

“A rádio não tem emissão educativa. É essencialmente distração”. Da tradição à modernidade radiofónica (1961-1969)¹

Rogério Santos

“O programa tem larga aceitação, com reação especialmente favorável entre os jovens. Para agradar a esta camada, *Página 1* tem de adotar características vincadas – transmite só certo tipo de música: *pop music*, *soul music*, etc. Em virtude disto, uma das principais dificuldades, insuperável, é o choque com certas mentalidades de público – pessoas mais conservadoras da cidade, gente do campo. Além disso há o problema da letra das canções” (José Manuel Nunes, locutor e realizador do programa, *Flama*, 23 de Agosto de 1968)

Introdução

O texto faz a análise de diversos elementos que contribuíram para as grandes alterações do panorama radiofónico português ao longo da década de 1960. Entendo que as mudanças nesse período agitaram a rádio mas confirmaram-na como um meio muito robusto, apto a inovações e criação de novos públicos. No trabalho, são estudados alguns intervenientes na cena radiofónica (realizadores, escritores, locutores), programas, produtores independentes e relação da atividade de rádio com a produção de fonogramas. Não é objeto do texto o arranque do jornalismo radiofónico em 1961 nem a novidade provocada pela programação de FM, que farei noutros locais.

Distingo questões de programação, de animadores (locutores, produtores) e tecnologias. Proponho igualmente demonstrar a crescente popularidade das rádios privadas da época (Rádio Clube Português, Rádio Renascença, Rádio Peninsular) face à Emissora Nacional, numa oposição entre cultura tradicional de fazer rádio e formas modernas e mais populares de rádio. Baseio a investigação na leitura crítica de publicações da época (*Antena*, *Rádio & Televisão*, *Flama*).

¹ Colóquio *O meio rádio e os 75 anos da Rádio Renascença*, Universidade Católica Portuguesa, 28 de fevereiro de 2012.

Os valores da Emissora Nacional

“A meu ver, a rádio não tem emissão educativa. É essencialmente distração”
(Aurélio Carlos Moreira, da Rádio Alfabeta, *Rádio & Televisão*, 2 de março de 1968)

A Emissora Nacional, desde a sua criação, assentou em dois valores fundamentais: 1) cultura simultaneamente elitista (no sentido da formação de valores ideológicos de alta cultura) e popular (no sentido de aproximação ao povo); 2) identificação com o poder político, de que dependia organicamente. Programas de doutrinação política (impacto do SNI, órgão de propaganda, de quem a Emissora Nacional dependia diretamente), programas de folclore e música tradicional (fado), programas de diálogos e teatro radiofónico – eis alguns dos eixos específicos da sua programação. Na comunicação presente, relevo o trabalho de três criadores de rádio: Olavo d’Eça Leal, Odette de Saint-Maurice e Fernando Curado Ribeiro.

Olavo d’Eça Leal (1908-1976) nasceu numa família culta e de alto nível financeiro, foi escritor, pintor e desenhador, jornalista, homem de cinema e de teatro, e esteve muito ligado ao teatro radiofónico (Neves, 2004: 3). Estudou nomeadamente no Colégio Militar (Lisboa) e na École Pascal (Paris). Trabalhou como desenhador no ateliê de desenhos animados de André Vigneau, escreveu artigos, contos e desenhos em revistas como *Seara Nova*, *Panorama* e *Presença* e fez crítica de cinema nas revistas *Imagem* e *Kino*. Viveu em Portugal, França e Brasil. Em 1934, sendo detentor de uma “voz saudável, educada, levemente snob e de impecável dicção”, entrou para uma vaga de locutor aberta na Emissora Nacional (Neves, 2004: 6). Popularizou-se como realizador de programas, enquanto desenvolvia a sua carreira de escritor (*Iratan e Iracema, os meninos mais malcriados do mundo*, 1939; *Fim de semana*, 1940; *História de Portugal para meninos preguiçosos*, 1943). Na sua profícua década de 1940, ele publicou os textos dos diálogos radiofónicos *Falar por falar* (1943), *A voz da rádio* (1944) e *Nem tudo se perde no ar* (1945), atividade que nos interessa aqui realçar. Virgínia Victorino e Maria Leonor seriam duas das parceiras dos seus diálogos.

Na década seguinte, Olavo colaborou noutras estações de rádio e fez programas para a televisão. Em 1959, já tinha escrito mais de 800 diálogos radiofónicos (Neves, 2004: 8). Como ator, entrou em filmes como *Sonho de amor* (1945) e *Ladrão precisa-se* (1946).

