

ECC

Estudos de
Comunicação
e Cultura

Media,
Technology,
Context

Estudos da rádio em Portugal

Rogério Santos



Estudos da rádio em Portugal

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais da
FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito
do projeto UID/ELT/00126/2013.

Título Estudos da rádio em Portugal
Autor Rogério Santos
Coleção ECC – Estudos de Comunicação e Cultura
Media, Technology, Context

© Universidade Católica Editora

Capa Ana Luísa Bolsa | 4 ELEMENTOS
Fotografia da capa José Manuel Nunes, realizador do programa *Página 1*,
da Rádio Renascença, em 1968 (foto cedida gentilmente pelo próprio)
Revisão Editorial Helena Romão
Paginação acentográfico
Impressão e Acabamento Sersilito – Empresa Gráfica, Lda
Depósito Legal 0
Tiragem 200 exemplares
Data junho 2017

ISBN 9789725405574
ISBN e-book 9789725405581

Universidade Católica Editora

Palma de Cima 1649-023 Lisboa
Tel. (351) 217 214 020 | Fax. (351) 217 214 029
uce@uceditora.ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt



SANTOS, Rogério
Estudos da rádio em Portugal / Rogério Santos. – Lisboa : Universidade Católica
Editora, 2017. – 264 p. ; 23 cm. – (Estudos de comunicação e cultura. Media,
technology, context). – ISBN 9789725405574
I – Tit. II – Col.
CDU 654.195(469)

Estudos da rádio em Portugal

Rogério Santos

UNIVERSIDADE CATÓLICA EDITORA

Índice

Introdução	7
1. História, Comunicação e <i>Media</i> – elementos para um conhecimento	10
Braudel, Innis, Foucault e Ricœur	16
Transição	24
Múltiplas perspetivas	28
2. A revolução da gravação sonora – ou a imortalidade da voz humana	35
Elementos conceptuais	35
Gravação técnica do som	38
Algumas práticas de registo sonoro na rádio portuguesa	42
3. Cultura radiofónica na primeira metade da década de 1960	47
Elementos do percurso profissional e estético de Curado Ribeiro	48
Influências francesas	52
Estética sonora	57
A distinção entre música séria e música ligeira em Serra Formigal	62
4. Notas sobre os escritores da história da rádio em Portugal	68
José do Nascimento	68
Álvaro de Andrade	73
José Matos Maia	78
5. Modelos radiofónicos e importância da marca	81
Modelos de emissões da rádio em Portugal	81
Rádio e promoção da marca	87
6. Inquéritos sobre audiências (1943-1973)	90
Primeiros inquéritos	91
Primeiros estudos regulares de audiências	93
Inquérito de 1969	94
Inquérito Norma (1970)	99
Inquérito Convívio (1972)	100
Dados de 1973	104
Cartas ao <i>Diário Popular</i> (1968)	105

7. Rádios regionais: Rádio Ribatejo e Rádio Altitude	107
Rádio Ribatejo (1951-1975)	107
Colaboradores e alguns programas da estação	111
Notas para um perfil de radioamador	117
Rádio Altitude	118
8. Rádio Universidade	122
O papel do padre Ávila	125
A dura aprendizagem da censura	126
9. Programas, géneros e produtores	130
Programas culturais da Emissora Nacional	131
Teatro e folhetins radiofónicos	136
<i>PBX</i> (1967-1974)	142
<i>Página 1</i> (1968-1975)	147
<i>Tempo Zip</i> (1970-1972)	162
<i>Em Órbita</i> (1965-1971)	166
<i>23.ª Hora</i> (1959-1974)	171
<i>Simplesmente Maria</i> (1973-1974)	175
Parodiantes de Lisboa (1947-2007)	179
Espaço 3P (1963-2010)	186
10. Cultura e perfis profissionais na rádio e na música	190
Locutores da Emissora Nacional	192
Locutores de outras estações	199
Carreiras de locutor	208
Técnicos	213
Percurso de profissionais da música	221
Relação entre editor e músicos	233
11. Prémios de rádio da Casa da Imprensa	242
Críticos de rádio	246
Bibliografia	254

Introdução

Muitas das imagens que ficaram para a posteridade sobre a atividade da rádio, editadas em espaços de informação da programação, mostram um par de radialistas em estúdio, como se fosse um casal, a conversar e a passar música e publicidade, com o operador atento do outro lado do vidro. A reportagem e os seus protagonistas e sons, a notícia concisa a revelar a rádio como meio do imediato, a divulgação de canções novas a par das clássicas, a magia da voz (por se saber ainda pouco ou nada dos locutores e dos que falavam ao microfone) e os géneros (teatro, desporto, crónica, informação, concursos, publicidade) estão nessas fotografias mesmo que não se identifique a sua diversidade.

Alguns locutores e programadores tiveram longas carreiras, acompanhando as profundas transformações do meio radiofónico, que aqui procuro entender em termos teóricos e históricos. Por isso, o livro tem dois capítulos iniciais mais voltados para a discussão académica: “História, Comunicação e *Media*” e “A revolução da gravação sonora”. Os textos “A revolução da gravação sonora”, “Cultura radiofónica na primeira metade da década de 1960” e “Inquéritos sobre audiências” foram apresentados em congressos ou editados, mas aqui aparecem melhorados. Noutros capítulos, atendo à produção radiofónica em Lisboa, Santarém (Rádio Ribatejo) e Guarda (Rádio Altitude) e a alguns programas nas estações nacionais, no seguimento de investigação anterior (*Página 1*, *Tempo Zip*, *Em Órbita*, *PBX* e *23.ª Hora*), folhetim *Simplemente Maria* e produtores independentes (Parodiantes de Lisboa e Espaço 3P).

O livro debruça-se também sobre dois autores e/ou pensadores portugueses: Fernando Curado Ribeiro e Serras Formigal, o primeiro com publicação em que a teoria reflete a prática radiofónica e o segundo com um documento discutido internamente na Emissora Nacional. Ambos desempenhariam cargos importantes nos domínios da rádio e da música. Um capítulo enfatiza a

cultura e os perfis profissionais na rádio (e na música), com percursos biográficos, relação entre editor e músicos, locutores e técnicos, dentro da ideia de fazedores da rádio, dos que vivem do trabalho mas com perfil para participar nas decisões políticas¹, também próximo da análise antropológica. Outro relaciona a importância dos prémios da rádio (Casa da Imprensa) com a evolução política do país.

Para o livro, fiz pesquisa em bibliotecas e arquivos (Biblioteca Nacional, Biblioteca Municipal do Porto, arquivo da RTP, Torre do Tombo), li jornais e efetuei entrevistas em profundidade com agentes sociais e profissionais da rádio e da música, em várias cidades (Lisboa, Porto, Setúbal, Évora, Faro, Matosinhos, Montemor-o-Novo, Soure) e locais (estações de rádio, universidades, casas dos entrevistados, bibliotecas, cafés, restaurantes), registando as conversas, sempre que possível, em vídeo. Erros factuais ou falhas de interpretação adequada devem ser atribuídos a mim e não a qualquer dos entrevistados: Adelino Gomes, Afonso Henriques Ferreira, Albérico Fernandes, Alberto Frias, Álvaro Esteves, Álvaro Nazareth, António Gomes Almeida, António Miguel, António Rêgo, António Trindade Guedes, Armando Caldas, Armando Carvalhêda, Armando Pires, Arnaldo Trindade, Aurélio Carlos Moreira, Carlos Silva, Elder Récio, Estrela Serrano, Eugénio Alves, Evaristo Nunes Forte, Fernando Quinas, Fernando Rocha, Francisco Mascarenhas, Homero Cardoso, Jaime Fernandes, João Alferes Gonçalves, João David Nunes, João Lourenço, João Manuel Antão, João Oliveira Pires, João Paulo Diniz, João Paulo Guerra, Joaquim Furtado, Jorge Gil, José Manuel Nunes, José Nuno Martins, Luís Garlito, Luís Paixão Martins, Manuel Bravo, Manuel Costa Monteiro, Manuel Jorge Veloso, Manuel Monteiro, Maria José Mauperrin, Mário Martins, Olga Serra Cruz, Orlando Dias Agudo, Pedro Castelo, Rui Paulo da Cruz, Ricardo Saló, Rui Melo e Rui Remígio. Apreciei conhecer o mundo das audiências através de conversas prolongadas com os especialistas José Vidal de Oliveira e Mário Bacalhau, a permitir reconstituir parte da história das audiências dos *media* em Portugal. Com Nelson Ribeiro e Catarina Burnay fiz algumas entrevistas em conjunto, destinadas a investigação específica. Pelo método da história oral, que empreguei com cautela noutras pesquisas, consegui recuperar a memória de programas, tecnologias e constituição de grupos de dirigentes, locutores e técnicos, não expressa de modo claro na documentação guardada. Também

¹ Hobsbawm, 2010: 163.

aproveitei material de entrevistas editadas no programa radiofónico *A Minha Amiga Rádio*, de Luís Garlito, e no programa televisivo *No Ar, História da Rádio em Portugal*, de João Paulo Diniz. Pelo apoio dado no arquivo da RTP, agradeço a Manuel Lopes, Eduardo Leite, Sílvia Garriapa e Maria Alexandra Fraga. E ainda a Nelson Ribeiro, Sílvio Santos e Madalena Oliveira, colegas com quem partilhei comunicações e ideias, e a Marta Amado e Ricardo Andrade, pela transcrição de muitas das entrevistas. À Universidade Católica Portuguesa e ao Centro de Estudos de Comunicação e Cultura a minha gratidão pelo apoio à publicação.

Ao dar o título *Estudos da Rádio em Portugal* à presente edição, tenho em mente induzir noutros investigadores a vontade de estudar a realidade nacional, a partir de textos já produzidos e sua ligação à prática dos programas e da programação radiofónica. Por isso, ao escrever, segui exemplos de outros escritores da rádio, especialistas no pensar e no fazer, a quem tributo homenagem: Fernando Curado Ribeiro, José Matos Maia e Eduardo Street. Mas também a homens que quiseram publicar mas não o conseguiram (José do Nascimento) ou apenas escreveram artigos de jornal (Álvaro de Andrade), aquele com mais pendor tecnológico, este com interesses culturais mais elaborados. Aos dois, dedico um capítulo, analisando os seus contributos. Chamo-os de escritores e não historiadores de rádio porque não aplicam os conceitos adequados do especialista de ciências sociais, ficando-se mais pelo acontecimento e pelo lado inédito ou insólito associado a ele. No livro, também não existe apenas a paixão pela diacronia, mas trabalha-se o interesse pela comparabilidade e especificidade de cada programa ou estação, o que me aproxima das perspetivas desses agentes culturais da rádio e escritores que intentaram guardar memórias.

1. História, Comunicação e *Media* – elementos para um conhecimento

O capítulo reflete a relação entre três áreas: História e Comunicação, dois modos de olhar a realidade do mundo e com interesses comuns², e *Media*. Na História, valores, crenças, práticas e éticas do passado servem para compreender as condições contemporâneas³. Contudo, não há situações repetidas ou causas iguais a conduzir aos mesmos resultados. Quanto à comunicação, ações, valores e práticas que os indivíduos estabelecem nas suas interações revelam o modo como as mensagens trocadas no tempo e no espaço criam comunidades, produzem efeitos e estabelecem significados no mundo em geral. Se o passado é o constituinte para a História, a troca de mensagens, valores e afetos é a constitutiva da Comunicação. O comunicador ou jornalista narra o momento de hoje, o historiador avalia o passado; por outras palavras, o comunicador é o historiador do momento presente. A História analisa o conjunto de arquivos, museus e coleções privadas e a Comunicação navega entre a literatura cinzenta dos académicos e as aplicações práticas. Noutra perspetiva, assinala-se a ligação íntima entre História e *Media*⁴, quando a compreensão da paisagem mediática contemporânea significa o reconhecimento da mudança pelas tecnologias de comunicação e os usos sociais.

O historiador e o jornalista usam algumas técnicas comuns de análise, como a entrevista e a pesquisa documental, e interpretação e contextualização. O jornalista procura a imparcialidade e a neutralidade, o que acontece ainda com o historiador. Para além das suas afinidades, em termos de

² Zelizer, 2008; Robertson, 2011a; Sardica, 2012; Cádima, 2013.

³ Zelizer, 2008: 4-5.

⁴ Bailey, 2009: xx.

narrativas da ficção, a história e o jornalismo partilham o problema da objetividade⁵. Sardica propõe cinco eixos na relação entre historiador e jornalista: objeto, método, linguagem, função social e contributos recíprocos⁶. Cádima⁷, apoiado em Braudel (ver à frente), que acabaria por criticar, identifica o tempo individual e curto como o tempo do jornalista. Em pano de fundo, dois conceitos de tempo (longo e acontecimento)⁸ ou tempo por oposição a espaço, produtor de artefactos distintos de comunicação⁹ e ocorrência singular e particular plena de significado¹⁰.

Mas o historiador tem vantagem sobre o comunicador. Como o objeto daquele está distanciado do tempo, as paixões do momento e as conclusões precipitadas atenuam-se. O historiador trabalha a partir de um tempo e espaço, problematiza a partir de uma cultura, estimula ou abandona pesquisas¹¹, estabelece um vínculo entre texto historiográfico e sociedade concreta que o produz. A História enquanto narrativa mostra o passado incompleto e fragmentário que lhe chega e reconstrói e interpreta. O comunicador entrevista o autor do acontecimento, enquanto o historiador consulta documentos e arquivos. Aqui, reside uma desvantagem do historiador: ao efabular ou admirar mais algumas figuras do passado que outras, sem que estas consigam defender-se, introduz certamente viés ou injustiça. Seria vantajoso aprender os métodos e os objetivos de uma e outra das disciplinas¹², aquilo a que Zelizer chama de prismas intelectuais, racionais epistemológicos e ferramentas metodológicas semelhantes que elucidam os fenómenos observados no mundo¹³. O reconhecimento recente da história oral, com entrevistas a agentes sociais de uma organização em dado momento, aproxima o modelo de trabalho de historiador e de comunicador.

Para quem faz história do mundo contemporâneo, os jornais (e os *media* em geral) são elementos imprescindíveis. Ora, o domínio científico da história

⁵ Mesquita, 1994: 64.

⁶ Sardica, 2012.

⁷ Cádima, 2013: 27.

⁸ Braudel, 1990, 1995.

⁹ Innis, 2007, 2011.

¹⁰ Ginzburg, 2006.

¹¹ Catroga, 2011: 123.

¹² Sardica, 2012.

¹³ Zelizer, 2008: 4.

sofreu profundas alterações nas últimas décadas. Cádima fez a genealogia das principais evoluções da História ao longo do tempo¹⁴ – e que refiro aqui como elemento ilustrativo –, da emergência dos cantos da memória dos heróis gregos à filosofia da história em Hegel, à interdisciplinaridade da escola dos Annales (Lucien Febvre e March Bloch), com geografia, linguística, psicologia e matemática, à crítica de Karl Popper, sobre a negação dos ciclos, das repetições, da previsibilidade do futuro, à história de longa duração por oposição ao acontecimento em Fernand Braudel e à crítica a este último pela estabilidade insustentável das estruturas (Foucault) e pelo corte com o estruturalismo (Ricœur), ao avaliar a relação entre narratividade e temporalidade.

É nesta crítica de Foucault e Ricœur a Braudel, via Cádima, que eu prosigo o percurso, em especial porque a perspetiva dominante foi contestada pelo aparecimento de diversas narrativas, como se diz em termos de pós-modernidade, e da teoria da micro-história. Depois de escrever sobre instituições de elite, homens de Estado e diplomacia, os historiadores começaram a publicar sobre gente e questões comuns e marginais: pobres, oprimidos e silenciados, greves, rituais e comportamentos populares não-verbais¹⁵. A pesquisa alargou-se para além dos arquivos das instituições. Sterne¹⁶, ao falar com antigos profissionais do tema que estudava, descobriu outros tópicos e relacionamentos que não suspeitava, os quais enriqueceram o seu trabalho, que confirmo na minha própria investigação. Os historiadores entraram em domínios fechados, privados e subjetivos, usaram conceitos e ferramentas de outras ciências sociais (antropologia, etnografia, sociologia), continuaram a fazer recolha de dados quantitativos de desenvolvimento económico, crescimento populacional e percentagens de casamentos e morte, seguiram pistas e indícios para construir a sua análise, especializaram-se e tornaram técnica a profissão.

Na década de 1980, alguns historiadores regressaram às histórias e à narrativa¹⁷. Se os melhores livros de História narram¹⁸, também os *media* contam histórias. Outros historiadores preferiram promover a diversidade cultural e

¹⁴ Cádima, 2013: 21-33.

¹⁵ Wood, 2008: 2; Hobsbawn, 2010.

¹⁶ Sterne, 2011: 86.

¹⁷ Wood, 2008: 3.

¹⁸ Sardica, 2012.

transformaram a história social estruturalista em história cultural. Burke¹⁹, que defende a história cultural, traça um portentoso perfil de autores e disciplinas, da antropologia aos estudos feministas e à nova história cultural. Para Burke, a história cultural é o território das práticas, dos microdomínios e da distinção e necessidade de interligação entre cultura alta e popular. Wood critica a viragem cultural da história²⁰: esta foi buscar conceitos a teorias de intelectuais franceses, como Foucault, que destacou a ideia de construção textual da realidade. Tal teve implicações desastrosas para os historiadores, escreve Wood, pelas dúvidas sobre a realidade objetiva do passado. Termos como desconstrução e textualidade tomaram conta dos trabalhos dos historiadores. O pós-estruturalismo trouxe novos focos de conflitualidade à História (à frente, abordo o pensamento de Foucault e de Ricœur).

De súbito, parece que os historiadores passaram a juntar ficção à história. O romance histórico é uma afirmação desse sentido, conquanto género bem antigo. Por seu lado, as historiadoras feministas apropriaram-se da história cultural e, usando a terminologia de Foucault, concluíram pela necessidade de construir uma história que eliminasse a história dominada pelo género masculino. Os historiadores abandonaram as longas narrativas e regressaram à análise mais micro, caso das biografias. A micro-história constrói uma narrativa a partir de fragmentos ou falhas²¹, singular, particular, detalhe e anómalo²² ou fenómeno circunscrito à comunidade, família ou indivíduo, em que diferentes ângulos de análise ajudam a preencher os vazios²³.

Wood chama a atenção para o que significa passado: memória ou herança, com as suas interpretações míticas, religiosas e políticas²⁴. Ora, muitos historiadores da cultura não queriam destruir a memória em si, mas adaptá-la aos seus objetivos e torná-la útil a causas particulares. Isto é, manipular o passado para satisfazer as perspetivas do presente. Alguns destes historiadores adotariam os conceitos dos antropólogos e fizeram construções a-históricas. Wood resume estes pontos de vista diferenciados, esclarecendo que muitos

¹⁹ Burke, 2008: 53-59.

²⁰ Wood, 2008: 4-5.

²¹ Walton, 2008: 118.

²² Tomich, 2008: 226; Blee, 2008: 41.

²³ Peters, 2011: 116-118.

²⁴ Wood, 2008: 7-10.

historiadores investigam as circunstâncias históricas que levam a um problema ou situação atual, apesar das percepções e explicações do passado não justificarem diretamente as questões e problemas do nosso tempo. E, quanto mais estudamos acontecimentos e situações do passado, mais o encontramos complexo.

Volto atrás e revejo algumas insuficiências do pensamento anterior. Os historiadores que pensaram a comunicação (e os *media* e o jornalismo) não refletiram muito sobre a comunicação em si, nomeadamente aquilo que os distingue (o historiador estuda um arco que vai da estrutura ao facto ou acontecimento, o comunicador a mensagem) e o que os liga (ambos estudam o efeito ou impacto). Um texto curto mas incisivo de Katz ajuda-me na tarefa, a que junto a observação de Traquina²⁵, quando aborda a notícia e a valorização do acontecimento dentro de uma problemática ou contexto²⁶.

No seu texto, Katz reconhece a importância de diversas correntes sobre o efeito das mensagens dos *media*. Primeiro, a escola de Columbia com Lazarsfeld e a sua análise às campanhas eleitorais na rádio para avaliar a influência sobre os ouvintes²⁷. Lazarsfeld e equipa concluíram não ser fácil mudar as mentalidades, mas apresentaram variáveis de análise a partir da seletividade com que se recebem as mensagens (ciclo de exposição, percepção e retenção) – uma levou à investigação de usos e gratificações, a outra ao impacto da difusão. Lazarsfeld e colegas analisaram notícias, comédias e variedades, música e radionovelas como programas radiofónicos essenciais nos Estados Unidos, no final da II Guerra Mundial²⁸. Eles concluíram que alguns ouvintes não estavam satisfeitos com o tempo dedicado às notícias locais ou internacionais, os apreciadores de música clássica queriam mais tempo de emissão e as mulheres queriam mais tempo para as radionovelas²⁹. Quase um quarto dos ouvintes aceitava a publicidade, apesar das críticas de repetitiva, com textos de mau gosto, que interrompiam os programas e o excessivo realce às qualidades do produto³⁰. As investigações sobre as campanhas e a publicidade

²⁵ Traquina, 2002: 127.

²⁶ Santos, 2006: 234.

²⁷ Katz, 2002: 23.

²⁸ Field & Lazarsfeld, 1946: 41-49.

²⁹ Field & Lazarsfeld, 1946: 10.

³⁰ Lazarsfeld & Kendal, 1948: 66.

indicaram que os *media* nos dizem o *que pensar* ao passo que a investigação das gratificações conduz ao *com que pensar*. Katz alarga a discussão à escola de Frankfurt e à ideia que os *media* nos dizem o *que não pensar*³¹.

Para completar o catálogo, Katz menciona Innis, McLuhan, Ong e Eisenstein, que definem os efeitos enquanto dificuldades colocadas pelos *media* em *como pensamos* e *como nos organizamos*. Este conjunto de autores vê os *media* mais como tecnologias do que como mensagens. Por exemplo, para McLuhan, a linearidade da imprensa afeta a estrutura do pensamento e das organizações sociais. McLuhan cria a designação *galáxia* para referir o equilíbrio e/ou a sua ausência em termos sensoriais. A rotura é visível quando ele nomeia a galáxia Gutenberg – ler e escrever implicam o predomínio do ver. Por seu lado, os sociólogos da escola de Chicago encaram os *media* – forma e conteúdo – como contribuintes para a integração de imigrantes e a possibilidade da democracia participativa na sociedade de larga escala, o que leva ao *com quem pensar*. Robert Park, jornalista e sociólogo, estimulou os seus alunos a fazerem observação direta dos factos e ao uso da entrevista com os agentes sociais. No texto de Katz, há uma bondade grande quanto aos efeitos, área onde trabalhou várias décadas como discípulo de Lazarsfeld e, depois, de modo autónomo.

O facto é a ocorrência, a mensagem é o discurso sobre a ocorrência – eis uma simplificação do exercício quotidiano do historiador e do jornalista, respetivamente. O historiador e o comunicador constroem uma narrativa para ela ser interpretada pelo recetor. A comunicação tem um modelo operacional – emissor, mensagem, código, recetor –, retirado da teoria da transmissão, muito linear face a qualquer modelo de interpretação, que implica variáveis culturais, sociais e económicas, além de um tempo ou local, que a história atenta com mais cuidado. A multiplicidade de perspetivas na comunicação dos efeitos ou da receção tem um equivalente na história (e na história dos *media*). Isso leva-me a trabalhar conceitos em Braudel, Innis, Foucault e Ricœur, que não encontro ou estão apenas de passagem nos textos de Cádima e Katz, e fazem pontes (ou estimulam o seu progresso) para a história dos *media*. Também a importância do acontecimento na notícia e o conceito de micro-história levam-me a estudar a relação entre Comunicação, *Media* e História.

³¹ Katz, 2002: 24.

Braudel, Innis, Foucault e Ricœur

Embora Fernand Braudel não responda à relação entre história e comunicação, os seus conceitos despertaram muito interesse³². Leio o trabalho principal de Braudel sobre o Mediterrâneo como espaço onde a navegação ou transporte é elemento chave, através da adaptação do conceito de comunicação produzido por Carey: ritual (cultura) e transporte³³.

Na relação da história e da sociologia, Braudel indica que a história não é uma disciplina de regras e métodos perfeitos, coabita com o repetido ou com o regular, mas busca igualmente a diferença no singular, no inédito, no que não se repete³⁴. Outro elemento em Braudel é o da controvérsia do tempo. Os modelos de longa duração ou estrutura – que encobrem regularidades e permanências dos sistemas – têm, afinal, duração variável e são aceites enquanto se valida a realidade que registam. Aqui, há um ponto que levantou polémica posterior: o historiador tradicional presta atenção ao tempo breve da história, o das biografias e acontecimentos, que não interessa ao historiador de economia ou social³⁵. Para Braudel, a história decompõe o tempo passado através de realidades cronológicas. Além da narrativa curta, atenta ao tempo breve, indivíduo e acontecimento, Braudel introduz a narrativa de conjuntura, períodos de dez, vinte ou cinquenta anos, que faz corresponder ao ciclo clássico de Kondratieff, e a narrativa de amplitude secular, história de longa ou muito longa duração. Os ciclos e ritmos de vida reproduzem-se também nas ciências, técnicas, instituições políticas e ferramentas mentais. O historiador aspira sempre a apreender o conjunto, a totalidade do social, pelo que se obriga a contactos com níveis, durações, tempos diversos e estruturas, conjunturas e acontecimentos.

Num outro sítio, Braudel explica melhor o seu pensamento, dividindo a história em três partes: tempo geográfico, tempo social, tempo individual³⁶. A primeira parte da história é quase imóvel, tem lentas transformações, muitas vezes feita de retrocessos e ciclos recomeçados. Depois, segue-se uma

³² Scannell, 2009b; Scannell, 2014: 220-221.

³³ Carey, 1989.

³⁴ Braudel, 1990: 73.

³⁵ Braudel, 1990: 45.

³⁶ Braudel, 1995: 26.

história lenta, a que também chama de história social, a história dos grupos e agrupamentos. Finalmente, a história tradicional, a dos acontecimentos, a da agitação da superfície que, apesar de mais apaixonante, é a mais perigosa – a das cóleras, dos sonhos e das ilusões, o mundo das paixões vivas hostil a uma análise serena, a mais caprichosa e enganosa das durações³⁷.

Devido ao trabalho sobre o Mediterrâneo, Braudel opera áreas culturais e geográficas – os lugares e os espaços, com centros e núcleos de fronteiras e margens, em que os bens culturais não param de viajar e servem de troca e empréstimo³⁸. Contudo, conclui que os fenómenos de difusão são uma boa pedra de toque mas nem sempre as trocas se realizam sem obstáculos ou resistências. A história dos Annales realçou a permanência, representada pelas estruturas estáveis das paisagens, e a preferência pela escrita de monografias regionais³⁹. O espaço (a região, o mar, o oceano), que a geografia estuda, tornava lenta a duração, na expressão de Braudel, a *geo-história*, como lhe chamou Ricœur⁴⁰ e que o próprio Braudel reconheceu, ao escrever que o melhor documento sobre o passado do Mediterrâneo era o próprio mar, como tinham ensinado os seus professores geógrafos na Sorbonne⁴¹. Se o meio e o espaço eram termos equivalentes, o meio permanecia um elemento de vida e de civilização⁴².

Do outro lado do Atlântico, o interesse de Harold Adam Innis pelos meios de comunicação data do começo da década de 1940, após duas décadas como historiador da economia. Na sua tese de doutoramento sobre o caminho de ferro canadiano, argumentou que o transporte representou um aspeto crucial no desenvolvimento económico do Canadá e sua construção como nação. Aqui estabeleço um elo de ligação entre Braudel e Innis. Apesar de não se conhecerem, há pontos em comum entre a escola dos Annales e a escola de Toronto: Braudel estudou a economia-mundo ou o mar-mundo do Mediterrâneo⁴³, Innis viajou numa piroga ao longo do rio Mackenzie (Canadá), ambos

³⁷ Ricœur, 1983: 184.

³⁸ Braudel, 1990: 116-117.

³⁹ Ricœur, 2012: 161.

⁴⁰ Ricœur, 1983: 185.

⁴¹ Braudel, 1995: 21.

⁴² Ricœur, 2012: 161.

⁴³ Chateaufallon, 1987: 142.

em busca dos processos de trocas de produtos básicos e das explicações fornecidas pela longa duração na história. O comércio e a cultura (a percepção do outro) e a vida em si foram temas fulcrais nos dois historiadores. Por outro lado, enquanto Braudel conclui que a unidade da França se torna realidade mais evidente com o caminho de ferro, porque comprime a dimensão do país, Innis também chega a uma conclusão semelhante. Mas a sociedade foi o elemento principal nos *Annales* e a tecnologia na escola de Toronto.

O autor canadiano trabalhou os conceitos de meio de comunicação, produto básico ou essencial [*staple*], tendência ou inclinação [*bias*], monopólio de conhecimento e tradição oral. Voltarei ao último ponto. Dos produtos básicos que estudou e publicou, destacam-se as peles de castor, a pesca do bacalhau, a extração mineira e a produção do papel. Enquanto o seu contributo para a história económica do Canadá foi reconhecido pelos seus contemporâneos, o mesmo não aconteceu com os trabalhos sobre comunicação. A viragem do estudo da história económica para a teoria da comunicação em Innis deixou marcas⁴⁴, sendo a mais distinta a presença residual da matéria essencial [*staple*] – o elemento concreto, físico – na sua teorização sobre comunicação. No trabalho sobre a comunicação, Innis trocou a pesquisa em fontes primárias (arquivos), que desenvolveu na investigação de economia, por leituras de fontes secundárias na investigação sobre comunicação. Tal proporcionou-lhe críticas ferozes. Innis olharia a história como uma série de épocas separadas pela descontinuidade, indo da tradição oral das culturas pré-letradas aos diferentes tipos de escrita e impressão e aos atuais *media* eletrónicos⁴⁵. A inclinação ou viés dos meios de comunicação tornou-se o tópico central da agenda dos estudos sobre os *media*: globalização e localização, mediação da memória histórica e coletiva, distribuição do poder e do conhecimento, construção social e do tempo nas culturas moderna e pós-moderna e impacto das novas tecnologias⁴⁶.

A ênfase foi colocada na compreensão da tradição oral, depois seguida e desenvolvida por autores como Marshall McLuhan, Walter Ong e Eric Havelock⁴⁷. O meio de comunicação dominante numa civilização ou império deve

⁴⁴ Blondheim e Watson, 2007: 14.

⁴⁵ Heyer e Crowley, 2011.

⁴⁶ Frosh, 2007: 149.

⁴⁷ McLuhan, 1977, 2008; Ong, 2002; Havelock, 1996a.

considerar-se em termos das suas propriedades: língua falada de uma cultura oral ou em que variam os materiais usados na comunicação: pedra, argila, papiro, pergaminho, papel e *media* eletrônicos. O trabalho de Havelock pode considerar-se o mais próximo de Innis, devido ao estudo apurado do aparecimento da literacia entre os gregos e a persistência da tradição paralela à escrita. Em *Empire and Communications*, Innis dedica um capítulo à tradição oral na Grécia e um outro à cultura letrada no império romano. À tradição europeia de estudos sobre o impacto social das tecnologias, nos Estados Unidos e no Canadá corresponderam duas linhas, a da tecnologia, visível em Innis e McLuhan, e a da cultura, linguagem e comunicação, em Ong, Havelock e Carey.

