural, adequada ao orçamento que tínhamos e ela ser bem feita, bonita, com cavalos, vacas, planícies, sobreiros, rios, tudo”. E sublinha o sucesso que acredita ter resultado da “forma como conseguimos trabalhar os personagens de forma a que o tom fosse equilibrado em todo o tipo de registos”. Por sua vez, Francisco Antunez ressalta a escolha de atores, a par com o “sentir que, em todas as cenas, estava lá o mote inicial da portugalidade rural. (...) O mote resultou bem e fez com que tudo o resto acabasse por resultar bem”.

4.5. Histórias com finais felizes, mas um futuro incerto

Após serem abordados, através de diferentes perspetivas, temas como a violência doméstica, o feminismo, o alcoolismo e os problemas de adição, a religião, as doenças mentais e a adoção, os últimos capítulos encerram as narrativas de Diogo e Vitória com o castigo dos vilões e a reposição da ordem moral. Em *Terra Brava*, ao tentar recuperar Teresa e Martim, o herói é atraído por Eduarda. Numa situação limite, e depois de tentar provocar a morte de Diogo, a vilã prefere morrer a confessar onde escondeu os filhos de Beatriz. O protagonista assiste com angústia à morte da vilã e acaba por ser salvo por Tiago. Todos procuram Teresa e Martim. Beatriz é a primeira a chegar ao encontro das crianças.

A história de Diogo termina onde tudo começou e o local onde Rodrigo e Beatriz brincavam, acaba por ser o local do seu casamento. “As pessoas continuam a querer ver este formato”, encerra Inês Gomes, “é um produto que é muito fácil de ver família, que eu acho que traz algum conforto diário”.

Em *Quer o Destino*, Vitória e Lucas casam-se na Herdade da Lagoa, rodeados pela família e pelos amigos. A cerimónia é interrompida por Mateus, que surge de pistola em riste e provoca o pânico ao disparar sobre cada personagem. Contudo, a cena do tiroteio não passa de uma alucinação do vilão, que se prepara para surgir de surpresa no casamento do irmão. Num impulso e perante o momento de delírio de Mateus, Isabela mata o amado e entrega-se à polícia, confessando todos os crimes cometidos por Mateus.

Grávida, Vitória encontra o seu final feliz ao lado de Lucas, Ana Catarina e Maria Teresa. Também para Helena Amaral é o triunfo do bem sobre o mal que o público

procura nas telenovelas: “a nossa vida é dura, mas há que manter um registo aspiracional. Porque, quem sabe, ainda nos vai acontecer como a A, B, C e vamos conseguir resolver os nossos sonhos, fazer as nossas vinganças e, apesar de tudo, continuar uma pessoa boa”.

Quanto ao futuro – não dos personagens de *Terra Brava* e *Quer o Destino*, mas das narrativas da ficção nacional –, este revela-se imprevisível. “Estamos no ciclo das novelas rurais, que há de acabar”, afirma Jorge Queiroga, “não sei quanto tempo é que vai durar. Mas sei que há de haver um dia que vai inverter”. O realizador considera que “mesmo que queiramos regressar a um modelo mais autêntico, estamos sempre a tentar dar alguma novidade ou uma perspetiva nova, porque senão caímos na rotina”. Francisco Antunez está de acordo: “a novela tem vantagens e tem coisas muito boas também. E nós temos é que ser pragmáticos e defender os trunfos que o formato tem, e não tentar que o formato passe a ser outro”, termina o realizador.

Em síntese, após um período em que as produtoras e as estações televisivas nacionais procuravam oferecer telenovelas que se distanciassem da matriz e que, assim, se assemelhassem às séries internacionais, o formato regressa àquela que é considerada a sua essência, numa tentativa de dar resposta ao propósito comercial de atrair o público. A “recentralização” das novelas portuguesas, que voltam a oferecer aos espectadores os elementos melodramáticos que estes esperam encontrar, fica marcada pela estreia de *Terra Brava*, na SIC, e *Quer o Destino*, na TVI, sendo a última uma adaptação do original chileno *Amanda*. As autoras sublinham a importância de começar com um primeiro capítulo que apresente, de forma clara, o enredo principal da trama. Sendo a verosimilhança um dos aspetos mais importante a ter em conta, é fulcral existir um diálogo entre registos como o drama e a comédia, mas também personagens complexos e interessantes, compostos por diversas camadas. Sobre o que está por vir, há muitas perguntas e poucas respostas, e, todavia, é o presente que mais questões levanta. Por enquanto, este quer-se melodramático.

PROJETO



linha do destino

A realidade e a ficção de mãos dadas

LINHA DO DESTINO

Capítulo 1

Escrito por

Carolina Custódio

carolinacc1998@hotmail.com
961602016

INT. ELEVADOR TV - DIA

Sozinha, Aurora está nervosa. Inspira e ajeita o cabelo. As portas abrem-se e ela sorri.

CORTA PARA:

INT. HOSPITAL ESPANHA - DIA - 11 ANOS ANTES

Legenda: Espanha

Plano fechado do rosto de Aurora a gritar e a chorar.

CORTA PARA:

INT. BASTIDORES TV - DIA

Ao sair do elevador, Aurora é recebida por dois elementos da equipa de produção, que a encaminham para a zona da maquilhagem. Sobre a mesa à sua frente, está uma revista. Aurora pega nessa revista e observa a capa, enquanto lhe retocam a maquilhagem.

Prepara-se para entrar em estúdio. Ouve-se uma voz feminina que a anuncia.

APRESENTADORA

(com entusiasmo)

Vamos receber já de seguida a nossa convidada de hoje, a atriz Aurora Valverde.

Ouvem-se aplausos. Aurora sorri e avança. Deixa para trás, sobre a mesa, a revista que antes observava. É agora visível a imagem da capa, uma fotografia de Aurora e, em destaque, o seu nome.

CORTA PARA:

INT. ESTÚDIO TV - DIA

Entrevista já a decorrer.

No estúdio de televisão, a plateia aplaude entusiasticamente. À frente do público, sentadas em dois cadeirões, estão duas mulheres. Os aplausos continuam. As mulheres riem e fitam a plateia até fazer-se silêncio. A apresentadora intervém, revelando um sorriso descontraído.

APRESENTADORA

Todos estes aplausos são merecidos, Aurora.

(pausa)

Como é que alguém encara o sucesso desde tão cedo, como aconteceu contigo?

Aurora sorri e lança um olhar breve ao público antes de voltar a fixar a apresentadora. Tem uma postura confiante e uma expressão empática.

AURORA

O sucesso é a parte mais fácil disto tudo. Não é o que todos mais queremos na vida, ter sucesso seja no que for?

APRESENTADORA

Também já o querias aqui?

Num ecrã atrás de ambas, surge uma fotografia de Aurora em criança, deitada no alcatrão, agarrada à barriga a rir. Aurora sorri, nostálgica.

APRESENTADORA (CONT'D)

Onde é que estavas?

Aurora parece hesitar em dizer o nome do lugar.

AURORA

Estava em Vila Baixinha. Costumávamos ir lá passar férias. É a terra natal da minha mãe.

(MORE)

AURORA (CONT'D)
(nostálgica, olha para a
fotografia novamente)
É um lugar onde fui muito feliz.

Ouvem-se gargalhadas de criança.

CORTA PARA:

EXT. RUA VILA BAIXINHA - DIA - 17 ANOS ANTES

Legenda: 17 anos antes

Aurora tem 13 anos. Está deitada no alcatrão, a rir. Gui tira-lhe uma fotografia.

GUI ADOLESCENTE
Um dia vais olhar para esta foto e
vais lembrar-te dos nossos verões.

AURORA ADOLESCENTE
(estica os braços para ele)
Agora é a minha vez. Deixa-me tirar-te
uma foto.

GUI ADOLESCENTE
(ignora o pedido e continua
a tirar fotografias)
Achas que, um dia, estas fotografias
vão valer muito dinheiro?

AURORA ADOLESCENTE
Porquê?

GUI ADOLESCENTE
(com um ar incrédulo)
Porque vamos ser muito famosos.

AURORA ADOLESCENTE
Tu vais ser famoso. Eu não quero
nada disso. Agora dá cá.

Aurora levanta-se e Gui foge dela, com a máquina em punho.
Correm um atrás do outro e riem.

Distraído, Gui quase vai de encontro a Teresa, que assiste a
tudo com um semblante carregado. Com medo, as crianças
estacam.

TERESA
(em tom ameaçador)
Para casa. Agora.

Derrotado, Gui caminha à frente da mãe, em silêncio.

TERESA (CONT'D)

(furiosa)

Estás proibido de conviver com aquela família. Quantas vezes é preciso pôr-te de castigo para perceberes que estou a falar a sério?

Gui atreve-se a olhar para trás, desiludido. Aurora acena-lhe, com inocência. Gui aperta a máquina fotográfica entre as mãos.

TERESA (CONT'D)

Que tenha sido a última vez, ouviste?

GUI ADOLESCENTE

(mente)

Sim, mãe.

CORTA PARA:

EXT. RUA VILA BAIXINHA - DIA - 14 ANOS ANTES

Aurora e Gui estão sentados num muro de pedra a contemplar a paisagem. Aurora tira uma fotografia a um Gui sorridente.

AURORA JOVEM

Foi a última, prometo.

GUI JOVEM

(trocista)

Tu nunca cumpres o que prometes.

Aurora dá-lhe um encontrão com o ombro, que o diverte.

AURORA JOVEM

Vá lá, não sejas assim. São só fotografias.

(pousa a máquina ao seu lado)

Eu gosto de ter um bocadinho de ti comigo, em Lisboa.

GUI JOVEM

(desvia o olhar)

Nem acredito que já vais embora amanhã. Agora só nos voltamos a ver daqui a um ano.

AURORA JOVEM

Dizes isso todos os anos.

GUI JOVEM

(zangado)

Porque é verdade. Devíamos ver-nos mais vezes. Não sei quanto mais tempo vamos aguentar...

AURORA JOVEM

(pega no rosto de Gui e vira-o para si)

Sempre foi assim, Gui. Conto os dias até chegar o verão desde que me lembro de ser gente. Porque é que haveríamos de deixar de aguentar? Achas que vamos deixar de ser melhores amigos quando formos mais velhos?

Ficam em silêncio, de frente para a paisagem. Gui observa Aurora pelo canto do olho, disfarça um sorriso apaixonado.

AURORA JOVEM (CONT'D)

(divertida)

Lembras-te daquela vez que chorei tanto na véspera de me ir embora que fiquei doente e os meus pais tiveram de me levar para o hospital? E daquele ano em que me confessaste que o teu sonho era ser o ator mais famoso à face da terra? Depois até me pediste desculpa e explicaste que não querias tirar o lugar à minha mãe.

Gui ri-se.

AURORA JOVEM (CONT'D)

(nostálgica)

Foste a primeira pessoa para quem liguei quando o Xavi nasceu, toda orgulhosa de deixar de ser a irmã mais nova. Daquela vez em que caíste e partiste o braço, telefonaste primeiro para mim do que para os teus pais. Sabes todos os meus segredos. Eu sei todos os teus segredos.

(lança-lhe um olhar desafiador)

Acho eu.

(sorri)

Nós nem sequer precisamos de falar para sabermos em que é que o outro está a pensar. Achas mesmo que o mundo consegue continuar a girar se deixarmos de ser os melhores amigos? É impossível, Gui.

Gui vê Teresa ao longe. Ela carrega, cabisbaixa, dois sacos de compras.

GUI JOVEM
(sobressaltado)
Nada é impossível se a minha mãe
nos vir juntos.

Gui pega na mão de Aurora e correm na direção oposta à de Teresa, que os vê mesmo antes deles desaparecerem. A sua expressão demonstra a repugnância que sente.

CORTA PARA:

INT. CAFÉ VILA - DIA - 14 ANOS ANTES

Numa das mesas, Dinis e Sofia bebem café. Atrás do balcão, André observa-os.

DINIS JOVEM
(feliz)
Nem acredito que te vais mudar
definitivamente para Lisboa. Vais
adorar a vida na cidade. Os meus
amigos vão adorar-te.
(pausa)
E, claro, lá a tua tia vai ter
todas as condições para recuperar
da doença. Os meus pais já estão a
tratar de tudo.

SOFIA JOVEM
Nunca vou conseguir agradecer-vos
aquilo que estão a fazer por nós.

Trocam um beijo. Dinis apressa-se a terminar o café. Discretamente, Sofia e André cruzam olhares.

DINIS JOVEM
Vou acabar de arranjar tudo para a
viagem. Vens?

SOFIA JOVEM
Tenho de passar por casa primeiro.
Depois vou ter contigo.

Dinis levanta-se, despede-se de Sofia e sai.

André aproveita a oportunidade para se aproximar. Finge estar ocupado a levantar a mesa.

ANDRÉ JOVEM
(provocador)
Ele deu-te mesmo a volta à cabeça.

SOFIA JOVEM
(divertida com a situação)
Eu gosto do Dinis.

ANDRÉ JOVEM
Gostas mesmo? Ou tens medo de
aceitar que gostas mais de mim?

Ante a provocação, Sofia ri-se.

CORTA PARA:

EXT. RUA VILA BAIXINHA - DIA - 14 ANOS ANTES

Gui caminha de um lado para o outro, nervoso. Dá um pontapé
numa pedra e fica a vê-la desaparecer sem destino.

Aurora chega.

AURORA JOVEM
(ofegante)
Desculpa a demora.

GUI JOVEM
(aliviado)
Estava a ver que não nos
despedíamos.

Gui baixa o olhar para os pés, agitado. Aurora agarra-lhe nos
ombros, obrigando-os a ficar frente a frente.

AURORA JOVEM
O que se passa? Fala comigo. Problemas
com os teus pais?

GUI JOVEM
(inspira para ganhar
coragem)
Isto soaria muito melhor se tivesse
sido escrito e ensaiado.

Ela está divertida e confusa.

GUI JOVEM (CONT'D)
Ontem disseste que sabias todos os
meus segredos. Bem, talvez haja um que
não saibas e nem sequer desconfias.
(sorri e desvia o olhar,
nervoso)
(MORE)

GUI JOVEM (CONT'D)
 Isto vai parecer uma loucura, mas
 eu...
 (tossica)
 Eu... Nós... Tu e eu, os dois melhores
 amigos...

Aurora interrompe o discurso dele com um beijo que, num momento inicial, o deixa sem reação.

Quando o beijo termina, encostam as testas e assim permanecem, como se isso lhes desse mais tempo.

AURORA JOVEM
 (orgulhosa)
 Eu disse que sabia todos teus
 segredos. Não devias duvidar de mim
 dessa forma, Gui.

Gui olha-a, incrédulo, mas com um sorriso nos lábios. Ela aproxima-se ainda mais e voltam a beijar-se.

AURORA JOVEM (CONT'D)
 (provocadora)
 Vemo-nos no próximo verão?

Perante o silêncio e a falta de reação dele, Aurora dá-lhe um encontrão amigável antes de se desviar.

AURORA JOVEM (CONT'D)
 (afastando-se)
 Adeus, melhor amigo.

Gui impede-a de partir ao puxá-la para mais um beijo, o que a faz rir.

CORTA PARA:

INT. ESTÚDIO TV - DIA

Aurora está comovida. Desperta dos seus pensamentos.

AURORA
 (com espontaneidade)
 Nunca volte ao lugar onde já foste
 feliz. Não é assim que se costuma
 dizer?

A apresentadora sorri.

CORTA PARA:

INT. CAFÉ VILA - DIA

No café, a entrevista de Aurora é transmitida na televisão. Gui finge estar distraído a trabalhar, mas Teresa e Tódo observam-no.

Ele aproxima-se do balcão e volta a olhar para o relógio.

TERESA
(desconfiada)
Estás à espera de alguém?

GUI
Estou. Mas não se preocupem, eu sei o que estou a fazer.

TERESA
Outra vez essa história de queres saber mais sobre aquela maldita família? Felizmente, há anos que nenhum deles põe um pé na vila. Porque é que insistes em regressar ao passado?

GUI
Eu só estou a fazer aquilo que o André faria. Se isso significa que tenho de os atrair de volta a Vila Baixinha, então vou começar pela figura mais importante daquela família.

Teresa e Tódo entreolham-se, confusos, e Gui fixa o olhar na televisão, com um ar misterioso.

AURORA (V.O.)
A minha mãe é a minha maior inspiração.

CORTA PARA:

INT. ESTÚDIO TV - DIA

A entrevista decorre.

AURORA
(com orgulho)
A grande estrela Xica Valverde é a maior inspiração para grande parte da população feminina portuguesa.

APRESENTADORA

(divertida)

E eu diria que tu vais pelo mesmo caminho.

(aponta para a fotografia)

Aquela adolescente tem motivos para estar orgulhosa de ver a mulher em que a tornaste. O que é que te pode faltar? Plantar uma árvore, escrever um livro e ter um filho?

Aurora volta a olhar para a fotografia e algo muda na sua expressão sorridente.

AURORA

(com honestidade)

Às vezes, faz-me falta voltar a ser ela.

CORTA PARA:

EXT. RUA VILA BAIXINHA - DIA - 12 ANOS ANTES

INÍCIO DE CENA MUSICADA

Legenda: 12 anos antes

No início de mais um verão em Vila Baixinha, Gui espera por Aurora sentado no muro de pedra a contemplar a paisagem.

Vira-se quando a ouve chegar. Aurora corre para os braços dele e Gui levanta-a no ar. Estão felizes.

GUI JOVEM

Estava com tantas saudades tuas. Este ano foi tão longo.

CORTA PARA:

EXT. RUA VILA BAIXINHA - DIA - 12 ANOS ANTES

Sofia e Dinis caminham de mãos dadas. André observa-os. Dinis apresenta Sofia a um grupo de rapazes mais velhos. Com uma atitude possessiva, coloca-lhe um braço sobre os ombros e Sofia parece visivelmente desconfortável. O olhar de André cruza-se com o de Sofia. Distraído, Dinis não se apercebe e continua a exhibir a namorada.

CORTA PARA:

EXT. TELHADO CASA - DIA - 12 ANOS ANTES

Aurora e Gui estão deitados no telhado de uma casa. Ele aponta para o céu e fala-lhe ao ouvido. Riem juntos.

CORTA PARA:

INT. CASA GUI - DIA - 12 ANOS ANTES

André e Sofia entram em casa aos beijos.

SOFIA JOVEM
(divertida)
Temos de parar com isto. Não é justo para o Dinis.

ANDRÉ JOVEM
(despreocupado)
Há quantos anos é que dizes isso?

Sofia ri-se e André abraça-a.

CORTA PARA:

EXT. CASA AURORA - DIA - 12 ANOS ANTES

Abraçados contra a porta, Aurora e Gui riem, atrapalhados a tentar abrir a porta da casa dela.

GUI JOVEM
(sussurra)
Tens a certeza que estamos sozinhos?

A porta abre-se, finalmente. Aurora entra e puxa Gui para o interior.

CORTA PARA:

INT. SALA AURORA - DIA - 12 ANOS ANTES

Aurora e Gui entram em casa aos beijos. Ela empurra-o para o sofá e envolvem-se.

Pousadas numa mesa de centro, estão várias molduras com fotografias de família.

FIM DE CENA MUSICADA

CORTA PARA:

INT. COZINHA GUI - NOITE - 12 ANOS ANTES

André está sentado à mesa a beber uma cerveja e a ver televisão. Marca o número de Sofia e espera até ela atender.

ANDRÉ JOVEM

Podemos encontrar-nos? Daqui a uns dias estás de regresso a Lisboa. Quero estar contigo.

CORTA PARA:

INT. SALA AURORA - NOITE - 12 ANOS ANTES

Sozinha, Sofia sussurra para o telemóvel.

SOFIA JOVEM

Vai ter a minha casa daqui a 10 minutos.

ANDRÉ JOVEM (V.O.)

Sofia, não me deixes. Fica em Vila Baixinha comigo. Vamos tentar que resulte. Tu sabes que és muito mais feliz comigo do que com ele.

Dinis entra e Sofia apressa-se a desligar.

DINIS JOVEM

(desconfiado)
Quem era?

SOFIA JOVEM

(nervosa)
Não sei. Às vezes ainda me ligam pessoas que eu não conheço, a dar as condolências pela morte da minha tia.

Dinis fita-a, desconfiado.

SOFIA JOVEM (CONT'D)

Estava a pensar ficar mais algum tempo na vila. Desde o que aconteceu com a minha tia, preciso de passar algum tempo sozinha.

CORTA PARA:

INT. COZINHA GUI - NOITE - 12 ANOS ANTES

André parece triste. Fita o telemóvel.

Gui, Teresa e Tódo entram a discutir. André observa-os.

TERESA

(furiosa)

Eu sei muito bem que te encontras com a Aurora às escondidas. Durante todos estes anos, fizeste-o para me provocar, mas acabou.

Gui escuta a mãe, contraiado.

TERESA (CONT'D)

A família Valverde não é um exemplo a seguir. Eles não são como nós. Eu e a Xica crescemos juntas na vila e olha como estamos agora. Desde que é uma celebridade, ela nunca mais cá veio. Deixa os filhos virem sozinhos porque é demasiado importante para regressar à terra que sempre lhe deu tudo e às pessoas que sempre a apoiaram, mesmo quando ela era apenas uma miúda rebelde que gostava de quebrar as regras. Nós éramos amigas. Mas ela virou-nos as costas, a todos.

(pausa)

O que é que achas que os filhos vão fazer também? Não te podes deixar iludir, Gui. A Aurora gosta da vila porque aqui tudo é diferente da vida que ela tem. Tu és diferente dos rapazes que ela conhece. No fim do verão, para onde é que ela volta sempre? Tu nunca vais ser uma prioridade para ela.

GUI JOVEM

(revoltado)

A Aurora não é assim. Ela não tem culpa dos erros da mãe. E a família dela não tem culpa que a tua família nunca te tenha deixado seguir os teus sonhos.

Tódo esbofeteia Gui. Apanhado de surpresa, ele vira as costas aos pais e corre para o quarto.

TERESA

(para André)

Espero que tenhas mais juízo que o teu irmão e não te metas com ninguém daquela família.

(MORE)

TERESA (CONT'D)

(pausa)
Vais sair? Já é tarde.

ANDRÉ JOVEM

Vou só acabar de ver este episódio.

André finge estar distraído a ver televisão. Teresa e Tódo deixam-no sozinho. Ele apressa-se e sai.

CORTA PARA:

INT. SALA AURORA - NOITE - 12 ANOS ANTES

Dinis e Sofia estão a discutir.

DINIS JOVEM

Porque é que não queres regressar a Lisboa? Se é porque aqui te sentes mais perto das memórias que tens da tua tia, eu posso ficar contigo. Ficamos mais duas semanas e depois a vida continua.

SOFIA JOVEM

Tu não compreendes. Eu preciso de espaço, Dinis. E tu não me dás esse espaço.

DINIS JOVEM

(furioso)
Queres espaço? Se ficares nesta vila para sempre, nunca serás ninguém. Eu ajudei-te, já te esqueceste? Levei-te a ti e à tua tia para minha casa. Os meus pais acolheram-vos como se fossem da família. Arranjámos os melhores médicos e a tua tia até melhorou. Na cidade temos outras oportunidades. Eu tenho planos para nós.

(pausa)
Fazemos uma boa dupla. Até já escolhemos o nome da nossa filha, quando um dia decidirmos ter filhos. Maria do Carmo, lembras-te?
(com desconfiança)
O que é que mudou?

Aurora entra na sala de estar, interrompe a discussão e Sofia perde a coragem. Os três entreolham-se, comprometidos.

AURORA JOVEM
Desculpem, eu...

SOFIA JOVEM
Não, eu já estava de saída.

DINIS JOVEM
Eu levo-te.

SOFIA JOVEM
(irredutível)
Não, eu vou sozinha.

AURORA JOVEM
(preocupada)
Eu posso ir contigo, se quiseres.
Não pareces muito bem, Sofia.

SOFIA JOVEM
(pega na mala)
Obrigada pela mala. Eu percebo se
já não a quiseres emprestar.

AURORA JOVEM
Leva-a. Eu tenho outras malas.

Sofia encaminha-se para a porta e Dinis segue-a, em silêncio. Ela sai sem olhar para trás e Dinis esmurra a porta com violência. Aurora observa-o com compaixão e ele vira-lhe as costas.

CORTA PARA:

INT. CAFÉ VILA - DIA

Céu, Máxima e Piedade entram no café. Gui circula ocupado, fingindo estar distraído.

A televisão transmite a entrevista de Aurora. Ouvem-se aplausos.

APRESENTADORA (V.O.)
Por hoje ficamos por aqui.
Obrigada, Aurora, pela oportunidade
de termos esta conversa
maravilhosa. Amanhã estamos de
volta com um novo convidado, não
perca.

Sem disfarçar a ansiedade, Gui olha para o relógio. Atrás do balcão, Teresa fita-o com desconfiança.

Céu, Piedade e Máxima aproximam-se do balcão.

PIE DADE

(aponta para a televisão)
Se ela não fosse filha de quem é,
logo via o sucesso que tinha. Aqui
o nosso Gui é que merecia ter tido
uma oportunidade.

Gui sorri, agradecido.

MÁXIMA

(justa)
Digam o que disserem, eu gosto da
Aurora. Viram o episódio de ontem?
(afetada)
Meu Deus, esta noite nem dormi bem.
Estou ansiosa para que o polícia
descubra o que se está a passar.
Coitada da rapariga, ela não teve
culpa de terem trocado os bebés na
maternidade.

CÉU

Por acaso, também fui dormir muito
ansiosa. Espero que consigam
apanhar a malvada da irmã antes
dela fugir do país.

PIE DADE

Está bem, mas isso é na novela. Eu
estava a falar...

Gui atira um pano para cima do balcão, interrompendo a
conversa.

GUI

Tenho de sair.
(dirige-se às três
senhoras)
Torçam por mim. Vou tentar levar
uma surpresa comigo para
assistirmos ao episódio de hoje na
coletividade.

Teresa fica sobressaltada, cruza um olhar com Tódo e sai
atrás de Gui.

Céu, Máxima e Piedade trocam olhares curiosos.

CORTA PARA:

EXT. VILA BAIXINHA - DIA

À saída do café, Teresa tenta alcançar Gui, com dificuldade.

TERESA

Gui, espera!

Gui vira-se e ficam frente-a-frente.

TERESA (CONT'D)

Que história é essa de estares a fazer o que o teu irmão faria? O que é que o André tem a ver com a família da Xica?

GUI

Já estou atrasado. Depois conto-te tudo, mãe.

TERESA

(autoritária)

Acabaram-se os segredos. Vais contar-me a verdade aqui e agora ou podes ter a certeza que eu vou atrás de ti e estrago os teus planos.

Gui suspira, impaciente. Sem outra alternativa, acaba por ceder.

GUI

A Aurora publicou um vídeo nas redes sociais que me chamou a atenção.

TERESA

Isso está a tornar-se uma obsessão.

GUI

Era um vídeo simples dela a responder a perguntas dos seguidores. Parecia uma coisa inocente, mas havia uma parte em que ela falava na sobrinha. Um minuto depois, o vídeo tinha sido apagado. Era óbvio que ela tinha acabado de cometer uma inconfidência. Foi isso que me chamou a atenção. Então comecei a investigar e acabei por descobrir que a Sofia e o Dinis têm uma filha. Não há uma única fotografia dela na imprensa, quase ninguém, para além da família, sabe que a Xica tem uma neta com 11 anos.

TERESA

Não estou a perceber onde queres chegar.

GUI

Bastou-me fazer as contas para perceber que aquela criança pode ser filha do André. Ele e a Sofia tinham um caso às escondidas. O maior segredo da família Valverde é uma criança que pode ser minha sobrinha e vossa neta. Se depender de mim, será feita justiça e vamos deixar de estar separados dela.

Teresa está em choque.

GUI (CONT'D)

Vou fazer tudo o que estiver ao meu alcance. Tens de confiar em mim. Eu preciso de fazer isto pelo André, por nós.

(comovido)

Aquela criança pode ser tudo o que nos resta dele, mãe.

Gui dá um abraço rápido a Teresa, que continua atónita, e afasta-se sem olhar para trás.

CORTA PARA:

EXT. PARQUE DE ESTACIONAMENTO - DIA

Aurora caminha em direção a Simão, que está encostado a um carro com um sorriso aberto para ela.

AURORA

Não sabia que tínhamos combinado encontrar-nos.

Cumprimentam-se com um beijo apaixonado.

SIMÃO

Não tínhamos, mas eu decidi fazer-te uma surpresa.

AURORA

Viste a entrevista?

SIMÃO

(anui)

Arrasaste, como sempre.

AURORA
 (com ironia)
 Aposto que o Dinis tem uma opinião
 um bocadinho diferente.

Aurora e Simão riem.

CORTA PARA:

INT. SALA AURORA - NOITE - 12 ANOS ANTES

Aurora e Gui estão sentados à mesa, prontos para começar a jantar. Ela serve dois copos de vinho.

GUI JOVEM
 (desconfortável)
 Tens a certeza que é boa ideia
 fazermos este jantar aqui? O teu
 irmão pode aparecer a qualquer
 momento.

AURORA JOVEM
 E tu achas mesmo que ele não sabe o
 que se passa entre nós?

GUI JOVEM
 É só que... É estranho. Nós nunca
 tivemos um jantar assim, normal.
 Amanhã estás de volta a Lisboa. Não
 quero arranjar problemas na nossa
 última noite juntos.

AURORA JOVEM
 Estive a pensar...

GUI JOVEM
 (com ironia)
 Isso preocupa-me.

AURORA JOVEM
 Oh, é a sério.
 (senta-se)
 Achas que o teu futuro está aqui,
 em Vila Baixinha?

GUI JOVEM
 (sorri)
 Tu sabes que os meus sonhos não
 cabem aqui. Estás sempre a dizê-lo.
 (pausa)
 E eu também sei. Esta é a vida que
 os meus pais querem para eles, não
 a que eu quero para mim.
 (MORE)

GUI JOVEM (CONT'D)

Os meus pais...

(pausa)

Eles são um pouco diferentes dos teus.
De todos, acho. Eu sei que eles só
querem o melhor para mim, mas chegou a
minha vez de escolher. E eu já sou
adulto.

(sorri)

Nós já somos adultos. Podemos fazer
o que nos apetecer.

AURORA JOVEM

Eu quero ir embora. Quero viajar.
Sei lá, gostava de deixar tudo e
partir sem destino. Consegues
imaginar? Só nós e o mundo.

GUI JOVEM

(acrescenta)

Sem precisarmos de nos esconder.

AURORA JOVEM

Sem termos de estar sempre a olhar
para um calendário e a contar os
dias para voltarmos a estar juntos.
Vamos poder concretizar os nossos
sonhos e sermos tão felizes quanto
merecemos.