Odette de Saint-Maurice (1918-1993) destacou-se como escritora de literatura infanto-juvenil – livros para rapazes, romance de amor, romance para raparigas – e de teatro radiofónico. Em 1939, editou o romance *Almas perdidas* e começou a publicar novelas infantis, como *A Floresta dos Castigos* (1939) e *A grande aventura do pequeno Manecas* (1941). Colaborou com revistas e jornais como *Modas e Bordados*, *Século Ilustrado*, *Diário de Lisboa* e *Diário Popular* (Neves, 2005: 4). Na rádio, estreou-se no Rádio Clube Português (1936) e na Rádio Graça (1952), entrando na Emissora Nacional em 1956, e aí permanecendo até Fevereiro de 1974, onde escreveu e dirigiu programas juvenis como *Arauto*, *Estrela da tarde*, *Tempo da juventude*, *Folhetim para os novos*, *Falcão* e outros, num total de mais de vinte folhetins. No final da década de 1960, gravou para a Emissora Nacional *O apóstolo da juventude* (sobre a vida de S. João de Bosco), folhetim que conquistaria em 1968 o prémio *Ondas*, atribuído por essa revista espanhola para distinguir artistas e programas de rádio e televisão.

Olavo d’Eça Leal e Odette de Saint-Maurice passaram por rádios privadas antes de se fixarem na Emissora Nacional. Já Fernando Curado Ribeiro (1919-1995) partiu da Emissora Nacional para outras estações, exemplo da lenta transição do cânone da rádio formal para uma mais informal e ligeira, como mais à frente procuro demonstrar. Com carreira espalhada pelo cinema (*O Costa do Castelo*, *Menina da rádio*, *O leão da Estrela*, nomeadamente), teatro (casos de *Comédia à moda antiga* e *A ceia dos cardeais*) e televisão (*Origens*, *Vila Faia*, *Palavras cruzadas*), Curado Ribeiro foi também cantor (grupo *Excêntricos do ritmo*) num espetáculo da Emissora Nacional, ganhou o primeiro prémio no Concurso Oficial dos Artistas da Rádio e gravou discos e entrou na estação do Estado como locutor (Pereira, 1997: 7-10). Saído do país por razões políticas, voltou em 1954 para fazer o programa *Talismã* no Rádio Clube Português, estação onde também realizou o semanário radiofónico *Leitura*, onde fez mais de duas mil

emissões, e outros programas. Em 1964, publicou o livro *Rádio: produção, realização, estética*, onde escreveu:

“Sem cair nos excessos de uma crítica normativa, apresentaremos neste livro a elaboração de um recenseamento das funções e dos meios artísticos, de que dispõem, neste momento, os homens da Rádio. Abordaremos o sistema de trabalho, usado no principal género artístico radiofónico. Estudaremos o que se supõe ser a preparação dos profissionais, que têm interferência na feitura da Arte Radiofónica. E criaremos, sempre que possível, ângulos novos ou aspetos inusitados na rádio-realização e nos seus problemas, na tentativa de permitir um estudo direto ou indireto da nova estética radiofónica” (Ribeiro, 1964: 8-9).

Pelo perfil destes colaboradores de longa duração da Emissora Nacional, percebe-se a criação de programação cuidada e reveladora de espírito de formação intelectual. A Emissora tinha uma apresentação muito formal e conotada com os valores do regime autoritário de Salazar, modelo presente desde o começo da estação em meados da década de 1930 mas que afastaria ouvintes em especial na década de 1960, orientados para outras estações de índole mais popular. Podemos dizer que, a um formato mais fechado da Emissora Nacional, identificado com o monólogo de um regime de partido político único (União Nacional), ia corresponder um formato aberto, mais informal e de improviso, em diálogo e interatividade com os ouvintes através do telefone fixo em programas de fim de tarde ou noite, casos do Rádio Clube Português, da Rádio Renascença e da Rádio Peninsular/Alfabetas, numa época em que a televisão crescia em termos de audiências.

O modelo traçado nos diálogos de Olavo d’Eça Leal, nos folhetins radiofónicos de Odette de Saint-Maurice e na estética de Fernando Curado Ribeiro, assente na formação de públicos ideais quanto a valores de alta cultura, estava ameaçado, como pouco à frente explano, embora aplicado a uma época mais longínqua (1944). Por um lado, por cópias desses programas mais orientados para as classes populares, que ouviam publicidade e radiovelas, já criados na década de 1950 (como se ilustra no sucesso de *A força do destino*, novela de 1956-1957) e continuados na década de 1960 (caso do *Clube das donas de casa*, que se transferiu da Rádio Renascença para o Rádio Clube Português em 1964). Por outro lado, por novos gostos estéticos musicais que as editoras de discos forneciam aos programas, numa contínua novidade de músicas vindas do exterior mas também de novos artistas portugueses, como se explica à frente.