Ora, o que quer dizer Innis com tendência [*bias*]? Ele indica que um meio de comunicação pode ser mais apropriado para a disseminação do conhecimento através do tempo em detrimento do espaço, em especial se o meio de comunicação for pesado, durável e não apropriado para o transporte ou, pelo contrário, mais apropriado para a disseminação do conhecimento através do espaço em detrimento do tempo, se o meio for leve e facilmente transportável⁴⁸. No primeiro caso, o conhecimento atravessa gerações; no segundo caso, o conhecimento atravessa o território. Em termos de monopólio de conhecimento, o melhor exemplo para os meios ligados ao espaço são as hierarquias religiosas ao passo que os meios ligados ao tempo favorecem as elites seculares dos impérios. A tendência da comunicação é um operador teórico que desenvolve dimensões opostas: pesado-leve, durável-perecível, disponível-raro, caro-barato⁴⁹. A tendência constitui uma espécie de articulação entre dois tipos de discurso: um, analítico, descritivo, registado desapaixonadamente na terceira pessoa; outro, pessoal, crítico, autorreflexivo, envolvido e registado na primeira pessoa.

Após estudar profundamente os meios de comunicação antigos – argila, pedra, papiro, pergaminho e papel –, Innis introduziria a rádio. Se o jornal exerce um monopólio sobre o tempo, pois estava limitado pelo seu carácter regional em termos de espaço, já a rádio promove a descentralização e chama a atenção para a continuidade espacial. A tendência da comunicação no papel e na indústria gráfica estava destinada a ser anulada pela tendência da rádio.

⁴⁸ Innis, 2011: 103.

⁴⁹ Martino, 2011: 19.

Além disso, o avanço no sistema de industrialização, refletido na velocidade dos jornais impressos e da rádio, trouxe um declínio de importância do tempo biológico determinado pela agricultura⁵⁰. Os produtos registados (disco, fita magnética) da rádio tornaram definitivamente obsoleta a noção temporal.

Segundo os seus pares, Innis fez “trabalho sujo”: ouvir pessoas comuns, como ele escutou nas conversas de pessoas que se deslocavam de comboio, observações das suas próprias viagens entre casa e a universidade, ao longo de anos. A oralidade é um elemento essencial, que retoma o tema de Platão, *Fedro*, quando Sócrates conta a história de Tamos, rei do Egito, e Theuth. Este faria a apologia da escrita, ramo do conhecimento que tornaria os egípcios mais sábios e de melhor memória, por oposição à comunicação oral. O rei responderia, antecipando a previsível dicotomia entre remédio ou veneno, que a escrita provocaria “o esquecimento de quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória, porque, confiados na escrita, é do exterior, por meio de sinais estranhos, e não de dentro, graças a esforço próprio, que obterão as recordações”⁵¹. Tamos descobrira um remédio para a memória e não para a recordação.

A análise à tradição oral, que nenhum outro dos autores aqui apresentados refletiu, permitiu a Innis passar do estudo da economia canadiana dos transportes e do comércio das matérias-primas para a construção da história da comunicação baseada em artefactos e meios de comunicação. A materialidade da conversa, com a correspondente cultura de comunidade, levou-o a entrever a relação da oralidade com os produtos físicos da comunicação, residindo aqui a sua originalidade, mau grado as críticas ao seu trabalho.

Também os domínios do dizível e do visível ocuparam muita investigação de outro autor, Michel Foucault, mas quase nunca o audível, o que seria útil neste momento, embora o dizível implique o audível, elementos do mesmo processo. Na sua aula inaugural no Collège de France, ele falou de sociedades produtoras de discursos. Daí ter identificado a palavra interdita, a distinção da loucura e a vontade de verdade como caracterizadoras da sociedade do discurso⁵². O enunciado pode estar oculto, dissimulado, reprimido ou recalçado, com frequência fechado ao exterior. Ele é um ato da linguagem e estrutura,

⁵⁰ Innis, 2011: 149.

⁵¹ Platão, 2009: 120.

⁵² Foucault, 1997.

por exemplo, o quadro da classificação das espécies botânicas, a frase a interpretação ou comentário a esse enunciado. O registo de Foucault é distinto de Innis, mas encontro ligações.

Para Foucault, no século XVIII surgiu um novo modo de vincular as coisas ao mesmo tempo que o olhar e o discurso⁵³. A conservação do escrito através da instauração e classificação de arquivos, reorganização de bibliotecas e estabelecimento de catálogos representaram a nova sensibilidade e especialização. O arquivo não é a soma dos textos de uma cultura mas o que faz com que tantas coisas ditas pelos homens tenham ficado registadas, segundo regularidades específicas. A arqueologia incita a descrição que interroga o já dito ao nível da sua existência, da função enunciativa que nela se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral do arquivo que revela. Filósofo de base, a sua incursão na história revelou-se útil e problemática ao mesmo tempo.

Um tema a que dedicou particular estudo foi o da disciplina. Em *Vigiar e Punir*, o controlo através da disciplina significa trabalhar o corpo com uma coerção sem folga, dando-lhe docilidade e utilidade. Há um investimento político e detalhado do corpo (controlo, disciplina, rigor). A isso, Foucault chama *microfísica do poder* (ou *micropoder*). A disciplina encontra-se na escola, no quartel, no hospital, na prisão e na fábrica, onde prevalecem o regulamento e a inspeção, a racionalidade económica e técnica e o fechamento. A disciplina é a arte de dispor em fila. O autor fala de diagrama – não o arquivo auditivo ou visual (o que fica para além das conversas da humanidade), mas o mapa, a cartografia, extensiva a todo o campo social⁵⁴. O diagrama expõe as relações de forças que constituem o poder. As relações de poder não emanam de um centro único de soberania, são microfísicas, posições estratégicas e micropontuais que determinam singularidades. A estratégia (poder) distingue-se da estratificação (saber), o diagrama distingue-se do arquivo.

Qual o peso da relação entre poder e saber? Há diferenças de natureza: o poder não passa por formas mas por forças, o saber diz respeito a matérias formadas (substâncias) e a funções formalizadas. Isto indica outras perspetivas para olhar o mundo. Diferentemente da narrativa dominante (progresso, liberdade pessoal, padrões de vida, saber) e de narrativas opostas (marxista,

⁵³ Foucault, 2005.

⁵⁴ Deleuze, 2005.

feminista, minorias étnicas e sexuais), Foucault propôs uma alternativa – o poder não é uma posse mas uma relação produtiva nos seus efeitos⁵⁵. O poder continua a operar nas sociedades modernas que distinguem liberdade e direitos mas em que as relações de poder são coercivas e produtivas em simultâneo. Ele estuda a relação das formas de saber e práticas discursivas e conclui que a resistência é um elemento integral nas relações de poder, embora aquela não conduza em si a um regime mais avançado.

O culminar da deriva do pós-modernismo leva Foucault ao questionamento do estatuto de autor. Não é o tema do anonimato que o preocupa mas o texto enquanto objeto de apropriação. Há a instauração de um regime de propriedade para os textos; hoje procura-se a sua autoria quando o discurso chega anónimo⁵⁶. O autor pode ser o instaurador de discursividade, diz: o texto de Marx ou Freud foi apropriado, transformado, com coisas diferentes que, no entanto, pertencem ao seu fundador. Na discursividade pode voltar-se a uma origem. É enquanto texto de um autor particular que ele tem valor instaurador. Já não se encontra o artefacto material da comunicação como Innis, mas a linguagem e o discurso representam os elementos da comunicação.

O quarto autor aqui mostrado, Paul Ricœur, desde muito cedo interessou-se pela história e pela cultura, seguindo as perspetivas fenomenológica e hermenêutica, e dividiu a história em três categorias: documental (tempo histórico, testemunho, arquivo, prova documental), explicação-compreensão e representação historiadora⁵⁷. A explicação não se opõe à compreensão, mas complementa e é contrapartida⁵⁸. No texto, evocando a história, a memória e o esquecimento, ele inscreve o arquivamento como o seu princípio fundador. O momento do arquivo é o do ingresso na escrita da operação historiográfica. O testemunho é originalmente oral, escutado. O arquivo é escrito e, depois, lido e consultado. Antes do arquivo, há o arquivamento. No arquivo, o historiador profissional é um leitor. O testemunho proporciona uma sequência narrativa à memória que declara, passa pelo arquivo e termina na prova documental, possibilita a pesquisa do historiador e serve para prova em julgamento no tribunal.

⁵⁵ Schirato, Danaher e Webb, 2012.

⁵⁶ Foucault, 2012.

⁵⁷ Ricœur, 2012.

⁵⁸ Catroga, 2011: 118.

Ricœur, seguindo a teoria desconstrucionista, questiona o conceito de tempo histórico⁵⁹. De começo, indica que a um espaço vivido, geométrico e habitado corresponde um tempo vivido, cósmico e histórico. Há ainda um tempo da memória pessoal, género “quando vivi no Porto”, “quando trabalhei em Aveiro”. Aqui, indica Ricœur, tece-se simultaneamente uma memória íntima e uma memória partilhada entre pessoas próximas⁶⁰. O autor segue a definição de Krzysztof Pomian do tempo da *cronometria* (factos relacionados com o tempo decorrido, tempo curto de dia, mês, ano), *cronologia* (determina datas e ordem dos acontecimentos históricos, numa ordem lógica, de períodos longos como o século, próxima da intenção historiadora), *cronografia* (narração escrita seguindo a ordem dos acontecimentos, que podem ser únicos, bons ou maus, de alegria ou tristeza) e *cronosofia* (coexistência simultânea dos tipos de tempo linear, circular, estacionário, que podem ser cíclicos ou lineares)⁶¹.

O historiador pode não conseguir libertar-se do tempo da cronosofia, de atribuição de significação aos factos: continuidade-descontinuidade, ciclo-linearidade, distinção em períodos ou em épocas⁶². Se a prática histórica em Pomian inclui acontecimentos, repetições, épocas e estruturas, Ricœur prefere os dois primeiros, em especial o acontecimento⁶³. Para justificar, ele evidencia duas séries de afirmações não críticas: ontológicas (o acontecimento produziu-se realmente no passado; foi uma ação humana; em si, é diferente dos outros) e epistemológicas (singularidade não repetida; podia ter acontecido de outro modo). Ele enfatiza o histórico medido por acontecimentos discretos, apesar de chamar a atenção para a dupla redução da operação historiográfica – a da experiência viva da memória e da especulação muito antiga sobre a ordem do tempo. Mas alerta para o facto de a história ser a relação do historiador com o passado, pelo que não se pode considerar o historiador como fator perturbador.

Voltando ao arquivo, este é um lugar físico e espacial mas também um lugar social⁶⁴. O arquivo que serve a história é o do lugar social de produção

⁵⁹ Ricœur, 2012: 162.

⁶⁰ Ricœur, 2012: 157.

⁶¹ A minha leitura de Pomian é através de Ricœur.

⁶² Ricœur, 2012: 165.

⁶³ Ricœur, 1983: 173-174.

⁶⁴ Ricœur, 2012: 177-181.

e promove a rotura face ao “ouvi dizer” do testemunho. É a questão de Fedro (vista atrás): a passagem do testemunho oral ao escrito, ao documento do arquivo, representa a dicotomia entre remédio e veneno. O documento de arquivo e o testemunho oral têm outro tipo de contradições entre si: o documento é mudo e órfão, pois o seu autor certamente já morreu e não pode responder a novas perguntas, o que não acontece com a testemunha; um documento de arquivo está aberto a quem saiba ler, pelo que não há um destinatário designado. Retirando as confissões, as autobiografias e diários, os documentos oficiais, os papéis secretos dos ministérios e os relatos confidenciais de chefes militares, os documentos de arquivo provêm de testemunhas a contragosto, na sua grande maioria. O recurso ao testemunho está fundado na própria definição do objeto da história. O historiador interroga-se permanentemente sobre o que pode encontrar no arquivo. Além dos testemunhos escritos, há os vestígios do passado, que pertencem à arqueologia, como ferramentas, imagens, mobiliário. Aqui, Ricœur aproxima-se de Foucault.

Transição

Apresentei sinteticamente o pensamento de dois historiadores (Braudel e Innis) e dois filósofos que refletiram a história (Foucault e Ricœur). *O meu ponto de partida* foi compreender a perceção dos autores sobre a relação entre história e meios de comunicação. Todos escreveram sobre a história, mas nem todos sobre a comunicação (Braudel dedicou atenção ao transporte, uma das bases do conceito de comunicação segundo James Carey) e apenas Innis escreveu sobre a rádio. A ocupação e a relação entre tempo e espaço foi uma constante nos quatro autores, em especial Braudel e o Mar Mediterrâneo e Innis e as bacias hidrográficas do Canadá. Os dois autores acordaram na predominância do tempo longo quando observam mudanças estruturais, conclusão não partilhada pelos pós-estruturalistas. Scannell, como apresentarei à frente, propõe-se fazer uma síntese destas posturas divergentes, muito adaptável à história da rádio.

A ideia de testemunho oral e escrito e arquivo foi trabalhada nomeadamente por Foucault e Ricœur, com Foucault, Innis e Braudel a terem o suporte principal da sua investigação nos arquivos (em Innis apenas a da história económica mas não a da comunicação). A recuperação do termo arquivo, a que o

motor de busca Google não é alheio, está patente no volume dirigido por Craig Robertson⁶⁵. Dahl fez uma observação profunda sobre os arquivos sonoros da rádio⁶⁶. Ele colocou a necessidade urgente de explorar o material dos registos sonoros (disco e fita magnética, hoje praticamente transcritos para formato digital), que vão do entretenimento à cultura, às notícias e aos relatos desportivos, como forma de melhorar o entendimento histórico. Uma história da rádio sem a audição de programas (pelo menos excertos) fica desequilibrada. A grande dificuldade nos arquivos sonoros tem sido a sua acessibilidade, por duas razões: existência de uma só discoteca de sons no país (no caso nacional: RTP, Lisboa) e recurso a tecnologias sempre obsoletas ao fim de algum tempo em que estão esses materiais. O aparecimento do arquivo RTP na internet em março de 2017 promete alterar essa escassez no acesso. Por outro lado, o conflito ao longo de décadas por causa de direitos de autor, caso da música em disco, inibiu a sua guarda obrigatória legal como nas publicações impressas.

Na minha investigação, usei em profundidade quer os arquivos (e a leitura de jornais) quer as entrevistas orais a antigos profissionais. Nos testemunhos orais, dei conta da ênfase do papel dos entrevistados e da diminuição do caráter dos nomeados ausentes, um provável ajuste de contas com a história pessoal, por vezes mesmo alguma irritação quando eu procurava melhorar a imagem do ausente. No registo da tradição oral como transmissão do conhecimento histórico, podem identificar-se tópicos como recordações do passado (documento não estático mas testemunho dinâmico, que depende das percepções da cultura no tempo), memória (capacidade de recolha de eventos, pessoas e histórias), cronologia (fragilidade da tradição oral substituída por outras fontes de informação como textos escritos) e desempenho (articulação entre narrador e público ouvinte)⁶⁷. A cronologia não é forte quando se fazem recolhas orais, os documentos nem sempre estão acessíveis ou respondem ao que se quer saber.

Nas cartas que encontrei no arquivo do SNI, textos estes não destinados ao leitor que fui eu, verifiquei também essa duplicidade de laudatório e de queixa. Na história da rádio, parece-me útil quer a percepção da estrutura de longa

⁶⁵ Robertson, 2011.

⁶⁶ Dahl, 1991: 108-109.

⁶⁷ Lightfoot, 2008: 271-273.

duração – os cem anos de rádio tiveram sempre apresentadores ou locutores de programas, planificação em guiões escritos ou não e montagem quando se trata de programas gravados – e do tempo curto ou do acontecimento – o programa de rádio, a história do saiote do vestido de Maria Marise num programa de *Serão para Trabalhadores* que começou a cair enquanto ela cantava⁶⁸, a repetição do concurso anual de locutor do SNI e do programa diário *Em Órbita*. Dentro do conceito de tempo curto, introduzem-se variações diárias como discos novos, textos adaptados, entrevistas – a circulação, no sentido de Bourdieu. A rádio é um meio leve, como escreveu Innis, que se transporta no espaço. Nas primeiras décadas da rádio, as emissões de ondas médias chegavam a centenas de quilómetros à noite, devido a melhores condições atmosféricas, o que levava programas de estações estrangeiras longínquas a chegar ao recetor caseiro. Pessoalmente, isso fascinou-me quando eu compreendi a razão da rádio. Dos conceitos de Foucault, o de disciplina pareceu-me muito adaptável à minha investigação, quando o produtor contrata o artista. Por exemplo, a cantora Simone de Oliveira procurou desvincular-se de um contrato que a unia ao produtor José Marques Vidal, o que provocou uma polémica violenta alimentada em entrevistas e comunicados na imprensa da época.

Fluxo e segmento são conceitos que retiro nomeadamente de Foucault e Ricœur, adaptáveis à minha perspetiva de radiodifusão. Méadel fala de emissão regular quando existe uma grelha de programas diária e a horas previamente pensadas e com frequência definida⁶⁹, fator que elimina as emissões experimentais iniciais de amadores senfilistas entre 1920 e 1924, no caso português. O fluxo quer dizer emissão sequencial de programas ao longo do dia – o contínuo de produção sonora como escreveu Goffman – e com a informação da programação anunciada em jornais e outros meios⁷⁰. Segmento é o programa em si ou o conjunto de elementos que constituem um programa, casos do *jingle* do programa, da voz do locutor a anunciar o programa, da apresentação de músicas e notícias, da intervenção de jornalistas e locutores fora do estúdio quando interpelados pelo locutor na cabina e de pequenas rubricas previamente gravadas.

⁶⁸ Santos, 2014: 269.

⁶⁹ Méadel, 1994.

⁷⁰ Goffman, 1981: 261.

No começo do seu texto, Sardica escreve sobre a biografia como um género histórico simultaneamente rico e criticado, caso do estruturalismo, que menosprezou o potencial epistemológico do género⁷¹. E, ao desprezar a história episódica dos acontecimentos e do tempo curto⁷², o estruturalismo abriu o território para o estudo de caso como a escola italiana da micro-história de Ginzburg desenvolveu⁷³. A micro-história pode definir-se como uma investigação histórica intensiva de um objeto relativamente pequeno mas bem definido⁷⁴, que pode ser um único acontecimento, um indivíduo ou uma comunidade de aldeia, como se fosse o equivalente a uma peça dramática grega. A micro-história precisa de estabelecer uma ligação com um nível mais macro, que lhe dê representatividade. O apogeu da micro-história foi contemporâneo da história cultural e do pós-modernismo. Também o *fait-divers* foi resgatado, como Ricœur identificou⁷⁵. O *fait-divers* é um domínio do jornalismo igualmente criticável mas que faz páginas deliciosas nos *media*, pelo valor-notícia do insólito e do inesperado e pela envolvimento dos indivíduos como inscritesores dos acontecimentos.

Foucault e Ricœur alertaram-me para a necessidade de olhar um acontecimento ou tendência a partir de pontos de vista vários. Uma proposição dessas foi ver a justificação da existência de um programa como *Serão para Trabalhadores*. Por um lado, foi um espaço para manifestação de novos cantores e músicos lançados pelo Centro de Preparação de Artistas da Rádio (Emissora Nacional). Por outro lado, e com maior destaque, foi um espaço de propaganda do Estado Novo, com a marca dos artistas identificados com o regime – o nacional-cançonetismo. Vejo uma terceira posição: o programa serviu de modelo a cópias mais populares em Lisboa e no Porto, aqui com uma identificação regional e autónoma face aos valores centralizadores da governação. Acrescento uma outra perspetiva: até aí, a atividade artística das mulheres acabava com o casamento; doravante, elas pensaram na música como carreira e provento regulares.

⁷¹ Sardica, 2013.

⁷² Braudel, 1990: 80.

⁷³ Ginzburg, 2006.

⁷⁴ Magnússon e Szijártó, 2013: 4-7.

⁷⁵ Ricœur, 2012.

Múltiplas perspetivas

As múltiplas narrativas provêm de maior acesso ao espaço público de vozes dissonantes. O eco, a remediação, a des-remediação e a re-remediação⁷⁶, e a pressão de elementos minoritários ou até então silenciosos (classe, género, etnia, credo religioso e comportamentos) sobre os *media* facilitam e promovem essa diversidade.

No campo dos *media*, Cádima propôs uma história-ciência com crítica e hermenêutica, dentro do domínio literário⁷⁷. Por seu lado, Curran adotou uma perspetiva histórica original. Em estudo de sociologia dos *media*, ele opôs duas correntes, a teoria liberal-pluralista, que vê os *media* como reflexo da pluralidade da sociedade, e a crítica radical, com os *media* subordinados ao capitalismo. A seguir, traçou uma síntese: os *media* expõem-se em simultâneo a pressões de elite e populares, com reforço seletivo num campo de discursos competitivos⁷⁸. Mais recentemente, e em interpretação pós-moderna, Curran apresentou a história dos *media* como série de narrativas concorrentes ou “rivals”, a partir de uma dominante⁷⁹. O autor selecionou as narrativas feminista, radical, populista, antropológica, libertária (pânico moral) e determinista tecnológica, as quais estruturam longitudinalmente o livro de Bailey⁸⁰. Faço uma rápida apresentação.

A narrativa mais antiga, a *liberal*, vem do século XIX com a auréola do progresso: a imprensa libertou-se dos partidos e os *media* deram poder aos indivíduos, atacando a corrupção e as oligarquias. A ideia da imprensa livre e independente, representante da sociedade transformada e apoiante da nova ordem política, parece menos convincente hoje. Daí a proposta *feminista*, em que os *media* não se tornaram completamente independentes quando se libertaram da tutela do governo, sob controlo masculino. Esta proposta feminista chama a atenção para a resistência ativa ao domínio patriarcal através da criação dos *media* da mulher, com mudanças nas representações de género.

⁷⁶ Bolter e Grusin, 2001.

⁷⁷ Cádima, 2013: 17.

⁷⁸ Curran, 1996: 154.

⁷⁹ Curran, 2009.

⁸⁰ Bailey, 2009.

Para Bailey, a impopularidade inicial da rádio junto das mulheres como forma doméstica de atividade cultural deveu-se à esfera masculina dominar a tecnologia⁸¹. A literatura relacionada com o meio destacava a componente pesada de engenharia e a receção condicionada a um só ouvinte. Então, usavam-se auscultadores, acessório individual. O advento do altifalante, que permitia a audição de toda a família no lar⁸², a distribuição regular de eletricidade nos lares, com a correspondente produção de telefonias ligadas à corrente, e a publicação de revistas generalistas, com publicidade, cartunes e artigos semanais sobre as estrelas musicais, alteraram o modo de receber rádio. O passo seguinte foi a apresentação de programas orientados para as mulheres, em especial as donas de casa, com conselhos femininos e radionovelas, autênticos separadores do tempo, as “pausas naturais” na designação de Bailey⁸³.

Comparam-se posições de chefia e liderança organizacional. Por exemplo, em Portugal, a mulher não teve relevo como produtora independente. Da minha investigação, destaco três mulheres⁸⁴: Etelvina Lopes de Almeida, Helena Bramão e Elisa de Carvalho, mas a sua importância foi limitada e apenas em situações particulares. Na programação inicial de FM em Rádio Clube Português (1963), não houve uma só mulher nos produtores iniciais. Contudo, a mulher apareceu logo ligada à locução. As vozes doces e calmas das locutoras faziam sonhar os ouvintes que as representavam de modo muito particular⁸⁵:

“a Emissora Nacional podia dar-nos sempre as suas notícias pela voz das suas locutoras Áurea e Maria de Rezende, as quais satisfazem plenamente os mais exigentes. Para as duas vai o preito da minha muita admiração, mas muito especialmente para a Maria de Rezende, a qual, sem exagero, pode emparceirar com as melhores locutoras do mundo. Não tenho a honra de conhecer nenhuma delas, mas posso garantir que se ambas são lindas como linda é a sua voz, não lhes devem faltar admiradores”⁸⁶.

⁸¹ Bailey, 2009b: 53.

⁸² Santos, 2005.

⁸³ Bailey, 2009b: 55.

⁸⁴ Santos, 2014.

⁸⁵ Santos, 2005: 333.

⁸⁶ *Rádio Nacional*, 8 de agosto de 1937.

Para os historiadores da perspectiva *radical*, os *media* mais importantes continuam integrados na mesma estrutura de poder e continuam a apoiar a ordem social. As elites exercem influência sobre os *media* através de instituições do governo e com aparelho profissionalizado de gestão das notícias, introdução do sistema de lóbingue (Grã-Bretanha) e expansão das relações públicas de Estado. Os grupos dominantes também influenciaram a cultura da sociedade e moldaram o conteúdo dos *media*. A perspectiva *populista* defende o desenvolvimento dos *media* como história de libertação não do governo mas da elite cultural. Esta procurava impor às pessoas em geral o seu gosto e o seu juízo sobre as coisas. A perspectiva populista advoga que as pessoas retiram dos *media* o que pretendem, caso da música popular na rádio – entretenimento em vez da elevada cultura. A televisão popular dos programas *Perdoa-me* e *Ponto de Encontro*⁸⁷ ou as fotografias pessoais no Facebook são expressões recentes dessa perspectiva.

A narrativa *antropológica* é a da construção da nação, a qual explora o papel dos *media* no desenvolvimento da identidade nacional, visível no uso da rádio nos países africanos e na televisão para veicular mensagens de interesse público a toda a nação. No modelo *libertário*, a narrativa aparece colada à ideia do pânico moral: os *media* representam grupos (juvenis, religiosos, fãs) de modo exagerado e estereotipado, mobilizando apoio para o regresso a um modelo do conservadorismo social. A tendência final é a do *determinismo tecnológico*. Em Innis, um novo meio de comunicação muda a organização da sociedade alterando as relações com o tempo e o espaço⁸⁸. McLuhan afirmou que os *media* eletrónicos promovem a cultura retribalizada e sincrética⁸⁹. Para eles, os *media* são a fonte exclusiva da mudança social.

Sem referir o pensamento de Gordon Wood, mas tendo em mente os trabalhos de Curran, Scannell recorda Fernand Braudel e a sua oposição entre tempo de longa duração e acontecimento, entre a estrutura do passado, remoto e silencioso, e o ruído ou aquilo que muda no presente⁹⁰. Embora o estruturalismo haja desaparecido e, com isso, a força da ideia de longa duração, a distinção era operacional, lembra Scannell. Hoje, defende-se a sua

⁸⁷ Santos, 2002.

⁸⁸ Innis, 2007.

⁸⁹ McLuhan, 2008.

⁹⁰ Scannell, 2009b.

interligação, a permanente relação entre passado e presente. Scannell fala de um tempo geracional, no qual se reformulam as perspectivas culturais e ideológicas sentidas num dado tempo⁹¹. Quando apareceu a rádio, surgiram duas narrativas opostas, a da harmonia e progresso e a do pânico moral. No caso do medo imposto pelos *media*, ao exemplo americano da emissão de rádio de Orson Welles *A Guerra dos Mundos* (1938) junto a emissão portuguesa da *Invasão dos Marcianos* de Matos Maia (1958). Em conclusão: primeiro, as narrativas de harmonia e medo excluía-se mutuamente, depois, ambas as posições tornaram-se moderadas e discretas. A micro-história introduz um elemento suplementar de enriquecimento, ao estudar o acontecimento isolado e estabelecer a compreensão entre falhas de conhecimento. Trata-se de uma perspectiva clara que propõe incluir a exposição e a inferência na história séria. Catroga aprofunda a questão: a história não é apenas acumulação, mas reformulação, deslocação e irrupção de novas problemáticas⁹².

Através da narrativa do determinismo tecnológico, conclui-se pelo anúncio exagerado da mudança tecnológica como motor único das transformações da rádio⁹³. A concorrência da televisão e a miniaturização dos recetores (de válvulas para o transistor, comercializado em 1953, que permitiu instalar rádios nos automóveis e embaratecer os recetores domésticos) possibilitou ouvir em locais diferenciados e acabou com a escuta familiar, agora individualizada por gostos e hábitos de escuta próprios, movimento massificado que ocorreu até meados da década de 1960⁹⁴. As estações de rádio responderam às mudanças tecnológicas de três modos. O primeiro seria o dos períodos mais importantes de audição passarem para a manhã e o fim da tarde, acompanhando o movimento pendular diário dos indivíduos trabalhadores entre casa e emprego. Depois, a audição passou a secundária, como som de fundo, com aumento de programas musicais e redução da parte falada. Em terceiro lugar, as estações captaram públicos que não se reviam na oferta noturna da televisão, com programas minoritários iniciais, incluindo a música de *rock & roll*, emitidos à noite. O público adolescente foi descoberto na década de 1950⁹⁵.

⁹¹ Scannell, 2009b: 222.

⁹² Catroga, 2011: 131.

⁹³ Scannell, 2009.

⁹⁴ Rothenbuhler e McCourt, 2002: 378-379.

⁹⁵ Rothenbuhler e McCourt, 2002: 379.

A audiência da rádio fragmentava-se no tempo e no espaço. Innis não teve tempo de vida para verificar estas transformações, mas a constituição do seu pensamento permite-me supor que ele as detetaria rapidamente.

Diferentes narrativas levam a história dos *media*, e neste caso, a história da rádio a outros pontos de vista. Destaco mais três. No populista, verifica-se a aceitação do domínio da música ligeira sobre formas mais intelectuais e de bom gosto musical como a música séria ou clássica⁹⁶, no sentido da evolução da cultura de elite para a cultura comercial por detrás da capa de cultura popular junto das audiências⁹⁷. A narrativa radical permite identificar a posição dominante da rádio no tempo do Estado Novo e a tentativa de apresentar propostas alternativas. Se a ideia de Júlio Augusto Nogueira (Rádio Clube Lusitânia) não triunfou, por pressão política direta, acabando preso e com licença de rádio cassada⁹⁸, a programação de estações como Rádio Clube Português e Rádio Renascença no final da década de 1960 ultrapassou as barreiras culturais e estéticas preconizadas pelo regime à volta de 1950. As duas narrativas permitem compreender melhor a evolução e as lutas internas.

Fala-se em modernidade e pós-modernidade, tema trabalhado por Scannell⁹⁹. Ele identifica inovação tecnológica e modernidade. A revolução industrial nos meios de produção serviu à relação entre seres humanos e máquinas, com as velhas tecnologias dependentes do esforço humano a cederem o lugar a tecnologias controladas mas não dependentes da força braçal, como o vapor, a eletricidade e a energia atómica. Associado a isso, Scannell evoca as questões de eficiência técnica, gestão industrial e consciência de classe. A crítica da indústria cultural desenvolvida por Max Horkheimer e Theodor Adorno assentava na penetração dos métodos industriais na cultura, embora de modo subtil e complexo. Com a ideia de indústria cultural, os autores da escola de Frankfurt criaram um conceito distinto dos de cultura popular e de cultura de massa. Escreveu Adorno:

“Nas versões iniciais [de *Dialética do Iluminismo*, 1947], falava-se de «cultura de massas». Substituímos esta expressão por «indústria da cultura», a fim de excluir, logo à partida, a interpretação que convém aos advogados daquela, ou

⁹⁶ Serra Formigal, 1963; Adorno, 2003.

⁹⁷ Bailey, 2009: 79.

⁹⁸ Santos, 2014.