GUI JOVEM

Em Lisboa, posso tentar a minha
sorte.

AURORA JOVEM

Claro. A minha mãe pode ajudar-te.
Nunca vos apresentei, mas eu posso
falar com ela. Tu tens muito
talento. Quando as pessoas te
conhecerem, nunca mais vais parar
de trabalhar.

(entusiasmada)

É isso. Podemos ir viajar durante
uns tempos. E depois mudamo-nos
para Lisboa. Tu concretizas o teu
sonho de ser ator e eu hei de
arranjar qualquer coisa que goste
mesmo de fazer.

GUI JOVEM

Podias experimentar representar
também. Acho que ias gostar mais do
que pensas.

AURORA JOVEM
 (desvalorizando)
 Não nasci para isso.
 (pausa)
 Se calhar nem todos nascemos com um
 talento. E isso não tem mal nenhum.
 O meu maior talento é ser feliz.

Gui sorri e deposita um beijo na testa de Aurora.

AURORA JOVEM (CONT'D)
 Então, partimos amanhã?

GUI JOVEM
 (animado)
 Sim. Mas hoje ainda quero levar-te
 a um sítio.

AURORA JOVEM
 (curiosa)
 Onde?

Ele pega num copo e indica-lhe que faça o mesmo.

GUI JOVEM
 (misterioso)
 Primeiro, um brinde ao futuro.

Brindam.

CORTA PARA:

EXT. TERRAÇO - NOITE - 12 ANOS ANTES

Sofia e André estão sentados à mesa. À sua frente, estão pousadas várias garrafas de cerveja vazias. André parece um pouco embriagado. Sofia recusa beber.

ANDRÉ JOVEM
 (com repugnância)
 Eu vejo a forma como o Dinis te
 exhibe, como se fosses um troféu.
 Ele precisa de ti para se sentir
 confiante. Nunca percebi como é que
 te interessaste por ele.

SOFIA JOVEM
 Apesar daquela imagem rude e
 superior, o Dinis fez-me sentir
 especial quando mais ninguém olhava
 para mim. Vou estar-lhe sempre
 grata por tudo o que fez por mim.
 (MORE)

SOFIA JOVEM (CONT'D)

Os pais dele acolheram-me como se fosse da família e fizeram tudo o que podiam para a minha tia vencer o cancro. Nunca me vou esquecer.

ANDRÉ JOVEM

Está bem, isso é muito bonito, mas tu nem sequer estás apaixonada por ele. Vão continuar juntos só porque estás muito agradecida?

SOFIA JOVEM

As coisas não são assim tão simples, André.

ANDRÉ JOVEM

(revoltado)

Por acaso, até são. Estou farto de ser uma segunda opção, Sofia. Eu quero assumir aquilo que temos. Quero convidar a vila toda para ir ao nosso casamento e quero ter muitos filhos contigo. Até já escolhemos o nome do nosso primeiro bebé, lembras-te?

Trocam um olhar cúmplice.

ANDRÉ JOVEM (CONT'D)

(com ternura)

Tenho a certeza que vai ser uma menina. A nossa Maria do Carmo. Não, a nossa Carminho. Já a imaginaste? Bonita como a mãe e rebelde como o pai.

Sofia ri-se e olha para André, embevecida.

ANDRÉ JOVEM (CONT'D)

É o nome preferido da minha mãe. Se eu e o Gui tivéssemos tido uma irmã, era esse o nome dela. E, um dia, vai ser o nome da nossa filha.

(com tristeza)

Fica comigo, Sofia.

Sofia pega na mão de André e coloca-a sobre a sua barriga.

SOFIA JOVEM

Eu não posso ficar.

André olha-a, confuso e estupefacto.

CORTA PARA:

INT. SALA JANTAR AURORA - NOITE - 12 ANOS ANTES

Aurora e Gui acabam de jantar. Dinis entra. Gui fica apreensivo e Aurora lança-lhe um olhar tranquilizador.

Dinis olha para eles com um ar superior e ignora a presença de Gui.

DINIS JOVEM

Por acaso a Sofia não passou por aqui? Preciso de falar com ela e não a encontro em lado nenhum.

AURORA JOVEM

Já pensaste que ela pode não querer ser encontrada?

Sem lhe dar resposta, Dinis vira-lhe as costas.

Gui levanta-se.

GUI JOVEM

Vamos?

Saem. Dinis regressa à sala de jantar, espera até ouvir a porta da rua fechar-se e segue-os, com um ar suspeito.

CORTA PARA:

EXT. CASA AVÓS - NOITE - 12 ANOS ANTES

Aurora e Gui correm de mãos dadas. Gui estaca à frente de uma casa e aponta para lá.

AURORA JOVEM

A casa dos teus avós? O que tem?

GUI JOVEM

A vista mais bonita do mundo.

Gui encaminha-os em direção à casa. Entram.

Escondido, Dinis observa tudo no exterior.

CORTA PARA:

EXT. TERRAÇO - NOITE - 12 ANOS ANTES

André está em choque a olhar para a barriga de Sofia.

ANDRÉ JOVEM

Tu estás grávida. E esse bebé pode ser meu. Nós vamos ter uma família. Esta é a nossa oportunidade.

SOFIA JOVEM

(triste)

Não, não é. Os teus pais nunca aceitariam uma criança que não sabem se é ou não tua filha. E aqui nós não temos as condições certas. Eu quero dar tudo a este bebé.

ANDRÉ JOVEM

(embriagado)

O mundo vai ter de aceitar que tu és a mulher da minha vida. Tu vais ter de aceitar que fomos feitos um para o outro.

Sofia está incomodada. Gui e Aurora surgem no terraço, contudo, ninguém dá pela sua presença.

ANDRÉ JOVEM (CONT'D)

(grita)

Quero que todos saibam a verdade! Depois de andarmos às escondidas durante anos, finalmente podemos deixar que todos saibam que estamos destinados a ficar juntos.

Gui e Aurora fitam Sofia e André, sem palavras. Sofia apercebe-se da presença do casal e André segue o olhar dela.

ANDRÉ JOVEM (CONT'D)

(com uma alegria exagerada)

Vejam só, temos companhia. Juntem-se, não se acanhem.

Gui tenta disfarçar a estupefação.

GUI JOVEM

Nós vamos andando.

AURORA JOVEM

(inconformada com Sofia)

Como é que foste capaz?

Aurora avança em direção a Sofia, ainda que Gui tente impedi-la. Sofia levanta-se, mas parece incapaz de responder.

Através de uma das janelas, Dinis assiste a tudo no interior, sem que a sua presença seja notada.

AURORA JOVEM (CONT'D)

O meu irmão ama-te, Sofia. Ele pode ter muitos defeitos, sim, mas jamais seria capaz de te trair. O Dinis não merece que o faças sofrer assim.

(pausa)

Há quanto tempo é que isto dura?

ANDRÉ JOVEM

(em defesa de Sofia)

Ela ama-me. E o teu irmão só se ama a ele próprio.

Dinis fica em choque ao ouvir aquelas palavras. Sofia não é capaz de negar.

AURORA JOVEM

(exaltada)

Eu não te admito. Tens noção do que a minha família fez por ti?

Sem conseguir manter o equilíbrio, André ergue os braços no ar e coloca-se entre Aurora e Sofia.

ANDRÉ JOVEM

Ei ei, já chega.

(dirige-se a Gui)

Leva lá daqui a tua namoradinha raivosa. O ambiente estava ótimo até ela chegar.

Gui apazigua Aurora e avança para o irmão.

GUI JOVEM

(autoritário)

Tu vens comigo para casa. Estás tão bêbado que nem te agentas em pé.

Os irmãos ficam frente-a-frente.

ANDRÉ JOVEM

(cínico)

Tinha de vir o Gui certinho e perfeito que não comete loucuras para não ser castigado pela mamã. Descontraí. Estamos só a comemorar a...

SOFIA JOVEM

(interrompe)

Eu levo-o a casa, não te preocupes.

Sofia puxa André, mas ele empurra-a e enfrenta Gui.

ANDRÉ JOVEM

Eu não vou a lado nenhum. Se estás mal, muda-te.

(sarcástico)

Podias começar por assumir a Aurora. Há quantos anos é que andam às escondidas? Desde sempre? Se calhar não gostas assim tanto dela, se calhar só te queres aproveitar da fama da mãe dela para te tornares famoso.

(aponta um dedo a Aurora)

É melhor teres cuidado aqui com o meu maninho. Ou tu gostas? Gostas de ser uma miúda que ele pode descartar a qualquer momento porque, ah, que engraçado, vocês não têm nada oficial? Eu sei bem o que isso é, Aurora. Há anos que sei o que é ser a segunda opção de alguém. Mas as coisas vão mudar.

Com serenidade, Aurora pega na mão de Gui, que se mostra cada vez mais impaciente e revoltado.

AURORA JOVEM

Vamos embora. Ele está bêbado, não diz coisa com coisa. Por favor, Gui, ignora-o.

ANDRÉ JOVEM

Eu estou bem! Querem que vos mostre?

Para choque de todos, André salta para cima do muro que delimita o terraço e senta-se com as pernas para fora. Gui, Aurora e Sofia estão perplexos e incapazes de agir.

Gui avança lentamente. Nesse momento, Dinis capta fotografias da cena com o telemóvel.

GUI JOVEM

Sai daí, André.

(com uma calma fingida)

Nós vamos embora. Vocês podem ficar. Mas não penses que amanhã consegues evitar a nossa conversa.

Descontraído, André vira-se e volta a ficar de pé no terraço, para alívio geral. Gui anui, como se tivesse percebido o jogo do irmão e encaminha-se com Aurora para a saída. Dinis esconde-se com agilidade.

Todos estacam ao ouvir, novamente, a voz arrastada de André.

ANDRÉ JOVEM

(com um sorriso trocista)
 Porque tu és perfeito. O filho perfeito, o namorado perfeito e a pessoa perfeita. Ainda bem que no meio de tanta perfeição consegues enganar toda a gente.

(aponta para Aurora)

A mãe detesta-a, mas andas com ela às escondidas. Ela gosta de ti, mas tu não a amas o suficiente para assumir isso. Todos acham que vais ser um grande ator, mas não fazes nada para que isso aconteça.

(pausa)

Se calhar, não és assim tão bom.

GUI JOVEM

(grita)

Chega! Estares bêbado não te dá o direito de me humilhares assim.

ANDRÉ JOVEM

Custa ouvir as verdades, não custa? Desculpa lá, achei que não éramos falsos um com o outro.

(com a voz arrastada)

Vai lá chorar para o ombro da tua namorada secreta descartável. Ou devia antes arranjar-lhe outro nome melhor?

Fora de si, Gui avança em direção ao irmão. Aurora e Sofia intervêm e correm atrás dele. Entre a confusão de corpos e empurrões, André dá um passo atrás e tropeça numa grade de cervejas que está encostada ao muro. Desequilibra-se no preciso momento em que Gui, Aurora e Sofia chegam perto dele. O peso do corpo de André fá-lo tombar para lá do muro e cair para o piso térreo.

Gui, Aurora e Sofia arquejam, em choque.

GUI JOVEM

(em pânico)

André! André!

Igualmente perplexo, Dinis sai.

Gui apressa-se e corre para o exterior do terraço. Aurora e Sofia cobrem o rosto com as mãos, boquiabertas.

CORTA PARA:

EXT. JARDIM - NOITE - 12 ANOS ANTES

Gui chega, ajoelha-se ao lado do irmão e tenta acordá-lo.

GUI JOVEM
(em pânico)
André! André, por favor, fala
comigo! André, acorda!

Aurora e Sofia choram enquanto assistem às tentativas fracassadas de Gui.

GUI JOVEM (CONT'D)
Vocês façam alguma coisa. Chamem
uma ambulância ou vão buscar ajuda.
Rápido!

Sofia acede à ordem, mas Aurora impede-a de abandonar o local.

AURORA JOVEM
Não. Não podemos.
(tenta acalmar-se, mas
está muito agitada)
O que é que vamos dizer?

GUI JOVEM
(incrédulo)
Estás louca? Tu não estás a ver o
que está a acontecer ao meu irmão?
Precisamos de ajuda.

Sofia disfarça um olhar comprometedor.

AURORA JOVEM
(assustada)
Podemos ir presos por causa disto,
Gui!

Gui sente-se frustrado e sem saber o que fazer. Tem sangue nas mãos. Aurora, Sofia e Gui entreolham-se, apavorados.

CORTA PARA:

EXT. RUA VILA BAIXINHA - NOITE - 12 ANOS ANTES

Numa cabine telefónica, Dinis marca um número de telemóvel e aguarda. Alguém atende.

DINIS JOVEM
Quero denunciar um crime em Vila
Baixinha. O Guilherme Pires acabou
de matar o irmão, André Pires.

Ainda com o telefone encostado ao ouvido, esboça um sorriso maldoso.

CORTA PARA:

EXT. JARDIM - NOITE - 12 ANOS ANTES

Gui, Aurora e Sofia continuam em choque.

GUI JOVEM

Temos de contar a verdade. Alguém há de compreender.

AURORA JOVEM

(irredutível)

Ninguém vai compreender. Não há testemunhas, Gui.

SOFIA JOVEM

(desesperada)

Eu não posso ir presa.

GUI JOVEM

Eu entrego-me sozinho.

AURORA JOVEM

Mas tu não tens de te entregar. Tu não fizeste nada. Ele tropeçou sozinho.

GUI JOVEM

(frustrado)

Se eu não tivesse avançado...

Ouvem-se as sirenes da polícia. Gui, Aurora e Sofia ficam sem reação.

AURORA JOVEM

Temos de sair daqui. Vai cada um para sua casa.

(ameaça Gui)

Nem uma palavra sobre o que aconteceu. Não sabemos de nada, não vimos nada, estivemos sempre em casa. Promete-me que não cometes nenhuma loucura, Gui. Estamos nisto juntos.

(olha para Sofia)

Amanhã, bem cedo, encontramos-nos em minha casa. Temos de ter um plano.

As sirenes aproximam-se. Aurora puxa Gui e corre para longe. Sofia faz o mesmo.

André continua inconsciente no chão.

CORTA PARA:

INT. ESCRITÓRIO LISBOA - DIA

Debruçados sobre uma mesa comprida, Dinis e Sofia estão a trabalhar. Olham para o mesmo computador. Aurora entra.

DINIS
(irritado)
Liguei-te mais de 20 vezes.

AURORA
(com indiferença)
Eu sei, desliguei o telemóvel à quinta chamada.

DINIS
Podes explicar-me o que é que se passou naquela entrevista? Queres que a imprensa se interesse pelo teu passado?
(desesperado)
Sabes o que acontece à tua brilhante carreira se se descobrir que estiveste envolvida num homicídio?

SOFIA
Chega! A tua irmã já percebeu a mensagem.

Aurora e Dinis entreolham-se, furiosos um com o outro.

AURORA
(com uma calma dissimulada)
A que horas é o jantar de aniversário da Carminho?
(animada)
Ela deve estar em pulgas por fazer 11 anos.

O telefone de Sofia toca.

SOFIA
(a olhar para o ecrã)
É da escola da Carminho.

Sofia afasta-se, para atender.

DINIS
(incrédulo)
Acreditas que a mãe vai faltar ao jantar? Disse que já tinha coisas combinadas.

AURORA
Ela deve ter alguma surpresa preparada. A mãe jamais faltaria ao aniversário da Carminho.

DINIS
(com arrogância)
Tu e a mãe têm o mesmo problema, gostam de pisar o risco. A ideia de fazer uma pausa na carreira e remexer no passado é péssima.

AURORA
Remexer no passado?

DINIS
Não me digas que não sabes? A mãe tem dito por aí que gostava de aproveitar este momento para regressar às origens. Aparentemente, sente saudades da infância.

AURORA
(preocupada)
A mãe nunca poria em risco tudo o que conseguimos proteger durante mais de 10 anos.

DINIS
Não duvido. Mas tu sabes como é a mãe. Só há duas coisas que a movem, o amor e os sonhos. E Vila Baixinha tem tudo isso para ela. Pelos melhores e pelos piores motivos.

AURORA
A mãe não iria cometer a loucura de regressar sem nos avisar primeiro.

A voz de Sofia ao telefone sobrepõe-se à conversa.

SOFIA
(confusa)
Não estou a perceber. A Carminho não foi à escola hoje?

Dinis, Sofia e Aurora entreolham-se, intrigados.

CORTA PARA:

EXT. CASA AURORA - DIA

Gui contempla a fachada da casa de Aurora. Chega um carro, que estaciona à sua frente.

Gui parece nervoso. Inspira, como se precisasse de ganhar coragem. Xica sai do carro.

XICA
(extrovertida)
Que pontual.

Xica estende uma mão para o cumprimentar e apresenta-se.

XICA (CONT'D)
(simpática)
Francisca Valverde. Xica para todos.

GUI
(cordial)
Guilherme Pires. Gui para todos.
Obrigado por ter vindo.

Xica analisa-o, com curiosidade.

XICA
Surpreendeu-me a tua proposta, confesso. Criar uma agência para descobrir novos talentos aqui na vila? Interessante.

GUI
(nervoso)
A verdade é que já tentei algumas vezes e fracassou sempre. Mas depois li que a Xica ia fazer uma pausa na carreira, que estava a pensar regressar à sua terra natal e, já sabe, aqui todos têm muito respeito por si. Acho que podemos fazer algo muito bom pela vila. Estamos a desaparecer do mapa.

XICA
O meu lugar será sempre aqui. É bom estar de volta. E o teu convite tornou tudo mais tentador.
(dissimulada)
(MORE)

XICA (CONT'D)

Mas porquê agora? Há anos que Vila Baixinha está esquecida.

GUI

(mais descontraído)

Sempre quis ser ator, sabe? Era um sonho de miúdo. Depois a vida trocou-me as voltas e quando acreditei que ia viver o meu sonho, tive de ficar por aqui. E nunca mais saí. Trabalho no Café da Vila.
(pausa)

E, bem, se eu não pude concretizar o meu sonho, gostava de tornar possíveis os sonhos dos baixinhos. As oportunidades são escassas por aqui.

Subitamente, sobressaltam-se com um ruído vindo do interior do carro.

GUI (CONT'D)

(confuso)

Trouxe mais alguém consigo?

Xica parece igualmente surpreendida. Abre a porta detrás e encontra Carminho sentada no chão. Entre a diversão e a perplexidade, Xica tenta disfarçar um sorriso.

XICA

(divertida)

Eu achava que não.

(para Carminho)

Estou tão tramada contigo, miúda.

Gui assiste a tudo, confuso.

CORTA PARA:

INT. CAFÉ VILA - DIA - 12 ANOS ANTES

No café, dois agentes da polícia acabam de dar a notícia da morte de André.

Teresa está em choque, agarrada ao marido, num pranto. Tódo e Gui têm reações mais contidas, mas também estão devastados.

POLÍCIA

(com pesar)

Lamento muito a vossa perda.
Levámos algum tempo até conseguir identificar o corpo, daí só termos aparecido agora.

Tódo apoia Teresa e ajuda-a a sentar-se. O agente da polícia aproveita o momento para se aproximar de Gui.

POLÍCIA (CONT'D)

Acredito que não seja o momento mais indicado, mas recebemos uma denúncia anónima e... Gostava de lhe fazer algumas perguntas.

Gui não consegue disfarçar o horror. Tódo e Teresa também ficam incrédulos.

POLÍCIA (CONT'D)

Pode dizer-me onde esteve esta noite?

Gui procura o olhar dos pais, incapaz de responder. Tódo intercede em defesa do filho.

TÓDO

Ele esteve sempre connosco, em casa. Que conversa é essa?

POLÍCIA

Estamos a investigar. Ainda é cedo para tirar conclusões.

(o colega entrega-lhe um saco transparente e dirige-se a Gui)

Reconhece estes dois objetos? Uma mala e uma bolsa de maquilhagem. Sabe a quem possam pertencer?

Gui fita-os e nega, nervoso.

TÓDO

(perturbado)

Já chega. Não vê que está a perturbar o meu filho. Faça o seu trabalho e não nos faça sentir pior do que já nos sentimos neste momento.

Aurora prepara-se para entrar, mas fica à porta ao ver a polícia.

Teresa continua inconsolável, mas faz sinal ao agente para que se aproxime.

TERESA

(aponta para o saco)

Posso ver isso?

(analisa os objetos)

(MORE)

TERESA (CONT'D)

Eu conheço esta mala. Não me lembro, mas...

POLÍCIA

Ainda estamos a averiguar se o André estava sozinho ou não. Os médicos acreditam que se tivesse sido chamada ajuda logo no momento a seguir à queda, ainda seria possível agir para o salvar.

Perante as novas informações, Gui engole em seco. Aurora fica atordoada.

Teresa aponta para o saco com a mala.

TERESA

Essa mala é daquela miúda, da Aurora Valverde. Eu já a vi com ela.

GUI JOVEM

(movido pela revolta)

E essa bolsa é da Sofia Capelo.

O agente fita Gui, cético.

A sentir-se traída, Aurora sai em silêncio.

CORTA PARA:

INT. CASA AURORA - DIA - 12 ANOS ANTES

Em casa, Dinis observa Sofia, que não consegue parar de andar de um lado para o outro, nervosa.

Aurora entra, sem fôlego. Fica surpreendida por encontrar Sofia e Dinis. Olha para os dois, assustada.

AURORA JOVEM

(descontrolada)

Temos de ir. Temos de regressar a Lisboa. Não podemos ficar aqui. A polícia está no café a fazer perguntas. Eles têm a minha mala. E o Gui denunciou-nos. Não podemos ficar.

Dinis finge-se confuso e Sofia começa a entrar em pânico.

DINIS JOVEM

(dissimulado)

Estás a falar do quê?

AURORA JOVEM
 (impaciente)
 Não há tempo para dar explicações
 agora. Contamos-te tudo no caminho.
 Não podemos ficar aqui. Eles vão
 prender-nos. Temos de ir.

DINIS JOVEM
 Deixa-me ir fazer as malas.

AURORA JOVEM
 (grita)
 Não há tempo, Dinis! Traz o que
 precisas. Estamos no carro à tua
 espera.

SOFIA JOVEM
 (desesperada)
 Não podemos ser presas. Não posso
 ir para a prisão. Não posso,
 Aurora! Eu estou grávida!

Por momentos, todos ficam atónitos com a notícia. Dinis
 apressa-se e Aurora tenta acalmá-la, encaminhando-a para o
 exterior.

AURORA JOVEM
 Ninguém vai para a prisão. É por
 isso que temos de fugir.

CORTA PARA:

EXT. CASA AURORA - DIA - 12 ANOS ANTES

Aurora destranca o carro e, antes de conseguir entrar, Gui
 surge a correr.

GUI JOVEM
 (furioso)
 Foste tu que fizeste a denúncia
 anónima.

AURORA JOVEM
 (incrédula)
 Eu? Tu é que nos traíste!

GUI JOVEM
 (confuso)
 Onde é que vão?

AURORA JOVEM
(frustrada)
Vamos salvar as nossas vidas, já
que tu não fizeste a tua parte.

GUI JOVEM
(desesperado)
Mas não podem ir! Não me podem
deixar aqui assim! Estivemos lá os
três!

AURORA JOVEM
Tu acusaste-nos! Disseste à polícia
que aquilo era nosso. Em que é que
estavas a pensar, Gui?

GUI JOVEM
(devastado)
Foi por vossa causa que ele morreu.
Se tivéssemos chamado ajuda, ele
podia ter sobrevivido. Não me podem
deixar.

Dinis surge à porta, com uma mala numa mão. Sofia entra no
carro e Dinis apressa-se a fazer o mesmo, ainda sem reação.

Aurora olha para Gui uma última vez.

AURORA JOVEM
(decepcionada)
Foste a maior desilusão da minha
vida. Se calhar o André tinha
razão, nunca gostaste de mim o
suficiente para assumires o que
tínhamos.

Gui fica sem palavras. Aurora vira-lhe as costas, entra no
carro e Gui fica em lágrimas a vê-los partir.

CORTA PARA:

INT. CAFÉ VILA - DIA - 12 ANOS ANTES

De rastos, Gui regressa ao café, onde Teresa continua
inconsolável.

Tódo aproxima-se do filho. Sem saber o que dizer, entrega-lhe
um envelope fechado.

TÓDO
Alguém deixou isto para ti durante
a noite.
(MORE)

TÓDO (CONT'D)

O que é me estás a esconder, Gui? O que é que se passou com o André?

GUI JOVEM

(abatido)

Agora não, pai. Por favor.

Tódo perde a coragem para insistir e Gui espera que o pai se afaste. Olha para o envelope e decide abri-lo. Retira uma folha de papel onde está escrita uma mensagem: "Tu estavas lá. Há provas. Ou continuas em silêncio ou a verdade vai acabar por vir ao de cima. A escolha é tua". A acompanhar a folha, há uma fotografia da noite anterior. Vê-se André no muro e Gui de pé. De costas, estão Aurora e Sofia, embora os seus rostos não sejam visíveis.

Gui sustém a respiração e fica apavorado.

CORTA PARA:

INT. CASA ESPANHA - DIA - 12 ANOS ANTES

Legenda: Espanha, meses depois

Meses depois, Aurora, Sofia, Dinis e Xica estão reunidos.

XICA

(com uma expressão séria)

A morte do André foi oficialmente considerada um acidente. Sem provas do contrário, a polícia acredita que ele estava bêbado, desequilibrou-se sozinho e caiu. A investigação está oficialmente encerrada.

Sofia e Dinis suspiram de alívio. Aurora continua sem reação.

XICA (CONT'D)

É melhor esperarem mais algum tempo, mas depois podem regressar a Portugal.

DINIS JOVEM

(aliviado)

Eu e a Sofia regressamos já hoje, contigo. Ficamos escondidos durante mais algum tempo, mas não aguento passar mais um dia nesta casa. A Dite tem sido muito prestável, é verdade, mas até eu, que não tenho estado sempre aqui fechado, tenho saudades do conforto da nossa casa.

(MORE)

DINIS JOVEM (CONT'D)
 (pega na mão de Sofia)
 Vamos arranjar as malas.

Sofia lança um sorriso agradecido a Xica e sai com Dinis.

Xica acaricia as mãos de Aurora.

AURORA JOVEM
 Eu não vou voltar, mãe. Não agora.
 A Dite deixa-me ficar.

Xica olha-a, compreensiva. Aurora sorri e coloca a mão da mãe sobre a barriga. Feliz, Xica contém um grito de felicidade.

AURORA JOVEM (CONT'D)
 Está a tornar-se difícil conseguir
 disfarçar a barriga. O Dinis está
 desconfiado. Quero que este bebé
 seja um segredo só meu e teu.
 (pausa)
 Já arranjaste uma família de
 confiança a quem o entregar? Quero
 ter a certeza que ele cresce
 rodeado de amor. Só assim poderei
 encerrar este capítulo horrível da
 minha vida.

Comovida, Xica abraça-a.

CORTA PARA:

INT. CAFÉ VILA - DIA - 12 ANOS ANTES

INÍCIO DE CENA MUSICADA

Gui abre o café e encontra outro envelope junto à porta.

Desconfiado, abre-o e lê a mensagem escrita: "Se continuares calado, continuará a parecer um acidente. Se falares, sofres as consequências".

A mensagem deixa Gui apreensivo.

CORTA PARA:

INT. HOSPITAL - DIA - 11 ANOS ANTES

Sofia dá à luz com o apoio de Dinis. Comovidos, acolhem a bebé nos braços.

CORTA PARA:

INT. HOSPITAL ESPANHA - DIA - 11 ANOS ANTES

Legenda: Espanha

Plano fechado do rosto de Aurora a gritar. Dá à luz com o apoio de Xica. Ao ver a mãe com o bebê nos braços, Aurora emociona-se, mas recusa-se a pegar nele e vira o rosto para o outro lado. Xica respeita-a e olha para o neto embevecida.

FIM DE CENA MUSICADA

CORTA PARA:

INT. CASA ESPANHA - DIA - 11 ANOS ANTES

Xica entra e pousa os sacos das compras no chão. Aurora corre para a mãe e abraça-a.

XICA

Daqui a uma hora tenho de estar no aeroporto para regressar a Lisboa. Gostava de ficar mais tempo, mas alteraram a data das gravações e não posso mesmo faltar. Como é que te sentes?

AURORA JOVEM

Eu quero ir contigo, mãe. Estou farta de me esconder, de me sentir inútil, de achar que sou a pior pessoa do mundo porque nem sequer fui capaz de pegar no meu filho ao colo antes de o entregar para sempre.

Aurora chora nos braços de Xica.

AURORA JOVEM (CONT'D)

(desesperada)

Por favor, mãe, tens de me ajudar. Eu não aguento mais. Isto é demasiado para mim.

XICA

(carinhosa)

Tu precisas de um objetivo, Aurora.

AURORA JOVEM

Qualquer coisa. Eu só preciso de sair daqui. Posso ser atriz, como tu.

Xica olha-a com compaixão. Aurora continua a chorar.

AURORA JOVEM (CONT'D)
 (implora)
 Ajuda-me a ser atriz, por favor.

CORTA PARA:

INT. CASA AURORA - DIA

Xica, Carminho e Gui entram em casa. Gui observa-as, atento.

CARMINHO
 Eu só queria conhecer Vila
 Baixinha. Tu estás sempre a falar
 na magia deste sítio. É uma boa
 prenda de aniversário, não é?

Xica age com naturalidade.

XICA
 (carinhosa)
 Parabéns, meu amor. Quando o teu
 pai souber, vai pôr-nos às duas de
 castigo. Mas até lá podemos fingir
 que está tudo bem.

Carminho toma consciência da presença de Gui. Ele sorri,
 atrapalhado.

GUI
 Parabéns.

O telemóvel de Xica toca.

XICA
 (olha para o ecrã)
 É o teu pai.

Xica atende e Dinis não lhe dá tempo de falar.

DINIS (V.O.)
 (nervoso)
 Mãe, a Carminho faltou à escola.
 Estamos loucos sem saber dela. Ela
 disse-te alguma coisa? Sabes onde é
 que ela possa estar?

XICA
 (descontraída)
 Ela está comigo.

O telemóvel de Xica recebe um aviso de falta de bateria.

XICA (CONT'D)

Vou ficar sem bateria. Mas não te preocupes. Ela está bem. Estamos em Vila Baixinha.

DINIS

(em pânico)

Estão na vila?

XICA

Tive de vir tratar de uns assuntos. Depois falamos melhor...

O telemóvel desliga-se. Xica pouso-o e puxa Carminho para si. A menina olha para Gui com curiosidade.

CARMINHO

(para Gui)

Como é que te chamas?

GUI

(apresenta-se)

Sou o Gui. E tu?

CARMINHO

(extrovertida)

Sou a Carminho.