Na minha perspetiva, passou-se de um modelo clássico e já tradicional (valores conservadores na música como fado e folclore, com permissão da música ligeira e inibição de cantores não afetos ao regime político, em especial na parte final da década de 1960, formalismo de vozes graves na apresentação dos programas) para um mais leve, com outros géneros musicais, em programas de produtores independentes. Estes, com contradições diversas, colocaram no ar cantores não afetos ao regime, correram riscos mas levaram ao aplauso e admiração de ouvintes, o que estruturou uma nova atmosfera e criou uma audiência distinta, no sentido de proximidade da programação (modelo moderno). Claro que esta tendência de mudança não se fez sem contradições, como se percebe da leitura de Olavo d'Eça Leal (1944: 8-9), que indicou razões para, por exemplo, a perda de impacto do teatro radiofónico: orçamentos reduzidos, controlo do que se dizia em público:

“Os motivos que me obrigam a escrever mais diálogos simples do que Teatro Radiofónico propriamente dito devem-se ao funcionamento ainda um tanto provisório das nossas estações de rádio, devem-se aos reduzidos orçamentos e devem-se também à penúria de recursos humanos verificada no nosso país. [...] O amadorismo e a falta de material que presidem à montagem de um ato radiofónico, em todas as estações de rádio, forçam o autor a escrever, de antemão, uma coisa muito fácil de realizar, tão fácil que pouco mais lhe seja preciso, além de um microfone, um ou dois discos comerciais, uma campainha e duas ou três vozes que ele, autor, já sabe para que servem e que não servem [...]. Isto sem falar das restrições de ordem política, moral e religiosa a que uma peça radiofónica tem forçosamente de obedecer como é natural para se consentir na respetiva transmissão através do microfone de modo a penetrar em todas as casas sem o perigo de ferir os mais variados princípios, formais ou não formais, de educação e de civismo”.

Modelo de programação das rádios privadas

“Vamos realizar um programa que pretendemos seja de recreio e constitua um espetáculo” (Carlos Cruz, realizador do programa *PBX*, do Rádio Clube Português, *Antena*, 1 de setembro de 1967)

“Generalizando, seleciono um tipo de canções com autêntico conteúdo. Acho que o mais importante são os poemas” (José Manuel Nunes, realizador do programa *Página 1*, da Rádio Renascença, *Rádio & Televisão*, 26 de Abril de 1969)

“*Meia-Noite*, mais do que um programa, é mensagem de amizade, traduzida em ritmos, palavras e canções” (frase de abertura do programa *Meia-Noite*, do Rádio Clube Português)

Destaco a importância de programas de fim de tarde e noite em ondas médias, que agarraram públicos não convertidos à televisão e que gostavam de informação, música nova e conversa com o locutor ou animador: *Página 1* (Renascença), *1-8-0* (Rádio Alfabeta), *PBX* (RCP), *23^a Hora* (Renascença), *Meia Noite* (RCP, desde 1959) e *Sintonia 63* (RCP, desde 1963). A emissão contínua (24 horas por dia) e o aparecimento da frequência modulada estimularam o surgimento da rádio nova. Faço aqui uma rápida caracterização dos programas acima identificados.

O programa *Página 1* foi, de início, uma coprodução da Rádio Renascença e da revista *Flama*, por iniciativa do diretor desta, António dos Reis (Maia, 1995: 270). Pouco depois, a produção passou a ser da própria estação e Jorge Schnitzer deixou o lugar de apresentador, ocupado por José Manuel Nunes até 1973 (e atravessando uma suspensão em 1972), também a voz do programa *23^a Hora* (Rádio & Televisão, 26 de Abril de 1969). Segundo Matos Maia (1995), o programa *Página 1* conciliava a reportagem do quotidiano lisboeta com a abordagem de questões políticas e sociais e notabilizou-se por passar em direto artistas não benquistos pelo regime, casos de Fausto, Manuel Freire e Adriano Correia de Oliveira. A organização de um programa musical em direto no colégio dos Salesianos (Estoril) levou a polícia de choque a invadir estas instalações e a espancar de modo indiscriminado, apanhando um dos filhos do então primeiro-ministro Marcello Caetano (Maia, 1995: 271). A ação policial refletiu-se no aumento da fama do programa, que recebeu um prémio da Casa da Imprensa (1971).

A Rádio Alfabeta (fusão da Rádio Peninsular com a Rádio Voz de Lisboa em janeiro de 1968) transmitia o programa *1-8-0* à noite (22:00-01:00), logo alargado para quatro horas (até às 02:00). Ele assentava muito na música e na informação, com muitos correspondentes do *Diário Popular*, ao qual o diretor da rádio, Paulo de Medeiros, estava ligado: José Augusto, António Cartaxo, Horta e Costa, Orlando Brás e Dinis de Abreu, entre outros. A informação era de curta duração, num conjunto de peças que nunca ultrapassava os três a quatro minutos, formato inaugurado pelo Rádio Clube Português em 1961. Sobre o

programa *1-8-0*, Matos Maia (1995: 287) contaria uma história curiosa: o Rádio Clube Português fizera uma reportagem a bordo de um helicóptero; como a Rádio Alfabeta não tinha as mesmas condições financeiras, fez a reportagem a partir do elevador em que a rádio se encontrava instalada. Em 1969, o programa ganhou o prémio de rádio da Casa da Imprensa.