⁹⁹ Scannell, 2009: 200.

seja, que se trataria de qualquer coisa como uma cultura que surge espontaneamente das próprias massas, a forma contemporânea da arte popular”¹⁰⁰.

Scannell refere também a filosofia da tecnologia enquanto campo recente, com a figura de Heidegger como a mais influente, pelo significado histórico do seu pensamento de resposta à experiência do mundo naquela época, e aponta ainda Raymond Williams, o qual considerava a eletricidade e os *media* eletrônicos como garantes de alegria e prosperidade, uma espécie de dádiva da liberdade. Não é a posição pessimista dos autores anteriores mas o reconhecimento positivo da tecnologia usufruída pelo indivíduo, não a tecnologia em si mas a apropriação social da tecnologia.

Contrariando Lyotard, que datou a pós-modernidade na década de 1970, com o fim das grandes narrativas e o surgimento do efêmero como elemento principal, Scannell recua até às décadas de 1940 e de 1950. Ele justifica por se tratar de um período de transição da economia da escassez para a economia da abundância e de um tempo de comunicação de massas para um usufruto do consumo e de tempo livre, para ouvir e ver os *media* eletrônicos. As pessoas continuaram a frequentar o cinema, a ouvir rádio e os discos e começaram a ver televisão e a falar uns com os outros. “Falar” foi uma das grandes descobertas acadêmicas, conclui Scannell¹⁰¹. As formas de falar, com interação de locutor e audiência, foram tema de livro de leitura difícil de Goffman¹⁰².

A rádio beneficiou das mudanças historiográficas, que avaliou práticas marginais ou obscuras¹⁰³, incluindo estações de minorias, inovações locais, programas femininos, emissões religiosas, emissões de resistência política, concursos, séries e programas de entrevistas e diálogos. A música foi ocupando um lugar cada vez mais central na rádio, controlando esta e revelando-se muito distinta da proposta inicial de Brecht¹⁰⁴.

Na rádio, um marcador essencial do tempo é o sinal horário, traço eletrônico que corresponde ao lado social e religioso de um meio mais antigo, o sino da igreja da comunidade. O sino funciona com uma linguagem comunicacional que determina o ritmo da vida rural e orienta o espaço e as relações entre

¹⁰⁰ Adorno, 2003: 97.

¹⁰¹ Scannell, 2009: 207.

¹⁰² Goffman, 1981.

¹⁰³ Hilmes, 2002: 10.

¹⁰⁴ Brecht, 2000.

os indivíduos. Em última instância, o sino assinala a ameaça do incêndio, da epidemia ou da chegada de inimigos, a regularidade da hora das atividades religiosas e a homenagem ao indivíduo no momento do seu funeral. Corbin assinala o orgulho de cada aldeia ter um sino cujo som ultrapasse os limites da sua comunidade, sinal de força própria e respeito dos outros¹⁰⁵.

O sinal horário na rádio serve ainda para as estações comerciais aproveitarem os minutos em redor da hora para emitir a publicidade principal¹⁰⁶. O sinal horário e a programação orientada para as donas de casa, emitidas num período do dia específico (depois de almoço), seguiram a ideia do trabalho industrial, com a virtude da pontualidade, disciplina e ritmo, no sentido dado por Foucault¹⁰⁷. As novelas radiofónicas e as palestras destinadas às mulheres conferiam força às suas posições no lar, embora dentro de um quadro ou esquema tradicional de dona de casa, mulher e mãe. A teoria dos usos e gratificações de Herta Herzog assinalaria o reconhecimento psicológico feminino na receção da radionovela.

Rothenbuhler e McCourt dividem a história da rádio nos Estados Unidos em dois períodos distintos, o das redes (formação de rádios de âmbito nacional) e o dos formatos (informação, entretenimento, música)¹⁰⁸. Se a música era complemento dos programas até ao começo da II Guerra Mundial, muita ainda tocada ao vivo, passou a desempenhar um papel primordial nas décadas seguintes. Desde o começo, as estações empregavam grupos e orquestras internas para a emissão ao vivo e as empresas discográficas imprimiam com frequência a frase “não autorizado para emissões de rádio”. Além desta inibição, à música gravada faltava o prestígio da música ao vivo, embora se tornasse uma alternativa económica, flexível e atualizada face às novas tendências musicais.

¹⁰⁵ Corbin, 1994: 86.

¹⁰⁶ Santos, 2014.

¹⁰⁷ Foucault, 2009.

¹⁰⁸ Rothenbuhler e McCourt, 2002: 368.

2. A revolução da gravação sonora – ou a imortalidade da voz humana

No capítulo, destaco dois tópicos comuns ao registo da voz e da música e à rádio: a revolução da gravação sonora, a interatividade da oralidade¹⁰⁹. A gravação da voz e da música no disco foi uma das maiores conquistas científicas no final do século XIX, com desenvolvimento impressionante na primeira metade do século XX. Por seu turno, logo depois do início da atividade da rádio (final da década de 1920), a grande discussão sobre o meio foi entre oralidade (conversa, discurso, palestra, mas também concerto ao vivo transmitido à distância) e registos sonoros (música gravada).

Elementos conceptuais

Oralidade e conversa são valores essenciais na comunicação humana. Arnheim e Goffman estudaram-nos, tendo em conta a rádio. Rudolph Arnheim não escolheu a palavra oralidade em si, mas foi evidente o uso que lhe deu¹¹⁰. Ele comparou o teatro – arte a oscilar entre o elemento visual e o elemento verbal – e a rádio. O meio eletrónico, pela ausência da dimensão visual, leva o ouvinte a uma construção laboriosa da imaginação. No concerto de música clássica ao vivo, género apreciado por Arnheim, o ouvinte recebe a música com impressões visuais e auditivas, enquanto na rádio a receção se reduz ao som proveniente do altifalante.

¹⁰⁹ Capítulo escrito a partir do texto publicado no livro *Olhar o Futuro. Homenagem a Roberto Carneiro* (Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa e Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, 2017).

¹¹⁰ Arnheim, 2005: 156.

O texto original de Arnheim remonta ao começo da rádio, quando o teatro radiofónico estava muito em voga¹¹¹. Na emissão, selecionam-se partes essenciais de uma história escrita. A elipse temporal é a cesura da cena que acaba numa tarde e recomeça na manhã seguinte. Se a personagem disser “até logo, vou estudar com o António na cafetaria” e se se ouvir, de seguida, um som de porta a fechar, o ruído de motor de automóvel e loiça a tilintar e sons de outras pessoas ao fundo, a primeira voz a dialogar com outra personagem, sabemos de imediato, pertence a António. Imaginamos a passagem de cena de um lugar a outro, apesar do ator permanecer diante do mesmo microfone e no mesmo estúdio.

Por outro lado, a peça radiofónica oferece uma diversidade de vozes: melodiosas ou dissonantes, roucas ou doces, calmas ou nervosas. Uma utilização frequente dessa variedade é a alternância das vozes masculinas e femininas em programas de diálogo¹¹², ou conversa, como abordou Erving Goffman. Dedicando um longo capítulo à conversa na rádio, ele observou o seu impacto na emissão em direto, caso da entrevista¹¹³. Falar pode acompanhar-se de lapsos, falhas, falsas partidas e palavras repetidas. As palavras da conversa são avaliadas, mas também o tom de voz, o modo de captar, recomeçar e fazer pausas. Goffman elaborou o conceito de *espaço de enquadramento*, ao separar declamação (memorização), leitura em voz alta e conversa ao vivo e em direto¹¹⁴. Na leitura em voz alta, as palavras dificilmente se esquecem. Em algumas leituras em voz alta permite-se a conversa fluida, com liberdade para o falante. Também a apresentação memorizada proporciona a improvisação. A leitura em voz alta pode conciliar autor e animador (aquele que lê mas não é responsável pelo texto). A memorização tem presente o animador que não é autor.

Já Walter Ong escreveu sobre oralidade secundária, registo sonoro baseado na tecnologia eletrónica¹¹⁵. A nova oralidade pressupõe a oralidade primária, existente antes da escrita¹¹⁶. Para Ong, o mundo falado tem primazia

¹¹¹ Arnheim, 2005: 117-119.

¹¹² Arnheim, 2005: 63.

¹¹³ Goffman, 1981: 203.

¹¹⁴ Goffman, 1981: 227-235.

¹¹⁵ Ong, 2002: 133-134.

¹¹⁶ Havelock, 1996.

em qualquer tradição religiosa. No cristianismo, por exemplo, Deus fala e não escreve aos homens¹¹⁷. Como na primeira oralidade, a segunda oralidade gera um forte sentimento de grupo, com as palavras escritas a fazerem dos ouvintes um grupo vasto, a *aldeia global* de Marshall McLuhan. Acrescentaria Ong: se a oralidade primária promove a espontaneidade mas não a reflexão analítica, a oralidade secundária indica a espontaneidade como adequada, implementada pela escrita e pelos *media* eletrónicos.

Arnheim, Goffman e Ong equacionaram a importância da palavra oral e o modo como a escrita entrou na comunicação e no conhecimento. Som e palavra, e interação entre falantes e oralidade através dos meios eletrónicos de comunicação, são elementos centrais. Mas, nestas conceptualizações, fica por resolver o que representa o registo em disco, magnético e digital face ao registo escrito. Considero ter havido uma revolução com a gravação do som, que os autores não atenderam. O impacto da gravação sonora é, para mim, maior do que o registo eletrónico da imagem. Por mais complexo, a ciência demorou muito mais tempo a registar o som do que a imagem. Parte do século XIX registou música em discos de metal, para se ouvir com agrado em caixas de música, mas não a gravação da voz humana. A primeira máquina falante, de Thomas Edison, guardou o poema infantil *Mary Had a Little Lamb*.

Se voz, conversa e interação na rádio foram refletidas, a participação na rádio foi um conceito trabalhado por Bertolt Brecht. Para o dramaturgo, a rádio tornar-se-ia um meio democrático a chegar a todos os ouvintes, em que a participação os configura como agentes ativos¹¹⁸, algo que o teatro não conseguira. Ele concluiu que a rádio seria o motor da sociedade em que iniciativa e participação pertencem aos cidadãos. Já Chignell atenuou a intenção de participação na conversa radiofónica, ao deduzir que o locutor controla o que se diz e muda de tema se se sair da ideia inicial¹¹⁹. No caso de programa gravado, a montagem rasura, de imediato, a passagem inapropriada. Já a sinceridade, tópico essencial na credibilidade dentro da comunicação oral e da rádio, aponta a reciprocidade entre conteúdos radiofónicos e ouvintes¹²⁰. Como Brecht, Scannell observa o par emissor-ouvinte e analisa a ideia de *informalidade* ou

¹¹⁷ Ong, 2002: 74.

¹¹⁸ Brecht, 2000: 35.

¹¹⁹ Chignell, 2009.

¹²⁰ Scannell, 2014: 118-127.

discurso sem texto escrito como oposto ao diálogo previamente escrito para o programa. Este último era uma prática existente nos anos iniciais da rádio por razões de controlo sobre o dito, e próximo da leitura em voz alta em Goffman. A isto, também se chama censura prévia.

Informalidade, portabilidade e mobilidade constituem outras ideias dentro do mapa teórico do registo e transmissão sonora. No impacto do direto e da gravação (voz e música), deteto um duplo movimento. De um lado, o texto previamente escrito cede lugar à conversa informal. De outro lado, o disco e o programa gravado estruturam o conteúdo, igual em apresentação posterior. A conversa é viva, o disco encapsula a realidade. A conversa e a apresentação ao vivo podem conter riscos e falhas e são efémeras, ao passo que o registo gravado leva autores, cantores e músicos a pensar na imortalidade. Em 1902, uma monografia alemã prometia que o gramofone conseguiria construir arquivos e coleções para memória, com as vozes de amigos e familiares falecidos guardados em cilindro fonográfico¹²¹, antepassado do disco, da fita magnética e do ficheiro mp3. A voz e os sons musicais perduram desde então, o seu registo tornou-se um imenso campo cultural na produção e no consumo. À imortalidade assegurada pela imagem, seguiu-se a da voz. Além da ideia de recordação afetiva, existe o culto de aficionados de vozes e temas musicais.

Gravação técnica do som

A gravação da voz e da música em disco e a radiodifusão foram quase simultâneos – do final do século XIX às primeiras décadas do seguinte. Após o registo musical em cilindro e disco de gramofone, tecnologias experimentais e mecânicas, a gravação elétrica em 1925 permitiu um passo à frente, a que se seguiu o disco em acetato, introduzido em 1934, impresso a baixo preço. Já no outono de 1948, as grandes empresas americanas lançaram formatos distintos: 33 rpm ou LP pela Columbia; 45 rpm ou *single*, sucessor do 78 rpm, pela RCA-Victor. Nesta concorrência, chamada “guerra das velocidades”, os dois formatos de discos tiveram sucesso. As gravações musicais eram feitas em programas de auditório, estúdios das estações de rádio e estúdios privados criados para gravar discos, introduzindo inovação constante. Devido a tal,

¹²¹ Kittler, 1999.

surgiram profissões ligadas à gravação nas estações de rádio e nos estúdios privados, responsáveis pelo registo e montagem de programas e pela gravação de vozes e ambientes sonoros. Todos os processos, incluindo a música mecânica, partem de uma forma comum: o redondo do registo, com a leitura feita a partir de um movimento circular em espiral, como se fosse um espaço a percorrer o tempo de gravação (e reprodução). O cilindro, outro processo de registo, desapareceu devido à fragilidade de transporte e armazenamento, mas seguiu o princípio de girar em torno de um eixo.

Se a rádio conheceu uma grande expansão, falando-se de época de ouro nas décadas de 1930 a 1950, a indústria fonográfica também cresceu e desenvolveu um duplo objetivo: promoção de cantores e músicos na rádio, venda de discos ao público interessado. Já em 1962, as editoras europeias retiravam dos seus catálogos as referências a discos de 78 rpm. A obsolescência dos discos mais antigos foi sentida por um responsável da Emissora Nacional, ao pedir a sua substituição por fitas magnéticas e discos de 33 rpm:

“Nas visitas que efetuei aos E. [Emissores] Regionais da Covilhã, Guarda e Vi-seu, em setembro passado, tive ocasião de verificar que foram para ali enviados numerosos discos de 78 rpm que já não são incluídos nos programas transmitidos dos estúdios de Lisboa, Porto e Coimbra. [...] Além de inúteis, os discos de 78 rpm estão a ocupar espaço onde ele é pouco abundante”¹²².

Na história do registo discográfico em Portugal, detetam-se vários períodos, o primeiro com a gravação de músicas locais realizada por técnicos estrangeiros, que se deslocavam ao país com os seus equipamentos. Depois, representantes locais de companhias de gramofones e discos instalaram-se, com vista a uma maior produção de registos de música local, ainda com recurso a técnicos estrangeiros. No final da década de 1950, a gravação de música urbana popular passou a contar com técnicos e estúdios nacionais, como Valentim de Carvalho e Fábrica Portuguesa de Discos Rádio Triunfo. Esta última estabeleceu um acordo com a Emissora Nacional para produção de discos de interesse exclusivo da estação pública¹²³. O acordo era reflexo da fileira de artistas fonográficos depois conhecida por nacional-cançonetismo, com a produção do Centro de Preparação de Artistas da Rádio (Emissora Nacional).

¹²² 30 de outubro de 1967 (Pasta 118. Arquivo RTP).

¹²³ Losa, 2013: 195.

Ao disco de vinil, juntou-se a gravação magnética. Durante a II Guerra Mundial, acompanhando a ocupação dos países europeus pela Alemanha, os seus militares levaram magnetofones (gravadores de fita magnética) para difundir programas radiofónicos. Dada a proximidade política ao regime alemão, a estação pública portuguesa recebeu alguns magnetofones. A Suécia comprou o primeiro magnetofone aos nazis no final da década de 1930¹²⁴. Nos Estados Unidos, a tecnologia recorria a fita de aço mas atualizou-se no final do conflito, com a apropriação das patentes industriais alemãs¹²⁵. A Ampex lançou gravadores de várias velocidades e com fita magnética de óxido de ferro, o padrão durante décadas. O mesmo fez a Nagra, máquina usada em reportagens, pesada mas de grande fidelidade, capaz de gravar a paleta de sons de orquestras. A gravação e montagem exigiram outro tipo de profissional, o sonoplasta. Face ao disco, o registo magnético possui uma vantagem fundamental (regravar e fazer cortes no registo) e uma perda considerável (o gravado na magnetofone é mais volátil que no disco, devido à facilidade de regravar por cima). Permanece a figura circular da função: a fita desenrola numa bobina ou eixo e enrola noutra.

A gravação em fita magnética permitiu, lentamente, acrescentar pistas de gravação e introduzir novos sons e repetir peças musicais ou parcelas de peças, sem necessidade de voltar ao começo da gravação. Se músicos, bandas e orquestras ensaiavam as canções até as considerarem prontas a gravar no estúdio¹²⁶, depois, na década de 1960, os músicos podiam chegar ao estúdio sem qualquer ensaio. Num registo, gravavam-se primeiro os instrumentos musicais, a que se seguiam as vozes em fitas diferentes. Se houvesse uma falha, voltava-se facilmente a gravar. O registo multipista e o trabalho posterior de mistura levaram os músicos a criar efeitos nas canções, caso de distorções de som, tornando quase impossível tocá-las fielmente ao vivo, na rádio e em concertos. *Pet Sounds*, dos Beach Boys (1966), com a música *Good Vibrations*, e *Sgt Pepper's Lonely Hearts Band*, dos Beatles (1966-1967), seriam discos de grande sofisticação na gravação em estúdio. Ao registo raro, pelo seu preço nas décadas de 1940 e 1950, onde um grupo reduzido de artistas gravava após longo processo de seleção, sucediam-se múltiplos estúdios abertos ao

¹²⁴ Elgemyr, 2013: 71.

¹²⁵ Daniel, Mee e Clark, 1998.

¹²⁶ Morton, 2006: 143.

experimentalismo de jovens bandas sem formação e experiência musical a partir da década de 1960.

Neste período, desenvolveu-se a designada idade de ouro da música pop, em que emergiu um *som britânico* distinto. A sonoridade dos discos dos estúdios situados na Grande Londres soava diferentemente, por exemplo, dos estúdios americanos¹²⁷. Para isso, enunciam-se explicações culturais e técnicas. Os sons de *jazz* e dos *blues* – este vindo dos campos de algodão do sul dos Estados Unidos, que evoluiu para o *rock'n'roll* dos anos de 1950 – são americanos. O *punk* saiu mais ácido no Reino Unido que do outro lado do Atlântico. No pós-II Guerra Mundial, se empresas como Ampex e RCA desenvolveram tecnologias de gravação e equiparam os estúdios americanos, no Reino Unido, as dificuldades financeiras impediram a importação de equipamento americano e obrigaram os estúdios ingleses a construir mesas de mistura. A mesa de mistura de um estúdio inglês possuía, assim, um som próprio. Depois, na década de 1960, veio a prática de gravar em oito e dezasseis pistas¹²⁸. Outro fator é o da viagem. Até meados de 1950, a ligação entre Londres e Nova Iorque fazia-se numa longa viagem de navio. Voar ficava muito caro. Só em meados da década de 1970 é que o custo do avião tornou-se acessível, aumentando a polinização cultural entre os dois países. Os defensores do gosto inglês alertaram para os efeitos nefastos destes tipos de música sobre a juventude do país, o mesmo sucedendo em Portugal, como o crítico de rádio Pedro Santos (ver último capítulo).

Os cantores, quando entravam no estúdio, ficavam a certa distância do microfone. Cantar em público, antes do aparecimento do microfone amplificador, exigia vozes capazes de alcançar um largo auditório – na ópera e no teatro musical. O microfone transformou o espaço social da música. Ainda na década de 1930, o cantor descobriu que, ao estar perto do microfone, podia baixar a voz e cantar com a sua voz natural, em vez da sonoridade operática artificial que a projetava¹²⁹. Agora, cantava intimamente, relação proxêmica que resultou em maior simpatia e sensualidade. Equalizadores e compressores enquanto tecnologias possibilitaram maior controlo do cantado e registado¹³⁰.

¹²⁷ Massey, 2015: 2.

¹²⁸ Massey, 2015: 9.

¹²⁹ Scannell, 2011: 44-45.

¹³⁰ José Fortes, entrevista pessoal feita por Carlos Vales.

Pela primeira vez na relação entre rádio e música gravada, o controlo da cadeia de valor pendeu para a música. Embora a promoção do disco na rádio se mantivesse fundamental, a liderança do negócio passou para a indústria discográfica. O conceito de cadeia de valor, proveniente da economia, significa a desagregação de atividades que contribuem para o produto final, incluindo conceção e desenvolvimento, estratégias editoriais, identidade de marca e promoção, com cada atividade a produzir valor e lucro.

O maior consumo de discos por aquisição individual acabou com o quase monopólio da audição da rádio. Na passagem da década de 1960 para a seguinte, a popularização de pequenos gravadores de som domésticos permitiu à primeira geração de piratas gravar a partir de discos (e de programas de rádio). O posterior desaparecimento de programas de autor, realizador-locutor que seleciona a música para o seu programa, por troca com programas de música mais vendida, significou o controlo definitivo da indústria discográfica nas atividades musicais, definindo doravante os gostos coletivos, e mantido até à revolução provocada pela internet.

Algumas práticas de registo sonoro na rádio portuguesa

Aqui parto da emissão de rádio para a produção de sons, num processo inverso da cadeia de valor até aí dominante da indústria de radiodifusão. Além da emissão, as estações de rádio foram ainda espaço para registos fonográficos mas concorriam e apoiavam as editoras, numa simbiose pertinente. Durante décadas, antes do lançamento comercial, as editoras fonográficas enviavam os seus discos para a rádio na forma de exclusivo¹³¹, caso do programa *23.ª Hora*, em Rádio Renascença. Por seu turno, os locutores acompanhavam os movimentos internacionais pela leitura de revistas (*Cashbox* e *Billboard*)¹³².

A atualização musical também se fez de modo informal, com discos novos vindos através de familiares e conhecidos, como os comissários de avião (programas *Página 1* em Rádio Renascença e *Em Órbita* em Rádio Clube Português)¹³³. No caso de Angola, os discos novos chegavam ali igualmente

¹³¹ Morton, 2006: 83-84.

¹³² João Martins (Arquivo RTP AHC 14771).

¹³³ Adelino Gomes e Jorge Gil, entrevistas pessoais.

por esquemas pessoais: os que viajavam ou trabalhavam na TAP. Por exemplo, o comandante Vieira da Silva e os comissários Manuel Espinho e Michel Mounier, baterista dos 1111, levavam discos de Nova Iorque e Paris¹³⁴. Havia ainda a iniciativa de arranjar coleções de etiquetas como *Le Chant du Monde*, com canções de Zélia Barbosa e Judith Reyes¹³⁵, vendidas ou emprestadas na livraria Opinião (Lisboa), nos programas *Tempo Zip*, primeiro, e *Limite*, depois, em Rádio Renascença¹³⁶. Alguns discos estavam proibidos pela censura, o que fazia de locutores e produtores agentes desafiantes do poder político.

A rádio constituiu-se em dois vetores: música e parte falada. No início, para manter as emissões de música, as estações criaram pequenos grupos privativos de amadores (três a cinco músicos), que não ganhavam dinheiro mas atuavam por paixão à arte¹³⁷. Mas também orquestras, como a Aldrabófona (1936-1948), que atingiu 46 elementos ao longo da sua existência¹³⁸, incluindo os locutores de rádio Jorge Alves e Pedro Moutinho. Os membros da Aldrabófona representaram também em palcos, por isso também considerados o primeiro grupo de teatro radiofónico. Em Rádio Clube de Moçambique, o maestro José Belo Marques trabalhou entre 1938 e 1942, onde organizou um orfeão e regeu as orquestras da estação¹³⁹.

Logo em meados da década de 1930, o número crescente de horas de emissão de rádio conduziu à produção de mais conteúdos de entretenimento e gravação (voz, música), além de colaborações graciosas. Na informação, se houve a necessidade de fornecer material ao vivo, exemplificada nos noticiários, exigiu-se ao mesmo tempo o registo gravado para reportagens e depoimentos de responsáveis e vozes populares¹⁴⁰. A gravação magnética em equipamentos portáteis facilitou a tarefa. Desde a década de 1940, estações como Rádio Graça (Lisboa) e Ideal Rádio (Porto) e pequenos estúdios gravaram discos de acetato à unidade para candidatos a cantores, servindo como

¹³⁴ Almeida, 2016: 56, 68.

¹³⁵ Ricardo Saló, entrevista pessoal.

¹³⁶ João Alferes Gonçalves, entrevista pessoal.

¹³⁷ Santos, 2005.

¹³⁸ Maia, 1995: 68.

¹³⁹ Rádio Clube de Moçambique, 1959: 18-19.

¹⁴⁰ Crisell, 2012: 32.

cartão-de-visita para contratos e concertos. Também se gravaram discursos e palestras em 78 rpm, nomeadamente de personalidades políticas¹⁴¹.

Os sons ambientes usados nos programas tiveram grande evolução: de registos artesanais a processos automáticos. No programa *Ouvindo as Estrelas* (Emissora Nacional), a gravação de palmas lembrava a ideia de auditório vivo¹⁴², como hoje os programas de humor na televisão incluem sons de gargalhadas. O portuense Fernando Gonçalves, no início do seu programa *Festival*, destinado a classes populares, usava o mesmo processo. Em peça realizada por Ilídio Inácio, foi preciso criar o som ambiente do mar. O realizador aplicou técnicas americanas que lera: pegou numa taça com água e, com dois dedos, agitou a água, produzindo um adequado som do mar¹⁴³. Os estúdios não dispunham de discos com os efeitos sonoros, o que exigia imaginação. Já em meados da década de 1950, etiquetas privadas gravavam os artistas da rádio, atendendo à maior procura de consumo¹⁴⁴. As estações de rádio deixavam de lado a produção de discos. O modo do registo musical tinha padrões:

“um grupo do norte, *Conjunto Só Pai e Filhos*, [tocava] acordeões ou aquelas percussões típicas do norte. Então, o senhor tinha um dia marcado para gravar o LP. Aparecia de manhã. De manhã preparava-se, ensaiava-se, punham-se microfones. À uma hora, o disco estava feito. [...] ele começava às dez horas, às onze horas começávamos a gravar, por exemplo. À uma hora, o disco estava feito e, à tarde, era só para ouvir”¹⁴⁵.

Ao longo das décadas de 1950 e 1960, o sonoplasta Fernando Conde participou na gravação de discos de Maria de Lurdes Resende, Rui de Mascarenhas, Ivon Curie, Shegundo Galarza e Coro do Seminário dos Olivais e aproveitou ambientes naturais mas de boa sonoridade, como o anfiteatro da FIL (Junqueira), o Teatro de S. Luís e o santuário de Fátima¹⁴⁶. Ainda era o tempo de ensaios antes do registo. A atriz Carmen Dolores começou a representar na rádio ao vivo. Depois, assistiu ao aparecimento de discos: “lembro-me de

¹⁴¹ Santos, 2014.

¹⁴² *Jornal de Notícias*, 21 de dezembro de 1956.

¹⁴³ Álvaro Nazareth, entrevista pessoal.

¹⁴⁴ Neves, 1999: 80.

¹⁴⁵ Moreno Pinto (Arquivo RTP AHC 12964).

¹⁴⁶ Fernando Conde (Arquivo RTP AHD 14792).

ter gravado, por exemplo, o *Frei Luís de Sousa*, em disco. Nós não podíamos sequer enganar senão estragava-se o disco”¹⁴⁷. Com os gravadores de fita, já havia espaço para a repetição até o registo ficar adequado para emissão.

A produção do teatro radiofónico tinha etapas. Após o ensaio, os atores ficavam à volta do microfone girafa, dentro do estúdio, com condições acústicas garantidas pelo revestimento isolante de paredes e tetos¹⁴⁸. Na sala da *régie*, o realizador (e também o técnico de som) fazia entrar os separadores musicais de acordo com o texto, geralmente peças escolhidas antes. O realizador acompanhava o texto, a entrada de peças musicais e atendia a falhas e acertos. Do mesmo modo que os músicos para gravar um disco com a instauração do registo magnético, os atores dispensaram o ensaio apurado, baixando a pressão psicológica dos erros. Podia distinguir-se entre sonorizador e montador:

“O primeiro escolherá, obedecendo ao seu gosto pessoal, enquadrar nos textos que lhe forem fornecidos e obedecendo a mil e um pormenores, os trechos musicais, ruídos ou efeitos especiais mais a propósito; o segundo limitar-se-á a trabalhar com a mesa de montagem (onde se encontram os vários pratos e gira-discos), compondo ou montando o texto, locução ou interpretação e toda a sorte de sonorização”¹⁴⁹.

Um novo conhecimento da música fez-se através de programas radiofónicos de discos pedidos, como *Quando o Telefone Toca*, espécie de barómetro dos géneros de música mais escutada nas décadas de 1950 e de 1960. A integração estética de tal música contou com festivais da canção e celebração de intérpretes e músicos. Na transição da década de 1960 para a seguinte, o programa televisivo *Zip-Zip*, depois seguido na rádio (*Tempo Zip*, Rádio Clube Português), associado a espetáculos ao vivo e à imprensa (*Flama, Rádio & Televisão*) foi alforge de intérpretes conhecidos como baladeiros¹⁵⁰. O programa *Página 1* (Rádio Renascença) teve também papel importante na divulgação dessa música. A música mais moderna passou para o período noturno em

¹⁴⁷ Silva, 2001: 60.

¹⁴⁸ *Plateia*, 19 de abril de 1966.

¹⁴⁹ *Nova Antena*, 21 de fevereiro de 1969.

¹⁵⁰ Neves, 1999: 83-84.

ondas médias (*Página 1* e *Tempo Zip* na Rádio Renascença) e para as emissões em FM (*Em Órbita* em Rádio Clube Português).

A música emitida seria uma questão primordial dos programas, em termos de relação entre música portuguesa e de outros idiomas e entre parte falada e parte cantada. Em março de 1969, entraria uma nova legislação sobre percentagem de música portuguesa. No respeitante a Rádio Clube Português, programas como *Contacto*, *A Noite é Nossa*, *Onda Noturna* e *Lisboa à Tarde* emitiam 50% de música portuguesa, *CDC* e *Talismã* atingiam 40%, *Carrocel* 80% e *Diário Rural* 100%, ultrapassando cinco mil horas anuais das 16380 horas de emissão¹⁵¹. A programação incluía ainda noticiários, reportagens, teatro radiofónico, transmissão de competições desportivas, rubricas literárias e publicitárias e música de outras línguas. Por ano, editavam-se cerca de 480 discos de música portuguesa, abrangendo fados e versões nacionais de canções estrangeiras (50%), ranchos folclóricos (30%), histórias de humor e infantis (15%) e quadros de revista de teatro, insuficiente para atingir as quotas de música nacional, levando à repetição de trechos musicais vezes sem conta. O ideal seria produzir 25 mil discos para preencher cinco mil horas de música portuguesa. Selecionar artistas com valor, organizar orquestras e grupos musicais, respeitar os públicos, desenvolver a indústria e promover os lançamentos eram as recomendações para o aumento discográfico¹⁵².

¹⁵¹ *Nova Antena*, 18 de abril de 1969.

¹⁵² *Nova Antena*, 21 de fevereiro de 1969.