Ele fica atónito. Em silêncio, Xica apercebe-se.

CORTA PARA:

EXT. CASA AURORA - DIA - HORAS DEPOIS

Teresa caminha decidida em direção a casa de Aurora. Aproxima-se e percebe que a porta está entreaberta. Fita-a, pensativa.

CORTA PARA:

INT. SALA AURORA - DIA

Carminho observa as fotografias de família dispostas em cima da mesa. Distraídos, Xica e Gui conversam frente-a-frente no sofá.

A cabeça de Teresa surge à porta, a espreitar para o interior. Ao vê-la, Carminho fica curiosa. Surpreendida pela presença da criança, Teresa atrabalha-se e desiste de espreitar. Sem que Xica e Gui se apercebam, Carminho sai para o exterior, intrigada.

Na sala, a conversa continua.

XICA

Deixa-me ver se não me está a escapar nada. O teu plano inicial é criar um centro de formação para atores, com uma residência onde se possam instalar na vila durante o tempo que precisarem.

GUI

Exatamente. O objetivo é atrair pessoas de fora e dar-lhes a conhecer a dinâmica deste lugar. A Xica sabe do que falo. Em Vila Baixinha, vive-se mais a ficção do que a realidade.

XICA

(com sabedoria)

O tempo ensinou-me que há muitos motivos para gostarmos ou não de ver telenovelas. Mas só há um motivo que nos faz vivê-las como se fossem a nossa realidade. O que é que todos os personagens, sejam eles heróis ou vilões, procuram, capítulo atrás de capítulo?

Gui encolhe os ombros e aguarda expectante por uma resposta.

XICA (CONT'D)

Felicidade. Todos eles arriscam tudo por um momento feliz, um final justo que os permita afirmar que cumpriram a sua missão. Porque, no fim, é só isso que importa.

(pausa)

E não é isso que nos importa a nós também? Não é em busca desse momento de felicidade e justiça que nos levantamos da cama todos os dias? Na realidade ou na ficção, temos esta luta em comum. E isso aproxima-nos, faz-nos partilhar a mesma linguagem.

GUI

(entusiasmado)

Ajude-me a trazer essa felicidade para a vila. Seja uma das formadoras do centro. É conhecida de norte a sul, todos os atores a admiram. E tem contactos na área.

(MORE)

GUI (CONT'D)

Pode sugerir a vila como a localidade principal de uma próxima novela. Já imaginou a quantidade de turistas que iria atrair?

Xica não parece totalmente convencida. Dinis entra de rompante.

DINIS

Carminho! Carminho, onde estás?

Sofia e Aurora entram atrás dele e estacam ao darem pela presença de Gui. Em silêncio, Xica apercebe-se da troca de olhares.

DINIS (CONT'D)

Onde está a Carminho?

Desorientada, Aurora vira-se e sai. Num ato impulsivo, Gui segue-a.

CORTA PARA:

EXT. CASA AURORA - DIA

No exterior da casa, Gui agarra no braço de Aurora, que o repele. Ficam frente-a-frente.

AURORA

O que é que queres de nós?

GUI

A verdade. A Carminho não é filha do Dinis, pois não? Ela é filha do André, é minha sobrinha.

Apanhada de surpresa, Aurora não responde.

GUI (CONT'D)

Não me mintas, Aurora. Ela é minha sobrinha. E vou lutar por ela até às últimas consequências, tal como o André quererá que eu fizesse.

O rosto de Aurora espelha a perplexidade e o medo. Dinis surge, em pânico.

DINIS

A Carminho desapareceu.

Aurora e Gui entreolham-se, surpreendidos.

FIM DE CAPÍTULO

SINOPSE, RESUMO, LOGLINE E AMBIENTE⁵

Aurora e Gui têm vidas estáveis. Ela é uma famosa atriz de telenovelas e ele passa os dias entre o campo e o café dos pais, em Vila Baixinha. Quem os conhece agora não diria que, em tempos, viveram uma secreta e avassaladora história de amor.

Os verões passados na vila haviam-lhes oferecido o cenário ideal para, primeiro, fortalecer uma amizade inabalável, e, mais tarde, uma paixão proibida. Aurora e Gui experimentavam a independência do início da vida adulta, quando planejaram fugir juntos. Ele sonhava ser ator e ela queria ajudá-lo a concretizar o seu sonho, enquanto procurava algo que a realizasse.

De plano perfeito, o desejo de explorar o mundo passou a ser apenas uma memória difusa do futuro que acreditavam poder controlar. Na véspera da partida, o casal descobre que André, o irmão de Gui, e Sofia, a cunhada de Aurora, mantêm uma relação secreta. Incrédula com a infidelidade ao irmão, Dinis, Aurora inicia um confronto entre os dois casais que culmina no acidente que põe fim à vida de André. Com medo de serem acusados de um crime que não cometeram, Aurora e Gui são separados por um equívoco. Ela foge com Dinis e Sofia, e deixa-o para trás com a promessa de não mais voltar.

Longe da vila, e de tudo o que a faz pensar no ex-namorado, Aurora descobre que está grávida, na mesma altura em que se prepara para ser tia. O bebê nasce e ela exige Xica, a mãe e a sua única cúmplice, que o entregue a uma instituição onde ele possa ficar em segurança. Desta forma, procura apagar da sua memória aquele período angustiante e começar um novo ciclo na sua vida.

Distantes e inconsoláveis, Aurora e Gui encontram formas de se reerguerem e conseguirem seguir em frente. Ela aceita um convite para interpretar uma protagonista, que é um sucesso e a lança para a ribalta, e ele dedica-se ao negócio de família, a apoiar os pais e a ser útil para os habitantes de Vila Baixinha.

Durante mais de uma década, o passado parece esquecido para ambos. Mas tudo muda quando Gui descobre que Sofia e Dinis são pais de uma criança de 11 anos. Ao refletir sobre o assunto, conclui que a menina pode ser filha de André e está disposto a tudo para descobrir a verdade, mesmo que isso implique atrair a família Valverde de novo até Vila Baixinha. Gui e Aurora reencontram-se e revivem um passado mais presente do que pretendem admitir. A grande diferença é que agora já não são apenas dois

⁵ Consultar Anexos para ler descrição de personagens, cenários, elenco e ouvir banda sonora.

adolescentes apaixonados, mas sim dois adultos determinados a defender os interesses das suas famílias.

RESUMO

Após anos de amizade, Aurora e Gui apaixonaram-se nos verões que passavam em Vila Baixinha, a terra natal do rapaz. Quando se preparavam para fugir juntos e iniciarem uma vida a dois, testemunham a infidelidade, André, o irmão de Gui, e Sofia e, de seguida, o fatídico acidente do rapaz. Aterrorizado com a situação, o jovem casal vê as suas vidas separadas por um equívoco.

Meses mais tarde, Aurora descobre que está grávida. Decidida a levar a gravidez até ao fim em segredo, conta com o apoio da mãe, a quem pede que entregue o bebé a uma família que lhe dê amor e segurança. Em busca da felicidade que a caracteriza desde sempre, Aurora descobre a paixão pela representação e torna-se uma popular e polémica atriz de telenovelas.

Volvida uma década, Gui descobre que Sofia teve uma filha, pouco tempo depois da morte de André. Decidido a repor a verdade e a honrar a memória do irmão, Gui atrai a família Valverde e Aurora é obrigada a quebrar a promessa de jamais regressar a Vila Baixinha. As memórias felizes surgem em catadupa e, com elas, volta também o amor, o medo e o filho, que está mais perto do que Aurora possa imaginar.

LOGLINE

Duas vidas separadas por um equívoco reencontram-se mais de 10 anos depois. Poderá o passado estar agora mais presente do que nunca?

AMBIENTE

Vila Baixinha é um ponto esquecido no mapa, mas que fica na memória de quem por lá passa. Presos numa monótona realidade, os poucos habitantes que a constituem preferem dedicar os seus dias a discutir avidamente os episódios das telenovelas. Na Baixinha, a ficção é levada demasiado a sério.

TAGLINE

A realidade e a ficção de mãos dadas.

TIMELINE – 120 CAPÍTULOS

CAPÍTULOS 1 A 20

Aurora e Gui encontram Carminho a brincar com Manel no Café da Vila e deixam Teresa em choque ao perceber que aquela criança pode ser sua neta. Gui mostra as ameaças anónimas que recebeu a Aurora, incluindo uma das fotografias em que ela e Sofia aparecem. O rapaz ameaça entregar as fotografias à polícia e arruinar a carreira dela se voltar a fugir da vila. Aurora recorda o passado e decide procurar o filho. Gui é sincero com Xica e convida-a a iniciarem um projeto juntos, criarem o Representar, um centro de formação para atores na vila. Xica aceita ser a formadora principal. Para Sofia, o regresso à vila é um momento nostálgico e esta pede a Dinis para passarem uma temporada. Teresa e Dinis aliam-se para afastar Gui e Xica.

CAPÍTULOS 40 A 60

Dinis continua a recusar dar o divórcio a Sofia e tenta virar Carminho contra a mãe. A trabalharem juntos no Representar, Aurora e Gui reaproximam-se. A rapariga está cada vez mais perto de descobrir a verdade sobre o filho. Atraído por Olívia, e cansado das manipulações de Dinis, Simão termina a relação com Aurora. Xavi descobre que Gabriela só se aproximou por interesse e sente-se desiludido. Através de Teresa, Vasco tem acesso ao teste de paternidade e torna pública a notícia. A imprensa persegue a família de Xica. Surpreendida com tudo o que acontece à sua volta e a sentir-se enganada por todos, Carminho aproxima-se de Tódo.

CAPÍTULOS 20 A 40

Secretamente, Gui faz um teste de paternidade a Carminho e descobre que esta é filha de André. Face à atitude rude e ciumenta de Carminho, Aurora aproxima-se de Manel. Manipulado por Dinis, Simão questiona-a quando aos sentimentos que ainda nutre por Gui. Teresa contrata Vasco para investigar a vida de Xica e expor os segredos da atriz publicamente. Enquanto Gui tenta, sem sucesso, aproximar-se de Carminho, a menina estabelece uma amizade com Teresa. Sofia confessa a Dinis que quer o divórcio. Xavi e Vicente juntam-se a Xica e Gui no centro de formação.

CAPÍTULOS 80 A 100

Revoltado com Aurora e Xica, Gui conta toda a verdade sobre a noite do acidente e torna públicas as ameaças que recebeu durante anos. O rapaz decide abandonar o projeto que partilha com a atriz e conta com o apoio dos baixinhos. A família Valverde deixa de ser bem-vinda na vila. Teresa e Dinis conseguem, finalmente, obter o que mais desejavam. Com a ajuda de Sara, Aurora começa a desconfiar da inocência do irmão e acaba por descobrir a verdade. Dinis continua obcecado por Sofia e Carminho. Luísa planeia fugir com Manel e tem o apoio de Teresa. Aurora pondera desistir da carreira de atriz, mas Céu, Piedade e Máxima incentivam-na a mostrar aos baixinhos que tem talento e que merece a sua confiança.

CAPÍTULOS 60 A 80

Aurora descobre que Manel é o filho que entregou há 11 anos, corta relações com Xica e dá uma nova oportunidade à relação com Gui. Reunido um grupo de atores, com novos e surpreendentes talentos – onde Manel, Carminho e Sofia se incluem –, a vila começa a preparar-se para gravar uma telenovela. Sara descobre o plano de Vasco e Teresa e tenta proteger a família Valverde. Embriagada, Céu revela a Vasco o segredo que liga Xica, Luísa, Aurora e Manel. A notícia é capa de revista, deixando todos em choque. Xavi descobre a verdade sobre Sara e acusa-a de ser a culpada por tudo o que acontecera à sua família desde o regresso a Vila Baixinha. Carminho apoia Manel.

CAPÍTULOS 100 A 120

À procura de um novo rumo para a sua vida, Aurora dedica-se sozinha ao projeto que Gui e Xica começaram. Decidida a mostrar aos baixinhos que uma atitude errada não deve ditar um final menos feliz – e que todos merecem uma segunda oportunidade –, Aurora une Vila Baixinha e todos participam nas gravações de uma telenovela. Aurora reconcilia-se com a família, Gui e Manel. Carminho perdoa os pais. Dinis é julgado por corrupção e Teresa tem um final solitário. A telenovela que tem como pano de fundo Vila Baixinha é um sucesso no país. Aurora e Gui optam por dar continuidade ao centro de formação para atores, desta vez em Lisboa, para onde partem para lutar pelos seus sonhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A telenovela é um formato que transmite familiaridade e conforto. A estrutura, composta por elementos que se repetem entre diferentes narrativas, confere-lhe verosimilhança, mas também empatia. O conjunto de símbolos, temáticas e conflitos escolhido, capítulo após capítulo, para retratar a realidade da vida dos personagens, procura estabelecer uma ligação emocional com os espectadores, que encontram semelhanças com a sua realidade (Moreira, 1980, p. 66). A própria estrutura episódica, que caracteriza o formato, permite criar uma rotina, na medida em que assistir à telenovela faz parte do dia-a-dia (Torres, 2008, pp. 68-70).

Com o intuito de contar histórias com as quais o público português se identificasse, a RTP começa por apostar em narrativas que percorressem o “caminho da portugalidade”, como se verificou em *Vila Faia* (1982) (Cunha, 2010, p. 94). É, contudo, entre a ficção da SIC e da TVI que a concorrência se torna cada vez mais expressiva.

A somar à disputa pelas audiências entre os dois generalistas privados, ano após ano, dá-se o crescimento da televisão por subscrição. O catálogo de conteúdos diversificou-se e o público revelou novas exigências. Assim, as telenovelas portuguesas renovaram as estruturas narrativas, dando espaço a histórias mais complexas, com ritmos mais acelerados, e níveis de violência mais acentuados (Burnay, Lopes, & Sousa, 2017, p. 373). A tentativa do formato se aproximar das séries norte-americanas e, desta forma, atrair mais e novos públicos, obteve resultados positivos numa fase inicial. Todavia, são títulos como *Nazaré* e *Terra Brava*, em 2019, que recentralizam o formato telenovela na “portugalidade” e na matriz melodramática, que estão na base da sua essência. As duas telenovelas dão a liderança absoluta à SIC no horário nobre e marcam o regresso da ficção nacional à raiz, tendência que a TVI acompanha através de *Quer o Destino* (2020).

Com base na reflexão levada a cabo na componente teórica do presente projeto, foi possível dar resposta às questões que surgiram, tendo sido o maior desafio reforçar e tentar dar forma a essas mesmas respostas na telenovela *Linha do Destino*. Para a pergunta de partida *Que matriz melodramática persiste na telenovela contemporânea em Portugal?*, a resposta é uma matriz clássica que, tendo em conta todos os elementos que compõem a base tradicional do formato, enfatiza a “portugalidade” presente nas narrativas, como se verificou nas telenovelas *Terra Brava* e *Quer o Destino*. Assim, e estabelecido que se pretendia contar uma história com características tradicionalmente portuguesas, surgiu a ideia da fictícia Vila Baixinha, uma localidade em risco de ser

esquecida, onde todos os habitantes se conhecem e partilham, entre si, as preocupações do dia-a-dia. A vila é o cenário para a história de amor proibida de Aurora e Gui e tem uma particularidade que a diferencia, e, não obstante, a aproxima, das restantes: por ser um local pacato, onde nada de entusiástico acontece, todos, sem exceção, vivem intensamente os conflitos das telenovelas da noite.

O amor, a família e os segredos estão no centro da ação. A par com três dos elementos basilares na estrutura das narrativas melodramáticas, são parte integrante da história diversas referências clássicas e estereótipos associados ao formato telenovela, como os graus de parentesco trocados ou os personagens cómicos. O que remete para as questões de investigação: *De que forma o melodrama está presente no formato telenovela?* e *Como se caracteriza e o que mudou na matriz das telenovelas portuguesas desde a sua estreia até à atualidade?*

Como se verificou, o melodrama está presente na telenovela de muitas formas, como por exemplo na busca incessante pela reposição da ordem moral. Em *Terra Brava*, o protagonista Diogo procurava fazer justiça pela morte do pai. Em *Quer o Destino*, Vitória regressa para vingar a malvadez de que foi alvo no passado. Aurora e Gui são os heróis de *Linha do Destino*. Apesar de todos os obstáculos com que se defrontam – e das atitudes moralmente questionáveis que possam ter, como quando, no primeiro capítulo, Aurora quebra a promessa e abandona Gui –, espera-se que a justiça recompense ambos no final e, por seu turno, castigue os vilões Teresa e Dinis.

Em resposta à segunda questão de investigação, relativa à evolução do formato telenovela em Portugal, conclui-se que este sofreu inúmeras alterações ao longo das últimas décadas. Com o propósito comercial de manter e atrair novos públicos, as telenovelas nacionais têm procurado contar histórias apelativas, que suscitem o seu interesse e os convidem a acompanhar, capítulo após capítulo, o desenrolar da trama. Ante a forte concorrência dos canais por subscrição e das plataformas de *streaming*, os autores, as produtoras e as estações de televisão, experimentaram narrativas complexas e violentas que se afastaram da raiz melodramática, para onde acabaram por regressar, recuperando temáticas e abordagens que apelam à empatia do público. Os sinais da mudança, isto é, do regresso à matriz, estão também presentes em *Linha do Destino*. Não obstante a vertente mais tradicional – numa busca pelo “caminho da portugalidade” – a história de Aurora e Gui procura apresentar personagens e temas verosimilhantes, pertinentes e contemporâneos, demonstrando que o formato tem a capacidade de se adaptar a inúmeras classes socioeconómicas e faixas etárias, ainda que mantenha e reforce

as suas características basilares. Revelou-se desafiante conjugar diferentes personagens, ambientes e registos, no sentido de criar uma harmonia que permita uma narrativa ritmada, interessante e original.

Quanto à forma como as telenovelas se adaptam e respondem aos formatos concorrentes, surgem outras questões que este projeto não conseguiu incluir, mas que poderão ser estudadas em futuras investigações. Considera-se que poderá ser pertinente compreender se a tendência que agora se verifica, para narrativas mais clássicas, é apenas temporária ou poder-se-á manter-se. Dado não haver publicações em Portugal que forneçam respostas concretas sobre a opinião dos públicos de telenovelas, um estudo mais preciso junto do público poderia ser interessante.

Uma vez que, atualmente, se procuram histórias que remontam à portugalidade e à vertente mais tradicional de um país com memória, como poderá a ficção adaptar-se e manter-se atual? Que portugalidade falta representar ou explorar? Que novas perspetivas são possíveis adotar?

A importância e o espaço que as telenovelas têm nas estações privadas SIC e TVI parecem torná-las merecedoras de investigações mais aprofundadas sobre a narratologia. Os autores, as produtoras e as estações seriam, deste modo, incentivados a melhorar e a procurar trazer para o espaço público novos debates, enfrentando o preconceito associado ao formato telenovela e demonstrando que a ficção nacional ainda tem um longo caminho a percorrer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, R. C. (1995). *To be Continued...: Soap Operas Around the World (Comedia)*. London and New York: Psychology Press.
- Brooks, P. (1976). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press.
- Burnay, C. D. (2005). *A telenovela e o público: uma relação escondida*. Obtido em janeiro de 2021, de Veritati - Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/15051>
- Burnay, C. D., & Cunha, I. F. (2013). Portugal: Ficção e Audiências em Transição. Em M. I. Lopes, & G. O. Gómez, *Obitel 2013: Memória Social e Ficção Televisiva em Países Iber-Americanos* (pp. 415-447). Globo Comunicação e Participações S.A.
- Burnay, C. D., Lopes, P., & Sousa, M. N. (2014). Portugal: A Hegemonia da Ficção Nacional em Prime Time. Em M. I. Lopes, & G. O. Gómez, *Obitel 2014: Estratégias de Produção Transmídia na Ficção Televisiva* (pp. 409-443). Globo Comunicação e Participações S.A.
- Burnay, C. D., Lopes, P., & Sousa, M. N. (2015). Portugal: A Indústria Especializada na Longa Duração. Em M. I. Lopes, & G. O. Gómez, *Obitel 2015: Relações de Género na Ficção Televisiva* (pp. 413-446). Globo Comunicação e Participações S.A.
- Burnay, C. D., Lopes, P., & Sousa, M. N. (2016). Portugal: A Telenovela, Produto-Âncora das Estações free-to-air. Em M. I. Lopes, & G. O. Gómez, *Obitel 2016: (Re)invenção de Géneros e Formatos da Ficção Televisiva* (pp. 433-464). Globo Comunicação e Participações S.A.
- Burnay, C. D., Lopes, P., & Sousa, M. N. (2017). Portugal: A Industrialização da Telenovela. A Afirmação da Longa Duração em Contracorrente com o Mercado Internacional. Em M. I. Lopes, & G. O. Gómez, *Obitel 2017: Uma Década de Ficção Televisiva na Ibero-América. Análise de dez anos do Obitel (2007-2016)* (pp. 349-378). Globo Comunicação e Participações S.A.
- Burnay, C. D., Lopes, P., & Sousa, M. N. (2018). Portugal: Televisão em Rede - Novas Estratégias para a Ficção. Em M. I. Lopes, & G. O. Gómez, *Obitel 2018: Ficção*

- Televisiva Ibero-Americana em Plataformas de Video on Demand* (pp. 319-347). Globo Comunicação e Participações S.A.
- Burnay, C. D., Lopes, P., & Sousa, M. N. (2019). Portugal: Um Mercado Parado a Olhar para o Futuro. Em M. I. Lopes, & G. O. Gómez, *Obitel 2019: Modelos de Distribuição da Televisão por Internet - Atores, Tecnologias e Estratégias* (pp. 321-354). Globo Comunicação e Participações S.A.
- Burnay, C. D., Lopes, P., Sousa, M. N., Félix, J., & Carvalho, A. L. (2020). Portugal: FTA e VoD - Um Hiato Geracional. Em M. I. Lopes, & G. O. Gómez, *Obitel 2020: O Melodrama em Tempos de Streaming* (pp. 291-). Globo Comunicação e Participações S.A.
- Campbell, J. (2008). *O Herói das Mil Faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento.
- Cunha, I. F. (2003a). *As telenovelas brasileiras em Portugal*. Obtido em janeiro de 2021, de BOCC - Biblioteca Online de Ciências da Comunicação: <http://bocc.ufp.pt/pag/cunha-isabel-ferin-telenovelas-brasileiras.pdf>
- Cunha, I. F. (2003b). A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal. *Cadernos Pagu*, 39-73.
- Cunha, I. F. (2010). Audiências e recepção das telenovelas brasileiras em Portugal. *Comunicação Mídia e Consumo*, 7, 91-118.
- Cunha, I. F., & Burnay, C. D. (2006). *Ficção televisiva em Portugal: 2000-2005*. Obtido em janeiro de 2021, de Veritati - Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/15064>
- Cunha, I. F., Burnay, C. D., & Castilho, F. (2011). Portugal: Novos desafios. Em M. I. Lopes, & G. O. Gómez, *Obitel 2011: Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências* (pp. 447-484). Globo Comunicação e Participações S.A.
- Cunha, I. F., Burnay, C. D., & Castilho, F. (2012). Portugal: Velhas Estratégias para Novos Tempos. Em M. I. Lopes, & G. O. Gómez, *Obitel 2012: Transnacionalização da Ficção Televisiva nos Países Ibero-Americanos* (pp. 447-483). Globo Comunicação e Participações S.A.
- Damásio, M. J., & Paixão da Costa, J. (2019). Portuguese Soap Operas: A Genre at the Crossroads. *International Journal of Film and Media Arts*, 4, 14-35.
- Fernandes, A. P. (2000). Televisão do público: um estudo sobre a realidade portuguesa. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 32, 117-145.

- Ford, S., Kosnik, A. D., & Harrington, C. L. (2011). *The Survival of Soap Opera: Transformations for a New Media Era*. Jackson: University Press of Mississippi.
- From, U. (2006). Everyday Talk and the Conversational Patterns of the Soap Opera. *Nordicom Review*, 27, 227-242.
- Gledhill, C. (1992). Speculations on the relationship between soap opera and melodrama. *Quarterly Review of Film and Video*, 14, 103-124.
- Globo, M. (s.d.). *Gabriela - 1ª versão*. Obtido em março de 2021, de Memória Globo: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/>
- Goldberg, J. (2016). *Melodrama: An Aesthetics of Impossibility*. Durham and London: Duke University Press.
- Landy, M. (1991). *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Lobato, R. (2019). *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution*. New York: New York University.
- Lopes, F. (2000). Estratégias e rumos no Panorama Audiovisual Português. Em M. Pinto, *A comunicação e os media em Portugal* (pp. 77-97). Braga: Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.
- Lopes, J. M. (2015). Telenovelas: origens, evolução e aspectos comerciais. *Sessões do Imaginário*, 20, 63-77.
- Lotz, A. D. (2018). *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura e hegemonia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (1993). *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*. London: SAGE Publications Ltd.
- Martín-Barbero, J., & Rey, G. (1999). *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Espanha: Editorial Gedisa.
- McQuail, D. (2012). *Teoria da Comunicação de Massas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Mercer, J., & Shingler, M. (2004). *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. London: Wallflower.
- Merino, F. (2017). Television in Portugal (2000-2016): the curious case of Portuguese fiction. *Comunicación y Medios*, 52-63.

- Moreira, J. P. (outubro de 1980). Telenovelas: A propósito da cultura de massas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 4/5, 47-85.
- Neale, S. (2000). Questions of Genre. Em R. Stam, & T. Miller, *Film and Theory: An anthology*. (pp. 157-178). Malden, Massachusetts: Blackwell.
- Paiva, C. G. (2015). *O romance-folhetim Mistérios de Lisboa: Apenas influência ou estratégia literária?* Obtido em fevereiro de 2021, de RevLet – Revista Virtual de Letras: <http://www.revlet.com.br/artigos/285.pdf>
- Pallottini, R. (1989). *Dramaturgia: A construção do personagem*. São Paulo: Editoria Ática S.A.
- Policarpo, V. M. (2006). *Viver a Telenovela: Um Estudo Sobre a Recepção*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Psychology, A. D. (s.d.). *Associative Thinking - APA Dictionary of Psychology*. Obtido em fevereiro de 2021, de American Psychological Association: <https://dictionary.apa.org/associative-thinking>
- Rafael, G. G. (2012). Jornais, romance-folhetim e a leitura feminina no século XIX: influências transatlânticas? *IRIS - Revista de Informação, Memória e Tecnologia*, 1, 32-42.
- RTP. (junho de 2017). *Recordar “Vila Faia”, a primeira telenovela portuguesa*. Obtido em março de 2021, de RTP: <https://media.rtp.pt/agoranos/artigos/recordar-vila-faia-primeira-telenovela-portuguesa>
- RTP. (s.d.). *Jardins Proibidos (Produção TVI)*. Obtido em março de 2021, de RTP: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p16638>
- SIC. (25 de junho de 2014). *Mar Salgado (SIC)*. Obtido em março de 2021, de SIC: https://sic.pt/Programas/Mar_Salgado
- Singer, B. (2001). *Melodrama and Modernity*. New York: Columbia University Press.
- Souza, J. C. (2015). *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. Obtido em novembro de 2019, de Google Books: https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=2gZ7CgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT5&dq=televisão+genero+formato+categorias&ots=ds4HHh0_ib&sig=xVX_074GXRRImQfaB_cAafYqkfw&redir_esc=y#v=onepage&q=formatos&f=false
- Thomasseau, J.-M. (2005). *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva.
- Torres, E. C. (14 de dezembro de 2012). Folhetim, uma história sem fim: dos primeiros jornais de massas à Internet. *Lumina*, 6, pp. 1-26.

- Torres, E. C. (2015). *Telenovela, Indústria & Cultura, Lda*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Torres, M. J. (2008). *Cultura light televisiva: o fenómeno da telenovela*. Obtido em janeiro de 2021, de Revistas Científicas da Universidade Católica Portuguesa: <https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultura/article/view/466>
- Viegas, J. M. (1987). Telenovelas: Do modelo de produção à diversidade de reconhecimento. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 2, 13-45.

ANEXOS

DESCRIÇÃO DOS PERSONAGENS



 QR Code para ouvir a banda sonora completa no *Spotify*⁶

⁶ Abrir a aplicação *Spotify* no *smartphone* ou *tablet*. No menu inferior do ecrã, clicar na opção “Procura”. No canto superior direito, clicar no ícone da câmara e apontar para o código acima apresentado. A *playlist* aparecerá no ecrã.

AURORA VALVERDE



Bondosa, autêntica e destemida. É assim que é descrita por aqueles que a conhecem. A imprensa, por seu turno, prefere, para o efeito, adjetivos como instável, indiferente e polémica.

Aurora é uma jovem de 30 anos e uma das atrizes mais populares da sua geração. Destaca-se pelos muitos personagens de sucesso que interpretou em telenovelas, mas também pelas muitas capas de revista em que surge, muitas vezes, não pelos melhores motivos. Não a incomoda ser um alvo recorrente dos tabloides – ou não fosse ela filha de Xica, uma das mais mediáticas atrizes nacionais – contudo, preferia não viver com a preocupação diária de ver revelados os seus dois únicos segredos.

Tivera uma infância feliz ao lado da mãe, do irmão Dinis e do padrasto Vicente, a única figura paterna que conhece. Até aos 18 anos, passara os melhores verões da sua vida em Vila Baixinha, a terra natal de Xica. Era lá que, todos os anos, reencontrava Gui, o seu melhor amigo e primeiro namorado. Apesar de manterem a relação em segredo, Aurora acreditara na concretização de todos os planos que traçaram juntos. Ao contrário de Gui, que sonhava ser ator, Aurora não sentia a necessidade de encontrar uma ambição. Saber que tinham uma vida pela frente, lado a lado, era mais do que suficiente.

Tudo mudou no verão em que planeavam abandonar Vila Baixinha, em busca de um futuro a dois. Na véspera da partida, Aurora presenciou o acidente que pôs fim à vida do irmão de Gui. Destroçada com toda a situação e a sentir-se traída pelo grande amor da sua vida, que a denunciou à polícia, Aurora deixou a vila e prometeu não mais voltar.

Poucos meses depois, escondida em Espanha com Sofia e Dinis, ficou a saber que estava grávida. Com o incansável apoio da mãe, a única pessoa que sabe toda a verdade, Aurora teve o bebé. Depois de se recusar a conhecer o filho, pediu a Xica para o entregar a uma instituição de confiança.