PBX emitiu de 1967 a 1969 na onda média do RCP, realizado por Carlos Cruz, Fialho Gouveia (saídos em 1968) e Paulo Cardoso. Junto à equipa de realização, que apresentava o programa, formara-se a equipa da produção, destinada à publicidade e promoção (Parodiantes de Lisboa) (Antena, 1 de setembro de 1967), modelo que se revelou contraproducente algum tempo depois, devido ao descontrolo financeiro da equipa de realização. Alguns nomes tornados muito populares na rádio, na televisão e nos media em geral passaram por aquele programa, no que Maia (1995: 278) designou com a melhor e mais qualificada equipa de um programa: José Nuno Martins, Joaquim Furtado, Adelino Gomes, João Paulo Guerra, João Alferes Gonçalves. O programa fazia reportagens muito elaboradas em termos sonoros, tinha crónicas regulares da BBC, emitia diretamente uma vez por semana de um bar-sala de exposições do Porto, transmitiu iniciativas como jogos realizados na areia e programas musicais do exterior, como quando montou uma cabina no Rossio e Carlos do Carmo cantou, Thilo Krassman tocou e Raul Solnado contou histórias (Antena, 15 de Setembro de 1968) para cinco mil espectadores (Rádio & Televisão, 7 de setembro de 1968). O programa fez igualmente a cobertura de catástrofes, caso das inundações de Lisboa de 1968. Nesse ano, o programa recebeu o prémio da Casa da Imprensa.

O programa *23ª Hora* foi criado na Rádio Renascença por Joaquim Pedro, Matos Maia e João Pedro Baptista, emitindo entre as 23:00 e a 01:00, como alternativa ao programa *Meia-Noite* do Rádio Clube Português. Novidades musicais, entrevistas e qualidade dos colaboradores seriam algumas das características destacadas por Maia (1995: 236). Maia fala de diversas fases do programa, que durou quinze anos, mas não as identifica. Começou por ter o patrocínio de uma companhia de aviação (Antena, 1 de agosto de 1967) e foi premiado pela Casa da Imprensa (1964). Quando o patrocínio acabou, Matos Maia saiu. A passagem de Fernando Curado Ribeiro pelo programa foi

meteórica, substituído por João Martins, tornado produtor independente. Para este, o *23ª Hora*, como “programa comercial que é, trabalha para maiorias. Não tem a preocupação de conter exclusivamente material didático sobre *pop music*” (Antena, 1 de agosto de 1967). A revista *Antena* apresentava-o como o produtor de espetáculos radiofónicos.

Meia Noite emitiu no Rádio Clube Português de finais de 1959 a 1967 da meia-noite às 03:00, o primeiro programa noturno da rádio portuguesa, destinado a fazer companhia aos que trabalhavam à noite ou tinham insónias. Lida por uma voz feminina (Antena, 15 de outubro de 1965), a frase de abertura era “*Meia-Noite*, mais do que um programa, é mensagem de amizade, traduzida em ritmos, palavras e canções” (Maia, 1995: 253). A equipa de produção englobou António Miguel, Armando Marques Ferreira (na primeira fase) e Fernando Curado Ribeiro, com as vozes de Edith Maria, Julieta Fernandes, Tany Belo, Manuel Seleiro e Matos Maia. Este último conta uma história a propósito do programa: uma empresa de discos levantava à noite os discos que estavam na alfândega para o *Meia-Noite* passar as últimas novidades (Maia, 1995: 255). O programa tinha rubricas de espetáculos, literatura (António de Sousa Freitas), jazz (Luís Vilas-Boas) e cinema. Fernando Peres, editor da revista *Antena*, fazia uma crónica. Como dito acima, a Renascença combateu este programa, no sentido da concorrência entre rádios de âmbito nacional, com o *23ª Hora*. Matos Maia trocava uma estação pela outra.

Sintonia 63 foi o programa noturno do Rádio Clube Português emitido entre as 03:00 e as 06:00 (1963-1967), produzido por António Miguel e Fernando Curado Ribeiro. Surgiu quando a estação decidiu emitir durante as 24 horas por dia. Alguns dos nomes mais emblemáticos na locução foram António Miguel, Fernando Curado Ribeiro, Matos Maia e Aurélio Carlos Moreira. O programa destacava-se por passar música de artistas portugueses, com o telefone a ser veículo privilegiado: pedido da transmissão de disco, informação de interesse geral e apelos (Maia, 1995: 282). Só no primeiro ano de emissão, foram recebidos 25 mil telefonemas através do número 682075, além de milhares de cartas e postais (Antena, 1 de maio de 1965), numa prova de interatividade.

Todos os programas que apresentei pertenciam a estações com autorização para emitir para todo o país (excepto o *1-8-0*, da Alfabet), a partir da grande

metrópole (Lisboa), o que indicia uma cultura urbana, de grupos mais esclarecidos politicamente, misturando géneros (informação, reportagem na rua ou de festival, música, improviso do locutor, telefonema do ouvinte, crónicas de correspondentes). As emissões podiam chegar longe em dias de boas condições atmosféricas, mesmo que com um único emissor, como confirmou Aurélio Carlos Moreira, responsável da Rádio Alfabeta: “De Coimbra para baixo, 70 por cento dos ouvintes sintonizam os Emissores Associados de Lisboa e há horas em que cobrimos o País inteiro” (*Rádio & Televisão*, 2 de março de 1968). Não estudada aqui mas reservada para outro local, a programação independente de FM merece destaque pela novidade estabelecida com o modelo de ondas médias e pelos fãs incondicionais que criou, caso do programa *Em Órbita* (Rádio Clube Português), com papel marcante na divulgação de música anglo-americana e que a atribuição de prémio Ondas (1967) deu um significado especial.