3. Cultura radiofónica na primeira metade da década de 1960

O capítulo analisa o pensamento sobre a rádio na primeira metade da década de 1960, especificando a realidade portuguesa. Os anos de 1962 a 1964 foram importantes pela publicação de obras de forte impacto internacional: Claude Lévi-Strauss (*O Pensamento Selvagem*), Marshall McLuhan (*A Galáxia Gutenberg*) e Eric Havelock (*Preface to Plato*), conjunto de autores pertencentes à geração moldada na ecologia de *media* impressos mas em trânsito para novos modos de transmissão e gravação de sons, sucedendo à geração pioneira de estudos sobre a rádio e os *media* eletrónicos (Adorno, Lazarsfeld, Innis). Adorno colaborou inicialmente em projeto sobre o impacto da rádio nas audiências americanas, liderado por Lazarsfeld, mas afastou-se depressa. Innis resistiu a dar entrevistas à rádio, cioso da sua privacidade, apesar de ter estudado os meios de comunicação. Os textos de Fernando Curado Ribeiro e José Serra Formigal – aqui apresentados – precisam de ser lidos neste contexto, mesmo que neles haja uma ignorância absoluta acerca do novo pensamento internacional.

Em meados da década de 1960, a música ligeira ganhava terreno à música clássica. Apesar do informe entusiasta de Serra Formigal sobre a música clássica, crescia o espaço dedicado a transmissões desportivas e nascia o conceito de rádio temática (FM em Rádio Clube Português), conquanto as outras estações tivessem programação generalista. Além disso, muitos registos na imprensa nacional descreviam a insatisfação perante a grande quantidade e má qualidade de anúncios nos programas das estações comerciais.

Elementos do percurso profissional e estético de Curado Ribeiro¹⁵³

Em 1963, Armando Marques Ferreira deixava o programa *Meia-Noite*, substituído por Fernando Curado Ribeiro (1919-1995), homem de gostos e atividades polivalentes, da música à rádio e à escrita. Logo depois, Fernando Curado Ribeiro lançou *Rádio. Produção, Realização, Estética* (1964), um dos raros textos sobre rádio publicados naquela época em Portugal. Fernando Curado Ribeiro já publicara *Diário duma Voz. Inconfidências, Críticas, Programas, Entrevistas* (1947). Além disso, escreveu um relatório sobre as rádios do Porto (1944) para o Secretariado Nacional de Propaganda¹⁵⁴. Para a sua biógrafa¹⁵⁵, o legado dele incluiria três registos de relevo na rádio: dois livros, teatro radiofónico e o programa de divulgação literária *Leitura*.

Fernando Curado Ribeiro trocara a frequência do curso de engenharia pela atividade de cantor nos *Excêntricos do Ritmo*, o primeiro conjunto que serviu as variedades da Emissora Nacional (1938)¹⁵⁶, inspirado nos ritmos da orquestra de Glen Miller e dos cantores Bing Crosby e Carlos Gardel. Jorge Alves e Fernando Pessa convenceram Fernando Curado Ribeiro a concorrer a locutor do SNI, em 1939¹⁵⁷, onde ganharia 300 escudos mensais durante um ano¹⁵⁸. Depois, trabalhou na Emissora Nacional entre 1940 e 1946, após o que iniciou um périplo por estações de Angola. A sua ausência de Portugal foi justificada por razões políticas, ao apoiar a candidatura de Norton de Matos à presidência da República. Joana Campina, casada com ele, seria despedida da Emissora Nacional em 1949 pela mesma participação política, purga que atingiu outros nomes da rádio.

De seguida, foi locutor de português de Rádio Congo Belga de Leopoldville, em 1950, e chefe da secção ibérica da Radiodifusão Nacional Belga, em Bruxelas, em 1951. Colaborou (estágios) com a Radiodifusão Francesa de

¹⁵³ Texto ampliado a partir de “Sound Aesthetics in Fernando Curado Ribeiro”, capítulo de livro editado por Madalena Oliveira & Fábio Ribeiro, *Radio, Sound and Internet* (2015).

¹⁵⁴ Santos, 2014.

¹⁵⁵ Raimundo, 2005: 47.

¹⁵⁶ Raimundo, 2005: 39.

¹⁵⁷ *Jornal de Notícias*, 23 de novembro de 1956.

¹⁵⁸ Raimundo, 2005: 49.

Paris e a BBC em 1952¹⁵⁹. Sonoplasta, produtor, realizador e locutor, Curado Ribeiro voltou ao país em 1954 para fazer o programa *Talismã* e outros programas em Rádio Clube Português. Nesta estação, em centenas de emissões do programa *Leitura*, entrevistou escritores, apresentou os últimos lançamentos, fez a leitura de alguns trechos desses livros e deu notícias das edições internacionais. Ele impulsionou o teatro radiofónico, traduziu e adaptou peças, representou e dirigiu atores¹⁶⁰, além das suas outras paixões nas indústrias culturais e criativas: cinema (*O Costa do Castelo*, *Menina da Rádio*, *O Leão da Estrela*) e teatro de palco enquanto ator do quadro do Teatro Nacional. No final de 1973, ele dirigia a secção de teatro de Rádio Clube Português, caso da adaptação radiofónica do romance de Guy de Maupassant, *Uma Vida*, em 34 episódios, de segunda a sexta-feira entre as 15:15 e as 15:30¹⁶¹. Do conjunto de atores envolvidos, destaque Carmen Dolores, Irene Velez, Elvira Velez, Henriqueta Maia e Fernando Curado Ribeiro. A crítica da revista *Rádio & Televisão*, Natália Rego, elogiaria esse “teatro de situações menos complexas, um teatro acessível”¹⁶².

Conforme o ator e homem de rádio escreveu, ele vivia “quase completamente da voz que Deus Nosso Senhor me deu. Ela é que me paga tudo: os prazeres e até os desgostos”¹⁶³. Chegado à direção da rádio pública em 1974, Fernando Curado Ribeiro foi dos agentes da rádio que melhor conheceu o longo período do Estado Novo, ele que não teve simpatia pelo regime político.

Para o autor, as palavras escritas pelo redator radiofónico tinham mais valor se confundidas com as do locutor, que parece improvisar, levando ao esquecimento da presença do texto¹⁶⁴. É o conceito de *remediação*¹⁶⁵, ainda sem este apuramento teórico. Como trabalhou na rádio da Bélgica, Curado Ribeiro atribuiu a organização competente da atividade radiofónica aos profissionais daquele país. Ao avaliar a produção das notícias na rádio, esclareceu que redator é o que escreve e lê as notícias, atitude moderna em Portugal. Rádio

¹⁵⁹ *Jornal de Notícias*, 23 de novembro de 1956.

¹⁶⁰ Raimundo, 2005: 47; Pereira, 1997.

¹⁶¹ *Diário Popular*, 31 de dezembro de 1973.

¹⁶² *Rádio & Televisão*, 30 de março de 1974.

¹⁶³ Ribeiro, 1947: 5.

¹⁶⁴ As referências nesta página foram retiradas de Ribeiro, 1964: 147-157.

¹⁶⁵ Bolter e Grusin, 2000.

Clube Português, em 1961, adotara este princípio profissional. Para ele, o primeiro jornal falado nasceu em França em 1925, completado pela lei de 1930 no mesmo país, onde se indicava ser o jornal “emitido regularmente, fornecendo notícias laconicamente e observando, sob todos os pontos de vista, total imparcialidade”. Ainda não se falava de valores-notícia, mas a ideia estava presente. Simplicidade de exposição e aplicação prática de regras com clareza e concisão eram a trave desse laconismo defendido por Fernando Curado Ribeiro. Possivelmente se tivesse passado pela rádio americana, reivindicaria o pioneirismo daquela, ou até falaria do modelo do repórter Esso no Brasil. O repórter Esso foi o noticiário curto de três minutos implantado no Brasil, durante a II Guerra Mundial, pago pela petrolífera americana com esse nome.

No livro de 1964, Fernando Curado Ribeiro dedicou 27 páginas à formação profissional, o segundo capítulo mais longo, este dedicado ao teatro, ambos sintomáticos da sua orientação. Mas ele estabeleceu igualmente o que lhe parecia fugir à normalidade, caso da formação profissional na rádio alemã, com aulas de sindicalismo e filosofia marxista e existencialista. Para um português a viver em ditadura, isso era estranho. Ele faz uma referência à Emissora Nacional de Radiodifusão e a Portugal, quando escreve sobre o exame e estágio dos novos locutores¹⁶⁶. Uma só referência significa muita prudência face à realidade portuguesa. No que é um dos seus capítulos mais apurados, a mostrar a experiência e o desejo de melhorar a montagem no teatro radiofónico, o autor destaca igualmente os ruídos e a trucagem.

Já o livro de 1947 não tivera intenções literárias nem programáticas como o de 1964. O texto refletia o dia a dia do profissional e destacava alguns dos profissionais que ele entrevistara nos jornais *Microfone* e *Vida Mundial Ilustrada* ou com quem convivia diariamente (Álvaro de Andrade, Jorge Alves, Olavo d’Eça Leal, Joana Campina, D. João da Câmara, Igrejas Caeiro e Fernando Pessa), todos ligados à Emissora Nacional naquele momento ou em período anterior. O livro trazia ainda textos sobre tipos de música (*jazz*, *valsa*), cantores e relação da rádio com o cinema. Se o texto de 1964 era sobre a estética da produção, o texto de 1947 foi um conjunto de memórias pessoais e de programas. Mas com uma preocupação comum – a voz na locução. Curado Ribeiro comentava que a abundância de novelas e teatro radiofónico na América comovia as “meninas radiófilas”, ao passo que o público aqui preferia

¹⁶⁶ Ribeiro, 1964: 172.

“as piadas de almanaque, as locuções mal feitas, e principalmente a música ligeira”, que também designou por *ligeirinha*¹⁶⁷. Este seria um ponto de partida para reflexão mais sólida diversos anos depois. Ao publicar o livro em 1964 na editora Arcádia e deixar de fora autores portugueses que tinham já escrito sobre rádio mas afetos ao regime político¹⁶⁸, Curado Ribeiro mostrou uma forte independência em relação à cultura salazarista.

António Ferro pretendia construir a rádio como meio para atingir toda a gente enquanto poderoso instrumento de propaganda direta e responsabilidade de educação cívica, moral e artística do povo e renovação do gosto¹⁶⁹. Patrício Álvares, quadro superior da Emissora Nacional, defendia as funções de informar, comunicar, recrear e cultivar para a rádio¹⁷⁰. As estruturas e os géneros enquadravam-se na função recreativa da rádio, por Álvares chamada *espetáculo do ar*: locução de programas ligeiros, palestras humorísticas, música ligeira, canções e cançonetas, revistas radiofónicas, operetas, comédias e farsas¹⁷¹. José Pires Cardoso, administrador financeiro da Emissora Nacional (1935-1945) e diretor da revista *Rádio Nacional*, via a rádio como meio de ação e princípios práticos (linguagem própria, atenção do ouvinte e variação de programas, diferentes géneros musicais, assuntos de interesse para o grande público, sensibilidade)¹⁷². Instrumentais, os textos de Ferro, Pires e Álvares não tinham densidade filosófica, pois nasceram de discursos de elogio ao regime político e sem qualquer visão de cidadania e/ou comercial da atividade radiofónica. Ao contrário, sempre que escreveu sobre estética, Curado Ribeiro citou autores nacionais não identificados com o Estado Novo (Francisco Vieira de Almeida, João José Cochofel e José Fonseca e Costa), além de referência ao marxista Georgi Plekhanov. Nessas escolhas, relevo o não dito face ao dito, procurando compreender as suas razões.

¹⁶⁷ Ribeiro, 1947: 12-13.

¹⁶⁸ Cardoso, 1941; Ferro, 1950; Álvares, 1954.

¹⁶⁹ Ferro, 1950: 19-22.

¹⁷⁰ Álvares, 1954: 7.

¹⁷¹ Álvares, 1954: 26.

¹⁷² Cardoso, 1941.

Influências francesas

No livro *Rádio. Produção, Realização, Estética*, Fernando Curado Ribeiro identificou claramente autores franceses envolvidos na rádio após a libertação do país no final da II Guerra Mundial¹⁷³. Nesse momento e em França, a rádio funcionou como catalisador das vontades de regeneração da sociedade, graças ao alcance das suas mensagens nas comunidades e nas famílias. A edição de livros indica uma maior produtividade após o conflito. Passemos em revista algumas propostas das obras francesas que inspiraram Curado Ribeiro.

Um tema central aos autores em análise é a ideia de *rádio cega*¹⁷⁴, retomada por Curado Ribeiro e ainda hoje estudada¹⁷⁵. Em Curado Ribeiro, a comunicação estabelecida pela palavra pressupõe dois participantes – o que fala e o que ouve¹⁷⁶. Assim, na palavra falada, há uma dupla presença, ao passo que “na rádio, há uma dupla ausência: aquele que fala não vê o que escuta; o que escuta não vê o que fala”. Mesmo extraída de uma das suas influências literárias, não deixa de ser elegante a imagem. Não se vê quem fala na rádio, mas a tonalidade da voz produz no recetor a tentativa de conhecer quem tem essa voz. Além disso, a rádio não mobiliza toda a atividade do ouvinte (ao contrário do cinema, televisão e teatro), libertando-o para outras tarefas. Para Jean Thévenot, a *escuta* é um estado excepcional de receptividade e de emoção; ela permite viajar no tempo e no espaço através da rádio e alterar as noções de semelhança e duração¹⁷⁷.

Roger Pradalié terá sido o autor francês mais influente em Curado Ribeiro. No seu livro, Pradalié desenvolve uma primeira parte cheia de pormenores da história das tecnologias e dos seus impactos sociais. Para ele, o disco elétrico conduziu a rádio a uma revolução total. Até aí, o disco era difundido por um fonógrafo colocado junto do microfone, com a distorção na emissão daí vinda; depois, o disco permitiu ao operador misturar a palavra do locutor com a música do disco. De igual modo, pelo uso do altifalante, a audição

¹⁷³ Sudre, 1945; Thévenot, 1946; Cordier, 1950; Pradalié, 1951.

¹⁷⁴ Pradalié, 1951: 116; Thévenot, 1946: 44.

¹⁷⁵ Chignell, 2009: 67-71.

¹⁷⁶ Ribeiro, 1964: 148.

¹⁷⁷ Thévenot, 1946: 57-58.

passou a abranger o grande público¹⁷⁸, enquanto as tecnologias de registo se multiplicavam, melhoravam em qualidade e facilitavam a montagem, como os gravadores magnéticos de fio de aço e de fita. Também Sudre destacou as tecnologias e dedicou capítulos às ondas de rádio e modulação, música para o microfone e leis da harmonia.

Seis anos separariam a edição dos livros de Pradalié e de Sudre, mas ambos não previram as alterações sociais e culturais operadas após a guerra e os efeitos sobre a rádio. Para Sudre, o modelo de programação englobava ópera, ópera cómica, opereta e emissões líricas, dado o entusiasmo dos ouvintes¹⁷⁹. Ele destacaria Honneger, Wagner e Toscanini¹⁸⁰. De modo semelhante, Thévenot propunha que se difundissem compositores considerados mais abordáveis, como Beethoven, Bach e Mozart, e se doseassem as emissões difíceis¹⁸¹. Era o gosto antigo, que o final da II Guerra Mundial e o impacto da música americana como o *swing* e o *jazz* alterariam rápida e profundamente. Quanto ao teatro radiofónico ou auditivo, como Sudre chamava, defendia a presença de um comentador que descrevesse lugares e personagens antes de começar cada ato¹⁸². Além disso, opunha-se a que todo o teatro clássico passasse para o microfone. Isso excluía Ésquilo, Shakespeare e Victor Hugo. As peças na rádio, como explico à frente, eram constituídas por adaptações.

Num tempo em que a rádio ainda não emitia ininterruptamente, os ouvintes gostavam de ter programas durante o jantar¹⁸³. Dos géneros radiofónicos, Thévenot distinguia a reportagem, assente na instantaneidade¹⁸⁴. Quanto a Cordier, cartografou os géneros principais da rádio (informação, educação, profissional, artística e recreativa), marcas de uma época esperançada na harmonia social trazida por este meio eletrónico de comunicação¹⁸⁵. Cordier traçou também o impacto dos tipos de recursos financeiros (programas publicitários, taxas pagas pelos ouvintes e subvenções governamentais)¹⁸⁶. Por

¹⁷⁸ Pradalié, 1951: 25-26.

¹⁷⁹ Sudre, 1945: 129.

¹⁸⁰ Sudre, 1945: 55-56.

¹⁸¹ Thévenot, 1946: 80.

¹⁸² Sudre, 1945: 135.

¹⁸³ Thévenot, 1946: 70.

¹⁸⁴ Thévenot, 1946.

¹⁸⁵ Cordier, 1950: 60.

¹⁸⁶ Cordier, 1950: 37.

outro lado, Sudre¹⁸⁷ e Pradalié¹⁸⁸ distinguiram a informação ou *jornal falado*. A informação, historicamente a primeira função da rádio, revestia-se sob a forma de boletins (meteorologia, bolsa), revistas especializadas, crónicas, revistas de imprensa, tribunas e mesas redondas.

Teatro e concertos, em especial de variedades e fora do estúdio, entravam na programação. As emissões de variedades tornaram-se apanágio das rádios privadas, ao passo que o teatro se desenvolveu nas rádios do Estado. Desde 1937 e em França, os programas de variedades eram financiados pela publicidade e respondiam a exigências populares, preenchendo grande parte dos programas das rádios privadas, que encorajavam compositores e letristas a escrever música popular¹⁸⁹. Ainda marcado pela II Guerra Mundial, que manteve os conceitos de informação e propaganda em níveis semelhantes, Thévenot admitia a defesa do civismo mas não a leitura contra a democracia e a opinião pública, aconselhando a rádio a ser estritamente documental e objetiva¹⁹⁰. Pradalié incluía a propaganda e a publicidade, ambas tidas como eficazes na rádio¹⁹¹. Então, ainda sem a concorrência da televisão, a melhor hora de audição era das 20:00 às 21:00 para o noticiário e variedades e das 21:00 às 22:00 para os concertos clássicos e das 12:30 às 14:00 para a música variada. No centro da emissão, o locutor aparecia como vedeta, conquanto se notabilizassem igualmente artistas de teatro, jornalistas, repórteres, aquilo a que chamei vozes *da rádio*¹⁹².

Em época de recursos escassos, a posição de Thévenot despertou interesse quanto ao gosto dos ouvintes¹⁹³. Estes queriam canais especializados (informação, reportagens e causas práticas; rádio escolar; emissões dramáticas e literárias; música sinfónica e lírica; música ligeira, folclore e canção; *jazz*). Tal levaria a custos elevados e negligenciaria sistematicamente determinados géneros, admitia o autor. Era o tempo da rádio generalista e de valores morais, ainda sem vislumbre da sociedade da abundância. Em 1949, a nossa

¹⁸⁷ Sudre, 1945: 71.

¹⁸⁸ Pradalié, 1951: 103.

¹⁸⁹ Pradalié, 1951: 36.

¹⁹⁰ Thévenot, 1946: 72.

¹⁹¹ Pradalié, 1951: 104-105.

¹⁹² Santos, 2005.

¹⁹³ Thévenot, 1946: 143-144.

Emissora Nacional começava a emitir dois programas distintos em algumas horas do dia, música clássica de um lado e música ligeira do outro lado. À pergunta “o que escutam os ouvintes”, Thévenot analisou a correspondência dos ouvintes chegada às rádios e concluiu que os pobres escreviam mais que os ricos, os operários mais que os burgueses e as mulheres mais que os homens¹⁹⁴. A elite intelectual nunca escrevia, fenómeno também encontrado em Portugal¹⁹⁵. Thévenot observaria a existência de correio *provocado*, através de apelos feitos em emissão, ideia retomada por Curado Ribeiro.

Outro livro que marcou profundamente Curado Ribeiro foi o de Sudre. O texto inicial da sua obra, chamado “Excerto de uma carta a um recetor amigo”¹⁹⁶, é estruturalmente semelhante ao começo do livro de Sudre, intitulado “Épître à mon récepteur”¹⁹⁷. A uma narrativa mais tecnológica em Sudre e Pradalié, correspondeu um modo mais literário em Curado Ribeiro, embora sem referências académicas, habituais nos livros de hoje. Curado Ribeiro não era um teórico mas um homem de ação da rádio. No pensamento, Curado Ribeiro aproximou-se de Jean Thévenot, que também fez programas de rádio, mais do que Pradalié, que foi administrador da rádio pública francesa e com maior intervenção na organização e na gestão da atividade, e Sudre, jornalista, escritor e colaborador da Radiodiffusion Française (1926-1940)¹⁹⁸. Porém, Pradalié (1951) foi essencial para a estrutura em três partes do livro de Curado Ribeiro. Pradalié enfatiza a produção radiofónica (70 páginas), ao passo que Curado Ribeiro usa 50 páginas para desenvolver o mesmo tópico, acrescentando também elementos da terceira parte do livro de Pradalié. A segunda parte da realização radiofónica em Fernando Curado Ribeiro trabalha pontos da segunda parte do livro de Pradalié. Na terceira parte do livro de Fernando Curado Ribeiro, o primeiro capítulo chama-se “Cânones da Estética Radiofónica”, o título exato da terceira parte do livro de Pradalié.

O menos importante dos livros que influenciaram Curado Ribeiro seria o de Stéphane Cordier, mas ele trabalhou duas ideias centrais nos outros livros e de forte influência em Curado Ribeiro. Por um lado, a rádio dirige-se

¹⁹⁴ Thévenot, 1946: 157-160.

¹⁹⁵ Ribeiro, 2014.

¹⁹⁶ Ribeiro, 1964: 11-15.

¹⁹⁷ Sudre, 1945: 7-12.

¹⁹⁸ Hill, 2013: 135.

simultaneamente a um grande auditório e a um único ouvinte¹⁹⁹, e que Curado Ribeiro repete²⁰⁰. Era ainda um tempo de memória da escuta coletiva, devido à escassez de recetores e ao seu elevado custo. Entretanto, cada família comprou um aparelho, ouvindo-o na sala, sem interrupções. Por outro lado, Cordier olha os sons a partir de três elementos essenciais: palavra, ruídos (efeitos sonoros) e música.

Apesar de decorrer quase uma década entre a saída dos livros franceses e o texto de Curado Ribeiro, há, no meu entender, um discurso e uma construção teórica muito próximos. Antigo estudante de engenharia, não se nota o peso técnico no texto de Curado Ribeiro, até com maior reflexão no campo da formação dos profissionais, que não encontrei nos autores franceses (exceto Sudre). Estes estavam ocupados na reconstrução do país e a formação profissional ficava em segundo plano, ao passo que na década de 1960 era notória a ausência de estruturas escolares na rádio portuguesa.

Curado Ribeiro tem uma notação gráfica que permite descobrir as influências dos textos franceses. Ele mostra frases em itálico, que remetem para autores lidos por si, embora sem os identificar. O itálico funciona como equivalente às aspas nos textos académicos atuais. Mas também usa notas de rodapé, com casos concretos que ilustram os conhecimentos adquiridos nos estágios em Bruxelas e Paris. Certamente que ele conheceu os autores que cita ou ouviu falar deles de gente muito próxima durante os estágios. Isso deu-lhe uma percepção do trabalho entre Portugal e países europeus mais desenvolvidos culturalmente, mas sem diferenças em termos de qualidade de locução:

“Devo dizer que os profissionais de rádio que, nessa altura, saíam, eram todos [iguais aos] melhores. Recordo-me que falavam sempre num excelente locutor que era o Pessa, por exemplo. Quando nós íamos a Londres, diziam: «nós temos um belíssimo locutor estrangeiro, não sei se é da sua terra, é o Pessa”. [...] O Francisco Mata, que fez uma vida um bocado efémera como locutor, talvez não tenha até vincado a sua posição como locutor, era considerado em Paris, onde eu estive com ele a trabalhar, um dos melhores profissionais da UNESCO. Ele estava a trabalhar na UNESCO nessa altura”²⁰¹.

¹⁹⁹ Cordier, 1950: 93.

²⁰⁰ Ribeiro, 1964: 54.

²⁰¹ Fernando Curado Ribeiro (Arquivo RTP, AHD 11861).

Estética sonora

Teatro radiofónico, rádio-drama ou áudio-drama são designações que cobriam a mesma realidade. Em Portugal, também se associou o termo folhetim, programa mais popular e apoiado na publicidade a detergentes, numa altura de mudança de hábitos de limpeza. O teatro radiofónico teve espaço no livro de Curado Ribeiro (30 páginas) mais a análise e reprodução da peça de teatro *Maremoto* (ver à frente). Vou fazer referências a autores franceses que também escreveram sobre a matéria e que abasteceram Curado Ribeiro com alguns elementos. Depois, entro no capítulo do autor português, que chegou a pertencer ao elenco permanente do Teatro Nacional D. Maria II.

Pradalié apresentou diferentes etapas da produção dramática radiofónica²⁰². Na primeira, *preparatória*, texto, música e realizador desempenham funções essenciais. Na fase de *execução*, os atores representam no palco ou no estúdio. Por haver, à época, apenas um canal de audição (monofonia) nos registos gravados, os planos sonoros usavam a profundidade para cobrir as duas dimensões. O autor enfatizaria igualmente a *interpretação*. Separado do microfone e do texto, o ator libertava o seu génio para interpretar a personagem. A rádio tem, ao mesmo tempo, um carácter impessoal e íntimo ou confidencial²⁰³. Um autor nosso contemporâneo, Paddy Scanell, destacaria a intimidade diante do microfone, a qual transmite confiança ao ouvinte²⁰⁴. Pradalié define ainda a *fase definitiva*, a do registo e da mistura, em que o nível sonoro se torna um momento delicado (entre voz, música e efeitos sonoros).

A opção de Curado Ribeiro revela-se essencial quando ele segue o diálogo da peça radiofónica *Maremoto*, proposta de 1924 por Pierre Cusi e Gabriel Germinet (pseudónimo de Maurice Vinot, que esteve na origem dos jornais falados em 1922 e contribuiu para organizar a primeira estação privada Radio-la). A peça, cuja transcrição total ocupa 21 páginas do livro, fora proibida em França após um ensaio e pressão da opinião pública, mas traduzida e emitida no Reino Unido em 1925 e radiofundida em França apenas em 1937²⁰⁵. Para

²⁰² Pradalié, 1951: 56-88.

²⁰³ Ribeiro, 1964: 138.

²⁰⁴ Scanell, 2014.

²⁰⁵ Ribeiro, 1964: 103; Méadel, 1992: 78.

Curado Ribeiro, a peça francesa marcou o início da arte radiofónica, bem antes do êxito de Orson Welles em 1938, *A Guerra dos Mundos*, adaptada da obra de Herbert George Wells. Em 1938, a montagem radiofónica realizada por Welles tinha aterrorizado a América, numa experiência de psicologia de massas e que demonstrou o poder de sugestão da rádio. Em *Maremoto*, com destaque ao naufrágio de um navio, a rádio ocupava o centro da peça²⁰⁶. Embora Curado Ribeiro não o refira, o episódio português da guerra dos marciais de Matos Maia em 1958²⁰⁷ estaria na mente do locutor e escritor.

Por seu lado, Sudre contou o caso de *L'Agonie du Dirigeable L 303*, que impressionou muito os ouvintes de uma aldeia francesa²⁰⁸. Estes, acreditando na realidade do drama, foram rezar para a igreja implorando pelo balão em perigo. Já Thévenot destacou a emissão *Plateforme 70 ou l'Âge Atomique* de Jean Nocher (fevereiro de 1946)²⁰⁹: na peça, após a notícia da “catástrofe” (assalto a edifícios e cargas de dinamite), ouvia-se o apelo à calma do secretário-geral da ONU, seguindo-se informações sobre um acidente em cadeia²¹⁰. A questão é que os ouvintes seguiram o programa, muitos deles depois do começo, sem saber que se tratava de uma peça radiofónica, o que criou muito pânico. Repetia-se o exemplo de Welles, mas ao contrário do aumento do prestígio deste, o diretor geral da Radiodiffusion Française demitiu-se dois dias depois do programa. Quase todos estes programas ocorreram na época em que a teoria da comunicação preponderante, a dos efeitos ilimitados ou bala mágica, dizia que os *media* exerciam um efeito poderoso e permanente sobre os ouvintes da rádio ou espectadores do cinema. Uma espécie de ressonância – o quadro de uma história repete-se nas seguintes – seria usada nestes dramas radiofónicos.

O capítulo de Curado Ribeiro dedicado ao teatro radiofónico inicia com uma citação de Gabriel Germinet, um dos autores de *Maremoto*. Depois, separa duas fases da construção do teatro radiofónico, *preparação* e *execução*, para mim mais adequada que as três fases de Pradalié. O autor português realça os elementos fundamentais da peça radiofónica: texto, música, sonorização

²⁰⁶ Méadel, 1992: 77.

²⁰⁷ Maia, 1996.

²⁰⁸ Sudre, 1945: 136.

²⁰⁹ Thévenot, 1946: 58.

²¹⁰ Thévenot, 1946: 113.

especial, interpretação e realização e distingue palavra falada (voz) e palavra escrita (texto)²¹¹, numa altura em que Roland Barthes começava a divulgar a semiótica, embora sem referências no trabalho aqui em análise. A voz ou estudo da voz falada implica que o profissional tenha, perante o microfone, de usar respiração adequada, emissão vocal regulada, timbre claro e sonoro, facilidade de articulação, boa pronúncia e dicção²¹². Ele considera ainda a interpretação vocal falada como a base do trabalho profissional (locutor, conferencista, ator, cronista) e fala de regras de fraseio (pausas, ênfases). Nas suas páginas, o autor assume um grande esforço pedagógico.

A uma fase de adaptação de peças de palco, seguiu-se a de textos de teatro produzidos diretamente para a rádio, o que levou a que, na fase de preparação dos trabalhos, se separassem texto, montagem e realização. Já a fase de execução inclui ensaios, ambientes, relevo sonoro, ruídos e trucagem, música, interpretação e montagem final²¹³. Seguindo Pradalié de muito perto, escreveu o autor português:

“Um autor apresenta a um realizador, a um produtor ou a um comité de leitura uma peça completamente escrita, onde tudo está previsto, desde a música aos efeitos sonoros; por vezes, encomenda-se ao autor uma peça determinada; outras vezes, o produtor ou o realizador é o próprio autor”²¹⁴.

Para Curado Ribeiro, no arranque da atividade da rádio, adotara-se a solução de escolher peças para palco e adaptação à rádio. O recurso ao narrador significava a ligação entre momentos da ação. Ao mesmo tempo, a profissão de sonoplasta ganhava distinção, pois os cenários, os gestos e outros elementos não sonoros precisavam de ser apresentados ao ouvinte. Este, através dos sons, consegue “ver” no espaço²¹⁵. Em entrevista posterior, o autor defendia a “visão” ao recordar as fãs nas décadas de 1940 e 1950:

“A rádio, na altura, tinha um impacto muito maior do que hoje tem a televisão. E tinha também aquele mistério que ainda hoje a rádio guarda. A imaginação das ouvintes fazia o resto. [...] A rádio não tem a imagem. O ouvinte é

²¹¹ Ribeiro, 1964: 71-72.

²¹² Ribeiro, 1964: 138.

²¹³ Ribeiro, 1964: 78-95.