A representação surge na vida de Aurora quando esta implora à mãe que ajude a encontrar algo que dê sentido aos seus dias. A sua primeira protagonista garantiu-lhe um imenso sucesso, ajudou-a a reergueu-se e deu-lhe um rumo. O julgamento dos outros não a importunava. Pelo contrário, havia algo de reconfortante na crítica das pessoas, porque, quer estivessem a fazer-lhe um elogio ou uma ofensa, era sempre relativo a um

personagem e não a Aurora. Desde que nunca se descobrisse a verdade sobre o seu passado, ela conseguia lidar com o que os outros diziam. Ter sucesso, após ultrapassar um período tão conturbado, era extasiante e Aurora não queria pôr fim àquela sensação.

Aprendera, desde cedo, a ter consciência de que é impossível agradar a todos. Recentemente, interpretara um par romântico bastante elogiado com o colega de profissão Simão, por quem acabara por se apaixonar e com quem voltou a dar uma oportunidade ao amor. Aliado a um sentimento que redescobria, o sucesso e os elogios constantes eram dois elementos muito aliciantes.

O desaparecimento da sobrinha Carminho fá-la regressar a Vila Baixinha e obriga-a a enfrentar o amor e o medo, dois sentimentos de que fugiu há mais de uma década.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

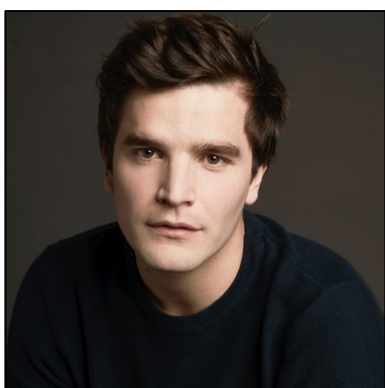
Seria a protagonista incompreendida com que todos acabam por se identificar.

Objetivos:

Esquecer o passado com Gui, manter os seus segredos a salvo e reencontrar o filho.

 *Páro Quando Oiço O Teu Nome – MARO*

GUILHERME PIRES / “GUI”



Encantador, humilde e reservado. É assim que o seu maior clube de fãs na vila o define.

Gui – Guilherme apenas no cartão de cidadão – nasceu e cresceu em Vila Baixinha, rodeado pela natureza e paisagens de cortar a respiração. Ajuda os pais na gestão do café da família. Tudo o que mais ambiciona é não ter problemas, entregando-se às preocupações mundanas de uma vida rotineira. Sem medo de trabalhar, é desenrascado e bastante popular na vila. Ajuda todos os que necessitam de mais um par de mãos ou de dois dedos de conversa, mas não dispensa o seu espaço e silêncio. Divide-se entre o café e o trabalho no campo. As pessoas mais velhas, na sua maioria tias afastadas, são as suas maiores admiradoras e as fontes dos seus maiores elogios.

Em criança, assistia a telenovelas com a mãe e sentia-se fascinado com a possibilidade de um dia poder representar. Imaginava aventuras e vivia-as na sua própria cabeça. Na escola, inscreveu-se nos, quase esquecidos, grupos de teatro e os elogios que daí advinham incentivaram-no a não desistir. Nos tempos livres, criava histórias e inventava personagens, que posteriormente representava para André e Aurora, o seu único público.

Passava o ano à espera que chegasse o verão, a época em que reencontrava Aurora, por quem sempre fora apaixonado. Ela era uma exímia contadora de histórias, um dom do qual não se apercebia. Todavia, Teresa era contra a amizade deles, pelo que, para poderem continuarem a estar juntos, a única solução era encontrarem-se às escondidas de todos, como se existissem sozinhos no mundo.

Gui tinha planos para o futuro que não eram compatíveis com os planos que os pais tinham para ele. Queria mais e acreditava que merecia mais do que a vida monótona que sempre teve. Assim, os planos com Aurora eram perfeitos. Até à noite do fatídico acidente de André. Gui jamais se perdoaria. Não havia um dia na sua vida em que não se culpasse a si, a Aurora e a Sofia pelo sucedido. Nunca mais voltou a ser o mesmo. Todos os sonhos e ambições perderam qualquer sentido com a morte do irmão.

Sentira-se muito magoado com a partida de Aurora – e com o facto dela lhe ter roubado o sonho de representar – mas o tempo ajudou a atenuar a mágoa. A vida tinha

seguido, para ambos. Contra todos os conselhos de Olívia, a sua melhor amiga, acompanha a carreira de Aurora desde a sua primeira telenovela. É através das redes sociais que descobre a existência de Carminho e é por ela que Gui decide lutar, mesmo que isso implique regressar ao passado e voltar a abrir um capítulo da sua vida que fechara a muito custo.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

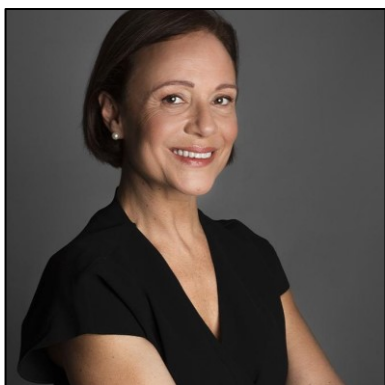
Seria o protagonista com que todos simpatizam, mas que nunca se sentiu verdadeiramente realizado.

Objetivos:

Lutar por Carminho, descobrir os talentos escondidos de Vila Baixinha e reconquistar Aurora.

 ***Coisas Normais* – D.A.M.A feat. Carolina Deslandes**

FRANCISCA VALVERDE / “XICA”



Carismática, respeitável e extremamente talentosa. Assim a caracterizam os críticos. Rebelde, imprevisível e complexa, costumam acrescentar os filhos e o marido.

Xica é uma verdadeira estrela. Com uma carreira repleta de sucessos na televisão, no cinema e no teatro, é difícil nomear algo que ainda não tenha feito. O público adora-a e, acima de tudo, respeita-a. Xica atingira um estatuto onde muito poucos conseguem chegar. E, ainda assim, não consegue imaginar-se a deixar de representar.

Filha de um pai meigo e com uma mentalidade à frente do seu tempo, Xica cresceu sem mãe numa casa alegre em Vila Baixinha. Educada com amor e liberdade, na mesma medida, herdara do pai o sentido de humor apurado e um olhar leve e descontraído sobre a vida. Mudou-se para Lisboa porque queria muito ser atriz. As oportunidades começaram a surgir e Xica soube agarrá-las no momento certo. A capital foi pano de fundo para momentos marcantes, como o início de uma vida a dois com o marido Bernardo, o nascimento de Dinis e Aurora, a morte do pai e do marido. Uma parte de Xica morrerá com o Bernardo, mas o amor protegeu-a, e aos filhos, de uma dor que, inicialmente, se apresentara insuperável.

Pouco depois de ficar viúva, conheceu Vicente, um guionista. Tornaram-se bons amigos e ninguém conseguiu ficar indiferente à naturalidade com que ele se integrara na loucura que era o dia-a-dia da família Valverde. Mais tarde, nasceu Xavier, o mais mimado e sensível dos três filhos.

Para além de carregar consigo os segredos de Dinis e Aurora, Xica guarda só para si um segredo ainda maior. Quando o bebé de Aurora nasceu, contactou Luísa, a filha de uma grande amiga da família, que tinha uma chave da sua casa de férias e que vivia desgostosa com a impossibilidade de ter filhos. Xica explicou-lhe que conhecia uma mãe que queria dar o seu bebé para adoção, mas que poderiam facilitar as coisas se ela o quisesse acolher como seu filho biológico. Luísa não levantou questões e aceitou de imediato.

Assim, a mãe de Aurora tratara de tudo com o máximo cuidado. Instalou Luísa e Manuel – o nome que escolheram em conjunto – numa casa alugada numa cidade nos

arredores, comprou tudo aquilo que o recém-nascido e Luísa poderiam precisar para os primeiros tempos e, desde então, envia uma quantia mensal para ajudar com as despesas diárias. Visitara-os em Vila Baixinha apenas algumas vezes, mas mantinha-se em contacto com regularidade. Manuel era uma criança perspicaz e com um sentido de humor apurado.


Por sugestão do seu médico, Xica anuncia uma breve pausa na carreira. E, ao receber a proposta de Gui, arrisca regressar à terra natal e tentar descobrir as verdadeiras intenções do rapaz. A atriz é surpreendida com a presença de Carminho e vê os filhos serem forçados a reviver o passado que tanto se esforçaram por esquecer.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

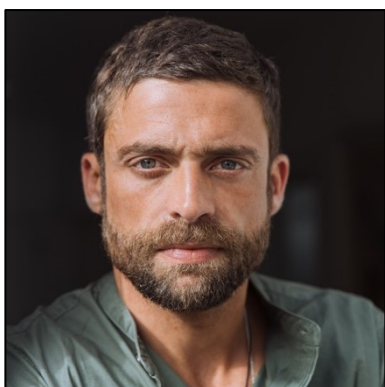
Seria o personagem que ninguém sabe se deve adorar ou detestar.

Objetivos:

Aproximar-se do neto, descobrir os talentos escondidos de Vila Baixinha e proteger a família.

 **Xiquinha – Tiago Nacarato**

DINIS VALVERDE



Protetor, inseguro e ansioso. É assim que é descrito até por quem mal o conhece.

Casado com Sofia, a única mulher que amara, e pai de Carminho, a pessoa mais importante da sua vida, Dinis é um homem que tem na sua lista de prioridades o bem-estar da família e o sucesso profissional. Ao lado da mulher, é agente da irmã Aurora, embora procure manter-se afastado da exposição pública. O tempo e a experiência não só o tornaram mais perfeccionista, como também o levaram a agir, por diversas vezes, de forma ilícita.

Realizado a nível pessoal e profissional, o seu pior pesadelo é imaginar que perde Sofia e Carminho, mesmo depois de tudo aquilo por que passaram juntos. Tinham uma relação muito intensa e com uma dinâmica muito própria. Foi, por isso, muito difícil para Dinis aceitar que Sofia não queria regressar a Lisboa depois da morte da tia. Algo parecia estar a mudar entre eles. O acidente de André surgiu, aos olhos de Dinis, como uma nova oportunidade de recomeçarem longe da vila e de todos os erros que tinham cometido.

Para ocultar as suas fraquezas dos outros, passou a esconder-se atrás de uma postura arrogante e superior, que mantinha até hoje. O nascimento de Carminho – cuja paternidade Dinis não se atrevera a questionar, com receio de descobrir uma verdade que não conseguiria suportar – apresentara-lhe um novo mundo de amor infinito que o fizera esquecer as inseguranças que o haviam perseguido a vida inteira.

A paz e a confiança que Dinis demorou tanto tempo a encontrar são postas em causa no dia em que descobre que tem de regressar a Vila Baixinha para proteger Carminho, mas também para manter unida a família que teme perder.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

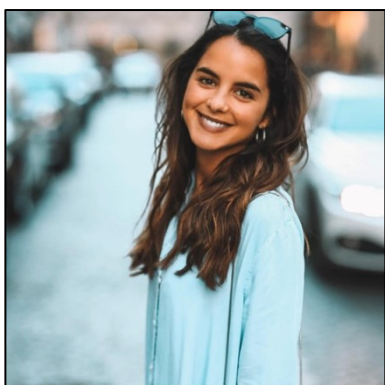
Seria o personagem mau que sofre as consequências dos seus próprios atos.

Objetivos:

Manter a família unida, impedir que Carminho descubra a verdade e afastar Gui.

 *Passo em Movimento* – ELAS

SOFIA VALVERDE



Influenciável, fraca e oportunista. É assim que é descrita pelos baixinhos desde a sua partida da vila.

Órfã, Sofia mudara-se aos 2 anos para a casa de uma tia-avó em Vila Baixinha. Considerava-se uma rapariga normal, sem nada que a distinguisse das suas amigas. Estava confortável com esse facto. Ao conhecer Dinis, apaixonou-se por ele e pela intensidade e agitação que a

relação dos dois acrescentava à sua vida monótona. Influenciada por Dinis, e com o intuito de ajudar a tia numa fase terminal da sua doença, mudou-se para Lisboa e ganhou novos objetivos de vida.

Contudo, regressar à vila, ainda que apenas para passar uns dias de férias, significava reencontrar André, o rapaz por quem era apaixonada desde criança e com quem manteve um caso, em segredo, durante anos. Após a morte da tia, Sofia receava ter um futuro solitário. E, ainda que a possibilidade de viver finalmente uma história de amor com André fosse uma ideia bastante tentadora, não conseguia imaginar ficar longe de Dinis e da família que sentia ser a sua e à qual tanto devia. Teria de fazer uma escolha, independentemente das suas consequências, e a morte de André precipitou tudo.

Com o nascimento de Carminho, a relação com Dinis melhorara substancialmente. E, muito embora poucas coisas a deixem tão embevecida como observar a relação entre pai e filha, Sofia descobre em Carminho muitas semelhanças com André, o que nunca lhe permite apagar completamente o passado.

Sofia nunca teve tempo para pensar nos seus sonhos, mas também os tem e voltar a Vila Baixinha vai ajudá-la a encontrá-los.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria a mãe e mulher que vive em função do bem-estar dos outros.

Objetivos:

Proteger Carminho, encontrar um novo rumo para a sua vida e conhecer-se.

🎵 **Cidade – Bárbara Tinoco feat. Bárbara Bandeira**

CARMINHO VALVERDE



Livre, perspicaz e atenta. É assim que a família a descreve.

Filha de Sofia e Dinis, é uma menina de 11 anos sem papas na língua. Muito madura para a idade que tem, adora a família e a união que há entre todos. Quando crescer diz que quer ter coragem para ser “louca” como a avó Xica e a tia Aurora. O avô Vicente, com quem tem uma relação muito próxima, faz-lhe todas as vontades e conta-lhe as melhores histórias. O pai é o seu herói e a mãe a sua grande cúmplice. Carminho tem uma personalidade forte e não se deixa influenciar com facilidade.

Ao mudar-se para Vila Baixinha, vai sentir ciúmes da atenção que a avó dá a Manel e não vai suportar a ideia de Dinis poder não ser o seu pai biológico. Ainda assim, vai gostar de conhecer Gui, Teresa e Tódo, e não trocará por nada os serões na coletividade a ver a telenovela.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria a criança perspicaz que não deixa ninguém indiferente.

Objetivos:

Manter a família unida, integrar-se em Vila Baixinha e ser igual à avó Xica.

 ***Menina Rabina*** – Ana Bacalhau

VICENTE ALVES



Compreensivo, amigável e afetuoso. É assim que a mulher e os filhos o descrevem. O melhor avô do mundo. Acrescenta sempre a neta.

Marido de Xica e pai biológico de Xavi, era guionista. Atualmente sem projetos, dedica os seus dias a cuidar da família. Ajuda a mulher, a sua maior cúmplice, e está sempre disponível para os filhos e a neta Carminho.

Acolhera Dinis e Aurora como seus filhos e orgulhava-se profundamente das pessoas em que eles se tornaram. Gosta de boas conversas e abomina faltas de respeito. Para Vicente, a família está sempre em primeiro lugar.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria o marido, pai e amigo que tem sempre os melhores conselhos.

Objetivos:

Proteger a família unida, apoiar os filhos e respeitar os segredos que todos lhe esconderam.

🎵 *Xiquinha* – Tiago Nacarato

XAVIER ALVES / “XAVI”



Sonhador, inseguro e jovial. É assim que os pais o definem.

Com uma diferença de idades de mais de 10 anos dos irmãos, Xavier é o filho mais novo de Xica. Licenciado em cinema, procura um rumo para a sua vida. Gosta da sua rotina em Lisboa, na casa dos pais, e esse é, entre outros, um dos temas que o faz entrar em conflito com

Dinis. O irmão mais velho acusa-o de ter falta de ambição para o futuro e Xavi sente-se incompreendido. Aurora surge sempre em sua defesa, e o rapaz adora-a por isso, mas sabe que nunca conseguirá ter a mesma relação que ela e Dinis têm.

O pai é o seu melhor companheiro nas idas tardias ao cinema e a mãe é a pessoa mais livre que ele conhece. Ama-os pelas suas diferenças, mas também pela harmonia em que vivem. Xavi crê que o exemplo dos pais elevou demasiado a fasquia para as relações amorosas e que, por isso, nunca se apaixonou. Tudo muda quando conhece Gabriela e, depois, Sara.

Não tem memórias das férias em Vila Baixinha, a terra natal da mãe, mas sabe que se trata de um tema tabu nos jantares de família em que os irmãos estão presentes.

Xavi desempenhará um importante papel no centro de formação “Representar”. O projeto dá-lhe um rumo e, pela primeira vez, fá-lo sentir-se útil.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria o jovem adulto que procura um rumo para a sua vida.

Objetivos:

Encontrar um propósito, aprender a ser independente e encontrar o amor.

 *Borboletas* – Gama WNTD

SIMÃO COUCEIRO



Bonito, confiante e versátil. É assim que os inúmeros grupos de fãs espalhados pelo país o caracterizam.

Simão é um jovem ator de sucesso em televisão. Filho de pais que trabalham na mesma área, mostrou no seu primeiro papel que tinha talento para representar e não apenas um apelido conhecido. É uma cara bonita das estações de televisão e reconhece a importância da sua

imagem aliada ao mérito que tem conquistado.

Amigo de infância de Dinis, conheceu Aurora quando ambos protagonizaram uma telenovela muito elogiada pela crítica. Ao darem vida a um par romântico que fazia suspirar o público, acabaram por se apaixonar e misturar a ficção e a realidade. Simão e Aurora tem muito em comum e o tom sarcástico com que gostam de olhar para a vida – ou, pelo menos, para a vida que os tabloides lhes dá – fá-los acreditar que partilham o mesmo dialeto. Assim, e embora estejam juntos há pouco tempo, Simão planeia pedir Aurora em casamento. São felizes, não há motivos para esperarem pelo futuro.

Submisso à amizade com Dinis, é muitas vezes influenciado pelas críticas do amigo, que o provocará e incentivará a virar-se contra Gui. Em Vila Baixinha, conhece Olívia, com quem terá acesas discussões que o levarão a descobrir um amor surpreendente.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria o rapaz bonito e influenciável, que nem sempre fará as melhores escolhas.

Objetivos:

Ser um ator de sucesso, não perder a amizade de Aurora e provocar Olívia.

 ***Nada É Para Sempre – Diogo Piçarra feat. Vitor Kley***

TERESA PIRES



Trabalhadora, crítica e antipática. É assim que os habitantes da vila, os mesmos que acompanharam de perto o seu crescimento, a descrevem.

Filha única, Teresa nasceu e cresceu em Vila Baixinha, na casa onde ainda vive aos 58 anos. Ao lado do marido e dos filhos, gere o café que, em tempos, pertencia aos pais. Quando era jovem, ambicionava mudar-se para a cidade. Era sonhadora e acreditava ter capacidade para fazer algo mais do que apenas servir cafés. Os pais não partilhavam a mesma opinião e obrigaram-na a ficar.

Na época em que era adolescente, Xica era uma das raparigas mais populares da vila. Ela era bonita, inteligente e rebelde. Teresa cobiçava-lhe tudo – até o seu primeiro marido –, embora não admitisse. A liberdade que Xica tinha, havia sido retirada a Teresa desde muito cedo. Deu por si a ser apresentada a Tó. Contra todas as suas expectativas, os dois encontraram uma dinâmica própria. Casaram e acabaram por se acomodar. Gui e André nasceram, os dois grandes amores da vida de Teresa.

Sempre soube da amizade entre Gui e Aurora, mas jamais permitiria que o filho se deixasse fascinar por uma vida que Teresa não lhe poderia dar. Tinha noção que Gui se sentiria fascinado, ela própria se sentiria, em tempos. Emocionalmente desequilibrada, faria de tudo, sem olhar a meios, para manter os filhos longe daquela família que parecia persegui-los, mesmo que isso os impedisse de alcançar uma vida melhor.

A morte de André fez uma parte do seu mundo desabar. Mais de 10 anos depois, ainda não sabia como tinha sobrevivido à dor. Só o apoio incondicional de Gui e Tódo a mantiveram viva. Haver a possibilidade de Carminho ser sua neta revela a Teresa uma força que ela desconhece ter e que a fará lutar até às últimas consequências contra a família Valverde.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria a vilã detestável, porém empática, que confunde o espectador.

Objetivos:

Proteger a família, conquistar a neta Carminho e arruinar a família Valverde.

🎵 *Frágil* – Aurea

ANDRÉ PIRES



Divertido, atrevido e namoradeiro. Era assim que o irmão o descrevia.

André era o filho mais velho de Teresa e Tódo. Sempre fora um rebelde envergonhado que vivia uma secreta história de amor com Sofia.

Revoltado por descobrir que a rapariga está grávida e, ainda assim, recusa terminar a relação com Dinis, André exalta-se. Embriagado, humilha Gui e Aurora e, depois de uma acesa discussão, desequilibra-se, cai acidentalmente do terraço e tem um fim trágico aos 20 anos.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria o rapaz provocador que não teme as consequências dos seus atos e que morre demasiado cedo.

Objetivos:

Ter uma vida despreocupada em Vila Baixinha, assumir a relação com Sofia e constituir família.

🎵 *Frágil* – Aurea

ANTÓNIO PIRES / “TÓDO”



Tímido, antipático e companheiro. É assim que todos os baixinhos o veem.

Aos 60 anos, Tó pode não conhecer o mundo, mas conhece Vila Baixinha como a palma da sua mão. Filho único de dois pais analfabetos, habituara-se à solidão e ao silêncio de trabalhar no campo desde os 4 anos. Fica nervoso só de pensar em interagir com outras pessoas,

apesar de trabalhar no café mais conhecido da vila. Em criança, detestava ir à escola porque não compreendia as brincadeiras dos colegas.

Encontrara em Teresa, a mulher, a sua única verdadeira amiga e uma companheira que terá sempre a sua proteção. Ama os filhos, Gui e André, no entanto, nunca tivera nos pais um exemplo de como demonstrar esse amor. Ao assumir a gestão do café, ao lado de Teresa, deixara de ser apenas Tó, para passar a ser o “Tó do café”, nome que Gui, ainda a aprender a falar, viria a reduzir para “Tódo”. Passou a ser Tódo para todos.

Atrapalha-se com facilidade, sobretudo quando se sente ansioso. O nervosismo leva-o a ter atitudes de que se arrepende, contudo, o medo de perder a única pessoa que nunca o julgou, fá-lo entrar em pânico. Após a morte de André, proteger Teresa é uma das principais razões para continuar a viver.


Em Vila Baixinha, a sua timidez é interpretada como antipatia e agressividade, porém, Tódo esconde um bom coração, capaz de tudo para defender aqueles que mais ama. Ao conhecer a neta Carminho, cria-se entre os dois uma relação improvável que ensinará muito a Tó sobre o amor incondicional.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria um falso vilão, que se revela, afinal, um homem bondoso.

Objetivos:

Proteger a família, aprender a demonstrar os seus sentimentos e fazer feliz a neta Carminho.

 *O Meu Mundo Inteiro* – Paulo de Carvalho & Agir

MANUEL TRINDADE / “MANEL”



Desconfiado, respeitador e tímido. É assim que a mãe, a pessoa que melhor o conhece, o descreve.

Manuel é filho de Luísa. Muito protegido pela mãe, o rapaz de 11 anos gosta do quotidiano em Vila Baixinha. Na escola, encontra dificuldades não apenas nas disciplinas, mas também em socializar com as outras crianças. Luísa pediu a Gui que o ajudasse nos tempos

livres, sem efeito contudo, uma vez que Manel optou por fugir, com medo de Teresa e Tódo e com vergonha de Gui.

Tem poucos amigos e sempre se habituou a brincar sozinho. Esteve algumas vezes com Xica e costumam conversar por telefone. Acha-a uma pessoa muito divertida e simpática. Manel adorava visitar a casa de férias dela quando estava desabitada, o que muda quando a família regressa à vila.

Encontrará em Carminho uma improvável melhor amiga e em toda a família Valverde um porto de abrigo que o surpreenderá. Manel tem um talento escondido que até ele desconhece.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

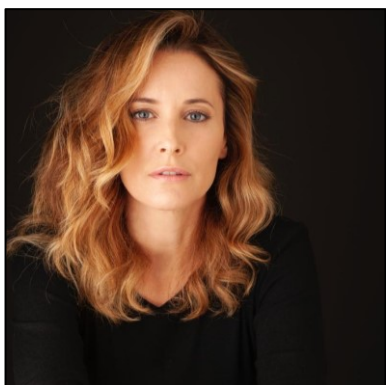
Seria o menino tímido que todos tentam conquistar.

Objetivos:

Ter sempre a mãe por perto, fazer novos amigos e manter em segredo o seu gosto pela representação.

 *Tens Os Olhos De Deus – Ana Moura*

MARIA LUÍSA TRINDADE



Solitária, cautelosa e honesta. É assim que é descrita pelos habitantes da vila, que a conhecem à distância.

Filha de uma grande amiga da família de Xica, Luísa nunca perdera o contacto com a famosa atriz. Nunca foram o tipo de amigas inseparáveis, eram mais o tipo de amigas que, por mais anos que passassem separadas, parecia que estavam juntas todos os dias.

Luísa nunca saíra de Vila Baixinha. Ajuda os mais idosos e cuida da casa de férias de Xica. O seu maior sonho era ser mãe, mas, depois de se casar, descobriu que não podia ter filhos. O marido pediu o divórcio e Luísa acomodou-se a uma vida solitária. Sensível, aceitara a oferta de Xica sem hesitar. Criou Manuel com todo o amor. Na vila, estranhavam a sua ausência durante um longo período de tempo e o súbito regresso com um bebé nos braços. Luísa tentava não dar importância a boatos, apreciava a sua vida pacata e discreta. Apenas ela e Xica sabiam que Manel havia nascido numa família que não o queria e que, por isso, ela o acolhera como se partilhassem o mesmo sangue. Se dependesse de Luísa, esse segredo morreria consigo.

Pelo filho, está disposta a tudo, até mesmo a revelar a faceta mais sombria da sua personalidade.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria a mãe disposta a tudo para não perder o filho.

Objetivos:

Proteger Manel e manter a salvo o segredo que acreditava partilhar apenas com Xica.

🎵 ***Na Margem* – Carlão feat. Marina Maranhão, Mia Benita & Nuno Siqueira**

MARIA DO CÉU BASTOS



Carinhosa, confiável e humilde. É assim que é descrita por quem a conhece.

Céu é natural de Vila Baixinha. Gere a ‘Pensão-mercearia Bastinhas’ ao lado de Mário, o marido, com quem criou o negócio há mais de 30 anos. Tem um casamento feliz e sente orgulho da família que conseguiu criar. Acolheu Olívia como se fosse sua filha e, apesar

das preocupações que ela lhe dá, não há um dia em que se arrependa.

Na vila é muito querida por todos os baixinhos e sabe todos os segredos da terra. Fora amiga de Xica quando eram as duas jovens e, embora tenham perdido o contacto ao longo dos anos, fica muito feliz por saber que a atriz está de regresso à sua terra natal. Ainda que seja muito discreta, é também bastante perspicaz. Céu desconfia que Xica e Luísa escondem um segredo que envolve Manel.

Quando está sozinha – ou, por vezes, na pausa da hora de almoço – gosta de beber um copo de vinho tinto. Nos dias em que perde a noção de quantos copos bebeu, entusiasma-se e prefere não ser vista em público.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria a senhora simpática e inofensiva que, a qualquer momento, pode mudar o rumo da história.

Objetivos:

Saber todos os segredos dos baixinhos, permanecer discreta e poder continuar a beber um copo de vinho depois de almoço sem incomodar ninguém.

🎵 *Pop Fado – Carminho*

MÁRIO BASTOS



Paciente e respeitador. É assim que o descrevem na vila. Um santo. É o que Olívia lhe costuma chamar.


Natural de Vila Baixinha, Mário gosta verdadeiramente do trabalho na pensão. Habitado a lidar com pessoas, é, ao lado da mulher, uma das figuras mais queridas da terra, que gere a ‘pensão-mercearia Bastinhas’. Cúmplice de Céu, sabe que a esposa aprecia um copo de vinho esporadicamente e, nos dias em que isso acontece, assume sozinho, e sem levantar problemas, o lugar dos dois no negócio familiar. Trata Olívia como uma filha mais nova e tem muitas saudades do filho Vasco.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria o marido que todos gostariam de conhecer na realidade.

Objetivos:

Manter o negócio da família, proteger a mulher e continuar a ter uma vida pacata na vila.

 *Pop Fado* – Carminho

VASCO BASTOS



Persistente, ambicioso e pacato. É assim que os baixinhos, que o viram crescer e abandonar a vila, o descrevem.

Vasco é filho de Céu e Mário. Cresceu em Vila Baixinha, mas a partir dos 16 anos tudo o que mais desejava era ser independente e partir em busca de uma vida mais interessante do que aquela que era possível ter na vila.

Foi sempre um rapaz discreto, responsável e que nunca deu muitas preocupações aos pais, ao contrário de Olívia. Apesar de serem polos opostos, a irmã emprestada é a pessoa que melhor o conhece e também uma das pessoas que ele mais ama e protege.

É ambicioso e não há nada que o incentive mais do que aceitar um bom desafio. Licenciado em jornalismo, mas sem nunca ter encontrado um trabalho que o faça sentir-se realizado, Vasco aceita a proposta de Teresa para arruinar a longa e brilhante carreira de Xica e descobrir a verdade por detrás da morte de André. Aliciado pela ideia de marcar a diferença na sua área – e ajudar Teresa, uma das pessoas que acompanhou de perto o seu crescimento e sempre o incentivou a ser mais ambicioso –, não olhará a meios para atingir os fins.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

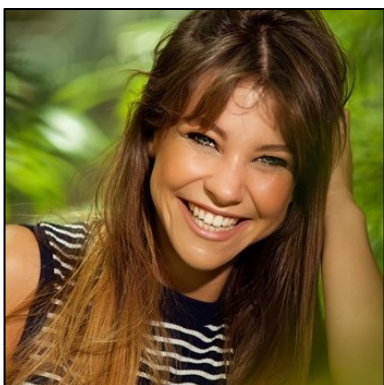
Seria o vilão dissimulado a quem ninguém apontaria o dedo.

Objetivos:

Ajudar Teresa no plano de arruinar Xica, ser bem-sucedido a nível profissional e não ser descoberto pelos baixinhos.

 *Passo em Movimento* – ELAS

OLÍVIA GARCIA



Transparente, sensível e sarcástica. É assim que os amigos a caracterizam.

Olívia é uma alma solitária que gosta de passar um bom momento com os amigos e tem pouca paciência para fazer conversa de circunstância com estranhos. Aos 16 anos fugiu da instituição onde vivia e, com o dinheiro que tinha na carteira, o único autocarro que conseguiu apanhar tinha Vila Baixinha como destino. Foi acolhida pela família Bastos, que a fez sentir em casa, e começou, desde logo, a trabalhar na pensão.