Um dos programas mais emblemáticos da rádio portuguesa, “Quando o Telefone Toca”, programa de discos pedidos pelos ouvintes, numa época em que era pouco frequente a aquisição de material de reprodução (gira-discos), pelo custo elevado das máquinas, seria concessionado ou adaptado em várias estações (Rádio Clube Português, Rádio Renascença, Rádio Peninsular, Rádio da Madeira, Rádio Alto Douro). Num curto inquérito junto dos responsáveis do programa, a revista *Rádio & Televisão* (27 de Abril de 1968) apurou que o número de pedidos diários de discos daria para toda a emissão da estação e que 70 a 80% dos pedidos eram de música portuguesa. Na Estação Rádio da Madeira, o programa chegava a receber 100 pedidos de discos, com a curiosidade de o ouvinte pagar cinco escudos para pedir o disco, havendo uma rede de cobradores espalhada pela ilha (*Flama*, 9 de fevereiro de 1968). Na Rádio Alto Douro, a rubrica de discos pedidos ultrapassava os 4500 pedidos por mês em especial as cartas de soldados em serviço nas frentes das guerras coloniais (*Flama*, 16 de agosto de 1968).

O historiador reflete sobre as versões de um género de programa e conclui que as várias possibilidades apresentadas representam realidades diferentes. Se, nas estações de âmbito nacional, a frase que acompanhava o pedido de uma música era o reforço da mensagem publicitária a repercutir na memória dos ouvintes para aquisição do produto anunciado, a nível local ou regional, o formato de

programa tinha um destino de proximidade entre presentes e ausentes. Nas rádios nacionais, o telefone era o meio usado para o pedido, ao passo que, na Rádio Alto Douro, cartas e aerogramas dos militares significavam outros meios de comunicação e a ausência ou o mitigar da mensagem publicitária, mas a comunicação entre os soldados e os seus familiares, recordando laços afetivos através de músicas partilhadas anteriormente. O historiador tem dúvidas quando se expressam números e desejos: 4500 pedidos mensais é um valor muito elevado para uma estação que emitia para uma região. Pode ter sido o desejo de ampliar o impacto da estação por parte do seu responsável ou resultar de sucessivos pedidos de militares para, através da mediação eletrónica, manter a relação com a namorada ou mulher ou efetivar um laço ainda ténue.

Na presente comunicação – inserida nas comemorações da Rádio Renascença –, trago mais dados respeitantes ao Rádio Clube Português do que à Renascença. Isso deve-se ao estágio da minha investigação, uma vez que recolhi maioritariamente informação proveniente de um órgão pertencente à primeira destas estações, *Antena*, enquanto as outras publicações consultadas dedicam menos espaço à rádio. É a primeira vez que apresento publicamente resultados dessa investigação, pelo que se deve entendê-la como um trabalho em curso.

Uma nota suplementar sobre como seriam os programas recebidos. Um inquérito feito pela empresa Norma, sintetizado por Castro (1971: 124), a uma amostra de sete mil indivíduos na primavera de 1970, pouco tempo depois do período aqui analisado, pode recentrar a interpretação que até aqui produzi. Nesse estudo, a Emissora Nacional tinha 39% da audiência total, seguida de perto pelo Rádio Clube Português com 36%, vindo depois a Rádio Renascença com 15%, a Rádio Graça com 4% e os Emissores Norte Reunidos e os Emissores Associados de Lisboa, ambos com 3% cada. Em termos de género de programas, os inquiridos davam a primazia a noticiários (38,6%), seguindo-se teatro (23,7%), discos pedidos (18,5%), música portuguesa (14,6%), fados (10,3%), programas desportivos (10,2%), música na estrada (5%), folclore (4,7%) e serões para os trabalhadores (3,9%) (Castro, 1971: 126). Dos programas, a distribuição fazia-se do seguinte modo: *Parodiantes de Lisboa* (18,3%), *Quando o telefone toca* (9,8%), *Clube das donas de casa* (4,6%), *PBX* (4,2%), *23^a hora* (3,6%), *Talismã* (3,6%), *Enquanto for bom dia* (2,4%), *Tempo Zip* (2%), *Página 1* (2%)

e *Radiatorama* (2%). Os dados de preferência de programas invalidam a preponderância da Emissora Nacional em termos de audiência, com a maioria dos programas identificados a pertencerem ao Rádio Clube Português, facto que não mereceu ao autor do texto qualquer reparo. A memória dos inquiridos levou a uma indicação da estação mais ouvida sem correspondência com a programação recordada, problema habitual em inquéritos sobre consumos de véspera ou dias anteriores e em que há a dominância do que parece correto responder.