²¹⁴ Ribeiro, 1964: 77.

²¹⁵ Ribeiro, 1964: 75.

permanentemente solicitado a construir a imagem que lhe é necessária para melhor compreender. A rádio estimula²¹⁶.

Aqui, quero fazer uma reflexão. O teatro radiofónico da Emissora Nacional teve sempre a adaptação como área essencial, apesar de encomendar folhetins em que as personagens principais eram heróis nacionais como Pêro da Covilhã e Vasco da Gama. Há um segundo nível de adaptação, o da correspondência entre a narrativa das peças e o elogio ou representação dos ideais do Estado Novo. Por vezes, a estação pública lançava superproduções, com criação de música original, por exemplo. Os melhores atores e atrizes entravam no teatro radiofónico, forma financeira e artística de envolvimento dos artistas de palco, do mesmo modo que hoje atores e atrizes de palco entram em telenovelas para melhorar o salário mensal. Acrescento que as peças na Emissora Nacional tinham mais efeitos sonoros enquanto os folhetins nas estações comerciais usavam o mínimo de efeitos para contextualizar a ação.

Fernando Curado Ribeiro escreveu a sua obra quando o registo magnético estava perfeitamente implantado nas estações de rádio. O montador de rádio (sonoplasta) ficava encarregado de introduzir música e sons depois da gravação do texto. Um exemplo de apurado conhecimento é o do *relevo sonoro*²¹⁷. Como ainda não se massificara a estereofonia, o sonoplasta tinha de explorar a possibilidade de profundidade, pelo que o “microfone acentua[va] a noção de afastamento” (texto em itálico no original). Assim, o impacto do microfone vinha das impressões de *profundidade* e de *distância*. Sobre a trucagem, escreveu o autor:

“os sons de um naufrágio, do galopar de cavalos, de tempestades, de explosão, de vozes de animais, de aviões, etc., encontram-se gravados em discos vendáveis; mas, muitos outros, podem ser fabricados melhor ou pior, em pleno estúdio, durante a gravação (ou, anteriormente, em faixa a utilizar na montagem). No mercado, para utilização profissional, há várias coleções de discos de ruídos²¹⁸.”

Para o autor, os modos de produzir ou simular sons resultavam de “discos gravados, operação manual, operação elétrica, operação mecânica, emissão

²¹⁶ Fernando Curado Ribeiro (Arquivo RTP, AHD 11861).

²¹⁷ Ribeiro, 1964: 85-89.

²¹⁸ Ribeiro, 1964: 91.

vocal e emissão acústica”²¹⁹. O autor voltaria a repetir a imagem quando escreveu um texto jornalístico sobre o teatro radiofónico: a “obra, partindo de um texto, é um conjunto indivisível, em que são elementos importantes texto, música, interpretação, realização, etc., reunidos no filme radiofónico, na «banda sonora»”²²⁰.

Toda a terceira parte da obra de Curado Ribeiro está dedicada à estética sonora, onde o autor inclui a definição de cânone, aplicação da estética à publicidade e realização da obra de arte radiofónica. Curado Ribeiro seguiu Pradalié²²¹ no tocante aos cânones da estética radiofónica. O autor francês chamaria a atenção do locutor cuja voz tem de ser eficaz ao microfone; daí, interditar os conferencistas de ler os seus textos quando eles possuísem vozes fracas, substituídos por locutores. Também não eram radiogénicas as grandes formações de orquestras. Das vozes, deviam eliminar-se as harmónicas graves e excluir vocábulos raros, afirmações gratuitas e tom irónico. As emissões de texto radiofónico parecem melhor interpretadas que as emissões cómicas, com Pradalié a aconselhar uma duração máxima de dez minutos.

Curado Ribeiro, quando examina a voz, faz-se acompanhar da análise das tecnologias – microfone e altifalante. O primeiro não deforma a voz, mas realça as vozes ricas e questiona as vozes pobres, levando o ser humano a exprimir-se na sua fidelidade inteira²²². Já com o altifalante, o mundo sonoro transformou-se e o hábito de ouvir mudou, o que fez desenvolver os princípios de densidade e clareza, não muito bem explicados no texto. Para o autor, vacilações, pausas, repetições, exclamações, ironia e humor surgem como elementos de afirmação de uma personalidade, quase anunciando o programa de Goffman²²³, o qual classificou as interações da comunicação face a face nas conversas do quotidiano e nas trocas verbais no meio rádio.

A publicidade foi refletida pelo autor, pois constitui a chave de sucesso financeiro da rádio comercial. Ele evidenciou o impacto da publicidade sobre o público nas vendas dos produtos que anuncia e ressaltou a importância dos

²¹⁹ Ribeiro, 1964: 92.

²²⁰ *Antena*, 15 de setembro de 1965.

²²¹ Pradalié, 1951: 107-113.

²²² Ribeiro, 1964: 191.

²²³ Goffman, 1981.

estudos de mercado²²⁴, linha definida desde a investigação americana de Paul Lazarsfeld. A publicidade não dispunha apenas da estética mas também implicava verbas para campanhas. A sua estética é uma espécie de corolário da estrutura e das condições de produção e exploração radiofónica. O capítulo repete ideias anteriores como o destaque conferido aos elementos radiofónicos (voz, música, efeitos sonoros) mas também inclui a ideia de programação.

Uma obra reflete a época da sua publicação. No livro, o autor defendeu a nacionalização da rádio como evolução legítima, aceitando que os responsáveis pela programação cumprissem, direta ou não, ordens que influenciavam o critério estético, podendo excluir o que não fosse do interesse político. Ele acentuaria: “o facto é importante e não se pode esquecer ao tentar traçar bases de uma estética radiofónica ideal”²²⁵. Aqui, há uma cedência do autor ao quadro político vigente na época.

Outro ponto que acompanharia o pensamento dos autores franceses, caso de Thévenot²²⁶, foi o da crítica ao sistema de emissão especializada, que levaria à negligência da grande missão da rádio – a formação do gosto do ouvinte, a missão educativa²²⁷. O texto de Fernando Curado Ribeiro está em oposição à sua prática profissional, como o programa *Sintonia 63*, preenchido à base de discos pedidos pelos ouvintes.

A distinção entre música séria e música ligeira em Serra Formigal

Outro texto inaugural que avalio é o de Serra Formigal²²⁸ sobre a relação entre música séria e música ligeira²²⁹. O ponto de vista do autor constitui um objeto de imenso interesse, pelo texto em si e pelo local onde o apresentou (reunião da Comissão de Programas da Emissora Nacional). Que se conheça,

²²⁴ Ribeiro, 1964: 209.

²²⁵ Ribeiro, 1964: 199.

²²⁶ Thévenot, 1946.

²²⁷ Ribeiro, 1964: 200.

²²⁸ Formigal, 1963.

²²⁹ Ata de 25 de novembro de 1963 (Livro de Atas do Conselho de Programas, 1958-1971, Caixa 122. Arquivo RTP). Doravante, as citações seguem este documento, sem identificação em rodapé.

não foi um texto publicado, lido ou comentado por leitores e especialistas, mas somente um documento de reflexão interna: “Compreender e sentir o verdadeiro alcance da música séria e a sua eminente função social”²³⁰. Ele era então um dos vogais daquele órgão de consulta da estação pública. A frase, inserida num discurso sobre a distinção entre música ligeira e música clássica transmitida pela rádio, em que esta era considerada um veículo de cultura por excelência, precisa de contextualização, mas o facto da sua elocução colocava-a como ideia central na discussão sobre a cultura da época.

José Manuel Serra Formigal (1925-2011), jurista, foi grande cultor da música clássica e entusiasta da ópera em Portugal. Na Emissora Nacional, ocupou o lugar de Chefe de Repartição de Programas Musicais. Num período da sua passagem pela rádio, Serra Formigal foi vogal do Conselho de Programas da Emissora Nacional (1961-1966), nomeado secretário da comissão presidida por César Moreira Baptista²³¹ e com o pelouro de acompanhamento dos programas musicais e tauromáquicos, prova da então muita consideração estética e cultural pelo espetáculo de violência e sangue. Embora na teoria o Conselho de Programas fosse um órgão de consulta, na minha perspetiva foi ainda um órgão de decisão a concorrer com o poder da Direção da Emissora Nacional, em especial durante o mandato de Jaime Ferreira (1959-1963). Já com o regime democrático, Serra Formigal foi diretor do Teatro da Trindade e da Companhia Portuguesa de Ópera residente naquele teatro, e presidente do conselho de administração do Teatro Nacional de São Carlos.

Formigal é contemporâneo do primeiro grande debate sobre a concorrência de estéticas musicais no começo da década de 1960, quando as músicas *pop* e *rock* apareceram nas rádios de língua inglesa e, depois, em todo o mundo ocidental. Portugal não ficou imune a essa penetração. O texto lido por Serra Formigal, cheio de referências culturais e estéticas mas também de ausências, como a não nomeação da música *pop*, é um marcador importante. Ele oscila entre o que escreveu Friedrich Herzfeld, historiador da orquestra sinfónica de Berlim no tempo do III Reich, e o que disse António Ferro, jornalista e escritor mais tarde ideólogo do regime e presidente da Emissora Nacional entre 1941 e 1949, embora este último não seja mencionado no texto.

²³⁰ Formigal, 1963.

²³¹ Ata de 14 de julho de 1961 (Livro de Atas do Conselho de Programas, 1958-1971, Caixa 122. Arquivo RTP).

Quero ser concreto, olhando para a ata de reunião do Conselho de Programas da Emissora Nacional, em que o vogal José Manuel Serra Formigal leu um texto seu. Pela dimensão (cinco páginas), a leitura perante pares teria demorado quase quinze minutos. Além do agradecimento do presidente do Conselho de Programas pelo texto lido, a ata é omissa quanto a outras apreciações. Quais as razões que levaram Serra Formigal à escrita de documento tão longo? Estímulo interno da Comissão de Programas? Pedido da Emissora Nacional para revitalizar a música séria? Necessidade de publicar? Retiro as suas principais ideias sobre música ligeira e música clássica, a primeira das quais a definição conceptual:

“Antes de mais desejo exprimir a minha preferência terminológica pela expressão «música séria» [...] em face de outras como «grande música», «música erudita», etc. «Grande música» é expressão que pode assimilar-se tecnicamente a certas espécies de música séria como a «grande ópera», «grande sinfonia», etc. Música erudita tem um carácter limitativo, que desagrada pedagogicamente numa perspetiva de cultura popular e até porque já é contrária à expansão que esta música séria conseguiu em determinados países. O mais importante para mim é, porém, que «música séria» [é] expressão que essencialmente mais se adequa à distinção com música ligeira”.

Embora sem conhecer os textos de Adorno, há um pensamento comum com Formigal. Adorno preferia a designação de música séria, domesticada com o nome de música clássica, enquanto a música ligeira, destinada ao consumo, nunca fora objeto de experiência em termos dessas categorias²³². Serra Formigal apontaria alguma música séria com aspetos ligeiros no assunto: Mozart (*As Bodas de Fígaro*), valsas de Brahms ou Chopin. Aí, havia uma espécie de unidade teórica na época: Adorno também questionava a prática do arranjo musical enquanto elemento que destrói a unidade da obra completa e realça algumas partes populares isoladas²³³. Há ainda uma questão tecnológica: muitas inovações na produção discográfica tiveram como alvo satisfazer a procura de música clássica ao longo da década de 1930 e seguinte, em especial a qualidade sonora das gravações e a escolha de peças adaptadas aos limites

²³² Adorno, 2003: 21.

²³³ Adorno, 2003: 34.

de tempo de cada registo fonográfico²³⁴, o que estabelecia uma prévia seleção entre a música séria e a de sonoridade mais agradável ou melodiosa.

José Serra Formigal partia de ideias como “a música séria ocidental «euro-peia e americana» é informada pela cultura greco-latina-cristã o que, portanto, transpõe musicalmente tais valores. Daí o poder falar-se da função cultural e social da música”. O medo do impacto da música norte-americana aparecia sob a forma de aviso não identificado, caso do *jazz*. Serra Formigal esclarece a posição da música ligeira: de um lado, aproxima-se do *jazz*, de outro lado, está entre a música de dança, a música popular e a de natureza folclórica. Ele não critica “a boa música folclórica ou o *jazz* clássico, por exemplo, de um «Modern Jazz Quartet» [que] agradam também a minorias”, mas põe em causa a música ligeira (*cabaret*, *night club*, teatro de revista), que contém “excitação erótica, ritmo convencional e monótono, pretensiosismo de moda, estereotipação e pobreza formais que é o fácil pois entra no hábito e serve sempre o vedetismo sem causa séria, o pirismo, a ausência de espírito”.

A questão de Serra Formigal vinha de trás. Ele observara que, nas três horas de emissão diária, o *Programa da Manhã* (Emissora Nacional, primeiro programa) era constituído apenas por música ligeira, com grande predomínio de ritmos sul-americanos e afro-cubanos²³⁵. Daí, propor que o *Programa da Manhã* contivesse algumas sugestões culturais de forma leve e hábil, como aproveitar as conversas dos locutores para contarem *faits-divers* da vida de compositores, maestros, cantores e instrumentistas célebres, “apresentando depois composição ou interpretação de música séria desse artista, escolhendo-se sempre trechos acessíveis e de agrado geral”. Ele buscava a “escolha criteriosa dos programas de música séria contemporânea numa perspetiva de cultura e educação populares que julgo ter de estar sempre presente nos programas da Emissora Nacional”. E citaria longamente Herzfeld²³⁶, no que me parece a sua maior influência teórica:

“Quando se fala de música ligeira vocal, surgem os termos de cançoneta, «couplet» ou «refrain», o que nada tem de comum (apesar de lamentáveis confusões) com a autêntica canção popular. A característica principal da canção popular é

²³⁴ Morton, 2006: 92-93.

²³⁵ Ata de 21 de fevereiro de 1962 (Livro de Atas do Conselho de Programas, 1958-1971, Caixa 122. Arquivo RTP).

²³⁶ Herzfeld, 1954: 257.

o direito de senhorio que o povo tem sobre ela. [...] A cançoneta ligeira não está no mesmo caso. É sempre obra de poetas e músicos profissionais, sendo um dia atirada pelo teatro, pelo disco, pela rádio ou pelo filme para o público. A obsessão dela estabelece-se como se propaga uma doença contagiosa. Todos cantam, cantarolam ou assobiam essa melodia. A ninguém, contudo, ocorre a ideia de a adaptar a um estado de espírito. Pelo contrário! Em pouco tempo, a cançoneta é atirada fora, como se fossem os restos de um produto em massa da vida de todos os dias e uma nova cançoneta enceta a sua breve e tirânica ditadura”.

Grande parte da culpa da perda de impacto da música séria na cultura europeia atribuíam-se à rádio, segundo Friedrich Herzfeld. Para este: “Um dos fenómenos modernos é a inimizade irreconciliável entre as duas músicas: a música S ou música séria, e a música L ou música ligeira. Há inúmeras espécies de música ligeira. Uma delas é uma degenerescência da ópera: a opereta”²³⁷.

Herzfeld notou a degenerescência da opereta em princípio do século xx, algo que Serra Formigal não captou. Degenerescência era um termo usado na Alemanha nazi, como também na Rússia comunista, para designar a arte que não agradava ao regime, com os artistas perseguidos e as obras destruídas. Contudo, o importante a realçar aqui é Formigal entender manter a distinção entre música séria e música ligeira, não “para postergar ou desprezar a música ligeira de bom gosto, mas antes para, mantendo as devidas fronteiras hierárquicas, compreender e sentir o verdadeiro alcance da música séria e a sua eminente função social”. Atrás, no mesmo discurso, Serra Formigal acentuara a passagem de trechos mais agradáveis e melodiosos, o que se afasta do pensamento de Adorno, esteta deveras conservador nesse ponto.

A música ligeira de antes e após a II Guerra Mundial, de Charles Trenet, Jean Sablon e orquestra de Glenn Miller, era ela própria substituída por ritmos mais rápidos e com instrumentos eletrificados vindos da América, como o *rock’n’roll* branco de Paul Anka e Elvis Presley. A estes, criticava-se o erotismo da dança devido ao gingar das ancas. A música inglesa urbana e folclórica e os *blues* e *gospel* negros americanos estavam também a irromper, mas o texto de Serra Formigal omite-os totalmente. A Emissora Nacional queria estancar a perda de ouvintes e procurava refúgio num tipo de música que os textos filosóficos garantiam como melhor. Mas a realidade escapava-se. Nem a música séria

²³⁷ Herzfeld, 1954: 256.

manteria o mesmo espaço intelectual nem a música ligeira era estática. Para a Emissora Nacional, a década de 1960 seria triste se comparada com o ritmo e vigor das décadas anteriores, em que marcou a direção da rádio portuguesa.

Da bibliografia inserida no livro de Fernando Curado Ribeiro (1964), realço Jean Thévenot (*L'Age de la Télévision et l'Avenir de la Radio*, 1946), Stephane Cordier (*La Radio, Reflet de Notre Temps*, 1950), Roger Pradalié (*L'Art Radio-phonique*, 1951) e René Sudre (*L'Huitième Art, Mission de la Radio*, 1945). Essa bibliografia saíra no final da II Guerra Mundial, textos confiantes na importância e impacto da rádio na restauração da cidadania e dos direitos humanos, e que ele comprara certamente durante o período de permanência na Bélgica. Das referências literárias inseridas no texto de Serra Formigal, destaco as de Friedrich Herzfeld (*Nós e a Música*, 1954), Alphons Silbermann (*Estructura de la Musica*, 1961), Adolfo Salazar (*La Musica en el Siglo XX*, 1936), Fernando Lopes Graça (*Introdução à Música Moderna*, 1946), Norbert Dufourcq (*La Musique*, dir., 1946) e José Ortega y Gasset (*La Deshumanización del Arte y Otros Ensayos de Estética*, 1925). No primeiro, há uma nítida influência de autores de língua francesa, no segundo de língua castelhana ou tradução para essa língua, o que ilustra a influência europeia de línguas latinas na cultura portuguesa de início da década de 1960.

Os textos dos dois homens da rádio surgiram num momento de grandes transformações e desafios. A guerra colonial e a concorrência da televisão refletiram-se na elaboração e produção da rádio. A rádio perdia o sentido de unidade que a caracterizara ao longo das décadas anteriores. Mas ganhava um novo fôlego. A expansão da televisão, a ocupar mais os tempos livres dos consumidores, levou a rádio a inovar, com destaque para o alargamento de horários, implantação de FM (no caso da Rádio Renascença, a cobertura de FM permitiu colmatar dificuldades de emissão em ondas médias) e entrada de uma nova geração de gestores e de profissionais. O turbilhão de movimentos musicais que chegou rapidamente à rádio não deu tempo e oportunidade a Fernando Curado Ribeiro e José Serra Formigal para absorverem o impacto e compreenderem as transformações.

4. Notas sobre os escritores da história da rádio em Portugal

Com *Telefonia* (1995), José Matos Maia conseguiu publicar a mais bem conseguida história da rádio em Portugal até hoje. Profissional da rádio, a conciliar com outra atividade regular, no livro ele dedicou capítulos à organização das estações e à apresentação de programas de rádio. A proposta que aqui trago é, ao mesmo tempo, uma análise e uma homenagem à sua obra. Mas também a recordação de dois antecessores que quiseram escrever sobre a história da rádio: José do Nascimento (texto inédito, a fazer a apologia das rádios privadas) e Álvaro de Andrade (artigos de jornal com pendor mais cultural e a refletir a Emissora Nacional). Matos Maia e José do Nascimento tiveram uma prática regular de rádio muito prolongada no tempo, com criação de programas, ao passo que os interesses de Álvaro de Andrade se repartiram em especial pelo teatro e pelo jornalismo. Em todos eles, há o ideal de amador da história sem preocupações heurísticas e hermenêuticas, pelo que prefiro a designação de escritor da rádio em vez de historiador. O facto isolado em si e a atividade individual aparecem nos seus textos mas sem interpretação social, cultural, económica e tecnológica que os historiadores procuram. Neles, o jornalista, com o acontecimento como matéria principal analítica, tem bastante mais impacto que o historiador das organizações e das relações sociais e económicas e das tendências culturais.

José do Nascimento

Jornalista do turno da noite em *O Século*, José do Nascimento tinha parte do dia livre para dedicar à rádio²³⁸. Arguto e com boas fontes, ele conseguiu

²³⁸ Manuel Bravo, entrevista pessoal.

obter informações novas em casos noticiosos complexos na vida política portuguesa: desvio do paquete Santa Maria e assassinato do general Humberto Delgado²³⁹. A sua atividade radiofónica mais antiga esteve relacionada com a Rádio Voz de Lisboa, que pertencera a Francisco Lacombe Neves. Através de José do Nascimento, o responsável da estação procurou desvincular-se da propaganda alemã a que se ligara inicialmente e aproximar-se da propaganda inglesa e americana²⁴⁰. Para fazer esquecer a antiga ligação, pretendeu alterar a designação de Rádio Voz de Lisboa para Emissões Atlântico, a enfatizar o papel das nações atlânticas na construção da democracia. Após a II Guerra Mundial, a estação foi comprada pelos irmãos Laranjeira, ligados à Rádio Peninsular. José do Nascimento passaria para Rádio Clube Português como assistente de produção e um dos pioneiros da programação de frequência modulada da estação (1963) e da estereofonia (1968), com o programa *Encontro no Ar* (17:00-18:00). A sua relação com o poder da estação esteve patente na indicação para secretário da mesa da assembleia geral de Rádio Clube Português²⁴¹. Depois, foi presidente da mesa da assembleia geral da Imavox, uma das empresas do grupo de Rádio Clube Português²⁴². José do Nascimento foi o autor da criação do museu da rádio.

Ao longo da sua atividade, o jornalista e radialista deixou, junto dos mais próximos do mundo da rádio, a ideia de escrever uma história. Ficou um documento datilografado mas não autenticado, conjunto de 64 páginas pontuadas de notas manuscritas²⁴³. Em exposição de peças do museu em outubro de 1971, na Sociedade Filarmónica Incrível Almadense, a comemorar o 123.º aniversário²⁴⁴, com 41 peças apresentadas, José do Nascimento assina o texto que acompanha a exposição, onde se anunciou uma próxima publicação de livro intitulado *Assim Nasceu a Rádio*²⁴⁵. Matos Maia, nas referências bibliográficas do seu livro, integra a indicação de *A História da Rádio* de José do

²³⁹ Orlando Dias Agudo, entrevista pessoal.

²⁴⁰ SNI, Caixa 1440, 18 de março de 1944, ANTT.

²⁴¹ *Nova Antena*, 18 de abril de 1969.

²⁴² *Diário do Governo, III Série*, 27 de março de 1975.

²⁴³ As citações são extraídas do texto datilografado. Como as páginas do texto não estão bem identificadas, não as menciono nas citações seguintes.

²⁴⁴ *Jornal de Notícias*, 1 de outubro de 1971.

²⁴⁵ Incrível Almadense e Rádio Clube Português, 1971.

Nascimento, “trabalho não editado”²⁴⁶. Apesar da diferente designação nos dois locais, há uma grande semelhança entre o começo do texto da exposição e o documento datilografado de 64 páginas, onde enumera alguns inventores: De Forest, Marconi, Branly, Edison, Hertz, Fleming, Morse, Ohm e Bell. No texto datilografado, José do Nascimento considera:

“Sem o aparecimento de homens de espírito prático e empreendedor, movidos pelo desejo ardente da conquista do desconhecido, nunca a Rádio de que hoje dispomos encontraria na grandeza dos factos a justificação da extraordinária vitória alcançada. [...] a Rádio, como todas as invenções, não pode ser atribuída a um só sábio, na sua forma definitiva, mas sim na exploração aturada de todos os seus investigadores”.

O autor dedica sete páginas a tópicos tecnológicos: válvula eletrónica, telégrafo, eletricidade, telefone. Duas referências ao ano final da sua narrativa (1975) permitem estabelecer o que conhecia das tecnologias da informação. Por exemplo, não alude ao transistor, já proeminente como a escuta pública da radionovela *Simplemente Maria* (1973-1974) permitiu constatar. Presente no título, consagra vinte páginas à rádio portuguesa, que concretiza melhor no subtítulo: resumo histórico da TSF em Portugal, de 1902 a 1975. Com o conhecimento à época, a que se acrescenta a falta de um aparato conceptual, escrever sobre 70 anos de rádio no país não era possível. A designação TSF está deslocada por antiquada, termo aplicado no começo das aplicações da rádio à telegrafia e à telefonia e que implicava a ligação de comunicações sem fios. Mas, nas páginas iniciais, José do Nascimento alude a um aspeto técnico – o fio de arame ou de metal –, o que se traduz na ambiguidade da defesa de um ou outro processo (com ou sem fios). Sobre o fio de metal, escreveu:

“Aconteceu na segunda metade do século xvii. Sem a simples descoberta feita por um operário, Rudolf, de Nuremberg, o mundo da ciência não teria atingido o desenvolvimento imediato e extraordinário que hoje domina quase todos os setores da vida: o fio de metal, ou de arame, se quiserem. [...] Rudolf, num momento de brilhante inspiração, tomou uma barra de ferro, aguçou uma das suas pontas e introduziu-a num bloco de metal com um furo. Segurando do outro lado a ponta com uma tenaz, foi puxando a barra até que toda ela atravessou o furo. [...] Nascia, com esta simples operação, o fio de metal, de secção circular

²⁴⁶ Maia, 1995: 337.

uniforme, que haveria de ligar os povos entre si, consentindo a eletricidade, a luz, as comunicações”.

Os pontos mais importantes do texto são os nomes das estações pioneiras, a apreensão de emissores pelos CTT (1925), os primeiros concertos (1925), os congressos da eletricidade (1925) e de radiotelefonia (1932) e a inauguração da Emissora Nacional (1935). Ele destinou sete páginas à história da rádio na década de 1930 e oito páginas à da década de 1940, saltando de imediato para 1974. As décadas intermédias não despertaram qualquer interesse dele, quando José do Nascimento foi protagonista da rádio desde finais da II Guerra Mundial. Aliás, da sua experiência profissional, não escreveu uma única linha, a causar incompreensão ao leitor de hoje.

Por detrás da estrutura do texto está a síntese do editado em revistas e publicações, em especial factos acontecidos a pequenos heróis da telegrafia e da radiotelegrafia. O texto reproduz ainda estereótipos perpetuados ao longo de décadas, como o episódio de Fernando de Medeiros emitir rádio pela primeira vez em 1914, sem averiguar se a experiência era radiodifusão. Das revistas publicadas ao longo do tempo, José do Nascimento identifica *Rádio Ciência*, *Rádio Lisboa Magazine*, *A TSF em Portugal*, *Rádio Programa*, *Microfone*, *Antena*, *Rádio Nacional*, *O Século – Rádio Mundial*, *Nova Antena* e *QSL* e nomeia Álvaro Contreiras, diretor da *Rádio Ciência*, o que indicia o nível de importância dado à revista. Nenhum critério de notação bibliográfica aparece no texto, o que reflete o seu esforço de amador sem preocupações de autoria e citação.

Dos contactos de José do Nascimento com o mundo da rádio internacional, evocou o locutor Jean Roy, de Rádio Toulouse, “aquando de um nosso encontro de amizade radiofónica: puro tipo de francês, olhos grandes, vivos, encimados por espessas sobrancelhas negras a contrastar com o seu cabelo alourado, disperso e ondulado, nariz forte, lábios finos e queixo saliente”. A ele chegara a notícia do fuzilamento do locutor pela “resistência”, por colaboracionismo alemão. Na realidade, Jean Roy, único locutor de Rádio Toulouse (1925-1944), com histórias ligadas a essa permanência recordista ao microfone, fora proibido de trabalhar na rádio após o final da II Guerra Mundial pelas suas ligações políticas, morrendo de depressão em agosto de 1945, com 63 anos²⁴⁷.

²⁴⁷ https://fr.wikipedia.org/wiki/Radio_Toulouse#Jean_Roy, acedido em 5 de janeiro de 2017.

A parte final do texto (40 páginas) versa variados elementos técnicos e sociais tipo *fait-divers*, que o autor teria encontrado nas suas leituras e selecionado, pensando numa organização documental: do gramofone ao *pick-up*, jornal da rádio, a válvula que fez a rádio, meio século de BBC, Big Ben, torre Eiffel e torre de Berlim, a mais poderosa antena do mundo, o primeiro grande locutor, a primeira grande transmissão, pilhas e baterias, onda eletromagnética e força social da rádio (transmissão da guerra dos marcianos em 1938, peditório de Kate Smith na II Guerra Mundial e folhetim da coxinha do Tide). Do resumo da história da rádio no país, depois de destacar o primeiro congresso nacional de radiotelefonia (maio de 1932), José do Nascimento dedicou atenção a palavras de Henrique Galvão (Emissora Nacional):

“Assim, vamos levar a nossa orquestra sinfónica para fora dos estúdios, apresentando-se em 14 de agosto nas ruínas do Carmo, depois nalguns bairros populares. Vamos ter concertos de câmara e ópera. Vamos fazer concursos de música portuguesa. Vamos, enfim, procurar servir não as fantasias, paixões ou interesses de alguns, mas sim a utilidade de todos. E tudo se pode fazer, sem precipitações, dentro dos nossos recursos”.

A história que José do Nascimento procurou fazer não tem cronologia adequada, avançando datas para a frente e para trás e resolvendo grandes distâncias temporais com a expressão “muitos outros eventos”. A justificação para o encerramento de estações no começo da II Guerra Mundial é escassa e enviesada: “algumas emissoras particulares foram encerradas pelos serviços oficiais, no princípio da guerra de 39. As baixas nas licenças de recetores criaram o pavor oficial. A alegação generalizada era: «como não temos a estação que gostamos de ouvir»”. O texto tinha designações antigas e com falta de explicação social, cultural ou política: “guerra de 39”, “descentralização”, “emissoras particulares”. Outro momento chave na história da rádio em José do Nascimento seria o movimento dos capitães em 25 de abril de 1974 que derrubou o Estado Novo:

“as estações de rádio, privadas e oficial, são revolvidas internamente pelos seus trabalhadores, com tomadas sociais e políticas. Em Rádio Clube Português, quase todo o seu pessoal resolve afastar a sua Direção e torná-lo «Emissora da Liberdade». Na Emissora Nacional, os responsáveis dos vários setores são também apeados de mandos enquanto que nos Emissores Associados se perfilham atitudes igualmente ideológicas”.

Mais à frente, escreveria sobre Jorge Botelho Moniz, um dos fundadores de Rádio Clube Português, “homem de rara visão e espírito de empreendimento”, ficando sem se saber se elogiava o militar e radialista por oposição à crítica da família, expulsa pelos trabalhadores a seguir a abril de 1974. A expressão “quase todo o seu pessoal” permite múltiplas interpretações ao leitor.

Álvaro de Andrade

Álvaro de Andrade (1894-1976) deixou memórias escritas da rádio nas páginas do *Diário Popular* em treze artigos (agosto-outubro de 1970). Ligado ao teatro, dirigiu os Serviços de Produção da Emissora Nacional e dois semanários de rádio (*Rádio Semanal* e *Rádio Nacional*) e organizou o *Anuário Radiofónico Português* (1937, 1938). Foi chefe de redação de *Diário de Lisboa*, *Diário da Manhã*, *Jornal do Comércio e das Colónias*, além das revistas *Ilustração*, *Notícias Ilustrado*, *Vida Mundial Ilustrada*, *Hoje* e, durante algum tempo, *A Bola*, além de redator no *Diário Popular* (1950-1976)²⁴⁸. Traduziu peças de teatro e foi secretário da companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro e de outras companhias, publicando muitas histórias desse meio cultural no *Diário Popular*²⁴⁹.