Olívia é divertida e diz tudo o que pensa. É a melhor amiga de Gui e não guarda rancor de nada.

Embora a relação com Aurora não comece da melhor forma, as duas acabarão por se tornar grandes amigas. Sem objetivos de vida, Olívia ambiciona sentir-se bem com pouco. Tem paixões platónicas por atores que não pretende conhecer, acha que nenhum deles a merece. Vai apaixonar-se, surpreendentemente, por Simão.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria a voz da razão para os outros, mas não para si própria.

Objetivos:

Continuar independente e livre de preocupações, proteger os amigos e provocar Simão.

 *Nada É Para Sempre* – Diogo Piçarra feat. Vitor Kley

MARIA EDITE MUÑOZ / “DITE”



Leal, divertida e íntegra. É assim que todos a recordam na vila.

Dite é a irmã mais velha de Céu. Quando eram apenas duas jovens fascinadas pela beleza de Vila Baixinha, costumavam dizer-lhes que eram as raparigas mais respeitadoras que por lá cresceram. Numa vila onde todos falam sobre todos, Dite nunca percebeu se deveria

encarar as palavras como um elogio ou uma crítica.

Apaixonou-se por um camionista espanhol, com quem se casou e por quem se mudou para uma casa perto da fronteira. Dois anos depois, ficou viúva e nunca mais quis uma relação. A solidão da reforma incita Dite a regressar à vila onde nasceu, para junto da irmã e da família.

No regresso, reencontra Xica e Aurora, com quem partilha um segredo que nunca revelou a ninguém – mas que poderá ser posto em causa por Céu. Dite junta as peças do *puzzle* e rapidamente percebe a ligação de Xica com Luísa e Manuel.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria a personificação de como a inocência pode colocar tudo em causa.

Objetivos:

Proteger a irmã, manter o seu segredo a salvo e ajudar Xica e Aurora.

🎵 *Pop Fado – Carminho*

MARIA MÁXIMA CARDOSO



Criativa, orgulhosa e obcecada. É assim que qualquer baixinho a define.

Máxima nasceu em Vila Baixinha. Responsável pela coletividade, gosta de organizar atividades para atrair mais pessoas. Assumidamente viciada em telenovelas portuguesas, é, ainda hoje, a maior fã de *Vila Faia*. Recorda, vezes sem conta, a sorte que teve ao assistir a

atuações de consagrados atores como Ruy de Carvalho. Para além de se recusar a perder um capítulo da telenovela que acompanha com Gil, o marido, organiza sessões de convívio na coletividade para que os baixinhos possam assistir em grupo aos capítulos e comentá-los de seguida, o que despoleta acesas discussões.

Secretamente, é fã do ator José Mata.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria a voz do público. Mas gostaria de ser o par romântico do José Mata.

Objetivos:

Atrair mais baixinhos para a coletividade, não perder um único episódio da telenovela e conhecer José Mata.

🎵 *Dia da Procissão* – Miguel Araújo & António Zambujo

GIL CARDOSO



Afável e sensato. É assim que é descrito pelos amigos. Baralhado. É o adjetivo que a mulher mais utiliza quando discutem a novela.

Gil conhece Vila Baixinha melhor do que a palma da sua mão. O único motivo por que discute com Máxima, a esposa, é a telenovela que veem em conjunto, hábito que têm desde que se lembra. Gil é, muitas vezes, defensor dos vilões porque acredita que todas as pessoas merecem uma segunda oportunidade na vida.

É feliz entre a natureza e a rotina na coletividade. Sabe que jamais se divertiria tanto noutra lugar no mundo como acontece na vila, com a mulher e entre amigos.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria o senhor que não distingue os heróis dos vilões.

Objetivos:

Fazer a mulher feliz, não perder um capítulo da telenovela e aproveitar a vida em Vila Baixinha.

 *Dia da Procissão* – Miguel Araújo & António Zambujo

MARIA ISABEL FLORES / “BELA”



Ambiciosa, proativa e comunicativa. É assim que a descrevem os seus eleitores.

Bela – Belinha para Amandio, o marido – é a primeira mulher Presidente da Junta que Vila Baixinha já teve. Nem todos os baixinhos concordam com as decisões que toma, o que gera inúmeros e caricatos conflitos. Realizada na terra de onde é natural, Bela tem a

necessidade constante de mostrar o seu poder e deixar claro que age sempre no sentido de melhorar a vida dos seus conterrâneos. Todos os dias são dias de campanha.

Ama o marido, contudo, não resiste a Raul, o amante. Embora seja desastrada, é bastante cuidadosa no que respeita a manter o seu segredo a salvo.

Bela fica muito feliz por saber que Xica está de regresso à vila, por prever que isso irá atrair turistas, mas não aprova o projeto que a atriz e Gui pretendem começar. A Presidente da Junta rejeita a ideia de alguém estar a ser mais criativo – e a ter mais protagonismo – do que ela. Teresa fará tudo o que estiver ao seu alcance para colocar Bela contra Xica.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria a icónica Presidente da Junta que não gera consenso.

Objetivos:

Manter o cargo na Junta de Freguesia, proteger o seu segredo e não permitir que Xica se torne a figura principal de Vila Baixinha.

 *Dá-me o Teu GPS – Joana*

AMANDIO FLORES / “TROQUINHOS”



Desenrascado, alegre e infantil. É assim que todos o descrevem, inclusive a filha.

Amandio nasceu em Espanha, mas sempre se sentiu um pouco português. O pai, taxista, levava-o muitas vezes consigo nas suas viagens a Portugal.

Bela e Gabriela são as duas mulheres da sua vida.

Conheceu Bela – a sua Belinha – e bastou uma semana para se mudar de malas e bagagens para Vila Baixinha. É taxista, mas faz um pouco de tudo, desde cortar cabelos a reparações rápidas. Não tardou a ficar conhecido na vila como o Amandio Troquinhos, por nunca recusar ganhar mais uns trocos com os seus infindáveis serviços.

Amandio gosta muito de assistir às sessões de convívio organizadas na coletividade, porque, ainda que perceba pouco do que é comentado, há poucas coisas que o divertem tanto como ver como, em Vila Baixinha, a ficção é levada mais a sério do que a realidade.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria o marido traído que não se deixará humilhar e terá muitas respostas à altura.

Objetivos:

Proteger a família, manter os muitos trabalhos que tem e concorrer à presidência da Junta contra a mulher.

 *Dá-me o Teu GPS – Joana*

GABRIELA FLORES



Extrovertida, generosa e precipitada. É assim que os amigos a descrevem.

Filha de Bela e Amandio, Gabriela já desistiu há muito tempo de explicar que o nome que os pais lhe deram é inspirado na protagonista da telenovela brasileira *Gabriela*.

Após dois anos a concluir o 12º ano, não pretende dar continuidade aos estudos. Passa os dias na coletividade, a debater o último capítulo da telenovela com Máxima.

É uma jovem fã de Xica, sabe todas as informações públicas sobre ela e costuma acompanhar as notícias publicadas nos tabloides sobre a família da atriz. Ainda que não a conheça pessoalmente, Gabriela não simpatiza com Aurora e tem até alguma inveja da relação da rapariga com Simão.

Quando descobre que Xica e a família estão em Vila Baixinha, Gabriela aproxima-se de Xavi com a intenção de conhecer a sua maior inspiração. A relação entre ambos cresce, torna-se genuína e apaixonam-se. Gabriela fica de rastos quando Xavi descobre que ela lhe mentiu desde o princípio.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria a jovem precipitada que fala antes de pensar.

Objetivos:

Conhecer a sua ídola, reconquistar Xavi e acompanhar todas as telenovelas com Máxima.

 *A Incrível História de Gabriela Jesus* – Miguel Araújo

MARIA DA PIEDADE RAMOS



Repetitiva, desembaraçada e teimosa. É assim que o filho e o neto a descrevem.

Nascida e criada na vila, Maria da Piedade é viúva. O marido havia iniciado a carreira de ator uma semana antes de falecer, mas ela acredita que ele teria sido muito famoso – e não se cansa de o dizer a todas as pessoas.

Demasiado protetora do filho e do neto, acredita que nenhuma mulher estará à altura deles. Piedade guarda um segredo: Raul, o filho, poderá ser fruto de um caso passageiro com Adérito e não do falecido marido. O segredo, porém, é sabido por alguns dos mais velhos habitantes de Vila Baixinha, como Máxima, Gil e o próprio Adérito. Piedade gosta de acreditar que está errada, mas o seu sexto sentido diz-lhe o contrário.

Gosta de ver a telenovela com os amigos na coletividade, mesmo quando tem de ignorar a sua arqui-inimiga Aida Maria e o homem por quem talvez tenha um interesse, Adérito.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria a avó demasiado protetora que tem sempre os melhores conselhos, até aqueles que mais custam ouvir.

Objetivos:

Proteger o filho e o neto, manter a salvo o seu segredo e assumir um compromisso com Adérito.

 ***Bom Rapaz – Os Quatro E Meia feat. Carlão***

RAUL RAMOS



Mentiroso, solitário e sensível. É assim que, os poucos que o conhecem, o conseguem descrever.

Raul divide-se entre a capital e Vila Baixinha – estando muito mais tempo na vila do que na casa arrendada de Lisboa. A sua vida é uma teia de mentiras que começam sempre como pequenas omissões e acabam por se transformar em grandes segredos. Hélder, o filho, conhece-o melhor do que ninguém e cansou-se de tentar mudá-lo. Piedade, a mãe, é a única pessoa que acredita, ou finge acreditar, nas mentiras que ele conta. Em Lisboa, Raul não consegue manter um emprego durante mais de um mês, que é ainda mais tempo do que aquele que consegue suportar uma relação.

O verdadeiro motivo que prende Raul a Vila Baixinha é Bela, a mulher com quem tem um caso e que é, por sinal, a mulher de um dos seus melhores amigos. Namorado e distraído, também sabe ser malicioso quando quer.

Sente que nunca compreendeu Hélder, acha-o demasiado dramático e isso deixa-o sem paciência.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria o filho mentiroso compulsivo que, apesar de tudo, é muito sensível.

Objetivos:

Manter em segredo a relação com Bela, continuar a mentir à mãe e candidatar-se à presidência da Junta contra Bela e Amandio.

🎵 *Bom Rapaz – Os Quatro E Meia feat. Carlão*

HÉLDER RAMOS



Fiel, esforçado e vulnerável. É assim que a avó o define.

Hélder é um jovem incompreendido. A mãe saiu de casa quando ele ainda era um recém-nascido e não mais voltou. Foi criado pela avó e, apesar de não terem uma relação próxima, teve sempre o pai por perto. Com o tempo deixou de dar importância às mentiras descaradas que vê Raul contar a Piedade.

Tirou um curso profissional de fotografia, mas nunca teve coragem de procurar emprego na área. O início da idade adulta mostra-se difícil e Hélder duvida de todas as suas capacidades, principalmente a que diz respeito a superar os problemas.

É amigo de Gabriela e vai travar uma grande amizade com Xavi. De modo improvável, apaixona-se por Sara, o seu maior apoio numa altura em que se sente perdido e só.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria o jovem injustiçado pela importância dada às primeiras impressões.

Objetivos:

Ganhar confiança em si, arranjar emprego na área da fotografia e travar amizades verdadeiras.

🎵 *Alma – Agir*

SARA BELCHIOR



Independente, corajosa e interesseira. É assim que será descrita, depois de ver revelado o seu segredo.

Sara é uma jovem recém-licenciada em jornalismo. Perfeccionista, gosta de impressionar. No seu primeiro emprego numa revista cor-de-rosa, é desafiada a escrever uma grande reportagem sobre a vida pessoal de Xica. Sara encara a proposta como o trabalho mais importante

da sua carreira e muda-se para Vila Baixinha. Disfarçada de turista, pretende descobrir os segredos mais obscuros da família e a verdade por detrás da fama.

Aproxima-se de Xavi, com más intenções, mas, ironicamente, acaba por gostar dele. Sem conseguir distinguir a linha que separa o lado profissional do lado pessoal, Sara dá por si a criar laços com a família de Xica.

Sem saber como voltar atrás na mentira e, ainda assim, não perder o trabalho na revista, encontra apoio em Hélder, por quem se apaixona.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria a jovem inocente que não olha a meios para atingir os fins.

Objetivos:

Impressionar os chefes, aproximar-se da família de Xica e apoiar Hélder.

♪ Alma – Agir

ADÉRITO DIAS



Sedutor, vaidoso e prestável. É assim que as mulheres da vila o descrevem.

Adérito viveu toda a vida com a dúvida sobre a verdadeira paternidade de Raul e, contudo, acha-o demasiado parecido consigo para poder haver a possibilidade de não ser seu filho.

Sempre foi apaixonado por Piedade. É amigo de Raul e Hélder. Estará presente no momento complicado que os dois terão de ultrapassar e será a fonte de muitos sinceros e bons conselhos.


É disputado por várias mulheres, o que lhe concerne uma certa vaidade, mas não dispensa a vida pacata em Vila Baixinha.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria o misterioso galã de Vila Baixinha.

Objetivos:

Conquistar Raul e Hélder, apoiar o filho e assumir um compromisso com Piedade.

 *O Meu Mundo Inteiro* – Paulo de Carvalho & Agir

AIDA MARIA SÁ



Inconveniente, curiosa e entusiasta. É assim que os baixinhos mais simpáticos a caracterizam.

Aida Maria dividia-se até há pouco tempos entre a vida em Lisboa, para onde se mudou com o marido, e em Vila Baixinha, de onde é natural. Após ficar viúva, regressa definitivamente à vila. Na cidade, foi figurante em diversas telenovelas e programas de televisão, informação que repete com frequência e de forma orgulhosa. Considera-se uma celebridade e acha que passou ao lado de uma grande carreira enquanto atriz. Fica com os nervos em franja quando os temas de conversa são telenovelas e chega mesmo a ter quebras de tensão. Está sempre a par dos desfechos das histórias e utiliza esse trunfo para provocar Máxima e Piedade. Na última, tem a sua maior inimiga, com quem disputa a atenção de Adérito.

Se fosse um personagem de uma telenovela...

Seria a figurante que acaba sempre por conseguir um papel de destaque.

Objetivos:

Fazer os outros acreditarem que é uma celebridade, ter sempre a última palavra nas discussões sobre telenovelas e conquistar Adérito.

 ***Dia da Procissão* – Miguel Araújo & António Zambujo**

CENÁRIOS⁷

⁷ As fotografias de interiores são meramente exemplificativas de alguns elementos que compõem os cenários. As mesmas devem ser adequadas aos perfis sociais dos personagens.

EXTERIORES VILA BAIXINHA⁸



Cenários: Paisagens em redor, habitações e pensão.

Vila tradicional portuguesa com casas antigas, ruas com calçada portuguesa e rodeada por paisagens campestres com cores vivas.

⁸ As fotografias apresentadas nesta página e na seguinte foram captadas pela autora, entre 2020 e 2021, em Salvaterra do Extremo, distrito de Castelo Branco.

CASA FAMÍLIA VALVERDE



Cenários: Sala de estar, sala de jantar, cozinha e quarto de Aurora.

Casa espaçosa que conjuga, em simultâneo, uma decoração cuidada e tradicional. Do tempo passado para o tempo presente, não sofre alterações significativas.

CAFÉ DA VILA



Cenários: Estabelecimento

Café com aspeto tradicional e acolhedor onde se reúnem vários personagens. Tem um balcão, atrás do qual há uma porta para um armazém, e mesas dispersas pelo espaço.

CASA FAMÍLIA PIRES



Cenários: Entrada, cozinha/sala de jantar e quarto de Gui.

Situada ao lado do Café da Vila, é uma casa humilde e com características tipicamente portuguesas. A cozinha, que alberga uma mesa de refeições, é o espaço de convívio da família.

CASA FAMÍLIA TRINDADE



Cenários: Entrada/sala de estar e quarto de Manuel.

Pequena casa com um ambiente agradável e uma decoração ultrapassada. A entrada é também um espaço de lazer. O quarto de Manuel, em contraste com os restantes espaços, é a divisão com as características mais atuais.

PENSÃO-MERCEARIA BASTINHAS



Cenários: Sala de jantar/sala de estar, mercearia, quarto de Olívia e quartos de hóspedes.

A união entre a mercearia e a pensão deu origem a dois pisos. O piso térreo tem uma zona dedicada à venda de todo o tipo de produtos e outra que se destina a ser um espaço de convívio e refeições para os hóspedes. No piso superior, encontram-se os quartos. Toda a decoração é alegre, tradicional e despreocupada.

COLETIVIDADE



Cenários: Sala de convívio.

Espaço amplo – e a precisar de ser restaurado – com mesas, cadeiras e sofás – igualmente gastos – dispostos de forma aleatória. Numa das paredes estão inúmeros quadros com conhecidos rostos de atores portugueses de diversas gerações. Há um televisor e, a um canto, um pequeno balcão para servir cafés e bebidas.

CASA FAMÍLIA FLORES



Cenários: Cozinha/sala de jantar/sala de estar.

Pequena casa com uma decoração aleatória e desorganizada, os estilos antiquado e moderno fundem-se. A cozinha, a sala de jantar e a sala de estar estão reunidas numa só divisão.

CASA FAMÍLIA RAMOS



Cenários: Sala de estar e cozinha/sala de jantar.

Típica casa antiga, com uma decoração desatualizada e meticulosamente arrumada. Todos os objetos parecem artigos de exposição. A sala e a cozinha são pequenas divisões separadas por um arco.

“REPRESENTAR” – CENTRO DE FORMAÇÃO PARA ATORES

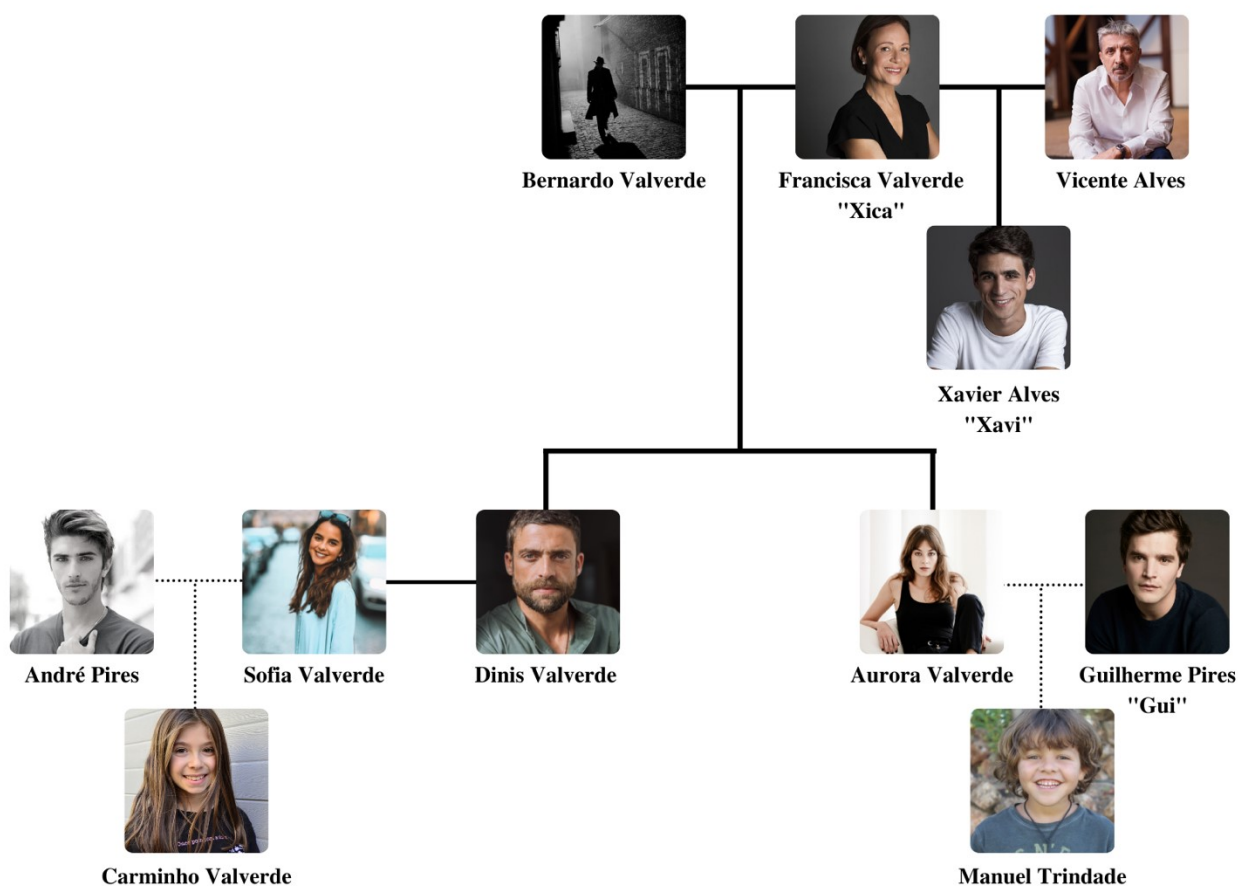


Cenários: *Open space* e cozinha/sala de jantar.

Casa antiga restaurada. Tem um piso térreo (contrariamente ao que mostra a primeira imagem). Espaço amplo com decoração reutilizada. Mantiveram-se muitas das características originais, como o soalho. Está ocupado por mesas compridas, cadeiras, sofás e plantas. Tem uma pequena divisão para as refeições.

PERSONAGENS E ELENCO

FAMÍLIA VALVERDE / ALVES



Atores:

Aurora Valverde – Victoria Guerra

Francisca Valverde / “Xica” – Carla Andrino

Vicente Alves – Miguel Guilherme

Xavier Alves / “Xavi” – Miguel Amorim

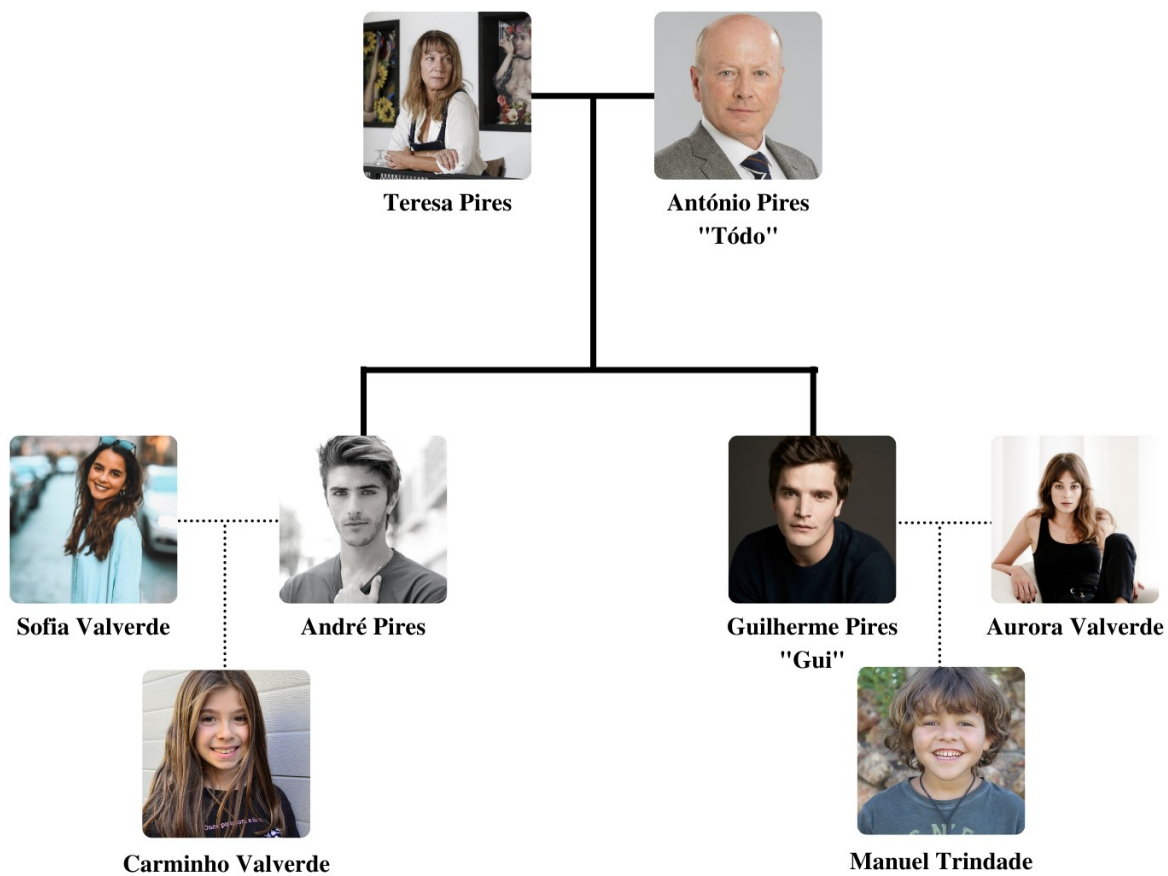
Dinis Valverde – Diogo Amaral

Sofia Valverde – Sara Matos

Carminho Valverde – Margarida Serrano

Simão Couceiro – Duarte Gomes

FAMÍLIA PIRES



Atores:

Gui Pires – João Jesus

Teresa Pires – Custódia Gallego

Tódo Pires – Luís Esparteiro

André Pires – João Maneira

FAMÍLIA TRINDADE



Maria Luísa Trindade



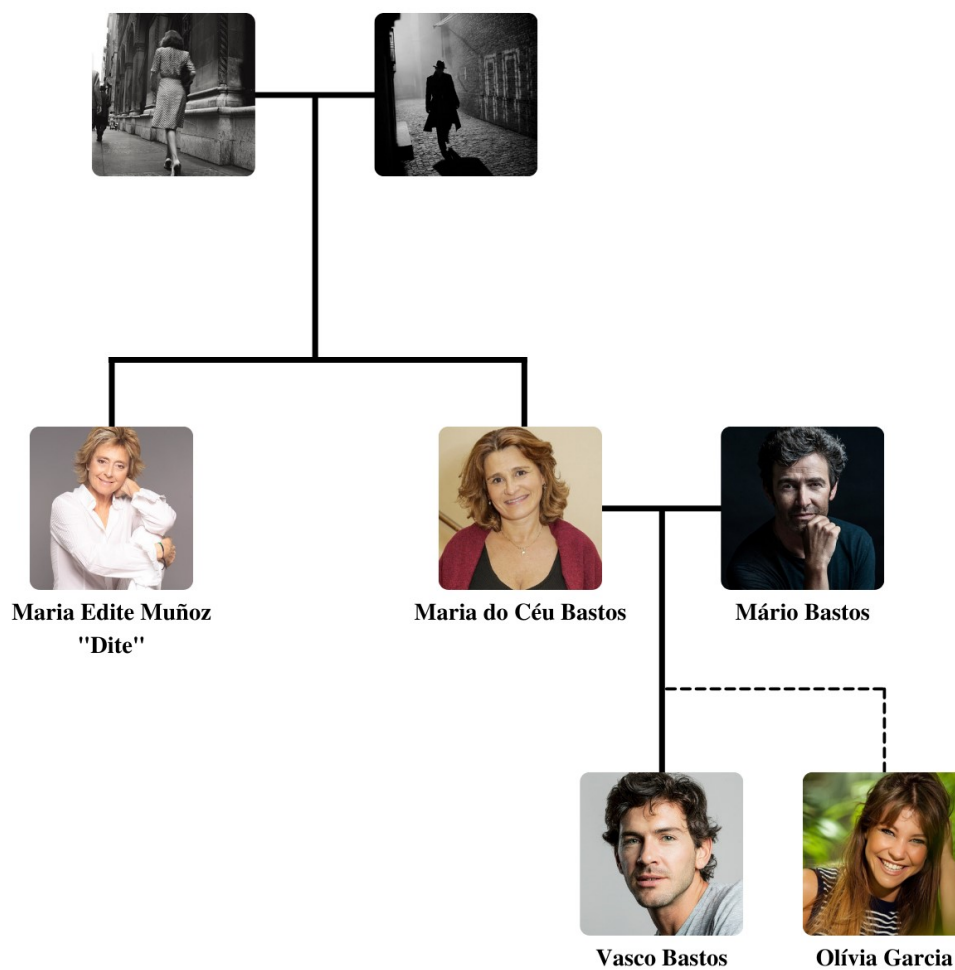
Manuel Trindade

Atores:

Maria Luísa Trindade – Maria João Bastos

Manuel Trindade – Vasco Venâncio

FAMÍLIA BASTOS



Atores:

Maria do Céu Bastos – Rita Salema

Mário Bastos – João Reis

Vasco Bastos – Miguel Nunes

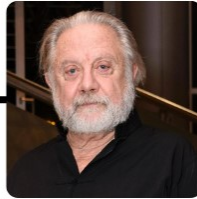
Olívia Garcia – Mafalda Marafusta

Maria Edite Munõz – Ana Zanatti

FAMÍLIA CARDOSO



Maria Máxima Cardoso



Gil Cardoso

Atores:

Maria Máxima Cardoso – Lia Gama

Gil Cardoso – João Perry

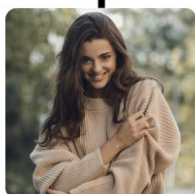
FAMÍLIA FLORES



Maria Isabel Flores
"Bela"



Amandio Flores
"Troquinhos"



Gabriela Flores

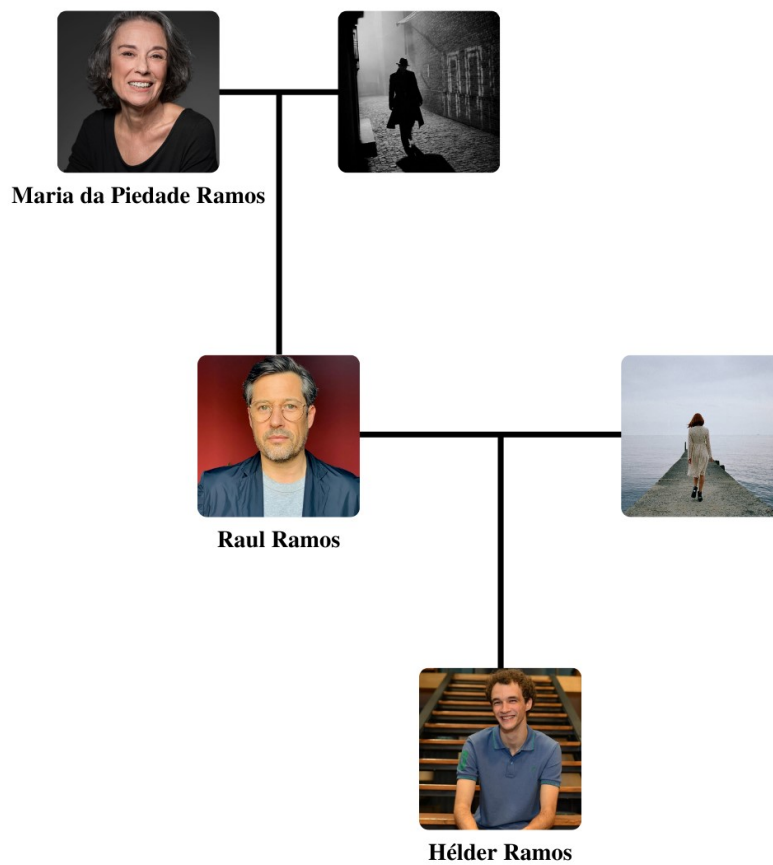
Atores:

Bela Flores – Rita Blanco

Amandio Flores – Diogo Infante

Gabriela Flores – Joana Aguiar

FAMÍLIA RAMOS



Atores:

Maria da Piedade Ramos – Carmen Santos

Raul Ramos – Filipe Vargas

Hélder Ramos – Guilherme Moura

FAMÍLIA BELCHIOR



Sara Belchior

Atriz:

Sara Belchior – Bianca Barreto

FAMÍLIA DIAS



Adérito Dias

Ator:

Adérito Dias – Rui Mendes

FAMÍLIA SÁ



Aida Maria Sá

Atriz:

Aida Maria Sá – Irene Cruz

ENTREVISTAS

HELENA AMARAL

A expressão “regresso às origens”, que publicitou *Quer o Destino* até à data de estreia, permite diferentes interpretações. Como autora, que interpretação ou interpretações pode ter um produto que oferece um “regresso às origens”?