Produtoras independentes

“Apesar da sua juventude, João Martins possui, no entanto, bom senso e uma noção do «espetáculo radiofónico» que, certamente, continuarão a garantir o êxito de um dos programas mais ouvidos da Rádio comercial” (sobre o produtor do programa *23^a Hora*, da Rádio Renascença, *Antena*, 1 de agosto de 1967)

Ao longo da década de 1960, registou-se a entrada de novas produtoras independentes que alugavam espaços às estações, em frações de uma hora, por exemplo. O *Espaço 3-P* pertencia às P3 – Produções Publicitárias Portuguesas, de Joel Nelson. O programa permitiu o envio de jornalistas e repórteres a festivais de cinema, de jazz e feiras internacionais (Maia, 1995: 267), graças aos investimentos de anunciantes. Outra produtora independente, a APA, era uma agência de publicidade fundada em 1939 por Fernando Leitão e Luís Nunes. Realizou os Passatempos APA (onde se revelaram Rui de Mascarenhas, Maria Emília Guinot, Max), programas a partir do teatro Éden, em Lisboa, transmitidos ao vivo ou gravados previamente, o Jornal APA, os primeiros relatos de futebol, transmitidos por Domingos Lança Moreira, o programa *Ora então muito bom dia* (*Antena*, 1 de Janeiro de 1966) e foi responsável por um dos mais famosos programas radiofónicos de sempre, *Os companheiros da alegria*, com Igrejas Caeiro e Elvira Velez entre outros e que se notabilizou pelo acompanhamento da volta a Portugal em bicicleta.

Tornando-se independente da APA e com a experiência ali adquirida, Domingos Lança Moreira criaria uma empresa com o seu nome, especializada na transmissão de relatos de futebol e em programas desportivos (resultados do dia, síntese das jornadas desportivas, entrevistas, comentários e informações de

última hora), com especial incidência aos domingos e trabalhando com várias estações: Rádio Clube Português (emissões de Lisboa e do Porto), Emissores Associados de Lisboa (Rádio Voz de Lisboa e Clube Radiofónico de Portugal) e Emissores do Norte Reunidos (*Flama*, 29 de Dezembro de 1967). O produtor Aurélio Carlos Moreira foi também locutor e diretor de publicidade da Rádio Alfabetá. Dos programas produzidos por ele, destaque para *Top-Pajú*, emitido três vezes por semana e com o objetivo de estabelecer um lista dos discos de música nacional mais vendidos, a partir da informação disponibilizada pelas maiores lojas de venda de fonogramas em todo o país (Rádio & Televisão, 7 de Setembro de 1968). Parodiantes de Lisboa e João Martins foram outros produtores conhecidos durante a década de 1960.

No período em estudo, convém dar realce à emissão contínua (24 horas por dia), primeiro no RCP (1963), depois nas outras estações. Tal levou ao alargamento dos quadros, com entrada de novos profissionais e mais cultos, numa rotação geracional, alguns oriundos da Rádio Universidade, em especial mais para o fim da década, e com outras preocupações e olhar do mundo (reflexão sobre as guerras coloniais em que o país estava envolvido, mais cosmopolitismo). Por exemplo, em 1968 e 1969, havia a crescente necessidade da população participar politicamente, atividade então proibida, e alguns programas aspiraram a cortar com a censura à informação, internamente controlada por um agente do regime junto da estação.

Fábricas de discos

Uma linha de investigação que caracteriza a década de 1960 em termos de radiodifusão é a análise do fabrico de fonogramas em Portugal, pela produção, massificação e contínua novidade de discos que alimentam os programas da rádio. Na década de 1960, destacaram-se quatro editoras (Valentim de Carvalho, Rádio Triunfo, Sasseti e Arnaldo Trindade), como a recente investigação de Leonor Losa (2009) concluiu e que eu vou seguir de perto. Além da autonomização da produção fonográfica no nosso país, a autora envolve igualmente a realização dos espetáculos e o papel da imprensa especializada, caso de *Mundo da Canção* (Losa, 2009: 57).

A fábrica de discos da Valentim de Carvalho nasceu no começo da década de 1960, já depois do falecimento do fundador da empresa. Rui Valentim de Carvalho, seu sobrinho, abriu uma fábrica no Campo Pequeno (Lisboa), onde se realizou a prensagem de EP de gravações originais e cópias de gravações de editoras e etiquetas estrangeiras (Losa, 2009: 64). Na mesma década, foi construído o estúdio de Paço d'Arcos. A centralidade de repertório no fado (Amália Rodrigues gravava para aquela marca) e a qualidade de gravações (pelo técnico de som Hugo Ribeiro) garantiram a supremacia da editora. A Valentim de Carvalho apostou também em estilos de música importada caso das tipologias *rock'n'roll* e *ié-ié* (*pop* de origem francesa). Por seu lado, a Fábrica Portuguesa de Discos Rádio Triunfo, fundada em 1946 no Porto, começou como loja de rádios e aparelhos de transmissão e deu início em 1948 à produção de fonogramas. A Rádio Triunfo seria também editora, com um forte catálogo em música de ranchos folclóricos e intérpretes que desenvolveram as suas carreiras na rádio (Tony de Matos, Maria de Lurdes Resende, Maria Clara, Gabriel Cardoso), numa relação de proximidade com a Emissora Nacional, cujo estúdio em Vila Nova de Gaia foi muito usado para gravações de discos.