Os seus artigos sobre rádio dividem-se em cinco categorias: locução (3 textos), música (5 textos), teatro e obra cultural (2 textos), programa (*Meia Hora da Saudade*) e reportagem (cortejo folclórico), o que indica grande homogeneidade nas suas escolhas. Num artigo, escreveu sobre a memória de dois locutores antigos da Emissora Nacional, a que chamou pioneiros: Fernando Pessa e João da Câmara²⁵⁰. De Pessa, destacou a “voz inteligente, agradável, otimista”. A ida do locutor para Londres no período da II Guerra Mundial criou um vazio, preenchido com crónicas e programas emitidos pela BBC. De Câmara, elogiou as reportagens das missas dominicais da igreja de São Domingos e a apresentação dos programas de ópera no São Carlos, com “a facilidade elegante e culta da locução e a pureza da linguagem, aliadas ao timbre equilibrado e insinuante da sua voz clara”. Também escreveu sobre o locutor

²⁴⁸ *Diário Popular*, 12 de novembro de 1976.

²⁴⁹ Pereira, 1995: 8; *Diário Popular*, 17 de novembro de 1976.

²⁵⁰ *Diário Popular*, 4 de agosto de 1970.

Olavo d'Eça Leal, personalidade multifacetada: crítico de cinema, desenhador, pintor²⁵¹. Olavo entrou para a Emissora Nacional como locutor mas também autor de diálogos, que alimentou ao longo de décadas de profissão. Um dos textos iniciais foi *A Voz da Rádio*, depois título de livro. Para Olavo, nem sempre o locutor era compreendido pelos ouvintes e às vezes enganava-se (por exemplo, pronunciava mal as palavras). Para ele, o ordenado de um locutor dava apenas para viver decentemente. À época, funcionário da Emissora Nacional e chefe de redação de *Rádio Semanal*, Álvaro de Andrade desempenhou o papel de crítico do cronista: teria sido melhor o locutor pedir aumento de salário ao presidente da estação do que editar um artigo.

Escreveu ainda sobre as três primeiras locutoras da estação: Maria Rezende, Áurea Rodrigues e Maria Lurdes Matias Nunes²⁵². Cartas de regozijo apareceriam na Emissora Nacional em especial após o começo de emissões em ondas curtas. Se Maria Rezende, para os ouvintes, era “a locutora ideal para o Ultramar”, um grupo de ouvintes de Moçambique designou Áurea Rodrigues como madrinha ao ouvir o programa *Meia Hora da Saudade*, esperando palavras a eles dirigidas. Já sobre Maria de Lurdes Matias Nunes, conhecida apenas por Maria de Lurdes, licenciada pelo Conservatório Nacional, um escritor confessava tê-la ouvido em África e, regressado a Évora onde residia, admirar a sua voz: “os alentejanos são sensíveis à música e uma voz como essa, que tem música, não pode passar sem algumas palavras de modesto elogio”.

Álvaro de Andrade recordaria a primeira estação de rádio a emitir com regularidade em Portugal, CT1AA²⁵³, entre 1924 e 1937. A estação pertencia a Abílio Nunes dos Santos, da família proprietária dos Armazéns do Chiado. A programação era essencialmente de música clássica (ou séria, como se dizia). Os armazéns chegaram a possuir uma secção de discos que, certamente, eram publicitados pela estação. O jornalista identificou os nomes dos locutores (*speakers*): Adriano Lopes Vieira e Mário Garrido Pinheiro. O dono de CT1AA deixou de emitir, primeiro em ondas médias e depois em ondas curtas, quando arrancou a estação pública Emissora Nacional. Nunes dos Santos voltaria às suas experiências de fonia e radiofonia.

²⁵¹ *Diário Popular*, 25 de agosto de 1970.

²⁵² *Diário Popular*, 27 de outubro de 1970.

²⁵³ *Diário Popular*, 1 de setembro de 1970.

As orquestras da Emissora Nacional foram o alvo central dos artigos no *Diário Popular*, talvez a memória mais impressiva do antigo funcionário da estação. Em 1938, mais de cem músicos faziam parte das orquestras da Emissora Nacional²⁵⁴. Com emissões experimentais desde 1934, a partir de Barcarena, e emissões oficiais desde agosto de 1935, já na rua do Quelhas, 2, em Lisboa, a Emissora Nacional daria emprego a quase todos os músicos do país, dada a inexistência de uma orquestra sinfónica nacional desde a I República. António Joyce, que reerguera das cinzas o orfeão de Coimbra, fora generoso ao organizar as orquestras dentro da novel estação. Ele saiu pouco depois. A Henrique Galvão atribuiu-se uma frase sibilina sobre o seu antecessor: as notas musicais zangaram-se com as notas do banco. Galvão reduziu muito a dimensão das orquestras, mas ainda permitiu a existência de cem músicos ali integrados.

Havia oito agrupamentos (entre parêntesis, coloco o nome do maestro): grande orquestra sinfónica (Pedro de Freitas Branco), orquestra genérica (Pedro Blanc), popular (Wenceslau Pinto), câmara (Frederico de Freitas), salão (Wenceslau Pinto), sexteto A e B (René Bohet), quarteto (Luís Barbosa) e trio (Silva Pereira). Só a grande orquestra sinfónica tinha 85 elementos, apresentados com instrumentos e nomes no texto de Álvaro de Andrade: primeiros e segundos violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, flautas, oboés, corne inglês, clarinetes, clarinetes baixo, saxofone, fagotes, trompas, trompetes, trombones e cuba, tímpanos, percussão, harpa e teclado.

O maestro Pedro Freitas Branco atingiria reconhecimento nacional e internacional durante as décadas de 1930 a 1950, a quem o jornalista dedicou três textos²⁵⁵, destacando a homenagem nacional ao maestro, que terminou com a condecoração atribuída pelo presidente da República. E recordaria uma das maiores digressões ao estrangeiro, ao Mónaco, onde dirigiu 15 concertos na *saison musicale* de 1938-1939. Reproduzo uma pequena parcela do texto sobre a orquestra e o maestro: “receberam do público escolhido e cosmopolita e da grande Imprensa, dos jornais e das revistas da especialidade, uma consagração que não pode nem deve ser esquecida”²⁵⁶. Pedro de Freitas Branco (1896-1963) estudara engenharia mas trocou-a pela música. Foi cantor em

²⁵⁴ *Diário Popular*, 29 de setembro de 1970.

²⁵⁵ *Diário Popular*, 29 de setembro e 6 e 13 de outubro de 1970.

²⁵⁶ *Diário Popular*, 6 de outubro de 1970.

Londres e fundador da Companhia Portuguesa de Ópera Lírica (Porto), fechada por questões financeiras. Maurice Ravel convidou-o a dirigir obras suas em Paris (1932), com grande êxito para o maestro português, entretanto casado com a pianista Marie Antoinette Lévêque e com residência em França. Em 1934, foi convidado para a direção artística da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional de Radiodifusão, cargo mantido até à sua morte.

A Emissora Nacional dotava-se de instrumentos para criar gosto. António Ferro, que sucedeu em 1941 ao intempestivo Henrique Galvão, deu à rádio oficial duas estruturas importantes, o Gabinete de Estudos Musicais (1942) e o Centro de Preparação de Artistas da Rádio (1947). De forma lenta, preparara-se a mudança de gosto: da música clássica para a música ligeira orquestrada. No final da década de 1960, um arguto jornalista, João Paulo Guerra, chamaria a esta produção de música ligeira de *nacional-cançonetismo*, matando o sonho estético de Ferro de elevar a cultura musical popular e criar um novo gosto.

No território da música, Álvaro de Andrade recordou ainda a orquestra Aldrabófona que, com cerca de vinte elementos de idades entre 12 e 30 anos, surgiu ao microfone de Rádio Clube Português (1936)²⁵⁷. O jornalista foi ver a orquestra ao vivo no estúdio grande da Emissora Nacional. Hino nacional, Danúbio Azul, Atalaia, Eneida, Sinos de Mafra, secção brasileira, Fragateiros de Lisboa, Canções e Cantares e Marcha de Lisboa seriam alguns temas ou tipos musicais ouvidos, a fazer perceber um repertório entre música clássica leve e modas populares. Os instrumentos confirmariam isso: violas, guitarras, harmónios, pífaro, berimbaus, harmónicas de boca e pandeireta. Não havia violinos ou violoncelos, por exemplo, muito embora o estúdio tivesse um piano ao centro, talvez utilizado. Os nomes dos músicos permaneceram anónimos, exceto António, que cantou a solo, como indicava o programa, e o maestro, “um rapazinho de grandes óculos à Harold”. Álvaro de Andrade também escreveu sobre o Quarteto Vocal da Emissora Nacional, ao recordar a composição do grupo e as suas histórias desde 1947²⁵⁸. O quarteto incluía Mário Mota Pereira (baixo, professor liceal e profissional da Emissora Nacional), tenor Guilherme Kjölner, barítono Paulo Amorim e Fernando Pereira, popular cantor de opereta, sob a direção do maestro Belo Marques. Mota Pereira (1909-1969), depois de atuar em recitais na Rádio Nacional de Espanha, trouxe a ideia e pô-la em

²⁵⁷ *Diário Popular*, 11 de agosto de 1970.

²⁵⁸ *Diário Popular*, 18 de agosto de 1970.

prática, depois responsável do Centro de Preparação de Artistas da Rádio. No final da sua vida, Mota Pereira dirigiu escolas de preparação de artistas no Brasil²⁵⁹.

As duas maiores paixões do jornalista – rádio, na qualidade de funcionário da Emissora Nacional nos primeiros anos, e teatro, pela ligação a eventos teatrais²⁶⁰ – serviram para pedir a artistas e críticos que falassem sobre a representação radiofónica da peça *A Ceia dos Cardeais*, de Júlio Dantas, numa espécie de estudo qualitativo de audiências. O crítico não encontrava muita diferenciação nas cenas, com pouca vibração e *allure* (que traduzo por *elegância*). Por exemplo, Alexandre de Azevedo (intérprete com António Sacramento e Henrique de Albuquerque) não dava “duplo colorido às frases”. A peça só tinha vozes masculinas graves, falhando a cor do espetáculo que outros tons podiam fornecer. Mesmo o bater de louças e vidros no começo da peça lembrava outra peça, envolvendo comensais velhinhos. Os objetivos da rádio como conjunto de voz, palavra e múltiplos cambiantes sonoros falhavam na peça.

Um cortejo regional folclórico serviu de mote a outro artigo²⁶¹. Já o Estado Novo dominava politicamente o país e António Ferro ensaiava estratégias de arte e cultura popular a culminarem nas comemorações dos centenários de 1940. Mas, em 1938, ainda com Henrique Galvão à frente da Emissora Nacional, a estação organizou o Grande Cortejo Regional do Campo Grande. Álvaro de Andrade contou três mil homens e mulheres, do Minho ao Algarve, representando vinhedos, pomares, amendoeiras, jaspe – elogiavam-se o mundo rural e as corporações. O desfile durou cerca de duas horas. Duas notas, a primeira para indicar que, à época, o Campo Grande ficava no extremo da cidade e era local de feiras e corridas de automóveis. Algum tempo depois, o Benfica funcionava num estádio de tábuas, no final do Campo Grande, antes de se mudar para as Amoreiras e se fixar na Luz. A segunda nota para dar o equivalente do desfile de quilómetro e meio de extensão à atual marcha de Santo António, ao longo da avenida da Liberdade. Carros alegóricos, etnografia, orfeões e bandas de música faziam parte da reconstituição histórica, um dos objetivos do desfile, dividido em doze grupos. O jornalista destacou a

²⁵⁹ *Nova Antena*, 31 de outubro de 1969.

²⁶⁰ *Diário Popular*, 8 de setembro de 1970.

²⁶¹ *Diário Popular*, 15 de setembro de 1970.

representação da Estremadura, e de Lisboa, os pescadores da Nazaré, com um barco puxado a bois, e os campinos do Ribatejo. Ele próprio foi organizador do grupo do Minho, quase a lembrar os atuais padrinhos e madrinhas da marcha de 13 de junho.

Um programa especial da Emissora Nacional foi escolhido para artigo, *Meia Hora da Saudade*. Álvaro de Andrade contou várias histórias sobre o programa, a nível de receção do mesmo. Então, um aparelho de rádio era ouvido por várias pessoas, familiares e amigos, reunidos em círculo à volta dele, sem falar ou tossir sequer. Um ouvinte regulava os registos ou botões do complexo receptor e todos se concentravam na luz do aparelho até ouvirem a voz do locutor pronunciar as 21:00, começo do programa, com notícias como a rapariga que casou com o tio piloto e duas meninas a tocar piano para o pai que trabalhava no interior africano.

Álvaro de Andrade escreveu ainda sobre a obra cultural da Emissora Nacional²⁶², onde recordou a transmissão da peça *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett. Programada para as 21:30, mas atrasada por cerimónia em direto, a peça provocou o desaparecimento de rubrica posterior e reclamação assinada por 200 ouvintes. O jornalista não entendeu as reações do auditório pela demora na representação da peça, interpretada por alguns dos melhores atores de então: Ilda Stichini, Aura Abranches e Alves da Cunha.

José Matos Maia

As páginas iniciais do livro de Matos Maia lembram o texto de José do Nascimento, ao enunciar pioneiros internacionais como Marconi e Hertz, destacar acontecimentos e propor um capítulo sobre a rádio em Portugal, usando palavras como balbucios²⁶³. De igual modo que José do Nascimento, Matos Maia escreve sobre uma época dourada, a dos pioneiros das décadas de 1930 e 1940, mas pouco espaço reserva para as décadas seguintes. Ambos seguiram origem semelhante de fontes de informação. A exemplo dos textos de Álvaro de Andrade, deu atenção a Olavo d'Eça Leal (12 páginas), à estação CT1AA (10 páginas) e à orquestra Aldrabófona (seis páginas), embora com

²⁶² *Diário Popular*, 20 de outubro de 1970.

²⁶³ Maia, 1995: 36.

outro material de investigação e revelando a identidade dos músicos. Apesar de texto refletido e com objetivo quase enciclopédico, Matos Maia fez uma descrição a partir de textos da época (revistas ou jornais), sem compreensível enquadramento social ou económico e datas como se fossem acontecimentos atemporais. Por exemplo, ao escrever sobre a rádio Luso, não deixou qualquer retrato do que aconteceu à estação, fechada por orientação alemã e comprada pela Mocidade Portuguesa após a II Guerra Mundial. Sobre a Rádio Peninsular, escreveu: “Os serviços de Produção estão assim distribuídos”²⁶⁴, como se a organização da rádio fosse essa à data da edição do livro (a Rádio Peninsular desaparecera na nacionalização da rádio em dezembro de 1975).

O livro tem 29 entradas de programas de música, em especial de Rádio Clube Português e Rádio Renascença, alguns deles de grande projeção popular, e dimensão em análise que nunca mais se atingiu, uma prova da importância do trabalho de Matos Maia. Vários capítulos do livro procuram ser uma reflexão teorizante: som, publicidade, papel cultural e político da rádio e glossário, além do levantamento de programas, prémios, humoristas e teatro radiofónico. A meio do livro, há um capítulo chamado Informação (seis páginas), sobre a teoria da informação, influenciado por Adriano Duarte Rodrigues, que assinou o prefácio. Um modelo usado foi o de Shanon e Weaver, pelo que escreve nomeadamente sobre o “estabelecimento do *feedback* (em cibernética é o sinal que permite o controlo e a regulação automática de uma operação em curso, o que implica uma avaliação também automática dos resultados atingidos em cada instante)”²⁶⁵. Numa altura de investigação ainda incipiente sobre a matéria, ele dedicou seis páginas à rádio nas colónias portuguesas (Moçambique e Angola), o que é apreciável. Já a experiência profissional de Matos Maia é quase esquecida exceto a sua interpretação da invasão dos marcianos (25 de junho de 1958):

“Senhoras e senhores, interrompemos o nosso programa de orquestras ligeiras para transmitirmos uma nota especial da agência International Press: «às 19 e 45 o dr. Jorge da Fonseca, do Observatório Meteorológico de Braga, diz ter observado várias explosões de gás incandescente que ocorreram, com intervalos regulares, no planeta Marte»”²⁶⁶.

²⁶⁴ Maia, 1995: 49.

²⁶⁵ Maia, 1995: 185.

²⁶⁶ Maia, 1995: 128.

Na gravação em Monsanto, à noite, com gambiarras para ler os textos, Matos Maia usou gravadores Philips. Para o papel de repórter, pensara em Henrique Mendes, impedido por causa dos horários na televisão e substituído por António Revez. Ao fim de cinquenta minutos de programa, a polícia entrou na Rádio Renascença e interrompeu a emissão, levando o realizador ao governo civil. A polícia tivera os seus telefones bloqueados com chamadas de ouvintes amedrontados:

“Parece que levantei um pouco a voz. “Faz favor de ir para a cela”. E eu fui para uma cela, duas horas. [...] Dez dias depois, um senhor muito simpático chegou ao pé de mim: «eu sou da polícia de investigação, quero falar consigo». Lá vou eu pela rua do Carmo acima. Uma bicazinha na Brasileira. [...] Na rua António Maria Cardoso não houve nenhum problema físico nem espécie de sevícia. Houve sim um jogo psicológico. [...] Nove, nove e trinta da manhã. Cerca das treze horas, vieram-me chamar para falar com o inspetor que tinha o gabinete no *hall* por onde havia passado. [...] Recordo-me que o inspetor Ferreira da Costa, muito simpático, veio comigo até à rua. Estava um sol magnífico nessa última semana de junho e que me disse: «pronto, você é um tipo novo, vá-se embora, não há problema. [...] Você pode falar da Lua. A gente não gosta e você vem cá e não sai»²⁶⁷.

O regime político estava nervoso após as eleições para a presidência da República, a 8 de junho desse ano. Humberto Delgado concorrera e perdera, mas a oposição considerou ter havido fraude na contagem de votos.

²⁶⁷ José Matos Maia (Arquivo RTP AHC 11862).

5. Modelos radiofónicos e importância da marca

No começo da década de 1970, alguns meios de transportes (avião, barco e elétricos) seriam aproveitados na publicitação de programas radiofónicos, como *Tempo Zip* e *PBX* (ver capítulo sobre programas). Tal significaria que a rádio deixava de ser fixa e adquiria o estatuto de meio móvel, na produção e na receção, muito devido à tecnologia dos transístores. Alguns desses programas de rádio foram de entretenimento, concertos e atividades desportivas, abrangendo o ciclismo. Mas também ações de moda, como o programa *Clube das Donas de Casa* (CDC), transmitido da discoteca Universal (rua do Carmo, Lisboa). Na passagem de trinta modelos, a locutora Maria João Aguiar explicou os modelos e identificou os tecidos e Henrique Mendes selecionou a música²⁶⁸. A promoção de marcas estava aqui patente. O capítulo dedica também atenção às tipologias de emissão ao longo das décadas de 1930 a 1970.

Modelos de emissões da rádio em Portugal

Desde o começo das emissões de rádio, discutem-se modelos: generalista, temática, geracional, popular, institucional e de resistência. O modelo de rádio *generalista* implica uma distribuição de vários géneros durante o dia. Os horários mais importantes seriam os da manhã, após-almoço e noite. De manhã, apesar do peso da Emissora Nacional e do efeito das mensagens políticas (como noticiários), as outras estações introduziam rubricas que chamavam a atenção. As rádios locais e mais populares tocavam música portuguesa, como fado e canções ligeiras, que os ouvintes conheciam de festivais da canção na televisão e concursos de rainhas e reis da rádio. Depois de almoço, criaram-se

²⁶⁸ *Diário Popular*, 11 de maio de 1970.

rubricas que fixaram audiências, como a radionovela durante a semana e o relato desportivo ao domingo. À noite, a programação ganharia segmentação ou tematização maior. A expansão da televisão e o crescimento da audição de música anglo-americana atraiu públicos mais jovens para os programas radiofónicos da noite. No começo de cada hora, após o sinal horário, as estações emitiam um serviço noticioso, curto nas rádios comerciais e longo na Emissora Nacional. Uma tendência foi a da entrada de novos profissionais nesses programas, em especial no final da década de 1960, muitos deles captados na Rádio Universidade (locação, sonoplastia e realização).

A rádio na década de 1960 teve uma marca *geracional*, de juventude com quadro político e cultural diferente da geração da II Guerra Mundial, mais cosmopolita e aberta a novas correntes estéticas e seduzida pelo modelo dominante norte-americano, e a refletir a situação da guerra colonial, questão agudizada nos anos seguintes. Por isso, começou a falar-se de rádio nova após programa de Matos Maia sobre a guerra dos mundos (1958)²⁶⁹, embora este tenha sido um programa isolado e feito com a ingenuidade política de um jovem radialista. A rádio nova seria encarnada por outros profissionais na segunda metade da década de 1960, em especial à noite e na Rádio Renascença, estação que queria concorrer com Rádio Clube Português mas sem o seu arcaboço financeiro e técnico. A Rádio Renascença foi um cadinho de experiências: embora não haja um estudo empírico definitivo, a rádio tornou-se um meio de *resistência*, caso dos programas *Página 1*, *Limite* e, até, *23.ª Hora*. Também a programação de FM em Rádio Clube Português merece distinção, como os programas *Em Órbita* e os produzidos por Joel Nelson, embora de estéticas distintas. A emancipação dessa programação antecipa o modelo de rádio *temática*, habitualmente considerado como iniciado na década de 1990.

Até à década de 1960, houve poucos programas gravados, pois o direto era a regra. No estúdio de Rádio Clube Português, o locutor realizava, falava, fazia as misturas e metia a música em dois gira-discos. A emissão incluía um técnico, com o locutor separado pelo “aquário”, com sinais trocados através do vidro, exercício pessoal e íntimo se comparado com a frieza da *playlist* inserida em computador. No máximo, havia pequenas peças pré-gravadas. Editoras fonográficas como Polygram, Universal, Sony e EMI forneciam discos para divulgação, o que não impedia o realizador de comprar discos (*world music*,

²⁶⁹ Cristo, 2005.

folk music, blues, country music), porque nem sempre existiam no circuito comercial. O realizador era responsável por muita circulação de informação, melómato e colecionador que circulava música distinta nos seus programas²⁷⁰. Ao lado desta corrente mais avançada e adepta da música internacional, em especial a anglo-americana, havia a programação mais tradicional e *popular* nas rádios locais (*minhocas*) e nas rádios nacionais ao longo do dia, com programas com dois locutores, radionovelas e publicidade. A rádio *institucional* reconhecia-se na Emissora Nacional.

Um elemento decisivo na progressão da rádio quanto a impacto público foi o aumento de horas de emissão ao longo do dia. No início da década de 1930, escolhiam-se os dias para emitir (sábado, domingo e um dia a meio da semana, entre quarta-feira e quinta-feira) e as horas (à tarde e à noite ao sábado e domingo, à noite nos outros dias, para atrair maiores audiências). Ainda antes da II Guerra Mundial, a programação das estações organizou-se em torno de um horário diário, mais extenso ao domingo. No pós-II Guerra Mundial, já existia a consciência de públicos. A década de 1950 foi de lenta fidelização de ouvintes para outros horários. Por isso, a Emissora Nacional desdobrou algumas horas da programação de música ligeira e música séria ou clássica (1949). Os públicos definiam-se pelos géneros radiofónicos (desporto para os homens, novelas para as mulheres, programas infantis para as crianças) e pelos horários e dias.

A primeira grande abertura foi a conquista do período pós-almoço: as donas de casa passaram a ter novelas às 14:30, intervalo depois das tarefas do almoço, e programas de locutores (um par, como se fosse um casal), com música, publicidade, conselhos domésticos e familiares e pequenas histórias. As estações comerciais estavam interessadas em criar programas que alcançassem o público feminino²⁷¹. Temas como amor, casamento, maternidade, infidelidade e separação tornaram-se centros dos folhetins radiofónicos com séries de 50 a 200 episódios diários de 15 minutos cada²⁷². O folhetim da Emissora Nacional, com média de 30 episódios e duração diária de 15 a 20 minutos, promovia heróis nacionais (cultura, religião e política).

²⁷⁰ Jaime Fernandes, entrevista pessoal.

²⁷¹ Hilmes, 1997: 154; Douglas, 1999.

²⁷² Chignell, 2009: 49.

O alargamento de horas implicou uma melhor organização de recursos humanos e programas com publicidade. Em 1949, as pequenas estações associadas de Lisboa e do Porto obtinham autorização para emitir publicidade, que pagava os programas, juntando-se a Rádio Clube Português e a Rádio Renascença²⁷³. As estações alugavam horas ou frações de hora a produtores-independentes, que organizavam os períodos de emissão, contratavam locutores e animadores e angariavam publicidade. O lucro era a diferença entre o que recebiam de publicidade e o que pagavam de aluguer de antena à estação e ordenados a colaboradores e fornecedores. As décadas de 1950 e 1960 foram um viveiro de produtores-independentes. Emergia o *jingle*, pequena composição musical cantada e com duração a não ultrapassar um minuto²⁷⁴. No começo da década de 1970, um *jingle* custaria de 40 a 70 contos nos Estados Unidos, 25 em Espanha e França e 10 em Portugal, valor que incorporava o trabalho de realização, compositor, cantores e instrumentistas. Um *jingle* gravado por Jorge Costa Pinto usara uma orquestra de *jazz* de dez músicos. O *jingle* aplicava-se a indicativos de programas e a anúncios comerciais.

Produtores independentes e editoras discográficas foram, ao longo do tempo, parceiros importantes da rádio. No decurso das décadas de 1950-1960, destacaram-se produtores como Gilberto Cotta, Artur Agostinho (Sonarte, com *Onda do Optimismo*), Produções Lança Moreira, Fernando Leitão (APA) e Igrejas Caeiro (*Companheiros da Alegria*). As primeiras grandes marcas promovidas na rádio nasceram com estes produtores, facilitadores de publicidade de produtos e serviços.

O processo culminou no preenchimento de programação no dia inteiro em 1963 em Rádio Clube Português, seguindo-se depois a Emissora Nacional e a Rádio Renascença (1970). Em Rádio Clube Português, houve um processo curioso que mostra como foi essa expansão de horas: até 1951, a estação abria ao final da manhã. Armando Marques Ferreira e Gilberto Cotta abriam a estação com *Talismã*, às 10:00. Artur Agostinho, da Sonarte, ao verificar resultados publicitários interessantes no período da manhã, propôs a *Onda do Optimismo* das 8:30 às 10:00, a que se seguiu Gilberto Cotta a começar às 7:00 com *Talismã*. O que significa que o programa de Artur Agostinho ficou ensanduichado entre dois períodos de *Talismã*. Depois, a programação preencheu

²⁷³ Santos, 2014.

²⁷⁴ *Diário Popular*, 13 de fevereiro de 1970.

o dia inteiro. O esforço dentro das estações não foi muito elevado: ao colocar a madrugada a um custo baixo de antena, captou facilmente produtores independentes para esse período. Quanto às editoras, para promoção dos discos, forneciam exemplares de fonogramas a alguns locutores²⁷⁵, o que levou a crítica aos programas assentes no “rodar contínuo de discos, nem sempre em bom estado de conservação, e na boa ou má disposição dos locutores encarregados da «ingrata tarefa» de os apresentar ao ouvinte”²⁷⁶. A crítica identificava alvos para além dos programas comerciais: *Programa da Noite* da Emissora Nacional, que continuava sem “deixar a insalubridade em que mergulhou”, *Clube das Donas de Casa*, que mudara de Rádio Renascença para Rádio Clube Português mas continuava com as “gracinhas dos locutores” e o esquema “disco-anúncio-entrevista de ocasião”, assim como sessões do Centro de Preparação dos Artistas da Rádio, folhetins das rádios privadas e programas de discos pedidos a toda a hora (por telefone, carta, concurso, na rua). Em 1967, a crítica destacaria espetáculos de *music-hall* da Emissora Nacional, onde se ouviram vedetas internacionais, mas clamava contra os *playbacks*.

Dos géneros radiofónicos mais evidentes, salientam-se a comédia, o concurso, os programas de variedades e o humor, géneros úteis durante a II Guerra Mundial, quando cinemas, teatros e jornais, na Europa, foram encerrados ou com atividade reduzida²⁷⁷. Um género admirado foi o teatro radiofónico, com o ouvinte levado rapidamente a outro lugar e época através de simples separador musical, som ou enquadramento por locutor em voz de fundo, o *teatro invisível*²⁷⁸. A rádio passava de uma época de transmissão de música de dança ao vivo para programas gravados. No começo da década de 1960, a música de dança era transmitida do café Chave d’Ouro (Praça dos Restauradores, Lisboa), de cuja orquestra saíram músicos da orquestra ligeira da Emissora Nacional. Aí tocaram Ferrer Trindade e Tavares Belo, executantes que passaram a maestros, e Domingos Vilaça, clarinetista e saxofonista. Mais tarde, a música de dança em direto do Chave d’Ouro foi substituída pela emissão de discos, a partir da cabina, das 18:00 às 19:00²⁷⁹.

²⁷⁵ Orlando Dias Agudo, entrevista pessoal.

²⁷⁶ *Diário Popular*, 6 de janeiro de 1968.

²⁷⁷ Dahl, 1991: 105.

²⁷⁸ Street, 2006.

²⁷⁹ Fernando Correia (Arquivo RTP AHC 15248).

Na rádio, a voz era elemento essencial. Para Armando Marques Ferreira (1915-1995), que começou a trabalhar em 1936 na Rádio São Mamede, desaparecida durante a II Guerra Mundial, houve uma época em que o locutor dizia “vão ouvir” ou “acabaram de ouvir”. A voz era segura, pausada, grave, formal. Em estações como Emissora Nacional, Rádio Clube Português e locais ou *minhocas*, havia seleção de locutores:

“você ligava para a Emissora Nacional e aquilo parecia a BBC. A equipa que a Emissora tinha era: Olavo d’Eça Leal, Igrejas Caeiro, Nuno Fradique, Fernando Frazão, Domingos Lança Moreira, Maria Leonor, Áurea Batalha Reis, Alberto Represas, Pedro Moutinho, Artur Agostinho, Raul Feio, D. João da Câmara. [...] Havia um grande relator desportivo: Alfredo Quádrio Raposo, que até hoje não apareceu igual, o Amadeu José de Freitas, que apareceu depois”²⁸⁰.

O programa de discos pedidos foi um género apreciado na rádio: o ouvinte telefonava, dizia uma frase, solicitava a música pretendida e dedicava-o a alguém. O programa *Quando o Telefone Toca* representou esse género popular na rádio nacional. Outro tipo de contacto com o público, muito mais recente, é o fórum ou programa de auditório, com telefonemas para o programa, com mistura de confiança e terapia, em que o apresentador fala das suas forças e fraquezas humanas e se aproxima do ouvinte anónimo²⁸¹. Alguns outros programas teriam convidados no estúdio, com discussão de temas específicos. O desporto foi, talvez, o género radiofónico mais discutido, pois contribuiu até para a ideia de nacionalismo²⁸². Nos Estados Unidos, o casamento entre a rádio e o desporto ocorreu em meados da década de 1950, casos do basebol, basquetebol e ténis, com a revitalização do valor da masculinidade²⁸³.