Acho que vale a pena apresentar-me porque isso também me situa, até do ponto de vista teórico. Estudei Línguas e Literaturas Modernas, fiz o mestrado em 1988, sobre Literatura Medieval Francesa, depois inscrevi-me para me doutorar em Poesia Portuguesa Contemporânea sobre Ruy Belo, mas depois, entretanto, deixei. Fui-me embora, fui fazer outras coisas, fui fazer Gestão Cultural e depois comecei a viver só da escrita.

Em 2018, regressei à escola para me doutorar em Estudos de Género. Portanto, do ponto de vista teórico tenho algum enquadramento. Não escrevo solta de um enquadramento teórico, que eu acho que é muito, muito importante e que acho que é uma das grandes falhas, se calhar, no que se escreve em Portugal, que é escrever a gosto. Vamos escrevendo o que nos dá na cabeça. Não, eu acho que devemos escrever o que nos dá na cabeça, mas escrevendo pautado dentro de alguma preocupação teórica.

Do “regresso” às origens a que fala, digamos que há sempre uma grande distância entre... Ou há, muitas vezes, distância entre aquilo que os autores querem fazer e aquilo que os autores pretendem comunicar, com aquilo que os departamentos de comunicação das estações entendem ser importante. Percebo a ideia que tenham tido na altura, de dizer “sim senhora, então *Quer o Destino* é uma novela mais clássica” e era. Quer dizer, eu acho que o “regresso às origens” de que se falava aí era no sentido de ser uma novela mais clássica, menos aventureira, até do ponto de vista do género. Porque nestes últimos anos tem-se feito muitas experiências, algumas ficam ou algumas têm ficado, outras não. Do ponto de vista dos temas, eu acho que, por muita experiência que se faça, há uma matriz narrativa de... as pessoas gostam de grandes histórias. E acho que isso é uma coisa, é uma lição que, por exemplo, o *streaming* nos tem dado. O que é que as pessoas gostam de ver na quarentena? Histórias. Estão em casa, o que é que querem ver? Histórias. Como é que há tantas plataformas de *streaming*? Porque as pessoas querem ver histórias. Mas dentro das histórias... Por exemplo, eu não gosto de histórias de horror, não gosto. Não estou a dizer que é mau, estou a dizer que não vai com o meu gosto. E portanto, se calhar, o público que gosta de telenovelas, gosta de histórias que, obviamente, são sempre diferentes, mas que tratem um determinado quadro de *tópus* narrativo, que tem a ver com o amor, com a vingança e todos esses temas... Mas que tem, sobretudo, uma ideia de

verosimilhança e eu acho que isso é o que nos tem ensinado, ou, pelo menos, é assim que eu leio as coisas, que as coisas mais aventureiras... Podemos fazer coisas muito aventureiras do ponto de vista do estilo, da técnica, da prática até de escrita... Entre a primeira novela que fiz, em 2000/2001, e o *Quer o Destino*, eu noto uma grande diferença, por exemplo, no ritmo narrativo, na dimensão das cenas, em coisas técnicas. Mas as histórias, que são sempre diferentes, os temas são os mesmos, mas as histórias são sempre diferentes, se não o público também não vê, mantêm essa, ou na minha opinião, devem manter essa verosimilhança. Uma verosimilhança quase... Eu quando olho para o que escrevo, ou quando olho para o que os outros escrevem, gosto de sentir nas novelas que posso encontrar aquelas personagens quando saio de casa, aqui na minha rua. E isso, para mim, é o que afere a qualidade da história para aquele formato. Acho que a verosimilhança é uma coisa muito importante. Não interessa... Não gosto de personagens demasiado boas, não gosto de personagens demasiado más, mas gosto de personagens bem definidas, com uma função, mas que tenham sempre um lado que eu tenha a noção que posso encontrar aquelas pessoas. E aqui até, pronto, não são pessoas, mas pronto.

Mas ganham um pouco essa dimensão...

Sim, sobretudo, para o público, claro, mas para quem escreve, eu acho que também, não é? Porque como é que isso se sente? Quando, às vezes, nos dá jeito, fazer uma coisa qualquer, seguir um caminho, mas a personagem parece que não deixa. Se a personagem estiver muito bem caracterizada, ela própria... ou nós encarregamo-nos de dizer a nós próprios que não dá esse caminho, porque contraria o pensamento, a forma de estar da personagem, não é? É horrível quando estamos a ver uma história e dizemos: “mas como é que este está a fazer isto?”. Porque, de repente, perde verosimilhança. Acho que o “regresso às origens” de que falavam, era esse, penso eu.

Tendo em conta tudo o que disse, que matriz melodramática persiste nas telenovelas contemporâneas? Vai muito ao encontro dessa verosimilhança de que fala?

Primeiro tenho que lhe perguntar como é que me define melodramático, não é?

Do ponto de vista teórico, eu não sei se estamos a regressar ao melodrama, mas isso é um problema de teoria de géneros literários, que também é interessante, mas que acho que não cabe aqui. Percebo o que quer dizer, mas cautela, porque para quem vem de literatura é uma coisa muito sensível, o problema da definição dos géneros literários. A escrita de telenovela é um género *per se*, cruza-se, com certeza, com outros géneros e

percebo que diz do melodrama, enfim, dos problemas amorosos e sentimentais exacerbados. Mas percebo. Em sentido comum, não é? Aquilo a que chamamos melodrama.

É curioso, é muito curioso se formos às origens das telenovelas. As telenovelas, no fundo, vêm no grande seguimento das fotonovelas e das radionovelas, que começam como produtos publicitários. Nos Estados Unidos começam a fazer, um determinado produtor, alguém que tem um produto para vender, contrata os indivíduos da rádio, compra espaço comercial e, lá está, porque as pessoas de facto gostam de histórias, compra um espaço comercial para contar uma história e essa história é patrocinada. Em Portugal, por exemplo, talvez uma das mais famosas histórias das radionovelas tenha sido uma radionovela que se chamava *Força do Destino*, mas que, como era patrocinada pelo Tide, chamava-se a *Coxinha do Tide* porque a protagonista era coxa. Já não é da minha infância, é anterior a mim, mas eu lembro-me de crescer a ouvir falar na *Coxinha do Tide*. Lá está, era aqui a nossa vizinha, faz de conta.

O que é que as estações procuram? Acho que as estações procuram histórias e personagens que o público sinta como suas, acho que é só isso. Que sinta, lá está, voltamos ao cerne [da questão], que se identifique. [O público procura] Que a história seja tão verosimilhante, mantendo a magia da ficção e da televisão, portanto, um lado aspiracional... A nossa vida é dura, mas há que manter um registo aspiracional. Porque, quem sabe, ainda nos vai acontecer como a A, B, C e vamos conseguir resolver os nossos sonhos, fazer as nossas vinganças e, apesar de tudo, continuar uma pessoa boa. Acho que a busca [das estações] é sempre naquilo com que o público se sente identificado. Depois o embrulho é que é diferente, acho que essa é a questão. E nunca me sinto a fazer a mesma história, nem a contar os mesmos dramas, são coisas diferentes. Porque, se aquilo que eu estou a escrever é diferente do que os outros escrevem, inevitavelmente vai ser um produto diferente, as personagens são diferentes. Portanto, sou absolutamente contra o preconceito em relação ao género, a todos os géneros, mas também ao género da novela, porque é tão repetição como são repetições outras histórias de que ouvimos falar.

A “portugalidade”, ou o “Portugal rural”, de que *Quer o Destino* se alimenta é um traço bastante vincado em inúmeras características da trama. Desde a caracterização dos personagens, aos cenários, localização, núcleos, banda sonora e até ao próprio tom da narrativa. Tendo em conta estes pontos que enumerei, de que

forma descreveria o processo de pensar e escrever uma adaptação da telenovela chilena *Amanda* que pretende fazer chegar ao público essa “portugalidade”?

Porque o conceito não nasce antes, ou seja, eu já fiz muitas adaptações e gosto imenso de fazer adaptações. E lá está, eu sou realmente uma pessoa com muito poucos preconceitos. Também não tenho qualquer espécie de preconceito [em relação às adaptações]... Gosto, gosto muito. É um trabalho que me dá imenso prazer. Porquê? Porque nos permite partir de uma base, seja ela qual for, fazer um trabalho original e, eventualmente, corrigir o que outros já experimentaram e correu pior. Mas, para fazer uma adaptação... Eu fiz, com mais dois autores, a adaptação dos primeiros 80 episódios do *Conta-me Como Foi*. No fundo, fomos nós que criámos a bíblia da série, das personagens, etc., com o seguinte problema... Isto é só para explicar porque é que as adaptações são trabalhos tão interessantes e tão exigentes. A série [*Conta-me Como Foi*] começava em 1968 e depois vai por aí adiante. Ora, em 1968, se o formato era espanhol, havia uma diferença de base nas histórias fundamental. Portugal tinha guerra em África, tivemos a guerra de 1961 até 1974, e Espanha não. E uma das personagens, o filho da família, estava em idade de ir para a tropa. Esse era o grande, digamos, entrave à vida dos jovens em Portugal, a ameaça de ir para a tropa. Os rapazes tinham que estudar, senão não tinham direito a não ir para a tropa logo, chumbavam um ano, iam para a tropa. Havia uma pressão de vida ou de morte, sobre os jovens dessa época, que nós tínhamos que retratar e que afastava inevitavelmente, a partir do primeiro episódio, o universo daquela série do original. Aquilo que nós [em Portugal] estávamos a fazer, tinha de ser afastado do original.

[No caso de *Quer o Destino*] Quando me disseram assim “temos aqui este formato para adaptar”, o que foi a primeira coisa que fiz? Foi ver os episódios todos, ler os episódios todos e depois pensar assim “então *okay*, com este fio narrativo, que é uma história de uma mulher que é violada em miúda e depois, acidentalmente, não é uma vingativa, volta à casa onde foi violada e apaixonou-se. E esta é a história. Então, o que é que eu tenho que fazer para tornar esta história, que é uma história universal, porque as boas histórias são universais, o que é que eu tenho de fazer para a tornar portuguesa?”. Primeira coisa, muito importante, é, na caracterização das personagens, dar-lhes local, dar-lhes bilhete de identidade, dar-lhes origem. Sempre que pego numa história, procuro muito. Começo por procurar no mapa, uma coisa que seja factível. Porque também não gosto muito daquela ideia de “ai, é ali num sítio”. Não gosto nada disso. Acho que isso é o princípio, muitas vezes, o princípio do fim das histórias. Porque, lá está, se é para as

peessoas se reconhecerem naquelas histórias, o público tem que saber de onde é que aquelas personagens vêm. Se vivem numa aldeia, mas qual é a aldeia, porque uma aldeia de Trás-os-Montes não é igual a uma aldeia de aqui perto. E, portanto, primeira coisa, estudei bem o mapa.

Queria muito fazer uma coisa que fosse com rio. No fundo, vamos juntando as coisas. Lembrei-me, porque gosto muito da obra do Alves Redol, de ir ver, porque já não me lembrava mesmo... Eu sei que é perto, mas só tinha ido em miúda. Lembrei-me de ir ver uma aldeia dos avieiros. Já não ia a Escaroupim desde criança, não tinha sequer memória do que era, mas sabia que era uma aldeia de avieiros. Fui à procura desse sítio. Um dia qualquer, um fim-de-semana, resolvi ir almoçar ali naquela zona e, quando cheguei a Escaroupim, pensei “pronto, não é noutro sítio, é aqui”. Com outra singularidade, é que Escaroupim é ao lado de Salvaterra de Magos e eu quando saí de Lisboa para ir almoçar fora, no fundo, a ideia que tinha era ir a Salvaterra de Magos à Cabana dos Parodiantes. Sabe o que é a Cabana dos Parodiantes?

Não, não conheço.

Havia um programa de rádio que dava, os *Parodiantes de Lisboa*. Uma coisa quando eu era miúda. Depois aquilo ainda durou mais uns tempos. Era um espaço comercial, a seguir ao almoço, também tinha umas comédias, umas anedotas, sei lá, eu adorava aquilo quando era miúda. E era uma coisa muito conhecida. E, agora não sei, mas acho que a emissão era feita aqui nuns estúdios em Lisboa... Não sei como é que é, sei que os Parodiantes, os donos daquele espaço comercial, tinham um café, que ainda existe, que se chama a Cabana dos Parodiantes. Tinham um bolo muito conhecido, que era o... Que a Patrícia de *Quer o Destino* estava sempre a dar, o barrete. Esse bolo, é o barrete dos campinhos, não tem essa forma, tem uma forma redonda, mas o bolo chama-se barrete, porque era o barrete dos campinos. Eu saí para ir à Cabana dos Parodiantes, que nem sabia se ainda existia. Comi um barrete e quando cheguei a Escaroupim pensei “olha, é aqui, é este sítio”. A partir daí, a história começa a ganhar vida. Quem é que veio para aqui primeiro? Quem é que é deste sítio? E, a partir daí, a história não tem nada a ver com... A partir daí, esse é o princípio da independência da história.

A personagem da Ana Bustorff, a Elvira, não tem nada a ver [com a versão original]. No original chileno, é uma personagem de suporte só, mas que não tem existência própria. Não fuma charros, intui-se que terá tido também um caso com o

marido da outra, mas, quer dizer, elas não têm aquela amizade [na versão original]... E aquilo, na minha cabeça, fez-se luz naquele instante.

Quando estava nesse sítio a almoçar, telefonei ao coordenador de projeto, o Francisco Antunez, e disse “Chico, vou-te mandar umas fotografias. Eu gostava que fosse aqui e gostava que o café fosse como a Cabana dos Parodiantes”. Mandei-lhe umas fotografias. Ele disse “está bem, Helena, vou ver”. Depois telefonou-me, passado uns dias, a dizer “olha, estive a ver o café e acho que não devia ser aquele porque aquele tem memórias para ti, mas no fundo é para os mais velhos. Mas encontrei este café...”. E a história... Eu não parti à procura de uma “portugalidade rural”, mas o Francisco Antunez, entre o que leu, o que foi lendo, o que fomos conversando e na sua necessidade de coordenar uma equipa que funcionasse para o mesmo, telefonou-me e disse “Helena, eu acho que nós podíamos fazer um regresso a uma portugalidade, como conceito a portugalidade rural. O que é que te parece?”. Parece-me ótimo, mas, quer dizer, a definição do conceito assim nesta frase, foi ele que a disse, mas ele vai beber onde, ao texto, que é o que anda à frente sempre. E, de facto, o termo-nos dado muito bem é muito importante e haver um conceito para as histórias também é muito importante. Que haja alguém que traduza, esteticamente e do ponto de vista prático, o cunho que um autor imprime às histórias. E aquela, realmente, era completamente... É assim, quando o apelo inicial no enraizamento da história tem a ver com uma população específica portuguesa, dos que vêm de Vieira do Minho para o rio Tejo, sazonalmente... A nossa matriarca [personagem Catarina Santra Cruz] é dali. Os falcões... Nada daquela história dos falcões existia. Pronto, e depois as pessoas fazem graças. No genérico, eu até chorei quando vi que o meu nome estava sobre os falcões. Porque quis muito os falcões, porque achei que, lá está, era uma coisa que tinha a ver com aquele sítio. Mas é difícil gravar com os falcões, as pessoas têm medo, eu também tenho. Há uma série de dificuldades, mas pareceu-me que não podíamos fazer uma história em Salvaterra... É que depois a coisa gira ao contrário porque [se] eu estou neste sítio, este sítio é que comanda o andar dos acontecimentos, o tom da linguagem. Não é a mesma coisa ser um menino rico no Ribatejo ou ser um menino rico em Trás-os-Montes ou no Algarve.

A localização eu acho que é uma das coisas mais importantes nas histórias.

A cena do primeiro capítulo em que a Vitória se atira ao rio para salvar os cães, pode estar relacionada com essa questão de apresentar a localização da narrativa ou não?

Essa cena tem um bocado a ver com isso. O apelo da natureza, que achei que era uma característica importante e, aí sim, tem um apelo também a uma estrutura clássica das novelas que é o primeiro olhar, o primeiro encontro, é o par final. Mas isso tem uma história curiosa, eu fiz isso naquela coisa de “sim, senhora, este é o par que vai triunfar no final”. Mas, pelo caminho, acho que estive praticamente até ao final da escrita a não querer que aqueles dois [personagens Vitória e Lucas] acabassem juntos. Não queria. Cheguei ali a determinada altura e comecei a pensar “não, o que eu acho que ficava bonito era ela acabar com o Carlos”. Aquilo andou, andou, andou... Mas, lá está, as pessoas diziam sempre “mas é errado”. Porque as cenas têm consequências. Por um lado, queria que ele [Lucas] fosse mais... O que é o problema dos galãs, neste caso? Ou o que é o problema destes enunciados? É que, se aquele é um amor e se nós [autores] o enunciamos ao primeiro episódio, é óbvio que tem que ter problemas. E, no fundo, nunca podemos exagerar tanto nos problemas que depois nos impeçam de voltar atrás. Porque eu também tenho princípios morais, acho que há determinados limites que não se podem ultrapassar, nem palavras que se podem dizer, porque senão estou a perpetuar um conceito amoroso no qual eu não acredito e contra o qual eu sou. Sou feminista e isso é muito importante para mim. Não consigo escrever uma coisa que seja contra isso. Mas é óbvio que isso fragiliza as personagens, torna-as mais moles. E se a Vitória nunca poderia ser mole, porque era a protagonista, nem sempre foi fácil manter o Lucas no ponto. E isso é um desafio interessante, muito interessante.

Porque as pessoas também não gostam de heróis moles.

Cada vez mais, os protagonistas e os antagonistas são personagens com uma complexidade superior. Deixaram de poder ser classificados apenas como o “bom” ou o “mau”. Encontramos isso em *Quer o Destino*. A protagonista tem atitudes moralmente questionáveis e os vilões demonstram fragilidades que os tornam empáticos. Contudo, continua a verificar-se a necessidade de deixar claro logo no primeiro episódio quem é o herói e o vilão, mesmo que, posteriormente, eles se revelem personagens mais complexos. Em que sentido esta pode ser uma característica inerente ao formato telenovela, e até fulcral para o sucesso do mesmo?

Acho que é isso mesmo. O caso do Mateus, no original [chileno] é um... Nem consigo olhar para a cara do homem. Não era muito bom ator no original e era um tarado. O nosso Mateus também era um tarado, muito tarado mesmo, só que... O que foi o meu esforço, e acho que [dizer] isto é importante para poder responder, o que foi o meu esforço

foi pensar assim “porque é que uma pessoa é assim?”. Por que eu não acredito nessa coisa de que as pessoas só más ou só boas. O que é que aconteceu na vida deste homem que faça [com que ele seja assim]? E fui montando. Ele não é *serial killer*, não é, sei lá... Não há nada disso no original, mas o que é que eu pensei? Bom, tem que ter a componente religiosa, [que] não existe daquela maneira no original, mas pensei “isto é um ponto importante” e não tem a ver... Eu também fui educada religiosamente, não tem uma crítica inerente, são características de circunstâncias, de coisas acontecem. É bom gostar das mães, é bom, para quem acredita, ser religioso. Tudo isso é bom e eu não tenho nada contra. Mas aquilo num determinado contexto de exagero faz com que as coisas sejam assim.

E porque é que isso é importante? Porque, apesar de vivermos no século XXI, as pessoas... Eu sigo uma página de *Facebook* [sobre telenovelas]. No *twitter* e não só, as pessoas são mais novas e mais à frente, não é? Mas, sigo uma página de *Facebook*, que eu penso que basicamente são senhoras, não são perfis falsos, são senhoras que eu penso que sejam emigrantes. Há muitas da Suíça. E guio-me muito por aquela página, leio muito o que se escreve lá sobre o que eu escrevo ou outras pessoas, gosto de ler aquela página. Espanta-me, apesar de tudo, como é que, no século XXI, o tipo de relação que se cria ou que as pessoas ainda são capazes de criar com as personagens e com os enredos, e, às vezes, a dificuldade de compreensão do que está em cima da mesa ou do que está à vista. Isso também nos obriga a uma obediência a esse cânone.

O que é um bom primeiro episódio de novela? Isto é uma dica. É um episódio em que as pessoas ficam a saber qual é a história. É importante. Como uma boa sinopse é aquela que consegue ter uma *log line* que é mesmo muito curta e que numa frase se diga o que é a história daquela novela. Se uma pessoa tem dúvidas e não consegue escrever uma linha ou um parágrafo muito pequeno, quer dizer que [a história] não está bem definida. Porque se temos necessidade de estar com grandes explicações é porque a coisa não... E acho que as pessoas também precisam, para seu descanso... E, no fundo, num bom primeiro episódio as pessoas aderiram à história. E as pessoas para aderirem à história, claro que querem ver paisagens bonitas, querem ver isto e aquilo, mas querem-se situar. Eu sou adepta de, por exemplo, sei que na SIC não se faz muito isso, mas eu, pessoalmente, sou adepta de primeiros episódios centrados no núcleo principal, acho que os outros núcleos devem ir sendo apresentados à medida que seja preciso. Centrar a narrativa toda naquilo que vai conduzir a história. Acho que, muitas vezes, há uma necessidade quase explicativa, num primeiro episódio, de deixar claro ao que as pessoas

vêm, “quem vem aqui, é isto que eu tenho para oferecer. Esta história tem isto para oferecer. É esta história. É a história de um homem que gosta de duas mulheres, é a história de uma mulher que se quer vingar, é a história de um homem que se esqueceu do passado que está de regresso e reencontra o seu amor de infância, é a história de uma herança. A história é esta”. É uma história que é de uma linha e que é a história que o primeiro episódio tem que definir como se fosse o pequeno microcosmo da grande história que vai desenrolar-se ao longo do número de episódios que for.

Porquê fazer uma apresentação da protagonista Vitória na primeira pessoa, olhos nos olhos com o público?

Por isto que acabei de dizer. Para já, gosto imenso de pré-genéricos, pessoalmente. Às vezes não deixam que isso resulte. Mas sou uma grande adepta de pré-genéricos. Neste episódio tínhamos duas alternativas. Poderia fazer um pré-genérico com a violação... Tive sempre a ideia de que queria um pré-genérico. Podia fazer esse [da violação], podia fazer... Lá está, tinha de ser uma coisa que tivesse a ver com a história principal. Não poderia ser com a morte do pai [de Vitória], porque isso, no fundo, é uma decorrência do tema principal que é a violação. Principalmente, poderia fazer um pré-genérico com a violação anos antes e depois voltávamos à realidade. Só que isso situaria a novela num ponto de vista da violência, digamos, num patamar mais alto do que aquele que eu gostaria ou que a estação gostaria. Porque uma violação, por muito pouco que se veja, é uma violência enorme. Se eu faço um pré-genérico em que mostro a violação, por pouco que mostre, estou a subir no patamar de violência, a um ponto que, se calhar, não me interessa a mim e não interessa à estação.

Quer o Destino tinha uma característica muito particular. Tinha aqueles irmãos todos bonzões, todos gatos, todos lindos... Mas eles não eram os protagonistas. Portanto pensei “não, ‘bora lá isolá-la e ela [Vitória] diz ao que vem”. Porque a vida teria corrido normalmente, eles continuariam a ser as mesmas criaturas, tudo teria corrido como até ali, se ela não aparecesse. Portanto, o grande fator de desequilíbrio na vida daquelas personagens foi o aparecimento dela. Nós, quando estudamos drama, já sabemos que há uma situação inicial que sofre um desequilíbrio, que depois vai ter um desenvolvimento e depois uma conclusão. O desequilíbrio é a Vitória, que é a protagonista.

E no primeiro episódio, a protagonista é, durante os primeiros 45 minutos, descrita aos olhos dos irmãos Santa Cruz...

Porque achei também que demorava muito para chegarmos ao cerne da questão e explicar ao espectador onde é que estava o desequilíbrio inicial. Achei que [explicar] tornava a narrativa mais longa, do ponto de vista do ritmo. Assim, querem saber ao que vêm? Então a história é esta, agora vamos desenvolver e depois chegamos aos 45 minutos e a Vitória então explica aquilo que disse no início. Do ponto de vista da estrutura... É importante, claro que depois a estação não segue muitas vezes, nos primeiros episódios até segue, mas não segue muitas vezes a unidade dos episódios. Mas é importante que os episódios, cada um deles, tenha a sua estrutura própria, que comece num ponto e acabe noutra. Isso assim, visto de fora, a fazer não tenho exatamente essa noção, mas dito assim, pois, está certo, do ponto de vista da estrutura está certo.

A comédia era um ponto forte em *Quer o Destino*, no sentido em que imaginar a telenovela sem a presença dos núcleos cómicos, retira uma parte importante da essência do produto. Que peso tem a comédia na escrita das telenovelas contemporâneas?

Devo dizer que aquilo não foi pensado... O original não tem comédia nenhuma, é tudo um horror, choram o tempo inteiro. E, à partida, não pensei aquele núcleo para ser comédia. Aquela história, também é uma história violenta. Mas, de origem, a história que existia, de facto, era aquela. Era a história da mãe Joana ter sido violada. Basicamente, a história daquela família era essa. Ora, tive que ir mobilando a casa. Com certeza que o chileno não cantava fado. Com a ideia de que ele canta fado, e fado vadio, esse universo foi crescendo. E a relação dos dois, da Marina Mota e do Luís Esparteiro, a mãe Joana e o Alfredo, também foi crescendo. A ideia foi aumentando. Depois, quando pensei... Não sei, a coisa foi crescendo. As situações é que se me apresentaram como cómicas. Eu não parti para a comédia. A história foi-se-me revelando com aspetos engraçados. E acho que tomei mais consciência que aquilo tinha um potencial de comédia grande quando pensei “se ele vai ser fadista, que nome é que eu lhe vou dar?”. O grande fadista, na história do fado, é o Alfredo Marceneiro. Ora, eu quando dei o nome ao Alfredo, não pensei nisso, confesso. Aliás, tinha pensado noutra nome, de que já não me lembro, mas depois pensei “ah, não, vou dar-lhe o nome de Alfredo”. Pronto, e aquilo cruzou-se. De Alfredo Marceneiro, o original, para Alfredo Caseiro... A coisa foi crescendo. Eu sei que as pessoas acharam... Realmente, reconheço que dava vontade de rir. Claro, quando a coisa começa a resultar, uma pessoa vai em frente e aumenta. Como também não existia o café da Patrícia, não existia café nenhum. E essa personagem sim, eu pensei, à partida, que

queria uma mulher mais nova que se apaixonasse pelo Alfredo. Porque, lá está, precisava de ter drama na história daquele relacionamento, porque não há histórias sobre relacionamentos felizes. Relacionamentos felizes em narrativa televisiva é uma grande seca. Têm que acontecer coisas interessantes e que justifiquem os vários momentos. As pessoas nunca podem ir longe de mais, porque senão, se as personagens vão longe de mais, não podem voltar atrás e por aí adiante.

Depois, a própria escolha dos atores... Gosto muito do Rodrigo Paganelli. Também tive sempre ideia de que o Hugo deveria ser sindicalista, mas depois o seu próprio aspeto físico não...

Acho que o humor tem um papel importante nas novelas como tem na vida em geral. Claro que há umas personagens têm mais, como as pessoas, há pessoas que têm mais sentido de humor do que outras. Mas [houve] uma coisa que vi muitas vezes escrito no *Twitter* e que me agradou muito, a respeito da personagem do Pedro Teixeira. Ele tinha muita ironia. O Marcos tinha imensa ironia e eu ria-me com coisas que ele dizia. Ele era, de facto, uma personagem com um carácter horrível, mas, mesmo as maldades que ele dizia, dizia-as de uma maneira... A mim dava-me vontade de rir.

Passava muito pelo tom do personagem...

A personagem tinha um tom irónico, uma ironia mazinha, não é uma coisa burlesca como eram os outros. Mas eu não acredito muito naquela ideia do núcleo cómico, isso eu não acredito muito. Por mais que, depois, com o aumento dos episódios, tenhamos que pôr... E depois, às tantas, não podia pôr a Vitória a ser muito cómica, não dá, com aquela personagem. Depois a pessoa acaba por ter de jogar mais com... Mas, sei lá, a história da mãe Joana é uma história dramática e nós ríamo-nos era, no fundo, das suas [maneiras]. Ela bater com o pano. Tenho memória de uma pessoa assim na minha infância. Eu escrevi “bate com o pano” e a Marina Mota faz aquilo fantasticamente, isso passou a ser também um bordão de comédia. Depois a coisa nasce assim. Acho que a comédia tem sempre lugar, porque também tem lugar na vida. Isso também é um fator de verosimilhança. Agora a ideia de “isto é o núcleo cómico” vou dizer que é uma coisa que eu não gosto nada de ouvir, mas ouço, eu sei.

Alguma dica para escrever um bom primeiro episódio, para além daquelas de que já falámos?

A escrita do primeiro episódio determina que saiba que história é que vai contar. São duas histórias. É a história da novela, o que é a história da novela, com a caracterização das personagens e a localização no espaço e no tempo. E depois, no fundo, todas as histórias têm um ponto de partida. Ou morre alguém e há uma herança. Ou há um casamento que é falhado... Há qualquer coisa sempre... Não é um grande acontecimento, não precisamos de ir para o estrangeiro. Mas há um acontecimento qualquer, que pode ser um pequeno acontecimento, um regresso a casa como a Catarina Santa Cruz regressa a casa depois de estar doente. Há qualquer coisa que desequilibra. Temos que perceber que havia uma normalidade e que há qualquer coisa que quebra essa normalidade e que a novela é sobre isso.