A Sasseti, fundada em 1848, comprada por António Marques de Almeida e dois outros sócios em 1967, através da cooperativa Guilda da Música, e pouco tempo depois associada à organização Zip-Zip, teve uma forte incidência nas gravações de música erudita (*Antologia da Música Europeia*) e de música popular portuguesa (Sérgio Godinho, José Mário Branco, Luís Cília e José Afonso) (Losa, 2009: 70). Finalmente, a Arnaldo Trindade, cujo proprietário estivera com frequência nos Estados Unidos, distribuiu discos de cantores em voga franceses (Johnny Halliday, Françoise Hardy, Serge Gainsbourg) e ingleses (Sandie Shaw) e as etiquetas Island (*soul music*, *rythm'n'blues*) e Tamla Motown (*reggae*). Em visita aos Estados Unidos, Arnaldo Trindade comprou uma máquina de gravação Ampex de quatro pistas e começou a gravar em 1952. Iniciou a etiqueta Orfeu em 1956 e publicou discos do Conjunto Pedro Osório, Titãs, Conjunto Sousa Pinto, Pop Five Music Incorporated, mas também do Conjunto Maria Albertina, Conjunto António Mafra e Quim Barreiros, num apoio nítido à produção discográfica de artistas do norte do país. Arnaldo Trindade notabilizou-se também em estratégias de promoção: oferta de fonogramas às estações de rádio, publicidade televisiva, sistema contratual com

intérpretes através do pagamento de uma remuneração mensal como contrapartida a gravação de um fonograma por ano (Adriano Correia de Oliveira e José Afonso) e organização de concertos (Elton John, Marino Marini, Sandie Shaw, Sylvie Vartan).

O fornecimento de discos habilitou as estações de rádio à atualização dos reportórios de música e à promoção de artistas ligados a espetáculos, no fomento de diversificação de atividades. O exemplo acima dado do programa *Meia-Noite* de oferta de discos corrobora a nova atitude dos fabricantes e distribuidores de discos. Por outro lado, um artigo sobre o fadista Carlos do Carmo esclarece essa difusão do disco pela rádio:

“Um dia, ele [Mário Simões] disse-me que tinha um disco gravado, mas com uma faixa vazia. Se eu queria preencher essa fasixa... Eu já cantarolava, sempre por brincadeira, aceitei! Gravei um fado de minha mãe, «Loucura». Foi o arranque para o público. É claro que na Rádio o disco foi acolhido com enorme surpresa e na Renascença fizeram tal promoção que, rapidamente, o público teve conhecimento da minha existência. Sem pretender ferir suscetibilidades, devo mencionar Armando Marques Ferreira, que tão carinhosamente tratou o disco, e foi o culpado de eu ter feito segunda gravação comercial. Todas as minhas amigas da Rádio ajudaram a cobertura do disco: o Matos Maia, o Fernando Peres” (Flama, 2 de fevereiro de 1968).

Conclusões

O texto foi construído atendendo à ideia de memória e sua recuperação, em especial num período de regime fechado e autoritário, com menos fontes e menos alternativas de expressão e reflexão. O tema é a rádio na década de 1960.

A análise aqui efetuada conduziu-me a duas teses. Pela primeira, considero a década de 1960 como uma das mais marcantes desde sempre na história da rádio em Portugal. No seu início, distingo dois níveis, geracional e tecnológico, aquele representado simbolicamente pela morte do fundador mais emblemático do Rádio Clube Português, o major Jorge Botelho Moniz, em 1961, este pelo surgimento de emissão contínua (24 horas por dia) e programação independente em FM face às ondas médias em 1963. No seu final, destaco o surgimento da estereofonia como evolução tecnológica (1968) e uma programação mais próxima do público (*PBX, Página 1*), com envolvimento social

e política que abriu brechas no regime de censura de opinião e conduziu a suspensão parcial ou definitiva de programas e autores na fase final do Estado Novo.

Das alterações principais, destaco ainda o surgimento do jornalismo radiofónico em janeiro de 1961 (não trabalhado aqui) e a entrada de novos profissionais, alguns deles oriundos da Rádio Universidade, outros sem formação prévia mas experimentando géneros novos ou híbridos, e novas estéticas sonoras, que atraem novos públicos mais urbanos e jovens, e a nova relação com a indústria fonográfica. A investigação permite concluir pelo relevo de algumas profissões na rádio, com grande circulação de produtores, realizadores e locutores entre as estações privadas e também da Emissora Nacional para aquelas, criando a ideia de comunidade produtiva. As estações privadas possuíam equipas fixas pequenas e um grande número de colaboradores especialistas ou produtores, com uma relação de pagamento à peça ou contratual por um período determinado de tempo, relação laboral mais fraca e encontrada em exemplos de entradas e saídas de realizadores e locutores (José Manuel Nunes no programa *Página 1*, João Martins no *23ª Hora*, Carlos Cruz e Fialho Gouveia no *PBX*).