No caso português, houve o permanente aproveitamento político dos desportistas, como Eusébio da Silva Ferreira, talentoso jogador de futebol de pele negra, vindo de Moçambique, então colónia africana de Portugal, ao conjugar em si a ideia de multirraciedade e multiculturalidade evidenciada nos discursos ideológicos da época. A rádio, através de relatores como Artur Agostinho, contribuiu muito para a notoriedade de Eusébio. Se o Estado Novo o

²⁸⁰ Armando Marques Ferreira (Arquivo RTP AHD 12028).

²⁸¹ Chignell, 2009: 38-39.

²⁸² Douglas, 1999; Chignell, 2009: 52; Santos, 2014.

²⁸³ Douglas, 1999: 200.

aproveitou para a propaganda, a democracia instaurada em 1974 homenageou-o um ano depois da morte, com a ida do seu corpo para o Panteão Nacional (2015). O ato mais recente parecia ser o reconhecimento de culpa do passado colonial.

Na passagem da década de 1930 para a de 1940, iniciara-se a transmissão de relatos de futebol, ainda com receio de perda de receitas por parte dos clubes. Rapidamente se percebeu que os relatos popularizaram o futebol e tinham impacto no investimento publicitário das rádios privadas, abandonando o sistema de transmitir somente a segunda parte dos desafios. Os primeiros locutores de desporto foram Ayala Boto e os referidos Domingos Lança Moreira e Alfredo Quádrio Raposo. Em Lisboa, os campos de futebol ficavam nas Amoreiras, Campo Grande, Salésias e Lumiar. Além do futebol, destacou-se o hóquei em patins, designado carinhosamente pelo “menino da rádio”²⁸⁴, modalidade em que Portugal ganhou campeonatos mundiais, sem cuidar da reduzida expressão da modalidade a nível europeu ou mundial²⁸⁵.

Rádio Clube Português foi a primeira estação a assumir a importância da estereofonia na programação, em 1968, depois de experiências na Emissora Nacional, num programa de José do Nascimento. O programa seguinte foi *O Nosso Programa*, de João David Nunes. Nessa época, os discos em estereofonia dividiam o espaço de audição em dois canais: num, ouvia-se um determinado grupo de instrumentos, no outro, os demais instrumentos. A frequência modulada de Rádio Clube Português teria nova marca sugerida por João David Nunes: “Rádio Clube Português FM Estéreo”²⁸⁶.

Rádio e promoção da marca

Com base no conceito emergente de consumo no lar, o programa *Clube das Donas de Casa* (CDC) foi paradigmático. Arrancando em 1963, com dois locutores à conversa em programas da tarde, dando pequenos conselhos e sugestões, nele foi lançado o concurso Abril em Portugal e feita a eleição da mulher ideal, com provas eliminatórias de culinária, decoração, moda e

²⁸⁴ *Nova Antena*, 26 de junho de 1970.

²⁸⁵ *Nova Antena*, 28 de agosto de 1970.

²⁸⁶ João David Nunes, entrevista pessoal.

leitura²⁸⁷. O programa conjugou locutores consagrados ou no começo de carreira: Dora Maria, Luís Mendonça, Vítor Marques, Armando Marques Ferreira, Maria João Baião, Costa Pereira, Henrique Mendes, Maria João Aguiar, João David Nunes, Júlio Isidro, Maria Helena d'Eça Leal, Ana Zanatti, Fernando de Almeida, Fernando Rocha e Maria Eugénia.

O centro do programa era a venda de um cabaz de Natal, publicitado ao longo do ano. Dez anos depois, a ideia da mulher ter um momento de consumo localizado no Natal cedeu espaço a mais momentos ao longo do ano, o que levou a uma atualização do conceito. O Clube das Donas de Casa tornava-se uma marca e uma sociedade anónima, com o objeto de “comércio de produtos alimentares e a prestação de serviços de interesse para as donas de casa” e a incorporação das Produções Sol na atividade radiofónica (26 de novembro de 1973)²⁸⁸. Isso permitiu a reestruturação do cabaz de Natal, “cuja componente alimentar é fruto de grandes preocupações, dadas as constantes e explosivas alterações de preços”, uma campanha de angariação de assinaturas da revista *Donas de Casa* e o arranque de um sistema de venda por correspondência²⁸⁹. Em 1974, a empresa lançaria “cursos para a mulher” e prosseguia a “Oferta à Leitora”²⁹⁰.

Um exemplo de cooperação entre os dois produtos mediáticos (rádio e revista) foi uma emissão sobre segurança nas praias e papel dos nadadores-salvadores²⁹¹. Para a revista, Maria João Aguiar fez de personagem que se atira ao mar e é salva pelos nadadores. Para a rádio, contou a experiência da reportagem na água. Para a comemoração de aniversário (maio de 1970), a emissão fez-se a partir da discoteca Universal, com Ana Maria Lucas, *miss Portugal*, e manequins profissionais a promoverem um desfile de moda. Na linguagem da locutora, a emissão teria *mise-en-scène* ao recriar a moda dos anos de 1930, descobrir as modelos adequadas e a roupa a integrar na época, penteá-las e maquilhá-las²⁹². A associação entre revista e programa implicou a área completa da moda: fotografia, roupa da moda na revista, contacto

²⁸⁷ Maia, 1995: 280-281.

²⁸⁸ *Diário do Governo, III Série*, 13 de dezembro de 1973.

²⁸⁹ *Diário do Governo, III Série*, 19 de junho de 1974.

²⁹⁰ *Diário do Governo, III Série*, 11 de julho de 1975.

²⁹¹ Maria João Aguiar (Arquivo RTP AHC 11865).

²⁹² Maria João Aguiar (Arquivo RTP AHC 11865).

direto com fabricantes. A emissão provocou grande impacto junto do público presente e pelo engarrafamento de trânsito. Então, os automóveis circulavam na rua do Carmo (Lisboa). Escreveu-se sobre a originalidade do programa e a reconquista do público²⁹³. Maria João Aguiar trabalhava numa empresa de aviação (Canadian Pacific) desde 1956. Entretanto, colaborava também em programa de televisão com Henrique Mendes, que um dia a convidou a integrar a equipa do programa *Clube das Donas de Casa*, o que aconteceu em 1965. O casamento da locutora foi motivo de notícias nos jornais²⁹⁴, a anteceder as revistas de vedetas e celebridades nas décadas mais recentes.

Além de Carlos Pereira dos Santos, criador do conceito *Clube das Donas de Casa*, a administração da empresa era constituída por representantes da Planco – Comércio Internacional, substituída em 1974 pela empresa Pão de Açúcar, e da companhia de seguros A Social, enquanto o conselho fiscal tinha representantes da SODEM – Sociedade Organizações e Administração de Empresas e Intermercado. Se, no balanço de 1973, o programa de rádio rendeu 834.638\$85, a revista *Donas de Casa* 231.298\$34 e a Agenda *Donas de Casa* 82.569\$20, no balanço de 1974, o programa de rádio lucrou 822.742\$15, a revista *Donas de Casa* 1.640.287\$60 e o cabaz de Natal 745.568\$94²⁹⁵. A empresa alargar-se-ia a Luanda em 1974, com um programa de rádio, investindo-se ali 205.121\$50.

²⁹³ *Diário Popular*, 15 de maio de 1970.

²⁹⁴ *Diário Popular*, 30 de setembro de 1970.

²⁹⁵ *Diário do Governo, III Série*, 11 de julho de 1975.

6. Inquéritos sobre audiências (1943-1973)

Em 1965, o crítico de rádio Pedro do Vale, em artigo da revista *Flama*, perguntava qual o gosto do público ouvinte em termos de música portuguesa e internacional. A entrada de muita música de língua inglesa na rádio estava a introduzir forte perturbação na formação do gosto nacional. Dada a ausência de indicadores de audiência, Pedro do Vale não sabia “se uma qualquer emissora é mais ouvida no Norte, no Sul ou no Centro e, inclusivamente, se as condições de receção são ótimas, boas ou simplesmente regulares”²⁹⁶. As questões de gosto e de influência externa pareciam camufladas dentro da questão da receção técnica.

Por estas linhas, sente-se a premência de produtores de programas e anunciantes conhecerem as audiências e a ignorância do jornalista quanto a inquéritos feitos pela BBC no decurso da II Guerra Mundial e pela Emissora Nacional. Aqui, analiso os estudos de audiência sobre rádio em três décadas (1943-1973). Eles evoluem de uma orientação mais informal e básica para inquéritos quantitativos, próximos dos estudos desenvolvidos nos Estados Unidos desde o tempo de Paul Lazarsfeld. Trago ainda um pequeno estudo de caso: as cartas dos leitores do *Diário Popular* num ano (1968), cujo posicionamento qualitativo ajuda a compreender os dados mais quantitativos dos estudos de audiência²⁹⁷.

²⁹⁶ *Flama*, 7 de maio de 1965.

²⁹⁷ Parcialmente publicado na *Revista Portuguesa de História da Comunicação* (número inicial, 2017) (http://www.revistahc.sopcom.pt/ficheiros/20170120-revista_portuguesa_de_hist__ria_da_comunica____o.pdf, acedido em 31 de janeiro de 2017).

Primeiros inquéritos

Os primeiros dados de um painel público em Portugal remontam à década de 1940, quando havia 185 mil recetores de rádio no país. A BBC, muito escutada em Portugal por causa das notícias sobre a II Guerra Mundial, convidara os ouvintes a escrever cartas detalhadas sobre níveis de receção e qualidade dos programas. Em 1943, uma média semanal de 75 cartas chegava à Embaixada Britânica em Lisboa²⁹⁸, painel empírico, informal e com base numa questão específica e não sobre os hábitos do ouvinte real, e sem se debruçar sobre as rádios nacionais. Pouco depois do fim da II Guerra Mundial, o semanário *Rádio Nacional* lançou um inquérito para conhecer os programas que os ouvintes mais gostavam, com respostas através de cartas, postais e telefonemas.

Os dez mais populares seriam *Programa dos Hospitais Cívicos* (Clube Radiofónico de Portugal), *Programa da APA* (Rádio Clube Português), *Programa da Manhã* (Emissora Nacional), *Quer um Conselho?* (Rádio Clube Português), *Cruzeiro do Sul* (Clube Radiofónico de Portugal), *Variedades* (Emissora Nacional), *Serões para Trabalhadores* (Emissora Nacional), *Domingo Sonoro* (Emissora Nacional), *Teatro Radiofónico* (Emissora Nacional) e *Que Quer Ouvir?* (Emissora Nacional)²⁹⁹, o primeiro com 3857 votos, o que indica que o jornal recebeu pelo menos esse número de listas de programas. O mais votado pertencia a programa de discos pedidos e os restantes a entretenimento musical, exceto *Domingo Sonoro* (informação) e *Teatro Radiofónico*.

De modo mais sistemático, a Emissora Nacional procurou conhecer os seus ouvintes, com inquéritos próprios ou compra de estudos a entidades comerciais. O primeiro ocorreu em agosto de 1951, com pesquisa direta a domicílios, em Lisboa e no Porto³⁰⁰. Foi criado um processo de amostra estruturada, apesar de não se indicar o número de entrevistados e a margem de erro. O segundo inquérito realizou-se no final de 1953 e seguiu o método anterior e com a variável da intensidade geral de audição, que funcionou como inquérito piloto junto da Emissora Nacional³⁰¹. A estação queria ajustar os seus

²⁹⁸ Ribeiro, 2014.

²⁹⁹ *Rádio Nacional*, 29 de dezembro de 1946.

³⁰⁰ Cruz, s/d.

³⁰¹ Guerreiro e Moraes, s/d.

interesses aos dos ouvintes³⁰². Durante dez anos, este modelo apoiou a programação da rádio oficial, embora se solicitasse também a colaboração de ouvintes para a introdução de alterações aos programas. O escasso número de opiniões recolhidas (algumas centenas) não possuía valor estatístico, mas atuava como indicador de tendência.

Em 1958, a Emissora Nacional lançou um inquérito qualitativo, com quase mil ouvintes a responder³⁰³, publicitado previamente nos *media*³⁰⁴. Das questões principais, destacavam-se as dos separadores (evitar o mesmo género musical em programas que precedem ou sucedem), repetições (não passar a mesma obra em intervalos curtos), ópera (indicar nomes de intérpretes, seu timbre, papéis e pequenas notas sobre as peças), e diversidade de programas, caso de música séria (um fã não aceitaria a sucessão, na mesma noite, por excessivo, de recital de quarteto português, palestra e quarteto estrangeiro). Os responsáveis da Emissora Nacional também receberam sugestões sobre programas de estúdio (o número elevado de artistas em cada espetáculo significava níveis diferentes de qualidade, pelo que se aconselhava a emissão apenas depois de edição) e locução (recomendar aos locutores do programa 2, quando anunciavam uma obra estrangeira, pronunciar os nomes “com um mínimo de decência”).

Depois, a Emissora Nacional adquiria o *Estudo Nacional de Base sobre Cinco Meios Publicitários*, levado a efeito pela Eco Lusitana, Centro de Investigação de Mercado, em outubro-dezembro de 1965³⁰⁵. Seria o primeiro estudo nacional (metropolitano continental) de que a estação pública se serviu, na realidade, para a estruturação dos seus programas. Apesar de estudo sobre publicidade, aplicável a outros clientes (detetar compradores potenciais para produtos e não ouvintes), tinha a vantagem de empregar os métodos dos inquéritos anteriores feitos para a estação.

O inquérito foi conhecido quase na altura em que Pedro do Vale perguntou qual o perfil dos ouvintes portugueses, significando a entrada do tema na

³⁰² *Rádio Nacional*, 14 de novembro de 1953.

³⁰³ Ata 6 do Conselho de Programas da Emissora Nacional, de 21 de outubro de 1958 (Caixa 122, Emissora Nacional Programas. Conselho de Programas. Livro de Atas 1958-1971).

³⁰⁴ *Flama*, 17 de outubro de 1958.

³⁰⁵ Arquivo RTP (Caixa 77, Inquéritos de rádio 1969 a 1973).

agenda pública. Por outro lado, apontava o objetivo, por parte da Emissora Nacional, de criar uma rotina de estudos para conhecer os ouvintes.

Primeiros estudos regulares de audiências

No final da década de 1960 e inícios da de 1970, surgiram empresas comerciais que começaram a fazer estudos regulares, nomeadamente aplicados a produtos do mercado e que incluíam perguntas sobre os *media* (rádio e televisão)³⁰⁶, bem como sondagens. O país passava por um período de transição, a Primavera Marcelista (governo de Marcelo Caetano), entre a saída política de Salazar (1968) e a queda do regime ditatorial (1974). As universidades ainda não faziam estudos de meios e de mercado, atividade deixada para as empresas privadas, que enfrentavam muitas dificuldades em levantar questões incómodas. Num estudo encomendado ao IPOPE (*Instituto Português de Opinião Pública e Estudos de Mercado*) para a Coats & Clarks, empresa ligada à indústria têxtil, introduziram-se várias questões sociais³⁰⁷. Um trabalho sobre liberdade religiosa, em altura de discussão na Assembleia Nacional³⁰⁸ e quando o país negociava a Concordata, mesmo com a autorização do Estado, traria problemas:

“antes do 25 de Abril [de 1974], no período de Marcelo Caetano, fizemos duas sondagens: os portugueses e a religião e os portugueses e a política. A sondagem tinha patrocinadores. Era uma coisa ainda incipiente: se costumava votar, se não costumava votar, uma escala de atitudes a nível político. Numa terra da Guarda, o entrevistador fez o inquérito a uma senhora cujo marido era o chefe do posto da GNR. Ele [o chefe da GNR] telefonou aos postos próximos e [os polícias] começaram a prender os inquiridores”³⁰⁹.

De uma forma geral, os estudos eram importantes para as agências de publicidade e para a definição da política de informação e de sensibilização da opinião pública. O mercado de bens de consumo estava a crescer, com as marcas nacionais e internacionais a terem necessidade de saber hábitos de

³⁰⁶ Castro, 1971; Príncipe, 1973.

³⁰⁷ José Vidal de Oliveira, entrevista pessoal.

³⁰⁸ *Jornal de Notícias*, 24 de julho de 1971.

³⁰⁹ José Vidal de Oliveira, entrevista pessoal.

compra. A rádio tinha uma forte penetração e a televisão principiava a massificação, com um só canal. As empresas de meios e de publicidade respondiam a pedidos para fazer estudos sobre impacto de produtos, programas na rádio e na televisão e até, timidamente, opções políticas³¹⁰. Nasceram empresas como Eco Lusitana, SERTE (Sociedade de Estudos e Realizações Técnico-Económicas), IPOPE e Norma (ligada ao grupo industrial CUF), algumas delas filiais de empresas espanholas, desaparecidas ou que perderam importância na mudança de regime político em 1974. As empresas tinham pequenas estruturas operacionais: entre oito e nove pessoas na Eco Lusitana, 10 a 15 no IPOPE, 30 na Divisão de Estudos de Mercado e Opinião Pública da Norma³¹¹. Por seu lado, multinacionais como a Nestlé dotaram-se de departamentos de publicidade e audiências, encomendando estudos de mercado.

A formação base dos responsáveis das empresas de estudo de meios era matemática e engenharia, a que juntavam disciplinas como estatística e ciência política. Os dirigentes das empresas com licenciaturas de sociologia e psicologia social tinham frequentado cursos no exterior do país, o que atrasou a criação de um corpo estável e de qualidade na análise de mercado e de audiências. O trabalho de análise de dados das primeiras empresas foi feito em Espanha, o que mostra o pouco desenvolvimento do contexto nacional. José Vidal de Oliveira trabalharia em empresas como Eco Lusitana, Norma e Euroteste. Outro nome muito conhecido na área pelos trabalhos produzidos e publicados seria Mário Bacalhau, que colaborou com a Norma e a Teor³¹². Os dois investigadores seriam imprescindíveis no trabalho da Norma, empresa que lançou o inquérito de 1970, peça base na modernização da medição de audiências dos *media* em Portugal.

Inquérito de 1969

Em 1969, o presidente da direção da Emissora Nacional, Sollari Allegro, quis ouvir os seus colegas sobre um inquérito a lançar aos ouvintes³¹³. O primeiro

³¹⁰ José Vidal de Oliveira, entrevista pessoal.

³¹¹ José Vidal de Oliveira, entrevista pessoal.

³¹² Mário Bacalhau, entrevista pessoal.

³¹³ Ata da Direção da Emissora Nacional, 6 de maio de 1969.

orçamento foi mostrado pelo diretor técnico, Manuel Bivar: o inquérito custaria 431 mil escudos se realizado pelos próprios serviços, pelo que aconselhava um trabalho feito por empresas especializadas. Para ele, a Emissora Nacional tinha missões a cumprir e a existência de serviço próprio de auscultação permanente não era uma delas. Quando Sollari Allegro argumentou que o custo do inquérito seria mais baixo se feito dentro da rádio oficial, Manuel Bivar lembrou que a televisão pública tinha em curso um inquérito realizado por empresa especializada, com custo à volta de 200 mil escudos. O diretor de programas, Carlos Silva Gonçalves, admitiu a hipótese de consultar o Instituto Nacional de Estatística (INE). A direção da estação de rádio apuraria outros dois orçamentos, um de 400 contos e outro de cerca de 200 contos, da SERTE³¹⁴. Um primeiro consenso pareceu inclinar-se para o trabalho desta empresa: além do orçamento competitivo, a SERTE tinha pessoal em todo o país, assegurando inquiridores em regiões chave³¹⁵.

O inquérito de 1969 acabaria por ser efetuado pela própria Emissora Nacional, com uma fase preparatória com o INE³¹⁶ e um custo menor 1/3 do produzido por uma empresa comercial, além de formar pessoal para trabalhar em operações semelhantes no futuro³¹⁷. O inquérito decorreu na semana de 22 a 30 de novembro de 1969, junto de amostra aleatória de pessoas com mais de 14 anos, com 8897 contactos e 8694 entrevistas no país, em 56 localidades, o que indica grande fiabilidade pelo número muito baixo de recusas. Pelo inquérito, quis saber-se o comportamento geral da população em termos de audição radiofónica durante uma semana, o equipamento de radiodifusão existente, hábitos de escuta das pessoas entrevistadas de hora a hora e, em alguns períodos, de meia em meia hora, género de programas preferidos, e influência da televisão sobre a escuta radiofónica. A justificação para o total do trabalho seria

“o afluxo aos centros urbanos com as consequentes alterações ao modo de vida e a transformação que se verificou nos meios rurais; a multiplicação das instalações de radiodifusão sonora com a expansão dos postos móveis de

³¹⁴ Ata da Direção da Emissora Nacional, 13 de maio de 1969.

³¹⁵ Arquivo RTP, caixa 77.

³¹⁶ *Estudo sobre Audiências e Preferências Radiofónicas* (Arquivo RTP, Caixa 77, Inquéritos de rádio 1969 a 1973).

³¹⁷ Arquivo RTP (Caixa 77, Inquéritos de rádio 1969 a 1973).

escuta (autorrádios e transístores), além da televisão, são fatores suscetíveis de modificar quaisquer dados que se possuam, de anteriores sondagens”³¹⁸.

O inquérito incluiu sete fatores de diferenciação: sexo, idade, estatuto económico e profissão, nível de instrução, situação da família, condições demográficas e condições geográficas. Não se pode enquadrar socialmente o inquérito sem se compreender a situação geral do país. Em 1969, decorreu um ato eleitoral e, embora a oposição acusasse o poder político de manipulação da campanha e dos resultados, a opinião pública estava disponível a responder a inquéritos de tendências de consumo. Em termos de cultura de ouvinte, os autores do relatório seguiram as ideias de Lazarsfeld quando escreveram que “os ouvintes da manhã gostam de programas pouco barulhentos e que os desviem das suas preocupações, são atraídos por emissões que apresentam um interesse humano, gostam também por vezes de informações de carácter prático”³¹⁹.

Saliento alguns resultados do inquérito: 65,3% ouviam rádio pelo menos uma vez por semana e 45,5% tinham ouvido na véspera da inquirição. Nas zonas Centro Litoral, Centro Interior e Sul verificava-se maior densidade diária de escuta, seguidas do Algarve, apesar de Lisboa (com 28,2% da totalidade dos aparelhos de rádio, contra 8,3% das zonas acima indicadas) e Porto aparecerem com menos densidade de escuta. Os autores do relatório do estudo avançavam outras causas, mas não as explicitaram. A meu ver, a televisão começava a disputar as audiências. Escutava-se rádio habitualmente nos seguintes períodos: de 2.^a a 6.^a feira, 87,1% dos respondentes ouviam rádio em casa e 18,5% noutros sítios. De segunda-feira a sábado, os picos de audiência eram às horas de almoço e do jantar, decrescendo a intensidade de escuta a partir das 21:30. Entre as 17:00 e as 19:00 havia outro decréscimo, ocasionado pela televisão. Ao sábado, os valores mais elevados de escuta situavam-se ao almoço (45,3%) e durante a tarde (11,6%). Ao domingo, na altura da transmissão do programa de música ligeira, os picos de audiência iam das 15:00 às 17:00.

Ao pequeno-almoço, os programas preferidos eram o noticiário e a música ligeira, ao passo que os ouvintes gostavam de programas humorísticos à hora

³¹⁸ Arquivo RTP (Caixa 77, Inquéritos de rádio 1969 a 1973).

³¹⁹ Arquivo RTP (Caixa 77, Inquéritos de rádio 1969 a 1973).

do almoço e de programas desportivos à tarde. A audição ao domingo, durante a manhã (35,3%), tinha mulheres (45,4%) de todas as idades. Ao almoço e à tarde, a escuta era mais equilibrada entre os dois sexos. Durante a tarde, ouvia-se muita rádio em Lisboa, escuta feita em casa, por mulheres (93%), ao passo que em locais públicos (9,4%) e “noutra casa” (6,7%) eram os homens que predominavam. Em pequenas rubricas, em vez dos programas matinais e de despertar, os ouvintes preferiam ao domingo o boletim meteorológico, os noticiários e a música ligeira portuguesa. A escuta em automóveis ao domingo chegava aos 4,8%. Os que mais ouviam rádio no automóvel eram jovens e homens de meia-idade (45-54 anos) das classes alta e média alta, que se deslocavam em viagens de passeio.

Dos programas preferidos, os ouvintes listaram: *Parodiantes de Lisboa* (27,6%), teatro radiofónico (22,4%), discos pedidos (19,9%), música ligeira portuguesa (18,3%), folclore português (15%), *Quando o Telefone Toca* (11,8%), folhetins (11%), desporto (10,7%), fados (10,6%) e música erudita (2,7%)³²⁰. A maioria dos programas preferidos não pertencia à Emissora Nacional. O inquérito também abordou a distribuição dos aparelhos recetores em 1969: recetor ligado a eletricidade (59,4%), recetor portátil (transistor a pilhas) (47,2%) e autorrádio (4,3%)³²¹.

Na generalidade, o inquérito de 1969 indicou que havia desinteresse acen-tuado pelos programas falados que não fossem de tipo informativo, com a música ligeira a ser o tipo de programas que mais interessava em qualquer hora, em todos os critérios ventilados. Sobre programas de formação ideoló-gica, logo programas falados não informativos, como *A Voz do Ocidente*, não existe uma única linha de texto, o que pode indiciar desconforto por parte do analista. O autor do relatório final do inquérito escrevia que se estava perante um auditório habituado durante décadas a uma programação semelhante, distribuída com noticiários às 13:00 e às 20:00, agricultura e meteorologia no começo do dia e “programas com menos interesse colocados às horas de menor audição”³²². Ele não indica o significado de “menos interesse”.

³²⁰ Arquivo RTP (Caixa 77, Inquéritos de rádio 1969 a 1973). A “música erudita” aparece no quadro apenas para estabelecer a distância dos outros tipos de programas.

³²¹ Arquivo RTP (Caixa 77, Inquéritos de rádio 1969 a 1973).

³²² Arquivo RTP (Caixa 77, Inquéritos de rádio 1969 a 1973).

O inquérito colocou a Emissora Nacional Lisboa 1 com boa audição na generalidade das regiões, exceto o Norte Interior e o Porto, onde se captava habitualmente Rádio Clube Português (Miramar) e Emissora Nacional Porto 1. O emissor Lisboa 2 (música clássica), destinado a um auditório de classe alta, tinha escuta mínima se comparado com Rádio Clube Português e Emissora Nacional Lisboa 1 (programa generalista). Quanto às emissões em FM (frequência modulada), apenas 25,5% dos inquiridos tinham equipamentos que a captavam, o que tornava menos importante os dados obtidos. As emissões de FM transmitidas por Lisboa 1 tinham maiores picos às 9:00 e às 13:00 e, aos domingos, às 10:30. Em FM, Rádio Clube Português tinha mais densidade de ouvintes, exceto aos domingos, com preferência para Lisboa 1, e às sextas-feiras, das 17:00 às 19:00, com a Rádio Renascença. A estereofonia tinha mais ouvintes no Porto e em Lisboa. Tecnologia experimental desde 1968, apenas oferecida pela Emissora Nacional e por Rádio Clube Português em alguns horários, surge no inquérito como nota de atualidade tecnológica. Fora das emissões nacionais, as estações espanholas tinham alguma audiência, embora sem detalhes.

Outros dados interessantes do inquérito seriam: quem se encarregava de ligar o rádio, escolha do programa feita pela voz do locutor ou de publicidade através da imprensa, seleção da emissora, desinteresse e desconhecimento de outros programas ou emissoras. Dos valores obtidos, a escolha de ocasião levava vantagem, mas o anúncio do locutor também conduzia os ouvintes à escolha do programa, embora poucos seguissem a promoção de programas pela imprensa. Grande número de inquiridos deixava o botão fixo numa dada emissora (62,2% para a Emissora Nacional), com a mulher a ter maior controlo na abertura do aparelho e na escolha de estação, exceto na classe baixa, comandada pelo marido³²³. A escuta era mais atenta nos mais velhos e menos abastados.

A grande vantagem do inquérito de 1969 foi o ter sido o primeiro estudo de grande envergadura a nível nacional e com possibilidade de vender os resultados para anunciantes nas rádios comerciais. Inexplicavelmente, o inquérito não abrangeu as estações particulares de Lisboa e Porto (Emissores Associados de Lisboa e Emissores do Norte Reunidos), então muito populares devido à sua programação de proximidade às populações dos bairros onde

³²³ Arquivo RTP (Caixa 77, Inquéritos de rádio 1969 a 1973).

se inseriam, o que se traduz num enviesamento apreciável dos resultados, no que é a maior crítica ao inquérito.

Inquérito Norma (1970)

No inquérito feito em 1970 a sete mil indivíduos, a Emissora Nacional atingia 39% da audiência total, seguida de Rádio Clube Português (36%), Rádio Renascença (15%), Rádio Graça (4%), Emissores Associados de Lisboa (3%) e Emissores Norte Reunidos (3%)³²⁴. A rádio não possuía a divisão de públicos tão acentuada como hoje, embora a programação noturna se distinguisse da diurna, em especial a da manhã, a partir da década de 1950, e a da tarde, na década de 1960, esta mais orientada para as donas de casa. As estações começaram a emitir na parte da tarde, ao longo da década de 1950. Na década de 1960, a mulher ainda permanecia maioritariamente em casa, tornando-se o alvo preferencial dos anunciantes na rádio.

Por exemplo, o sucesso da radionovela, cujo paradigma foi *Força do Destino* (mais popularmente conhecida como a coxinha do Tide), na segunda metade da década de 1950, todos os dias da semana às 14:30, associou-se à importância dos detergentes nas políticas de limpeza doméstica. Devido à radionovela, o Tide era o detergente mais conhecido das donas de casa em Portugal. A intérprete principal da radionovela teve uma enchente na igreja e uma multidão a acompanhá-la na cerimónia quando se casou na vida real; a pérfida na novela foi maltratada quando a descobriram na rua; berços e enxovais de criança demandaram a Rádio Graça, a emissora da novela, quando nasceu uma criança na trama radiofónica³²⁵. Nestes exemplos na mesma radionovela, revela-se um fenómeno de comunicação de massa quase desconhecido na época em Portugal. Vida na novela radiofónica e vida real queriam misturar-se. Segundo os dados do censo de 1960, havia 600 mil mulheres empregadas num universo de quase 3,8 milhões de indivíduos ativos, números alterados em 1970, com mais de 850 mil mulheres num universo de 3,4 milhões da população ativa³²⁶. As mudanças sociais, com a crescente saída da mulher do

³²⁴ Castro, 1971: 124.

³²⁵ Santos, 2014.

³²⁶ Carrilho, 1996: 11.

lar, refletir-se-iam na audição da rádio, obrigando a programação a adequar-se a um novo tempo.

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 trabalhadores (3,9%)³²⁷. Dos programas, a distribuição era: *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 *Rádiorama* (2%). Um problema central nos inquéritos sobre consumos de véspera ou dias anteriores é o de levar o respondente a indicar a estação mais ouvida sem correspondência com a programação recordada, com a dominância do que parece correto dizer, pelo que a hierarquia aqui presente precisa de ser lida com cautela.