O que é que é um bom episódio? É um episódio que tenha tensão, atratividade, mas, sobretudo, que seja coerente. Tem que ser um pequeno relato daquilo que vai ser... Tem que ser um microcosmos dos cosmos da novela, da cronologia, da grande história da novela. Nem todos os autores pensam assim. Há pessoas que entendem que se deve apresentar as personagens todas. Eu não sou fã disso, mas isso é uma questão de opção. Eu não acredito nisso, mesmo. Do fundo do meu coração, não acredito mesmo nisso.

INÊS GOMES

A expressão “regresso às origens”, que publicitou *Terra Brava*, permite diferentes interpretações. Como autora, que interpretação ou interpretações pode ter um produto que oferece um “regresso às origens”?

Naquele caso da *Terra Brava*, tinha muito a ver com ser uma novela rural, [passada] no campo, numa pequena vila, de ir buscar coisas muito ligadas ao povo português.

A “portugalidade”, ou o “Portugal rural”, de que *Terra Brava* se alimenta é um traço bastante vincado em inúmeras características da trama. Desde a caracterização dos personagens, aos cenários, localização, núcleos, banda sonora e até ao próprio tom da narrativa. Tendo em conta estes pontos que enumerei, de que forma descreveria o processo de pensar e escrever uma telenovela que pretende fazer chegar ao público essa “portugalidade”?

O processo de começar a trabalhar uma telenovela às vezes varia. Porque pode começar com a ideia de um sítio, por exemplo, como começou agora *A Serra*, que me deram a localização [e disseram] “vai ser na Serra da Estrela, queremos uma novela passada na Serra da Estrela”. Ou pode começar só por se desenvolver a história e as personagens, colocando-a num universo, mas sem ter esse universo totalmente definido. Isso foi o que me aconteceu na *Terra Brava*. Nem sequer sabia se conseguiríamos fazer [as gravações] no Alentejo, porque as distâncias em termos de custos de produção têm um preço. Portanto, aquela aldeia poderia ser noutra sítio. Felizmente, com muito engenho do coordenador de projeto, Jorge Queiroga, e do diretor de produção, Bruno Oliveira, conseguiu-se fazer a novela assim. Mas tem muito a ver com isto. O projeto tanto pode começar pelas personagens ou pela história, como pelo sítio.

Como surgiu a ideia de *Terra Brava*?

A ideia foi um desafio da SIC, que me disse que queria uma história de vingança. E eu nem sou muito fã de histórias de vingança, porque às vezes acho que se esgotam rapidamente. Portanto foi um desafio ter de pensar uma história tão longa, porque são novelas longas, a *Terra Brava* foi comprida. E ter que pensar uma história que desse para tanto tempo, com base numa vingança não foi fácil, mas pronto, depois a partir daí foi

arranjar o herói, arranjar-lhe o conflito principal, criar aquela história do rapto dele em miúdo, de não saber quem tinha sido, foi por aí.

O que significa escrever um bom primeiro episódio?

Tem de ser um episódio que agarre e puxe a atenção do público, e tem, logo que ficar claro sobre o que é que é a novela, não pode ser só no final do episódio, senão está a pedir-se ao público que fique uma hora à espera sem saber por que é que está a ver aquela novela e por que é que se vai fidelizar àquela novela. Portanto, o conflito central convém ser apresentado bem cedo.

Um episódio centrado nos personagens principais?

Sim, centrar sempre a história nas personagens principais. Se tiver cabimento meter alguma coisa mais leve, para começar já a abrir o leque, também faz sentido. Não apresentar as personagens todas, porque o público não consegue perceber... Precisa de tempo para ir entendendo quem são as personagens, não adianta meter todos e tentar apresentar todos no primeiro episódio, há muitos episódios para fazer isso.

Ter um bom gancho, um bom final. Ter uma estrutura bem encadeada, ter alguma coisa, que se chama valor de produção, para encher o olho. Na *Terra Brava*, nós tínhamos o acidente na ponte, a guerra na República Centro-africana... Tínhamos assim algumas coisas para puxar. Tentar pensar um bocadinho... É um primeiro episódio, tem mais valor de produção que os outros.

Por que é que a história de Diogo começa a ser contada pela voz de Beatriz e não pelo próprio? Era importante ter a presença de uma voz feminina?

Era. E era importante porque eles eram os dois protagonistas. Como a história estava mais centrada nele tínhamos que puxar também a história para a Beatriz. E depois porque, no fundo, aquilo era a história de amor deles os dois, começava quando eram pequeninos e continuava com eles em adultos, também era isso o motor da história.

Cada vez mais, os protagonistas e os antagonistas são personagens com uma complexidade superior. Deixaram de poder ser classificados apenas como o “bom” ou o “mau”. Encontramos isso em *Terra Brava*. O protagonista tem atitudes moralmente questionáveis e os vilões demonstram fragilidades que os tornam empáticos. Contudo, continua a verificar-se a necessidade de deixar claro logo no

primeiro episódio quem é o herói e o vilão, mesmo que, posteriormente, eles se revelem personagens mais complexos. Em que sentido esta pode ser uma característica inerente ao formato telenovela, e até fulcral para o sucesso do mesmo?

Acho que isto é a base da dramaturgia e de contar histórias, ter o herói e os antagonistas. Claro que depois há produtos em que dá para fugir e isto não ficar tão claro. Numa novela, acho que é importante as pessoas saberem logo quem é o herói e quem é o vilão. E depois é importante que eles sejam humanos e não sejam só figuras, isto não são desenhos animados, não é? As pessoas têm de ter se identificar com alguma coisa daquelas personagens. Não podem ser só a preto e branco.

As pessoas quando vão assistir a uma novela, já estão à espera de perceber de imediato...

Sim. E claro que, às vezes, se pode brincar e já houve novelas em que uma personagem que parecia ser a protagonista no arranque e depois virava e afinal não era. Claro que, às vezes, se pode brincar com isto, mas o mais normal é sabermos quem é o vilão e quem é o protagonista, mesmo que a meio do processo eles tenham atitudes que não sejam tão lineares quanto isso.

O Diogo é o herói, age sempre disposto a salvar a vida dos outros, e, no entanto, faz-nos questionar as suas boas intenções ao mostrar-se irreduzível quanto ao plano de vingança que, pelo meio, inclui fazer sofrer inocentes como Beatriz. A Eduarda é muito má e, mesmo assim, consegue criar empatia com o público ao revelar as suas fraquezas e um lado mais afetivo com Martim. O que poderá isto dizer sobre o maniqueísmo e a polarização moral dos personagens nas telenovelas contemporâneas?

Acho que, cada vez menos, nós temos personagens maniqueístas. Fugimos um bocadinho disso e tentamos que elas sejam o mais completas possíveis. Esta humanização que nós temos do vilão, faz com que a personagem fique mais interessante, tanto para o público como para quem escreve. Um vilão que não tem fragilidades nenhuma é uma figura de papelão, na verdade.

A comédia era um ponto forte em *Terra Brava*, no sentido em que imaginar a telenovela sem a presença dos núcleos cómicos, retira uma parte importante da

essência do produto. Que peso tem a comédia na escrita das telenovelas contemporâneas?

Acho que tem cada vez mais peso. Acho que as pessoas quando querem ver, e quando seguem uma novela, querem a parte dramática, querem emocionar-se, mas também querem rir-se, querem alguma leveza. E estes núcleos... As personagens para mim não são, não lhes chamo personagens cómicas, nem há núcleos cómicos, eles têm que fazer todos parte da história. Porque senão ficam uns corpos estranhos ali fora, ficam universos partidos. E acho que isso também foi o que resultou muito bem em *Terra Brava*, as personagens misturavam-se todas e os *plots* estavam misturados. A comédia estava misturada com o drama, com a parte séria. Por isso sim, essas personagens para nós [autores] são muito importantes e fazem a diferença. Uma Prazeres fez uma grande diferença neste projeto. E lá está, era uma personagem que tinha uma parte cómica, mas tinha uma parte dramática também, era uma personagem com sentimentos, com dramas interiores e assim. A Prazeres era uma personagem muito rica.

A Prazeres foi logo pensada para ser um personagem que faria as pessoas rir?

Sim, foi logo pensada assim. Era a falsa beata do sítio, é quase um estereótipo português. Toda a gente conhece uma falsa beata.

Estamos a falar da Prazeres, mas poderíamos falar de outros personagens como a Elsa Santinho ou a Tina. Diria que os personagens cómicos passaram a desempenhar um papel importante para a narrativa e deixaram de ser apenas um escape para momentos risíveis?

Elas têm um papel importante na narrativa. Têm sempre uma história. São personagens sempre com objetivos. Para mim, o que define uma personagem geralmente é o seu objetivo, o que é que ela quer na vida, e como é que lhe posso dificultar a vida durante a novela. Estas personagens [cómicas] nós damos-lhe sempre objetivos e elas vão tendo o seu percurso. Okay, o percurso das personagens principais é que conduz a história, mas o destas também vai conduzindo as suas histórias e vai interagindo com a história principal. Portanto, elas ganham muito protagonismo também.

Voltando ao que falávamos há pouco sobre a portugalidade e o “regresso às origens” das telenovelas, que matriz melodramática persiste nas telenovelas contemporâneas? O que a caracteriza? Estamos perante uma matriz mais clássica?

Sim, talvez um bocadinho. Já se experimentou novelas menos clássicas. Houve uma altura em que o público parecia que estava... Isto é tudo uma coisa meio empírica, porque o público não nos diz que tipo de novela é que quer. Depois, quando a novela está no ar, as audiências avaliam se resulta ou não. Mas, quando estamos a arrancar com uma novela não sabemos. Já houve uma altura em que parecia que o público queria coisas um bocadinho diferentes. Agora a ideia que tenho, e vale o que vale, de estarmos a acompanhar as audiências e tentar perceber, é que as pessoas querem uma coisa um bocadinho mais clássica quando se fala de novelas. Quando querem ver séries, têm muita oferta disponível, muita coisa que podem ver e, portanto, querem ver outro tipo de coisas. E depois aqui [nas novelas] gostam de histórias mais clássicas. E depois são histórias muito longas... Se fizermos uma novela que é uma espécie de *Dark*, ninguém vai conseguir acompanhar, porque são demasiados episódios. Portanto acho que sim, acho que as novelas estão a voltar a ser um bocadinho clássicas, que é o que está a funcionar agora.

Será uma tendência para durar?

Não sei. Isso ninguém sabe. Quer dizer, tenta-se analisar e, com os *focus group*, tenta-se perceber. Por exemplo, esta tendência para ter humor nas novelas é uma coisa que nós [autores] já percebemos e está claro que o público gosta de ter humor nas novelas. Até quando, também não sabemos. Portanto, é um processo um bocadinho empírico, às vezes.

Considera que essa tentativa das telenovelas de se afastarem dos conteúdos oferecidos pelas plataformas, pode ser uma forma de se distinguirem?

Sim. E não só as plataformas como também o cabo. O cabo passou a estar presente, eu acho que já está neste momento em 90% dos lares portugueses, portanto é imenso. Toda a gente agora tem acesso aos canais de séries e de filmes, e tem muita oferta disponível. A verdade é que os canais generalistas e as novelas, continuam a ter audiência. As pessoas continuam a querer ver este formato. Portanto, talvez sim, talvez seja uma coisa... É um produto que é muito fácil de ver família, que eu acho que traz algum conforto diário às pessoas. As pessoas gostam daquela hora em que se sentam [a assistir]. Continuam a ver muitas vezes em direto, às vezes só com um ligeiro *delay*, mas há muita gente que diz que novela é para ver no próprio dia, que é um produto diário. Isto é uma coisa muito engraçada, porque na série nós, hoje em dia, vemos de seguida, fazemos

maratonas, vemos aqui um bocado, depois vemos outro pedaço. E as novelas não, continuam a ser um produto diário. Portanto, há uma tentativa de manter este formato mais clássico, que eu acho que o público também procura.

Estaremos a voltar ao passado da ficção para caminhar para um futuro? Será isso que está a acontecer?

Não sei. Acho que o bom é que continuamos a fazer ficção em português e em Portugal, e isso é ótimo. Também é bom que haja variedade e que as pessoas vejam de tudo, que vejam séries, novelas, sitcoms e vejam tudo. O que interessa é que continuemos a produzir e em português, isso é o mais importante.

FRANCISCO ANTUNEZ

Qual/quais as funções do diretor de projeto numa telenovela?

Basicamente, o diretor de projeto numa telenovela é uma espécie do realizador principal. Ou seja, enquanto num filme só existe uma equipa a filmar, portanto existe um realizador que controla todo o processo, numa novela estamos a falar, muitas vezes, de várias equipas a gravar. Portanto, há necessidade de haver um realizador principal, que é uma espécie de um coordenador artístico de todo o projeto. Basicamente, também tem a ver com o ritmo de gravação da novela, o facto de os guiões não estarem fechados, que é uma diferença também relativamente ao cinema ou às séries. Aí, quando se arranca a gravar já temos os guiões fechados, portanto já há uma perspetiva geral sobre tudo, já foi tudo falado, onde é que se vai fazer, quem é que vai fazer, como é que se vai vestir, em que décor vai ser... A novela é um trabalho que está aberto quando começa. Uma novela começa e nós temos 30 ou 40 episódios e vão ser 200. Há sempre nova informação a chegar, vão entrando personagens novas, décors novos, sítios novos, situações novas. E como a máquina de filmagem não pode parar, continua sempre a gravar, é preciso a figura do diretor artístico, que, no fundo, faz este trabalho da coordenação geral porque é preciso alguém que continue a ir decidindo o que é que se vai fazendo com o guião e que não pode estar a realizar a tempo inteiro. No fundo, é um bocado para criar uma homogeneidade entre a linguagem de todos os realizadores e de toda a equipa. Mas, em termos muito leigos, é como se fosse o realizador principal. A diferença para cinema... As funções são as mesmas que se tivesse a fazer um filme. Num filme o realizador também escolhe a roupa, destina onde é que vai ser o décor, toma todas as decisões artísticas. Aqui [na telenovela] é igual, mas é preciso uma pessoa principal. Ou seja, eu tenho quatro realizadores, se cada um estiver a decidir para o seu lado, não vai haver uma coerência, não é? Portanto, é preciso uma pessoa só a decidir. No fundo é essa a função do diretor artístico, é uma espécie de realizador principal, coordenador de toda a parte artística, sobretudo por esta questão de o guião da novela estar em aberto e obrigar sempre a que estejam a ser criadas novas situações e perceber como é que elas se vão fazer. E, no fundo, é para garantir a ponte de toda esta coerência dos projetos.

É o elo de ligação...

Sim, é o maestro geral. É o tomador de todas as decisões principais. Por isso é como se fosse um realizador principal. Por que é que eu digo que é um realizador

principal? Porque eu sou realizador. Ou seja, quem chega a esse lugar de diretor de projeto são os realizadores. Eu sou realizador, comecei a realizar várias coisas, a fazer novelas e, de repente, convidaram-me para ser o diretor de um projeto, portanto, o realizador principal de um projeto. As pessoas que chegam a esta função normalmente são realizadores.

A expressão “regresso às origens”, que publicitou *Quer o Destino* até à data de estreia, permite diferentes interpretações. Como diretor de projeto e realizador, que interpretação ou interpretações pode ter um produto que oferece um “regresso às origens”?

No caso de *Quer o Destino*... Vou falar sobre este projeto especificamente e sobre a minha forma de encarar cada ideia. Não consigo encarar todas as coisas da mesma maneira, todos os projetos, e sempre que me convidam para fazer alguma coisa em que eu seja o responsável máximo, tento criar um conceito, uma espécie de um mote para o projeto. Cada projeto pode ter um mote diferente ou um conceito diferente, como é óbvio. Depende um bocadinho de o que é que faz sentido para aquela história. E o conceito, que é, no fundo, olhar para a história e perceber “que conceito estético e artístico é que vamos dar a isto, qual é a abordagem que se vai dar a isto”. Isso tem que ser decidido baseado, primeiro, na história, o que é que faz sentido para aquela história? Mas depois também de um ponto de vista comercial, o que é que o espectador vai querer ver neste género de história?

Nós, para *Quer o Destino*, em conjunto com a Helena Amaral, criámos um conceito logo na fase inicial. E um conceito é uma coisa muito simples, não são 50 páginas a definir o que é que é. Às vezes pode bastar uma palavra ou uma frase. Neste caso, o que achámos que fazia sentido para *Quer o Destino* foi uma coisa muito simples: portugalidade rural. Foi isto que eu estive a explicar a toda a gente que queria como mote desde o início do projeto. E pronto, a própria promoção também pegou um bocado nisto, daí essa *tag line* do “regresso às origens”.

A portugalidade rural porquê? Pronto, era uma novela que tinha um ambiente mais rural, logo aí a parte rural. E a portugalidade era para, no fundo... Ou seja, isto foi uma interpretação também minha, senti que o que o espectador queria ver era uma coisa mais portuguesa, que as pessoas sentissem que era uma história mais perto delas e não... Agora vou dar exemplos de outras novelas, mas não é que seja propriamente uma crítica, mas em novelas anteriores da TVI, por exemplo, *A Prisioneira*, *o Valor da Vida* ou *A Teia*,

eram histórias de terroristas, passadas em Marrocos, ou sobre os árabes, os muçulmanos, os africanos... E a verdade é que estavam a perder-se um bocadinho se calhar em caminhos que, por mais válidos que sejam, criam uma distância com o espectador. Portanto, a sensação que nós tínhamos quando começámos a fazer *Quer o Destino* era que as pessoas sentiam falta de algo português, que sintam que é delas. Tentámos ir buscar pequenos pormenores que dessem à pessoa essa sensação da saudade, daí a parte rural um bocadinho mais rústica, para ir buscar todas essas pequenas coisas que nos fazem sentir portugueses. Eu dava um pequeno exemplo, depois por acaso essa música não foi usada na novela, mas uma coisa que aconteceu foi que nós fizemos questão que a banda sonora fosse toda portuguesa. E de um determinado... A ideia foi, “não há eletrónica, só música portuguesa, de raiz, com guitarras, com bateria, instrumentos reais sem ser a coisa muito eletrónica”. Tudo bem, a certa altura apareceu uma música da Inês Herédia, que ela compôs para a novela, e realmente tinha uma vertente mais eletrónica e aí não fazia sentido não usar. Mas o mote inicial era muito esse, mantermos a raiz, mantermos tudo muito *roots*. Portanto, a música também ajudou nessa criação desta sensação de ter uma coisa muito portuguesa.

Eu não quero usar a palavra saudosismo, porque é sempre um pouco mal interpretada, mas percebes? Era a parte boa da saudade. Acho que as pessoas viam *Quer o Destino* e diziam “ah eu lembro-me, na casa da minha avó era assim” ou “ah sim sim, quando eu vou ao campo é isto que acontece”. Ou seja, [queria] ter uma coisa mais real e mais próxima das pessoas, para tentar uma aproximação e para as pessoas sentirem que o produto é delas também. Temos de ser realistas sobre o que se passa à nossa volta. Toda a gente tem *Netflix*, toda a gente tem acesso a mil coisas. Eu se quiser ver uma série sobre terrorismo muçulmano, tenho 20 mil opções na *Netflix* excelentes. Se quiser ver uma história sobre uma família no Ribatejo, não tenho nada. Portanto, devemos fazer isto, histórias nossas e situações nossas, acho eu, ao invés de estarmos a ir buscar uma história que temos mil opções de ver de outra maneira, feito por estrangeiros e que, como têm muitas vezes melhores condições, tem uma qualidade superior.

Considerando este “regresso às origens” das telenovelas uma resposta por parte das estações ao que o público quer assistir, que matriz melodramática persiste nas telenovelas contemporâneas (do ponto de vista técnico)? A Helena Amaral referiu que *Quer o Destino* se posicionava numa matriz mais clássica.

Uma das coisas que, realmente, era diferente em *Quer o Destino* era esta questão de voltarmos à trama familiar clássica, que se estava um bocadinho a perder nestas outras situações que eu referi, de irmos para outro género de histórias e, de repente, perdermos a base. E a base é tudo, é o que as pessoas mais querem ver porque é o que dizem, há uma matriz, e essa matriz é que atrai o espectador de novela. A telenovela é um produto muito específico e acho que, realmente, funciona com a trama clássica familiar. É o [que está] mais perto de toda a gente e é o que faz sentido, na minha opinião, para histórias de novela.

Esta questão de ser um regresso às origens e sair um bocado do que é a matriz atual... Acho que varia muito. Cada projeto tem um bocadinho...

Em projetos recentes, tem-se verificado este “regresso às origens”...

Porque acho que vem também de um ponto de vista comercial. No passado, isto era o que estava a acontecer, a certa altura, se calhar porque não estava a resultar tão bem como resultava antes, decidiram experimentar outro género de histórias, outras coisas diferentes. Se calhar resultou numa primeira fase, mas as pessoas cansaram-se rapidamente disso e percebemos, não fui eu que percebi porque não sou eu que escrevo, nem sou eu que encomendo as histórias, mas alguém percebeu que o que fazia sentido era voltar um bocadinho atrás e voltar a essa trama familiar que é, no fundo, esta história clássica de novela, que é o mais apelativo. Acho que o caminho pode ter voltado às origens também porque houve, do ponto de vista comercial, uma perceção que era isso que iria resultar e que o que havia antes já não estaria a resultar, acho que pode ter vindo muito por aí.

Não será esta uma forma de as telenovelas se afirmarem perante as ofertas das plataformas?

Acho que faz todo o sentido. Era aquilo que estava a dizer há pouco. É a tal coisa... Okay, podemos fazer uma novela sobre terrorismo, mas se vais à *Netflix* tens 10 séries sobre terrorismo muito boas, para que é que vou ver uma novela sobre terrorismo?

Se eu tiver uma novela sobre uma temática que não tenho mais... Sobre touros, não há nada na *Netflix* sobre touros. Acho que o caminho deve ser esse. Acho que o que pode ter levado no passado a ir por essa vertente é uma coisa clássica que tem a ver com, de repente, ter havido uma vontade de uma aproximação às séries, tanto ao nível estético como também ao nível de história. Porque, de repente, percebemos “as séries é o que está

a dar”. E acho que voltámos a perceber que “uma coisa é uma série, outra coisa é uma novela. Temos de ser pragmáticos e realistas sobre o que estamos a fazer”. Portanto, a novela é um produto diferente de uma série. Não quer dizer que seja melhor ou pior, são produtos diferentes, nem estão no mesmo campeonato. O objetivo passou a ser nós aproximarmos-nos esteticamente da linguagem de uma série, mas a história voltar a ser a base e a trama familiar clássica, que é o que faz mais sentido.

Acho que a única vantagem... Não é a única vantagem, mas... Isto é um pensamento que tenho tido ao longo dos últimos tempos. O pessoal antes via cinema, toda a gente via filmes. Quando eu tinha 20 anos, as séries eram uma coisinha... Pronto, havia umas séries, não entravam muitos atores famosos, eram os atores só das séries, mesmo as séries estrangeiras. Eram coisas tipo as *sitcom* e não havia assim nada, havia os *Ficheiros Secretos*, mas, quer dizer, não tinham o peso de um filme. Um filme tinha logo este ator, estas cenas... Isso começou a mudar. De repente, as séries começaram a ter atores incríveis, histórias incríveis e as pessoas começaram naturalmente a passar mais para as séries. Porquê? Porque a série tem uma coisa incrível que é, e isso veio da novela, que é tu poderes seguir um personagem durante mais tempo do que só durante uma hora e meia. E por isso é que as pessoas começaram a ver séries mais do que viam antes e em vez dos filmes. Porque, de repente, tens a possibilidade “eu quero saber mais sobre este personagem”. E também por preguiça. Veres séries em vez de um filme também é uma preguiça mental. Porque vais ver um filme e não sabes do que estás à espera, “deixa lá ver se este filme é bom”. E vais à descoberta. Às vezes é bom, outras vezes não. À série tu não vais, “vou ver outro episódio desta porque já sei do que trata. É mais fácil para mim encaixar”.

Na novela, a perspectiva é a mesma, mas muito maior. A grande vantagem que a novela tem é esta também. É poder seguir a história de duas personagens durante 200 episódios. E isso a série não tem, só segues durante 16. E a novela tem esta coisa também de as pessoas que veem novela não querem estar... Não são todas, mas também há esta coisa da preguiça, “vou ver a novela porque já sei que aquilo não me vai cansar muito porque já sei como é que é a história, não é para entrar numa grande densidade dramática e chorar imenso”.

O formato dá essa segurança à partida...

Exato. Acho que, no fundo, tem também a ver com isso.

A novela tem vantagens e tem coisas muito boas também. E nós temos é que ser pragmáticos e defender os trunfos que o formato tem, e não tentar que o formato passe a ser outro. Se quisermos fazer uma série, então vamos fazer uma série, não vamos fazer uma novela, é diferente. Por mais que nós, como criativos e como vemos muitas coisas... Claro que tenho imensa vontade de fazer séries incríveis. Claro, todas as noites vejo coisas na *Netflix* que tenho vontade de fazer. Isso também não pode deturpar o caminho que tenho vontade de fazer. Ou seja, não posso chegar ali abaixo e, de repente, começar a realizar a cena como se tivesse a fazer uma série, não é suposto.

A “portugalidade”, ou o “Portugal rural”, de que *Quer o Destino* se alimenta é um traço bastante vincado em inúmeras características da trama. Desde a caracterização dos personagens, aos cenários, localização, núcleos, banda sonora e até ao próprio tom da narrativa. Tendo em conta estes pontos que enumerei, de que forma descreveria o processo de pensar e realizar uma telenovela como *Quer o Destino* que pretende fazer chegar ao público essa “portugalidade”?

Olha, é um processo muito moroso, muito trabalhoso. Há toda uma fase inicial, posso explicar um bocadinho como é que o coordenador chega ao projeto. Basicamente, convidam-me para ser diretor do projeto e nessa fase já existem três ou quatro guiões, às não tanto, só há um ou dois. A partir desse momento, comesas logo a tentar perceber a génese da história, um trabalho em conjunto com o autor, e, com isso, pões-te a pensar então que linha estética, que conceito estético, é que vais dar a esta história. No caso de *Quer o Destino*, pensei nesse mote, andei uns dias a pensar no que teria sentido, tive essa ideia da portugalidade rural e foi esse o mote para tudo. A partir daí, começo a pensar “é este o conceito, é esta a estética que eu quero” e comesas a escolher o elenco, os atores, o que é que faz sentido para cada personagem, às vezes acontece o ator que tu queres não estar disponível e tens de escolher outro, mas há todo esse processo da escolha de atores. E depois começa tudo. A novela envolve sempre décors em estúdio, portanto tens que decidir que décors é que vais ter em estúdio, e tens de começar então a desenhá-los, para serem construídos. Todos estes processos acontecem ao mesmo tempo, a contratação de atores com a construção de estúdio, os desenhos das plantas, dos cenários, como é que tudo aquilo vai acontecer. Nisto, comesas a ter uma equipa de guarda roupa, de maquilhagem e cabelos, também a pensar já no conceito estético. Eles só conseguem começar a trabalhar quando já estão os atores fechados, para saberem com que ator vão ter de trabalhar.

E depois, do lado da produção, também há toda uma preparação. Encontrar os sítios onde se vai gravar em exterior, fazer visitas aos sítios... No caso de *Quer o Destino*, a novela passava-se no Ribatejo e, portanto, era aqui muito perto. Agora estou a fazer uma novela que se passa em Braga e no Soajo. No início, estive uma semana em Braga e outra no Soajo, logo quando fui contratado, passados poucos dias, para perceber, sentir, perceber o que fazia sentido, conhecer os sítios. Há toda esta adaptação aos locais. E pronto, basicamente, o diretor artístico é responsável pela definição estética do projeto. Lá está, tens vários chefes de equipa, que são especificamente [responsáveis] ou sobre a roupa, ou sobre os cenários, mas tu és o maestro de tudo e tens de arranjar forma de tudo casar. Portanto, vais reunindo com todos, eles vão dando ideias, vão criando, para tu fazeres todo o bolo. Depois tens de contratar uma equipa, tens de escolher que realizadores vão trabalhar contigo, que operadores de câmara vão trabalhar contigo, todo este processo... Há uma mistura muito grande entre um trabalho artístico e um trabalho logístico, de planeamento.

Imagina, tem que se definir de que maneira se vão fazer as coisas, quando é que se vão fazer, e tudo isto afeta também o lado artístico. Vou dar-te um exemplo. Imagina que eu tenho uma cena, que estou a gravar uma novela no inverno e, de repente, tenho uma cena que está escrita e tenho dois protagonistas a tomarem banho à noite no mar, num sítio muito frio. Eu posso fazer isso no inverno, mas vai querer dizer o quê? Vou ter que ter duplos, que, se calhar, os atores não vão para dentro de água... Se eu puder planear isto de forma a poder fazer no verão, ou numa altura mais quente, já vou conseguir, artisticamente, um resultado melhor, porque já vão ser os próprios atores a fazer. Estou a dar isto como um pequeno exemplo. Ou seja, todas as decisões, também de planeamento e logística, tem uma influência no que pode ficar como resultado artístico. Se a cena vai ficar incrível em contraluz ao fim do dia, tenho que arranjar maneira dessa cena ser feita ao fim do dia, naquele sítio, porque o sol bate àquela hora ali. Se for feito de manhã, o sol vai estar do outro lado, vai ficar um “chapão”, já não vai ficar a mesma coisa, já não vai resultar tão bem. É importante tentar sempre que haja uma coerência entre tudo e, no fundo, o diretor artístico é o maestro da novela.

Só para tu perceberes, todos os dias devem fazer-me entre 100 a 150 perguntas, algo do género. Tudo em coisas básicas. Fui agora ali abaixo e perguntaram-me “olha, para a cena tal, era bom era a atriz ter um penteado diferente, porque ela agora separou-se do marido, o que é que achas deste ou deste?”. E eu disse “okay, pode ser este”. Depois passo para outro lado e dizem-me “tenho aqui os planos da próxima semana, queres fazer

estas cenas ou queres fazer aquelas?”. Ou seja, tu precisas também de ter uma equipa muito forte contigo, porque não consegues fazer todos os trabalhos de toda a gente. Precisas de ter diretores de setor, cada setor com uma equipa muito forte, tens de confiar nestas pessoas, senão é impossível. E, basicamente, tu depois só decides. Dás a linha inicial, de mote criativo, para as pessoas terem uma linha, e depois as pessoas vão-te apresentando opções e tu vais escolhendo ou vais decidindo consoante... Há muitas decisões tomadas constantemente, a toda a hora.