Ao longo da década de 1960, alteraram-se as estruturas organizativas e as formas de fazer rádio. Já presente nas décadas anteriores, mas evidenciadas num período de maior crescimento económico e alargamento das emissões de rádio, as estações privadas alocavam os seus horários a produtoras independentes, que formatavam géneros, recrutavam animadores e providenciavam publicidade, pagando um valor económico à antena emissora. Apesar de não estudado neste texto, muitos programas organizavam-se em torno de um diálogo na cabina entre dois elementos, um masculino e outro feminino, criando espaços de conversa entre discos e publicidade. Os diálogos eram informais e improvisados, numa marca que opunha as rádios comerciais à rádio do Estado.

A segunda tese que pretendo demonstrar, ainda a carecer de confirmação em investigação futura, é que a rádio esteve na génese da transformação política do país (a passagem de um regime autoritário para a democracia, ainda antes das três senhas em programas de rádio na madrugada de 25 de Abril de 1974 que abriram o caminho para a revolução militar que depôs o regime do Estado

Novo). Esta tese tem de equacionar a relação e o equilíbrio entre política e apoliticismo de muitos dos programas de rádio de modo a dar um quadro fiel deste meio de comunicação durante o período estudado, mas é suportada na observação de alguns programas já mencionados, como *Página 1*.

Na década de 1960, observa-se um conjunto de diferenças ou oposições fundamentais no campo radiofónico, a explorar noutro local: 1) cultura erudita versus cultura popular, 2) formação e informação versus entretenimento, 3) valores clássicos (alta cultura musical europeia, ainda constatada no final da década de 1960 nas estações privadas mais pequenas, carinhosamente apelidadas de *minhocas*, que passavam excertos de música erudita, como valsas de Strauss ou a *Avé Maria* de Schubert) versus valores modernos e juvenis (cultura *pop* norte-americana), e 4) rádio oficial versus rádios comerciais.

Neste último ponto, a análise documental já feita permite identificar a passagem de programas de autor consagrado pelas letras na Emissora Nacional (Olavo d'Eça Leal, Odette de Saint-Maurice e, de certo modo, Fernando Curado Ribeiro, autor de um significativo livro sobre rádio publicado em Portugal, com carreira mais importante fora da Emissora Nacional) para programas de autor coletivo, por vezes escondido atrás da produtora independente ou marca de publicidade, consagrados pelo lado do entretenimento e da aproximação ao público em termos de programa (*Quando o telefone toca, PBX, 1-8-0*) ou locutor, realizador e produtor (Carlos Cruz, Fialho Gouveia, João Martins). O estudo de audiências aqui incluído (Castro, 1971) disponibiliza material usado para melhor compreensão do período: apesar da grande visibilidade da Emissora Nacional, os programas populares das rádios privadas eram os mais recordados pelos ouvintes.

Para concluir, uma reflexão sobre o comentário de Aurélio Carlos Moreira, da Rádio Alfabeta, à revista *Rádio & Televisão* (2 de março de 1968), quando disse: “A meu ver, a rádio não tem emissão educativa. É essencialmente distração”. O locutor e produtor daquela estação privada deveria querer dizer “missão educativa”, enquadrada no triângulo de funções identificadas com a rádio: formar, informar, entreter (*distrair*). A rádio tem uma missão mas também é um meio que emite por ondas hertzianas. Pode ter-se tratado de um trocadilho mas, a meu ver, a maior preocupação do responsável da Alfabeta era o meio e

não a mensagem, no sentido que McLuhan construiu na mesma época e que causou perturbação. A missão estava substituída pela emissão, o conteúdo ficava subjugado à forma e ao meio.

Bibliografia

Castro, Luís Oliveira (1971). “Audiências dos meios de difusão em Portugal”. Sep. no. 1, vol. II, *Boletim Informação, Cultura Popular, Turismo*, 105-133

Leal, Olavo d’Eça (1944). *A voz da rádio. 2ª selecção de diálogos*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco

Losa, Leonor (2009). “*Nós humanizamos a indústria*”. *Reconfiguração da produção fonográfica e musical em Portugal na década de 60*. Tese de mestrado defendida na Universidade Nova de Lisboa

Maia, Matos (1995). *Telefonia*. Lisboa: Círculo de Leitores

Neves, Isménia (2005). *Odette de Saint-Maurice*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa

Neves, Isménia (2004). *Olavo d’Eça Leal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa

Pereira, Teresa Sancha (1997). *Fernando Curado Ribeiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa

Ribeiro, Fernando Curado (1964). *Rádio: produção, realização, estética*. Lisboa: Arcádia

Publicações

Antena (1965-1968)

Flama (1968)

Rádio & Televisão (1968-1969)