Vou dar outro exemplo. Agora tenho ali uma equipa a gravar em estúdio, o plano está um bocadinho atrasado, eles não vão conseguir fazer o plano todo. Tem que decidir que cena é que vai cair. É uma coisa simples. Há três cenas que podem cair, eles têm que escolher uma. E vêm-me dizer “o que é que achas que é melhor? É esta ou aquela? É melhor esta por isto ou por aquilo”. Como eu tenho noção do todo, é mais fácil para mim tomar a decisão do que as pessoas individualmente, que só podem estar a ter noção da sua equipa ou do seu momento, como são várias equipas a filmar ao mesmo tempo. O diretor de projeto é um maestro basicamente.

Há pouco fez referência à música. Que importância têm elementos como os décors, as músicas, o som e as cores numa telenovela como *Quer o Destino*?

Têm muita importância. Isso faz tudo parte também do conceito inicial. Quando, lá está, defines [que] o mote disto é “portugalidade rural”, temos um décor que é um café, então quero que o café pareça ribatejano. A pessoa responsável dos cenários diz “vou pôr aqui umas arcadas, olha lá estas referências e estes tons mais torrados, mais vermelhos”. Portanto, tudo vai neste sentido. A pessoa dos cenários já trabalha com este mote.

A escolha da herdade em exteriores igual. Digo ao produtor de locais, que é quem escolhe os sítios, quem anda à procura dos sítios, “preciso de uma herdade assim e assado. Encontra-me isto”.

Por isso é que eu estou a dizer, o conceito pode ser uma coisa muito leiga e muito básica, mas é muito importante porque define uma linha para tudo. Acho que as coisas em *Quer o Destino* resultaram muito bem porque tudo foi escolhido a dedo. Esse décor da Patrícia foi escolhido a dedo. Onde é que ia ser montado, onde é que ia estar o balcão, de que cor iam ser as pedras, como é que ia ser a junção da parte do fado com a parte do café, como é que ia ser a saída, tudo isso foi feito ao pormenor. A escolha da herdade igual. Vimos não sei quantas herdades, quatro ou cinco, e escolhi aquela porque achei que era a que tinha uma mistura de uma coisa mais senhorial, depois com a parte da zona

de cavaliças. Englobava ali várias coisas que nos permitiam, em termos logísticos, fazermos quase tudo ali e, com isso, dar muita riqueza estética à história.

Mas, ou seja, tudo vem dentro do mesmo mote. Tudo é essencial. Sem isso, sem esses décors, sem aquela herdade, *Quer o Destino* não tinha corrido como correu. A herdade era quase um personagem também.

Tendo em conta esse conceito de partida, de que temos vindo a falar, o que mereceu mais a sua atenção em *Quer o Destino*?

Acho que foi um sucesso. Não estou a dizer o sucesso de audiências, apesar de ter sido, mas a escolha desta ideia, deste conceito, e tudo o que se trabalhou à volta dele acho que foi bem-sucedido. Eu vejo muito as coisas como um todo e acho que a novela resulta muito como um todo. Porquê? Tem uma particularidade muito simples. Quando, à partida, olhas para uma história tipo *Quer o Destino*, de forma lata, tu achas que aquilo é uma novela rural, não tem assim muito interesse se calhar para uma classe média alta. E a verdade é que a novela foi buscar público que normalmente não é público de novela. Acho que isso se deveu a uma coisa muito importante, que é uma luta minha constante, diariamente, que é das coisas que mais me orgulho de *Quer o Destino* e de outros projetos que fiz que é bom gosto. Isto pode parecer um bocadinho, não estou a querer ser convencido, não estou a referir-me ao meu bom gosto, percebes? É as coisas terem bom gosto. E o bom gosto não tem só a ver com a parte estética, tem a ver com a abordagem dramaturgicada das cenas, com a maneira como as cenas estão contadas. Tenho uma equipa, realmente, incrível comigo e isso conseguiu ser mantido.

Acho que houve coisas em *Quer o Destino* que se destacaram. Os atores estiveram incríveis, acho que não ninguém que eu possa dizer que me tenha desiludido, antes pelo contrário, impressionaram-me muito. A Sara Barradas teve uma prestação inacreditável. O Pedro Sousa passou de ser ator a quem ninguém ligava muito e que viam muito como o menino bonito surfista, para, de repente, ser um ator brutal. A Inês Herédia igual, era uma miúda que cantava e a quem ninguém ligava muito e, de repente, teve uma prestação brutal. A Madalena Aragão, a Mafalda Marafusta... Todos eles também trouxeram muito. Uma rainha como a Marina Mota, como o Luís Esparteiro, depois também trazem tudo, todo um mote... E acho que foi também uma escolha muito feliz de elenco. A junção deles todos, tanto em cena como também fora, fez com que tudo corresse muito bem. Há aqui uma particularidade de *Quer o Destino*, que acho que passa para a imagem de alguma maneira, que foi nós termos conseguido criar um grupo muito unido, entre atores e equipa.

Isso também tem muito a ver com a minha perspetiva de liderança, que é em modo de família, somos uma família, e isso resultou muito bem em *Quer o Destino* e também está a resultar nesta [novela] que eu estou a fazer agora. Mas em *Quer o Destino* resultou realmente muito bem e isso depois transpareceu de alguma forma. Sentia-se que havia ali um elenco e uma equipa muito unidos.

Tenho muito orgulho no projeto. Acho que a base já é incrível. A base de escrita da Helena, apesar de muitas vezes, injustamente, dizerem que é uma adaptação. Vão ver a versão chilena e depois conversamos. Em todos os episódios, para aí 30% é original e muito mais bem escrito do que a versão chilena. A base era realmente incrível. Tu também quando tens uma base destas é difícil estragar.

Depois estão os outros fatores todos. Conseguires criar um mote estético que faça sentido, um elenco que também funcione bem e conseguires casar tudo e acho que as coisas realmente... O projeto como um todo deixa-me, realmente, muito orgulhoso, sobretudo, por sentir que, em todas as cenas, estava lá o mote inicial da portugalidade rural. Uma coisa era eu dizer “tinha um conceito, era isto e aquilo, e referências” e ser tudo muito vago. Quando eu digo conceito, pode ser uma coisa muito simples, uma palavra. Isto não é ser vago, é ser assertivo. Acho que isto faz com que toda a gente perceba, logo desde o primeiro momento, o que é que eu queria: portugalidade rural. Em todas as cenas, é isto que nós temos de sentir, é isto que as pessoas têm de sentir.

La dizer há pouco e esqueci-me. O Carlos Paredes, guitarrista e um dos maiores artistas da nossa praça, tem uma música, o “Verdes Anos”, que começa com guitarra portuguesa. E qualquer português, com qualquer idade, ouve aqueles acordes – estou a arrepiar-me só de falar disto – e arrepia-se. Porquê? Porque aquilo é a guitarra portuguesa a tocar, é tão nosso, tão português e tão puro, que não há ninguém que não oiça aquilo e não sinta “isto é nosso, é a nossa alma, é a nossa história”. E foi um bocado isso que eu quis. A portugalidade é isso. É ser uma coisa que tu vejas e sintas “isto é nosso”. O mote resultou bem e fez com que tudo o resto acabasse por resultar bem. Tenho muito orgulho em *Quer o Destino*, no elenco, na equipa, em todo o projeto. Seria injusto estar a destacar... Sobretudo, o Pedro Sousa e a Inês Herédia surpreenderam-me muito, porque eu a Sara Barradas já conhecia e já sabia que ela era uma máquina, portanto não quero ser injusto para com ela, ela foi também incrível. E a Maria José Pascoal, a Marina Mota... Mas eram tudo atores que eu já conhecia e já sabia bem o potencial deles. Da Inês e do Pedro eu conhecia, e acreditava neles, mas não tinha ainda noção que pudessem chegar onde chegaram. Principalmente pelo final da história, eles tomaram muito as rédeas

daquela parte final, foi incrível filmar com eles. Uma dedicação intensa. Fiquei a adorá-los, são meus amigos hoje em dia.

JORGE QUEIROGA

Qual/quais as funções do diretor de projeto numa telenovela?

As funções de um diretor de projeto numa telenovela dividem-se em duas grandes partes. Uma que é a parte criativa e de gestão criativa de todo o projeto, ou seja, tudo o que sejam decisões criativas ou artísticas são da minha responsabilidade. Como os atores se vestem, como se pinta uma parede, como se filma uma cena, que materiais uso ou que locais é que quero, como é que vou desenhar aqueles personagens, como é que vou trabalhar com os atores para atingirem isto... Portanto, todo esse lado criativo ou artístico é da minha responsabilidade. É claro que eu tenho, acima de tudo, as funções de coordenador de projeto, mas também realizo. Como realizador, também o faço. É claro que realizo muito mais no início dos projetos, não só pela complexidade, geralmente, que essas cenas têm no início, mas também porque quero estruturar o projeto para o futuro. E isto, fazer um bocadinho de jurisprudência para os outros realizadores que estão a trabalhar comigo, para os outros figurinistas, para toda a gente dos setores criativos, saber qual é o todo que estamos a fazer.

Como diretor de projeto, tenho depois funções de gestão. E as funções de gestão que tenho, eu diria que, basicamente, é a gestão de quase recursos humanos, de pessoas. Grande parte é isso, ou, pelo menos, é o que dá mais trabalho, que é gerir pessoas. Entender as particularidades das pessoas, mas pô-las no lugar certo, a desempenhar a função certa, para terem o melhor rendimento na função adequada. E isto dá-me outro trabalho porque mexe com a constituição de uma equipa, encontrar um modelo...

Para já, deixa-me só falar primeiro da constituição da equipa, seja ela técnica, seja elenco, toda essa parte tem de ser gerida de alguma forma por mim. Obviamente, tenho pessoas que me ajudam, assim como na parte artística. Tenho um produtor que está sempre ao meu lado nestas questões, mas eu faço questão, como diretor de projeto, de ser responsável por todos os elementos, sejam eles técnicos ou atores. Por isso eu tenho de gerir o enquadramento deles dentro do projeto de uma novela. Tenho também outro de tarefas, que tem a ver com a gestão da preparação das cenas, uma cena que é complexa que vai acontecer daqui a dois meses, tem de começar a ser preparada muito antes, tenho de começar a trabalhar nisso, assim como tenho de acompanhar toda a pós-produção. Portanto, na verdade eu tenho de acompanhar o texto, a preparação do texto, as cenas e a preparação das mesmas, a execução das mesmas e a finalização na pós-produção.

Mas eu diria que a função mais importante de um coordenador. Agora que já te dividi isto em dois universos, um que é o universo criativo ou artístico, outro que é o universo de gestão global do projeto, há uma coisa que, para mim, é muito importante. Estes universos não são indissociáveis e nós, quando produzimos uma novela, por mais que queiramos arranjar regras ou recursos para dizermos “bem, isto faz-se assim”, não, todas as novelas são diferentes umas das outras. É claro que temos um processo e um modelo de trabalho, mas todo ele sofre adaptações em função daquilo que nós vamos fazer. E, nesse sentido, eu diria que a coisa mais importante para um diretor de projeto é, tendo a consciência daquilo que é o texto, daquilo que é o seu elenco e daquilo que acha que é o potencial destas coisas, como é que vamos tirar proveito disto e enaltecer ou ainda potenciar a qualidade daquilo que temos. E aí temos uma grande questão, que é: como é que eu caso estes dois universos? Basicamente, é como é que eu faço bonito que dinheiro é que gasto para fazer esse bonito. Tenho de ter essa responsabilidade, onde é que vamos gastar esse dinheiro.

Então, a grande questão é: qual é o modelo de produção adaptado a esta novela? Porque, por exemplo, pode ser uma novela que, agora só para entenderes e ser uma coisa mais radical, só é estúdio, nem sequer tem exteriores. O modelo é vocacionado para estúdio, tem equipas de estúdio, equipas vocacionadas para aquilo, setores a trabalharem para estúdio. Uma novela que tem exteriores, mas onde é que se passa? Passa-se em Lisboa? É aqui à porta de casa? Passa-se no Alentejo ou nos Açores? Como é que eu vou fazer isso? Portanto, todo esse modelo e desenho de produção é que me vai permitir eu conseguir deslocar verbas para partes artístico-criativas que são fundamentais abordar como deve ser.

Pronto, basicamente é isto. Gestão, recursos humanos e, de um lado, artístico-criativo, mas, acima de tudo, o modelo com que casamos tudo isto.

Portanto, está envolvido em tudo. Acaba por ser a pessoa que melhor conhece todas as facetas do projeto.

Sim. Quando corre bem, sou bem visto. Quando corre mal, sou o primeiro a ser queimado.

A expressão “regresso às origens”, que publicitou *Terra Brava* permite diferentes interpretações. Como diretor de projeto e realizador, que interpretação ou interpretações pode ter um produto que oferece um “regresso às origens”?

O “regresso às origens”, obviamente, quando foi publicitado, tem a ver com várias coisas. Uma delas é, obviamente, a estrutura narrativa da novela, que começa no passado, os protagonistas têm uma pré-história no passado. Posto de parte isto, penso que aquilo que te estás a referir no “regresso às origens”, tem a ver também, mais uma vez, com a forma de publicitar e o marketing associado à novela, tem a ver com a vontade... Quando tu dizes “regresso às origens” é partir do princípio que as novelas estão sempre a tentar reinventar-se na sua estrutura e, portanto, têm derivações. E é um bocadinho aquele conceito que dás ao consumidor de “isto já derivou tanto que o que é bom é o original”. Nesse sentido, regressas às origens. É utilizado, penso... Olha, é uma das partes em que eu não estou envolvido, que é o marketing exterior. Portanto, estou a responder por coisas que não me dizem, diretamente, respeito, mas posso interpretá-las, que é o que estou a tentar fazer.

De qualquer forma, penso que não tem só a ver com o conceito de regressares a algo que é original, mas tem também a ver com um momento em que, até à *Terra Brava*, as novelas do ciclo anterior eram, geralmente, todas elas urbanas. E se, em termos de modelo de abordagem e de modelo narrativo de uma novela, costuma-se distinguir sempre: a novela é uma novela urbana ou rural? E esta, de facto, era uma novela rural e foi a primeira que apareceu nos últimos anos, porque as outras não eram rurais, ou se passavam em Lisboa ou no Porto ou em Aveiro... E esta não. *Terra Brava* era uma novela rural e, nesse sentido, a ruralidade também está associada à origem, geralmente. A ruralidade remete-nos para outro tipo de universos e comportamentos e personagens. O que eu acho é que também está associada a algo que eu, pelo menos, tentei expor para a novela, e dizia sempre isto, gostava muito que esta novela fosse uma espécie de épico, quase um *western*. Pelo menos, na abordagem. Na abordagem das paisagens, dos espaços vazios, do Alentejo e, aliás, a escolha do Alentejo tem a ver com isso, com os horizontes, com os grandes espaços. E, por outro lado, como isso é muito bonito, mas torna relativamente monótono, associámos a isso o Alqueva, que é, de facto, algo que toda a gente sabe o que é, ou, pelo menos, antes da novela ir para o ar, toda a gente sabia o que era o Alqueva, pelo menos de ouvir. Portanto, havia uma marca “Alqueva”, mesmo que as pessoas não conhecessem. Ora, isto era ótimo em termos de marketing porque nós estamos a proporcionar às pessoas, que já sabem o que é o Alqueva, mas 90% nunca lá foi, [a experiência] conhece o Alqueva. E conhece com estas novas tecnologias, agora

banalizadas, também podemos dar àquelas que conheciam o Alqueva, o Alqueva visto do ar e os grandes espaços. Portanto, estávamos a criar diferença neste sentido.

O “regresso às origens”... Temos de estar sempre, mesmo que queiramos regressar a um modelo mais autêntico, estamos sempre a tentar dar alguma novidade ou uma perspetiva nova, porque senão caímos na rotina.

Poderá *Terra Brava* posicionar-se numa matriz mais clássica comparativamente às novelas urbanas?

Sim. Eu diria que a *Terra Brava* é uma novela de estrutura clássica, sim. Isto é muito discutível, o que é o classicismo numa novela, mas eu diria que sim. Tem um núcleo central de protagonistas que é dramático, que tem a estrutura corrente, tem outros núcleos paralelos, uns mais descomprimidos, outros mais leves... Não quero chamar comédia. Porque quando se chama comédia parece que aqueles personagens estão lá só para fazer comédia. Como a comédia não existe sem tragédia, temos de lhe chamar outra coisa, porque senão podemos ser mal interpretados. Acho que esse, por acaso, é um dos grandes sucessos da *Terra Brava*, a forma como os núcleos cómicos forma enquadrados na dramaticidade geral da novela ou na estrutura narrativa dramática da novela, porque é uma história dramática de alguém que se quer vingar... Aliás, hiperdramática.

Se queres que te diga, agora isto é uma opinião. É muito importante procurarmos sempre diferenças e inovação, mas também acho que é importante não esquecermos o modelo clássico de abordagem de uma novela, não só porque esse funciona, mas também é porque é decalcado de tudo. Olha, decalcado do modelo narrativo aristotélico, de qualquer coisa. É qualquer coisa que andamos a trabalhar há séculos, embora só abordemos como novela nas últimas décadas.

Se observarmos as telenovelas mais recentes, parece que se voltou a procurar esse modelo mais clássico. Poderá isso querer dizer alguma coisa sobre como o formato telenovela se quer distanciar ou posicionar face ao cabo ou às plataformas?

Sim, isso é pertinente. Mas eu acho que terei de fazer, ou tentar estruturar, duas respostas. Uma sim, claramente. O público é fragmentado. Portanto, aquele público que fragmenta e que vai para outro tipo de plataformas de *broadcast*, sejam elas cabo, internet ou o que quer que seja, é o público que procura determinado conteúdo e vai para esse conteúdo. São, por vezes, nichos mais pequenos, não são tão generalistas. É claro que uma novela que passa numa estação generalista pretende ser o mais abrangente possível,

mas a grande questão é que as novelas têm sempre este desafio, temos de agradar a todos os públicos, porque todos eles são importantes. Mas há aqui um limite. Se uma novela quiser agradar ao público que, por exemplo, vê *thrillers*, se calhar já estamos a segmentar muito uma novela e a descaracterizar aquilo que é o tal modelo clássico. Ou seja, eu penso que no último ciclo de novelas urbanas, ou mais modernas ou mais fora do clássico, se procurou muito isso. Quase diria, aliás, esta expressão foi utilizada várias vezes por colegas da concorrência, “estamos a tentar fazer uma novela à *Netflix*”. Para que é que isso serve, se eu uso a *Netflix*? Não interessa nada. Porque, basicamente, o público da *Netflix* não é, certamente, o público da novela. Não quer dizer que não haja alguns que vão aos dois lados, mas, na verdade, temos de ter sempre a noção de onde nos posicionamos. Se nós estamos a fazer um conteúdo de novela, tem de ser abrangente, não pode apelar a este nicho ou aquele, de forma tão segmentada. Porque quem quer segmentar as suas visualizações, seleciona o seu conteúdo, não é? Isso é uma questão que acho que, nesse sentido, devemos regressar sim às origens e tentar comunicar da forma mais abrangente possível e não segmentar. Porque depois dava-nos aquelas novelas que era uma policial, uma com assassinatos... Porquê? Porque era a série da *Netflix*, da HBO, tudo junto numa novela. E o telejornal. Portanto, passava-se a guerra aqui, falava-se da guerra. Tentava-se juntar tudo. Penso que não é isso que um público de novela, de um modo geral, quer.

Por outro lado, há aqui uma outra questão que é aquilo que eu acho que também funciona como funciona um bocadinho a indústria. Funcionamos por ciclos, tudo isto são ciclos. E digamos que estamos no ciclo das novelas rurais. Nós começamos a fazer a *Terra Brava*, a seguir a concorrência faz algo também parecido com a *Terra Brava*, não era no Alentejo, mas vai atrás de nós e faz alguma coisa passada no Ribatejo. Depois nós vamos fazer a novela *A Serra*, eles até souberam antes, antecipam-se e põe, à pressa, uma pastora na serra para nos lixar o personagem... Bom, mas não interessa, acontece em todo o lado, em todo o tipo de indústria.

De qualquer forma, estamos no ciclo das novelas rurais, que há de acabar. Alguém se há de lembrar “agora é o momento certo de fazer uma grande novela urbana”. Vamos ver é se a vamos fazer clássica, como estávamos a falar, ou se vamos recuperar o modelo “moderno” de plataforma, para tentar apelar a todos os públicos e fragmentar a novela. Penso que isso não acontecerá, que já se percebeu que não funciona. Mas pronto, isto funciona por ciclos, portanto, eu diria que quando a SIC fizer uma novela urbana ou

quando a TVI fizer uma novela urbana e funcionar, os outros vão atrás. Funciona por ciclos.

Eu acho que é um ciclo. Se me perguntares, não sei quanto tempo é que vai durar. Mas sei que há de haver um dia que vai inverter. Embora eu ache que a concorrência, seja eu ou sejam os outros, ganha muito mais em ter diferença do que em ter igualdade. Acho uma estupidez andarmos a copiar-nos uns aos outros. “Ah, porque o público agora quer isto”. Está bem, o público quer isto, mas então, se é uma tendência vamos fazer, mas não tem de fazer muito colado, tem de puxar pela cabeça e procurar soluções. Porquê? Porque no mercado competitivo tens de chamar a atenção. E chamas a atenção com o quê? Não é com a mesma coisa, é com diferença. Acho que é mais importante haver diferença do que transversalidade de conteúdos no ar na oferta das várias estações.

A “portugalidade”, ou o “Portugal rural”, de que *Terra Brava* se alimenta é um traço bastante vincado em inúmeras características da trama. Desde a caracterização dos personagens, aos cenários, localização, núcleos, banda sonora e até ao próprio tom da narrativa. Tendo em conta estes pontos que enumerei, de que forma descreveria o processo de pensar e realizar uma telenovela como *Terra Brava* que pretende fazer chegar ao público essa “portugalidade”?

O grande desafio foi “como é que eu vou fazer”... Como poderás entender, o mercado é muito exigente e também é muito exigente em termos de... Tudo o que sejam filmagens fora de Lisboa ou fora da zona de Lisboa são extremamente onerosas, porque obriga a deslocar dezenas de pessoas, técnicos e atores, para locais longínquos. Tens esse ónus, porque é muito caro. Tens também ónus que nos dias em que te deslocas perdes tempo. Imagina, se vais filmar uma semana inteira no Alentejo, a parte da manhã de segunda-feira ficou para a viagem, a parte da tarde de sexta-feira ficou para a viagem, o que quer dizer que numa semana de cinco dias ficaste com quatro. Parecendo que não, é muito tempo e muito dinheiro. Isto torna-se muito complicado fazer ficção fora de portas, porque sai muito caro.

Depois há vários caminhos, ou há apoios locais, que podem proporcionar algum respirar e proporcionar alguns exteriores nesses locais, o que não foi o caso da *Terra Brava*, mas o grande desafio para construir *Terra Brava* foi perceber “como é que vou fazer uma novela no Alentejo tentando não pôr lá os pés”. Porque não tenho dinheiro para isso. Se não tenho apoios, é muito, muito complexo de fazer. De modo que nós fizemos muito pouco tempo no Alentejo, estritamente aquilo que achámos fundamental e

necessário. E tivemos, não é sorte, muito trabalho para... Aqui próximo de Lisboa, encontramos uma herdade que estava meio abandonada e que nós recuperámos cenograficamente. Saiu-nos mais barato pintar, fazer alguns arranjos de madeira 24:00 e criar os espaços daquela vila fictícia que era a Vila Brava. Associado a isso, como isto é uma mega herdade, que tinha lá cavalos, touros, etc., conseguimos fazer um acordo para a utilização não só do espaço da aldeia como de toda a zona à volta. E como a herdade era muito grande e eu consegui lá arranjar dois ou três sítios que tinham braços de rio e de barragens, aquilo simulava na perfeição as margens do Alqueva. Portanto, o grande desafio foi encontrar um espaço cenográfico que me remetesse para o Alentejo, inequivocamente, que não pusesse nenhuma questão ao espectador em acreditar que está no Alentejo, no entanto, está a 50 km de Lisboa. Esse, devo dizer, que foi aquilo que eu acho que foi a maior mais valia para construir e viabilizar esse projeto, porque era muito importante os personagens andarem no exterior, fazerem... Termos essas cenas de exteriores, fosse na vila, fosse no campo. Esse foi o grande problema.

Depois, em termos de conceção artística, foi nós conseguirmos arranjar, para já, consistência nos personagens. Perceber que, apesar de haver personagens e núcleos eminentemente dramáticos e haver outros mais cómicos, queríamos muito que estes dois tipos de personagens se cruzassem amiúde, em vez, e que isso não chocasse. Ora, isso é o maior desafio que tens para fazer quando queres que isto bata certo, porque é fácil fazer uns desgraçados a quem a vida corre mal e é um drama pegado, e ao lado tens uns doidos que adoram atirar tartes de bolo na cara dos outros e toca a andar. Mas quando tu juntares os dois parece que vêm de filmes diferentes, não é? E não faz qualquer tipo de sentido. Portanto, em termos de construção e direção de atores, esse era o maior desafio, como tornar verdadeiros e humanos os conflitos dos personagens mais leves ou cómicos, de forma a que a integração na narrativa, e no tom da representação geral, fosse plausível e pudéssemos acreditar. Eu acredito em tudo o que a Prazeres dizia. Eu acredito que possa haver uma Prazeres como aquela, é doida, mas pode haver. E isso permite que ela se relacione com outro tipo de personagens, com a Eduarda, com o Diogo, com a Beatriz, por exemplo. São outro tipo de personagens completamente diferentes.

Em termos de direção de atores era isso. Em termos de todas as partes plásticas, era como retratar o Alentejo em estúdio e na nossa cidade cenográfica, não perdendo as referências, mas não caindo no erro de... Imagina, se eu for ter com um cenógrafo ou com um decorador e disser “isto é passado no Alentejo”, a primeira coisa que ele me faz é pôr as paredes todas brancas. Só que paredes brancas para filmar é a pior coisa que existe,

porque reflete a luz atrás. Portanto, tive de andar a fazer não sei quantas manigâncias para, se reparares, são pouquíssimos os décors que têm paredes brancas no interior. No entanto, tem de nos remeter para Alentejo. E eu acho que isso foi conseguido.

Depois tens também, em termos cenográficos, sempre o grande desafio de como é que tu equilibras aquilo que é a realidade e a atualidade. Ou seja, poderíamos ter perfeitamente a abordagem de todos os nossos décors interiores são pobrezinhos, são todos de paredes lisas, têm uma caminha, mas ninguém quer ver isso. De modo que arranjámos maneira de quando o Diogo vai viver para lá, vai viver para uma casa que era alugada, tipo *Airbnb*, já tens modernidade. Porquê? Porque senão estás sempre a ver a mesma coisa, “pronto, a casa com o banquinho azul...”. Não interessa para nada. Todos estes equilíbrios são fundamentais para que tu tenhas, quando assistes a uma novela, tenhas alguma arritmia de espaços, de cores, de imagens, mas que todas elas se convertam num vértice que é “estamos no Alentejo”. E eu acredito que estamos no Alentejo.

De todos os décors, e de todas as abordagens, a mais fantasiosa era o Carrossel. Mas o Carrossel é muito engraçado, porque a história nasceu, aquilo era para ser uma associação. Era assim um bar. Mas fazia-me confusão. “É um bar e elas dançam de vez em quando? Mas no Alentejo? Isto é complicado. É melhor fazermos aqui já uma coisa um bocadinho fora e associar isto, mas não pode ser um bar de alterne. Aquilo não pode passar nunca por um bar de alterne. Não são só barbudos que vão ver lá... É o único sítio onde se bebe uma cerveja, basicamente”. Tentámos defender o conceito assim, até para termos mulheres na assistência e etc. Esse décor, esse núcleo, tinha uma função. Obviamente, todas as funções inerentes, narrativas e dramáticas, mas também tinha alguma descompressão, *glamour* e festa, o que era engraçado. Foi uma coisa que foi muito gira porque deu muito gozo criar. Desde o décor, que tinha uma abordagem muito particular, o desenho, até às danças, às coreografias, tudo aquilo tinha de ser ensaiado semanas antes de ser gravado, estávamos sempre *work in progress*. E isso foi um trabalho muito giro e muito desafiantes para as atrizes, para mim e para toda a gente que trabalhou nessa área.

Foi isto. Depois, sei lá, tivemos muitos desafios. Como trabalhar com animais, cavalos, atores a terem formação a cavalo... Eu diria que a maior parte do elenco teve ene formações, horas e horas para aprender a andar a cavalo. No entanto, eu, por exemplo, proibia andarem a cavalo, porque a última coisa que eu quero é que, por muito bem que saibam andar a cavalo, tropecem, partam uma perna e pronto, já fomos. Digamos que tínhamos uma bateria de duplos para cada um dos atores, um que galopava, outro que

fazia de Diogo, e tentávamos que eles o mais possível andassem o mínimo possível, só quando se sentissem mesmo confortáveis e nós com todas as medidas de segurança acauteladas. Não queríamos que ninguém se aleijasse e por mais que aprendas a andar a cavalo num mês, não tens prática para andar a cavalo a cavalgar e a galope. Pode tornar-se perigoso. Fizemos todas essas formações... Tanto fizemos formações de dança, como fizemos formações de montar a cavalo, como de armas... Bem, o habitual. Nessa área, foi muito exigente a história dos cavalos porque queríamos muito. O Diogo tinha de ser um bom cavaleiro, a Beatriz tinha de ser uma boa cavaleira. E fazer isso não era fácil.

Há algo que destaque especialmente em *Terra Brava*?

Eu diria que são... Vou repetir-me. Aquilo que mais destaco da *Terra* são duas coisas de universos diferentes. Um, a felicidade de termos encontrado o modelo de produção e de abordagem que nos permitiu fazer cabalmente uma novela rural, adequada ao orçamento que tínhamos e ela ser bem feita, bonita, com cavalos, vacas, planícies, sobreiros, rios, tudo. Isso foi aquilo que proporcionou a novela ser feita, foi o mais importante. E a outra coisa foi a forma como conseguimos trabalhar os personagens de forma a que o tom fosse equilibrado em todo o tipo de registos. Era aquilo que mencionei há bocado. Depois tive uma sorte imensa. É que tanto eu gostei de fazer a novela como me arriscaria a dizer que a totalidade da equipa e dos atores adoraram fazer a novela. Isso facilita muito, as pessoas sentem. Facilita muito porque há uma motivação extra. É um trabalho muito duro, é importante que as pessoas se reconheçam naquilo que estão a fazer.