Os dados de preferência de programas invalidam, de novo, a preponderância da Emissora Nacional em termos de audiência, com a maioria dos programas identificados a pertencerem a Rádio Clube Português, facto que não mereceu ao autor do texto qualquer reparo. Podemos dividir os programas em gostos mais tradicionais, como *Talismã* (programa da manhã) e *Clube das Donas de Casa* (programa da tarde), e mais avançados e modernos, casos de *Página 1* (programa de fim de tarde) e *Tempo Zip* (programa noturno). Estes dois últimos programas seriam alvo de suspensão ou desaparecimento em setembro de 1972 (como escrevo no capítulo sobre programas).

Inquérito Convívio (1972)

A Emissora Nacional começara a emitir ininterruptamente 24 horas por dia desde 1970, embora algum tempo depois abandonasse essa prática por entender haver poucos ouvintes de madrugada, retomada cerca de dois anos depois. Por isso, a estação sentiu necessidade de proceder a mais estudos em termos de preferências dos ouvintes, como aconteceu em 1972. Então, a rádio oficial recolheu informação dos seus ouvintes por meio de cartas enviadas para a estação e de um inquérito através dos livretes de taxas da Emissora

³²⁷ Castro, 1971: 126; *Jornal de Notícias*, 5 de novembro de 1971.

Nacional. A duplicação de inquéritos denota a preocupação em se conhecer as audiências mas revela a descoordenação interna, como se leria num dos relatórios de Inquérito aos Ouvintes da Rádio (abril-dezembro de 1972):

“de lamentar que simultaneamente se faça concorrer um outro inquérito, a que este serviço é alheio, pois dá origem a uma dispersão de esforços e pode até resultar em conclusões antagónicas por não serem adotadas hipóteses de trabalho semelhantes. A unidade estatística é necessariamente diferente e as características, principalmente culturais, afetaram os hábitos de escuta e as preferências sem possibilidades de correção ou ponderação estatística”³²⁸.

Com texto assinado por Beckert d’Assumpção, saiu a estrutura de inquérito de audiência lançado em 1972³²⁹. Com 959 cartas recebidas, os dirigentes da Emissora Nacional usaram essa informação como resultado de inquérito qualitativo³³⁰. O inquérito, que não integrava novamente as estações minhocas de Lisboa e Porto, procurava saber quando o ouvinte escutava rádio com mais frequência (de manhã, à tarde, à noite), que estações sintonizavam (Emissora Nacional, Rádio Clube Português, Rádio Renascença), as horas (períodos de horários: 8:00-10:00, 10:00-12:00, 12:00-14:00, 14:00-16:00, 16:00-18:00, 18:00-20:00, 20:00-22:00, 22:00-24:00, 0:00-2:00, 2:00-8:00) e os programas sintonizados. O número de cartas recebido revela um grande sucesso, pois o envio de cartas respondia ao apelo da estação para auscultar os seus ouvintes, repetindo o que a inglesa BBC fizera em 1943 com os seus ouvintes portugueses.

Na segunda parte, pedia-se aos inquiridos que destacassem os programas da Emissora Nacional (musicais, teatro radiofónico, desportivos, noticiários e informativos), além de três programas preferidos na rádio portuguesa, e na terceira parte indagava-se sobre a escuta e o porquê da escolha de estações (Emissora Nacional, Rádio Clube Português, Rádio Renascença, em onda média e FM) e as condições de audição na região onde o inquirido morava (ótima, boa, regular, deficiente). Na quarta parte, o inquérito, com respostas abertas, queria saber se o ouvinte preferia programas musicais, programas musicais

³²⁸ Arquivo RTP (Caixa 77, Inquéritos de rádio 1969 a 1973).

³²⁹ *Boletim Convívio*, n.º 3, Julho/Setembro de 1972 (Caixa 123. EN Programas. Processos de Programas 1942-1972).

³³⁰ Ata do Conselho de Programas da Emissora Nacional de 21 de outubro de 1958 (Caixa 122. EN Programas. Conselho de Programas. Livro de Atas 1958-1971).

com apontamentos diversos, se concordava com a existência de apenas programas de música estrangeira ou música portuguesa, se aceitava a imposição de percentagem de música portuguesa em todos os programas musicais, qual a percentagem julgada adequada e a preferência de programas de música variada ou dedicada apenas a um determinado tipo de música. A quinta parte era orientada para o programa *Convívio* e a sexta e última parte, de pergunta aberta, pedia sugestões, críticas ou informações a dar à Emissora Nacional.

Destaco quatro temas que ressaltam das cartas recebidas: separadores de programas, ópera (necessidade de indicar intérpretes e peças), programas de estúdio e locução. Aos locutores do programa 2 (música clássica), quando anunciavam uma obra estrangeira, recomendava-se uma boa pronúncia (resultado encontrado em inquérito anterior). Sobre a ópera transmitida (ou outro tipo de peça), os ouvintes entendiam ser necessária a indicação de nomes de intérpretes, seu timbre e papéis, solicitando ainda a inserção de pequenas notas sobre as peças. Por outro lado, pedia-se que, num programa de música clássica, não houvesse uma grande diversidade de programas, por excesso. Uma das sugestões indicadas nas cartas era sobre separadores, a evitar do mesmo género musical em programas precedentes ou posteriores. Por outro lado, apesar de haver um funcionário com a função de impedir repetições de uma mesma obra em intervalos curtos, era habitual ouvir-se a mesma obra em semanas seguidas ou até duas vezes na mesma semana. Quanto a programas de estúdio, devia proibir-se a transmissão direta de recitais. Isto servia como caução de qualidade dos artistas nacionais, dando oportunidades e cuidando do nível de qualidade dos seus programas. Na parte final, havia elementos sociográficos a solicitar: profissão, idade, residência (localidade) e grupo de escuta responsável pelo inquérito.

Em 1971, Adolfo Simões Müller era nomeado diretor do Gabinete de Estudos de Programas. Entre outras atividades, o Gabinete responsabilizou-se por um projeto de inquérito de audiência, utilizando os livretes de licenças anuais e semestrais (taxas) da Emissora Nacional³³¹. Isso repercutiu-se no segundo inquérito aos ouvintes da rádio em 1972. Até 30 de abril de 1972, tinham sido distribuídos 101 544 verbetes de resposta paga, através dos livretes de taxas da Emissora Nacional, e recebidas quatro mil respostas. A análise de resultados indicava, quanto à primeira pergunta (estação habitualmente ouvida), que

³³¹ Arquivo RTP, Caixa 121.

a Emissora Nacional tinha uma ligeira vantagem sobre Rádio Clube Português, com este mais ouvido em toda a faixa litoral. Para a Emissora Nacional, iam as preferências dos ouvintes de mais de 35 anos, com o programa 2 da Emissora Nacional escutado especialmente pelo grupo de 55 anos em diante, e os homens a ouvirem a Emissora Nacional mais do que as mulheres. Se, na segunda pergunta (tipo de programas preferidos), surgiam à frente os musicais, com apenas os ouvintes com mais de 55 anos a se inclinarem para programas falados, na terceira pergunta (picos de audiência), as respostas apontavam para 8:00, 13:00 e 20:00 (horários dos noticiários). Antes do almoço e antes do jantar predominavam os ouvintes mais novos e sobretudo as mulheres (período da tarde).

Face à quarta pergunta (género musical preferido), a música ligeira portuguesa, com o folclore e o fado, encabeçava, com valores superiores a 50%. Mas as raparigas e os estudantes preferiam música *pop* e a música erudita tinha número limitado de ouvintes. Já no tocante à quinta pergunta (programas falados preferidos), a ordem era: noticiários, desportivos, humorísticos, teatro, folhetim, científicos, literários e políticos. Na sexta pergunta (em que estação ouve o seu programa preferido), a grande maioria afirmava ouvir os programas da Emissora Nacional, mas, em Lisboa, a percentagem beneficiava Rádio Clube Português. Quanto à sétima e última pergunta (de todos os programas que ouve, quais os que prefere), a ordem decrescente era música ligeira portuguesa, noticiários, discos pedidos, *Parodiantes de Lisboa*, *Tarde Desportiva*, teatro e folhetins da Emissora Nacional, fado e folclore.

Das conclusões gerais, o estudo indicava que Rádio Clube Português possuía maior audiência na faixa litoral do país e só a maior cobertura da Emissora Nacional evitava que Rádio Clube Português obtivesse percentagem maior. No relatório, o autor, ao escrever que o índice de audiências estava diretamente subordinado à cobertura do espaço geográfico, alertava para a possibilidade do decréscimo de ouvintes da estação oficial quando os outros emissores melhorassem a cobertura em ondas médias e quando evoluíssem as condições económicas da população. Além disso, os ouvintes da Emissora Nacional eram mais velhos do que os das outras estações e de classes sociais mais elevadas e a música ligeira portuguesa tinha larga preferência, com a música *pop* ouvida especialmente nos grandes centros.

Dados de 1973

No texto do relatório referente ao 1.º semestre de 1973, deu-se particular atenção a reclamações de ouvintes sobre a escassez de música portuguesa nos programas de ondas médias. Simões Müller fazia uma exposição ao Conselho de Planeamento de Programas, com estatuto de órgão consultivo mas em que alguns diretores de primeira linha tinham assento, aprovando-se o aumento do tempo de emissão de música ligeira portuguesa. Foi ainda reconhecida a necessidade de promover mais a produção de música nacional, dentro do espírito do Centro de Preparação de Artistas da Rádio e da ligação à editora discográfica Rádio Triunfo.

Então, a Emissora Nacional distribuía a sua programação por música (ligeira e erudita) (68%), programas culturais e educativos (8%), dramáticos (5%), noticiários e informativos (13%) e programas especiais e diversos (6%)³³². A rádio oficial continuava a dirigir estudos de audiência mas agora com base em estudos socioeconómicos da população portuguesa, como o feito pelo IPOPE³³³.

Entre 1969 e 1973, os programas mais escutados tinham mudado (Quadro 1)³³⁴:

Quadro 1. Programas mais escutados em 1969 e 1973

	Inquérito de 1969	Relatório de 1973
1	Música na Estrada (EN)	Convívio (EN)
2	Quando o Telefone Toca (RR e RCP)	Quando o Telefone Toca (RR e RCP)
3	Programa da Noite (EN)	Espaço 3P (RCP)
4	Roteiro Musical (RCP)	Tarde Desportiva (EN)
5	Programa da Manhã (EN)	Teatro e Folhetim (EN)
6	23. ^a Hora (RR)	De um Dia para o Outro (EN)
7	Em Órbita (RCP)	PBX (RCP)
8	Radorama (RR)	Página 1 (RR)
9	Parodiantes de Lisboa (RCP)	Programa da Manhã (RR)
10	PBX (RCP)	Música na Estrada (EN)
11	Página 1 (RR)	-

³³² Príncipe, 1973: 20.

³³³ Carta de J. de Sousa Monteiro, em abril de 1973, ao presidente da Emissora Nacional, Clemente Rogeiro (Arquivo RTP, Caixa 77, Inquéritos de rádio 1969 a 1973).

³³⁴ Arquivo RTP, Caixa 77, Inquéritos de rádio 1969 a 1973.

A passagem de três para cinco programas da Emissora Nacional de entre os mais escutados deve, de novo, ler-se com cuidado. Uma razão é a mudança de metodologia: em 1969, usou-se um inquérito de amostra probabilística aleatória, ao passo que em 1973 se utilizaram respostas a inquéritos enviados com os livretes das taxas. Apesar da construção de ponderador para acompanhar a distribuição populacional, conforme os dados do INE e que o IPOPE seguiu, pode haver fortes discrepâncias face à realidade. Enquanto em 1969 se discriminaram títulos de programas, como *Em Órbita* e *Radiatorama*, em 1973 surgiram géneros de programas como teatro e tarde desportiva, o que evidencia uma perda de caracterização. Uma nota suplementar é a da percepção de, no final de 1973, as horas habitualmente fortes da rádio (manhã e noite) perderem interesse em benefício das tardes e das madrugadas³³⁵, o que significa uma distribuição da escuta por mais horas de emissão. Recorde-se que a Emissora Nacional inaugurou o serviço de emissão contínua 24 horas por dia no começo de 1970, mas abandonou a emissão da madrugada alguns meses depois, por considerar residual a audição noturna, reatando a oferta de 24 horas ininterruptas em 1972, o que teria impacto na análise de audiências.

Cartas ao *Diário Popular* (1968)

Em 1968, o *Diário Popular* publicou dez cartas de leitores sobre o tema rádio e que, apesar de universo muito pequeno e condensado num ano, refletem a receção da cultura radiofónica. Três delas versaram o pagamento de taxas à Emissora Nacional, sendo uma da própria estação face à reclamação de um ouvinte. Duas foram sobre futebol, uma indicando que todos os domingos a Emissora Nacional transmitia jogos em que participava o Benfica e a outra contrapondo e mostrando a versatilidade de relatos de outras equipas. Uma carta denunciava a falta de indicação de nomes de canções, artistas e compositores.

As outras quatro cartas relacionavam música portuguesa e música estrangeira. O leitor Leote Afonso dos Santos escrevia que “em França não se ouviu um disco de música portuguesa. Chega a gente ao nosso país e somente

³³⁵ Arquivo RTP, Caixa 77, Inquéritos de rádio 1969 a 1973.

ouve música estrangeira”³³⁶. Para o leitor, a música portuguesa estava a ser discriminada na programação de Lisboa 1 (Emissora Nacional). Além disso, quando se ouvia música portuguesa, não havia indicação de nomes de autores, executantes ou intervenientes. Os motivos da carta são centrais nas seguintes, como se se tratasse de uma história continuada. O leitor Manuel Rosa informava que visitava regularmente os filhos que trabalhavam em França, onde nunca ouviu música portuguesa. E continuava: “Gostaria de saber por que se dá preferência, em Portugal, à música estrangeira”³³⁷.

O leitor João de Deus Sobral fazia uma estatística: “Todos os dias, a qualquer hora, ouço nas estações de radiodifusão portuguesa, noventa por cento de música estrangeira e dez por cento de música portuguesa”³³⁸. Antes de escrever a carta, o leitor e ouvinte escutara um locutor da Emissora Nacional a dizer que “A nossa língua não é agradável ao ouvido dos estrangeiros, como todos sabem”. Os locutores gostariam da música estrangeira e de línguas estrangeiras, considerou. Na última carta, Esmeraldino Canadas Monteiro indicava que a rubrica de música ligeira da Emissora Nacional (12:00-13:00) era preenchida por música e canções estrangeiras³³⁹. Mas no Dia do Turista, em 1968, a estação decidiu passar apenas música portuguesa, o que mereceu o aplauso do ouvinte.

Críticas à ausência quase total de música portuguesa, impressões de emigrantes em França que comparavam a situação radiofónica ali com Portugal e suspeita de simpatia com a música internacional por parte dos locutores, logo julgados de pouco patriotismo, eram elementos de um quadro comum. Certamente, o editor selecionou as cartas de acordo com a sua posição. Com menos certeza, o fechamento nacional de uma parte significativa da população à música de outras origens linguísticas tinha responsabilidades no modo de ouvir a rádio musical.

³³⁶ *Diário Popular*, 24 de abril de 1968.

³³⁷ *Diário Popular*, 17 de maio de 1968.

³³⁸ *Diário Popular*, 12 de julho de 1968.

³³⁹ *Diário Popular*, 8 de maio de 1968.

7. Rádios regionais: Rádio Ribatejo e Rádio Alitude

Na passagem da década de 1940 para 1950, nasceram algumas estações de rádio fora dos centros urbanos de Lisboa e Porto. Rádio Ribatejo e Rádio Alitude são exemplos aqui mostrados. Duas outras estações tinham também surgido: Rádio Polo Norte e Rádio Alto Douro. A Rádio Polo Norte (ou Emissor das Beiras), no sanatório do Caramulo, fundada em 1939 e com publicidade desde 1955, impulsionada por Joaquim Seabra, tinha dois horários de emissão (10:00-14:00 e 16:30-19:00) e partilhava várias rubricas com Rádio Ribatejo e Rádio Clube do Norte³⁴⁰. No Porto, com estúdios na rua de Cedofeita, funcionara igualmente uma estação de rádio dedicada à Assistência aos Tuberculosos do Norte de Portugal. No começo da década de 1970, quando Rádio Clube Português expandiu a sua rede, o movimento envolveu Rádio Ribatejo e Rádio Alto Douro, esta pertença da Sociedade J. Ferreira, sediada na Régua, por dois mil contos (acima de 516 mil euros, a preços de 2016)³⁴¹.

Rádio Ribatejo (1951-1975)

Para o capitão Jaime Varela Santos (1910-1998), a região do Ribatejo era uma zona de silêncio em termos de radiodifusão. Daí, oferecer-se para servir a sua população através de estação de ondas médias quase artesanal, de indicativo CSB32 e frase de contacto “Aqui Rádio Ribatejo, estação emissora com estúdios em Santarém, a trabalhar na frequência dos 1322 quilociclos por segundo, comprimento de onda 226,9 metros”³⁴². Para abertura e fecho

³⁴⁰ *Rádio Nacional*, 18 de fevereiro de 1956.

³⁴¹ *Jornal de Notícias*, 19 de janeiro de 1971; Cavaco, 2012: 484.

³⁴² Armando Pires, entrevista pessoal.

de emissão, como se fosse um hino, foi escolhido um fandango. A Rádio Ribatejo começou a funcionar a 15 de março de 1951, inicialmente na rua Luís Matoso, 136, com potência de 0,15 kW, valor semelhante à lisboeta Rádio Restauração, mas abaixo das potências da Emissora Nacional (50 kW), Rádio Clube Português (20 kW), Rádio Renascença (2 kW) e Emissores Associados de Lisboa (1 kW)³⁴³, uma espécie de regionalização do país³⁴⁴ *avant la lettre*. O serviço noticioso seria assegurado pelo *Diário de Lisboa*³⁴⁵. No começo dessa década, a região de Santarém tinha cerca de 460 mil habitantes, estimando-se que a rádio atingisse 140 mil habitantes e um parque de quase 14 mil recetores³⁴⁶, o que aponta para a escuta coletiva em cafés e associações mais do que simples consumo doméstico.

Os estúdios da estação mudariam para a avenida das Portas do Sol, onde Varela Santos comprou dois andares: o de cima para residência, o rés-do-chão para a rádio. Quando se entrava, havia à esquerda a sala de espera e a secretaria e à direita a central técnica, com o emissor. Nas traseiras, num saguão, o para-raios de proteção do emissor e a pequena antena a ligar a estação à antena da torre da igreja das Alcáçovas. Para as festas de Santarém, no jardim da República, Varela Santos instalava um estúdio de rádio, com microfone e cornetas direcionadas para a cidade, onde as pessoas pediam discos para oferecer à prima, tio ou namorado. Ilídio Inácio seria o locutor de serviço de anúncios em feira popular através desse sistema de amplificação sonora, ficando ligado à estação nos seus três primeiros anos de existência³⁴⁷. Não havia sondagens nem estudos de audiência, mas a fórmula de lançar concursos e aguardar telefonemas e cartas. Assim, sabia-se onde a estação chegava, quem a ouvia e em que condições³⁴⁸.

Neste início de capítulo, os objetivos são conhecer as raízes e o desenvolvimento da estação e as principais características da rádio, isolada dos grandes centros urbanos do país mas com particularidades específicas como a produção de programas gravados em Lisboa e envio para Santarém, em antevisão

³⁴³ Valores de início de 1955 (Arquivo do SNI, ANTT).

³⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=KkFIOPJS-W0>, acessado em 25 de setembro de 2015.

³⁴⁵ *Rádio Nacional*, 24 de março de 1951.

³⁴⁶ Dados de outubro de 1954 (Arquivo SNI, ANTT).

³⁴⁷ *Nova Antena*, 31 de outubro de 1969.

³⁴⁸ Armando Pires, entrevista pessoal.

das futuras rádios automáticas. Quando instalou a rádio, Varela Santos queria que a estação fosse propriedade de entidades oficiais da cidade de Santarém e não sua pertença. Ele já fundara em 1939, com a sigla CT1QA, a Rádio Graça, que vendeu à família Santos quando foi prestar serviço militar para Santarém (1946), na Escola Prática de Cavalaria³⁴⁹. Na sua vida profissional, ele passou nomeadamente por Torres Novas, Estremoz e Setúbal³⁵⁰.

No final de março de 1970, Varela Santos fez a última alocação nos microfones da Rádio Ribatejo. A estação fora comprada por Rádio Clube Português, Tomé Barros Queirós (cantor de opereta e dono de agência de comunicação e publicidade), ambos com uma quota de 30%, Artur Agostinho (locutor e sócio da agência de publicidade Sonarte), Baptista Rosa (cineasta e quadro superior da RTP) e Damasceno Covão (administrador da Robbialac), repartindo os restantes 40%. Varela Santos continuou como responsável técnico³⁵¹. Apesar de manter um figurino próprio, Rádio Clube Português emitia ali programas nacionais como *Clube das Donas de Casa* e *Parodiantes de Lisboa*³⁵².

Em 1972, a exploração comercial de Rádio Ribatejo, após o investimento ali feito, ainda não correspondia às previsões dos novos proprietários³⁵³. Estes tinham um objetivo estratégico: transferir o emissor para Faro com a frequência de Santarém, para chegar em boas condições ao norte de África, onde Rádio Clube Português atingia uma grande audiência³⁵⁴. A estação de Lisboa recebia cartas do norte de África, até Rabat, com indicações da propagação à noite. A razão da expansão da cobertura era, pois, a publicidade. Tal ideal não foi atingido, dada a nacionalização da estação em dezembro de 1975. Então, os profissionais da estação integrados na rádio pública viajavam de comboio entre Santarém e Lisboa até saírem da empresa por acordo ou aposentação³⁵⁵. A marca de regionalização e de proximidade radiofónica à população desaparecia.

³⁴⁹ <http://correiodoribatejo.com/as-memorias-de-joao-gomes-moreira-radio-ribatejo-a-memoria-do-sr-cap-jaime-varela-santos/>, acedido em 25 de setembro de 2015; Maria Helena Varela Santos (Arquivo RTP AHC 2642).

³⁵⁰ *Flama*, 10 de abril de 1959.

³⁵¹ Evaristo Nunes Forte, entrevista pessoal.

³⁵² Armando Pires, entrevista pessoal.

³⁵³ *Diário do Governo, III Série*, 10 de maio de 1973.

³⁵⁴ António Miguel, entrevista pessoal.

³⁵⁵ Evaristo Nunes Forte, entrevista pessoal.

A história da estação tinha outro ingrediente interessante: a paixão por uma jovem fadista levava o militar a trocar a vida na capital pelo Ribatejo.

A estação emitia onze horas diárias (9:00-20:00) em 1969³⁵⁶, atingindo dezasseis horas (8:00-00:00) no final de 1970³⁵⁷. A programação cultural e recreativa da estação tinha por objetivo os valores da região e da população. A grelha incluía programas gravados no estúdio de Lisboa, que chegavam à duração máxima de uma hora. Em dias “da mãe ou dias feriados em Santarém, a emissão prolongava-se” com programas especiais³⁵⁸. Na rádio, os pequenos lucros serviam para adquirir equipamentos de emissão e melhorar oficinas de reparações, estúdios de gravação e mesas de montagem. O proprietário incutia o “sentido de ética pessoal e radiofónica”³⁵⁹ em colaboradores e disponibilizava tempo de antena a não profissionais.

Dois ideias identificavam a Rádio Ribatejo: divulgação de artistas locais e transmissão contínua de música portuguesa, de agrado da população rural, em maioria na região. Daí, Rádio Ribatejo ser considerada de utilidade regional e Varela Santos receber a medalha de ouro da câmara de Santarém. De Salazar, teve um louvor pela “colaboração intensa durante o período agudo da presença portuguesa na Índia”³⁶⁰. Os governantes do Estado Novo viviam traumatizados desde 1954, quando aquele país asiático começou a recuperar territórios sob administração portuguesa, ilustrado em ofício paranoico do SNI enviado aos fiscais do governo (censores) das estações da rádio, incluindo Rádio Ribatejo:

“Verificando-se que os proprietários de alguns carrosséis vêm transmitindo publicamente músicas indianas no momento em que estão a ser cometidas violências contra os nossos territórios da Índia, e não sendo improvável a ideia de que tais discos, estando à venda, podiam ter sido adquiridos pelas Emissoras Particulares, rogo a V. Ex.^a que me informe se pelo Posto da sua jurisdição têm

³⁵⁶ *Flama*, 31 de janeiro de 1969.

³⁵⁷ Ofício de Geraldês Cardoso, diretor-geral da Informação (SNI), ao administrador dos CTT, em 13 de novembro de 1970 (Arquivo do SNI, ANTT).

³⁵⁸ Evaristo Nunes Forte, entrevista pessoal.

³⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=KkFIOPJS-W0>, acessado em 25 de setembro de 2015.

³⁶⁰ *Flama*, 31 de janeiro de 1969.

sido irradiadas com frequência e com algum sentido que se torne suspeito músicas desta natureza”³⁶¹.

Como nas outras estações, foi nomeado pelo governo um censor. Na Rádio Ribatejo, há notícias do capitão Joaquim de Barros e Matos ser nomeado em março de 1951³⁶² e substituído em abril de 1954, por discordância com Varela Santos³⁶³, pelo dr. José Gaspar da Cruz Filipe³⁶⁴, secretário do Governo Civil de Santarém, o que ilustra a proximidade do responsável da rádio com as forças militares e políticas da região. A Cruz Filipe informaria de imediato o SNI:

“ao Fiscal do Governo compete visar previamente todos os textos a radiodifundir. Além disso, o Fiscal do Governo é, politicamente, o zelador da doutrina do Estado e, culturalmente, o orientador da Estação no sentido de fazer dela um elemento de valorização cultural, informativa e de recreio”³⁶⁵.

Pouco mais de meio ano depois, novo censor era nomeado, Nuno Franco Duarte³⁶⁶, que se manteria muito tempo no cargo. A partir daí, o fiscal seria remunerado com 500\$00 mensais, pago pela estação. Mas esta atrasava-se com frequência no seu cumprimento, como indicam sucessivas cartas do fiscal ao SNI.

Colaboradores e alguns programas da estação

Em 1969, a estação tinha dois locutores principais: Maria Isilda e Francisco Robalo. Ela, com vinte anos, trabalhava oito horas diárias no estúdio da rádio

³⁶¹ Ofício de Albino Tavares de Almeida, chefe de serviços de informação e imprensa do SNI, em 22 de fevereiro de 1956 (Arquivo do SNI, ANTT).

³⁶² *Rádio Nacional*, 10 de março de 1951.

³⁶³ Ofício de Albino Tavares de Almeida ao governador civil de Santarém, em 12 de abril de 1954 (Arquivo do SNI, ANTT).

³⁶⁴ Ofício de Albino Tavares de Almeida à Rádio Ribatejo, em 22 de maio de 1954 (Arquivo do SNI, ANTT).

³⁶⁵ Ofício de Albino Tavares de Almeida ao fiscal, em 22 de maio de 1954 (Arquivo do SNI, ANTT).

³⁶⁶ Ofício de José Alvellos, funcionário superior do SNI, ao administrador da Imprensa Nacional de Lisboa, em 8 de janeiro de 1955 (Arquivo do SNI, ANTT).

desde 1967, “a dizer coisas, a pôr discos”³⁶⁷. Por falar ao microfone, era estrela mediática na região. Francisco Robalo, então com 39 anos, casado e pai de dois filhos, começara a carreira em Clube Radiofónico de Portugal e era operador e locutor em Santarém desde 1954. Aos domingos, a locução passava para Amélia da Piedade. Também a mulher de Varela Santos, Maria Fernanda Rodrigues, fadista então a preparar o seu segundo disco (com o nome de Eva), fazia locução irregularmente. A equipa completava-se com a operadora auxiliar Adelaide André Gomes e a datilógrafa e operadora Emília Silva Neves.

Em discurso na sua festa de homenagem (1983), Varela Santos identificou os primeiros quatro quadros da emissora (Ilídio Inácio, Oliveira Mendes, José Rego e Raul Matias), a que se seguiriam mais 19 (Rosete Silva, António de Matos, Helena Marvão, José Barroso, Carlos Manuel Pinto de Almeida, Alberto Varela Santos, Francisco Robalo, Rogério Mendonça, Lídia Machado, Maria Helena Varela Santos, Maria Carolina, Carlos Alberto Fernandes, Maria Manuela Cortes, Amélia da Piedade, Emília Maria Neves, Eva, Adelaide André Marques, Maria Isilda e Carlos Vitorino)³⁶⁸. Ilídio Inácio esteve em Santarém até 1953, quando mudou para o Porto e ficou ligado aos Emissores do Norte Reunidos, primeiro como locutor e depois como realizador e diretor de Rádio Clube do Norte³⁶⁹, sabendo cativar os ouvintes ao se tornar especialista em folhetins e relator e responsável de empresa de relatos desportivos³⁷⁰. Também Jaime Varela Santos foi locutor de Rádio Ribatejo. Em 1969, já reformado do exército, mantinha o programa *Quatro Ventos*, “destinado a crítica de acontecimentos ou factos e a apontamentos”³⁷¹. José Rego, com laboratório de rádio em Santarém, ajudou Varela Santos a fabricar os instrumentos necessários para a estação³⁷². Filha do proprietário, Maria Helena Varela Santos estreou-se ao microfone no Natal de 1951, por não haver ninguém para ler a mensagem de Natal. A primeira experiência não correu bem, tendo de repetir cerca de

³⁶⁷ *Flama*, 31 de janeiro de 1969.

³⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=KkFIOPJS-W0>, acedido em 25 de setembro de 2015.

³⁶⁹ *Nova Antena*, 31 de outubro de 1969.

³⁷⁰ Álvaro Nazareth, entrevista pessoal.

³⁷¹ *Flama*, 31 de janeiro de 1969.

³⁷² Armando Pires, entrevista pessoal.

quinze vezes³⁷³. Ela dirigiu dois programas: *Caixinha das Surpresas*, de apresentação de novos discos, e *Página de Mulher*, com diálogos e culinária.

Ao longo da vida da estação, Varela Santos teve 40 colaboradores independentes: João Gomes Moreira, João Ilídio Garcia, Celestino Graça, Nazaré Barbosa, professor Vitalino Martinho, Sabino Caldas, Amílcar Silva, Fernando Duarte (*Jornal Cinema*), Vieira Curado (relator desportivo), Eusébio Jorge, Francisco Morgado, João Viegas, dr. António Cláudio, Fernando Proa, Manuel Castela, Fernando de Sousa (programas desportivos), Nunes Forte, Fernando Pacheco, Romeu Teixeira, capitão Vilas Boas, Pedro Castelo, António Pires, Armando Pires, Dr.^a Eulália Marques, Rui Castelar, Paulo Alexandre (também cantor a solo e no conjunto vocal *4 de Espadas*), Emílio Nogueira, Carlos Santos, Joaquim Carreira, José Manuel Lourenço, António Sala, Hélio Dias Fernandes, Álvaro de Lemos, Jaime Simões Queimado, Helena Isabel, Maria Helena Beato, Olga Anjo Noronha, Fernando Balsinha, Arnaldo Fonseca Bastos e Leitão Machado³⁷⁴. Na mesma ocasião, ele nomeou ainda a encarregada da limpeza Olga como outro elemento central na vida da rádio. Quando cumpriu serviço militar em Santarém, Pedro Castelo teve um programa militar de grande audiência³⁷⁵. O quartel da cidade seria importante na formação de militares de elite da guerra colonial. José Fialho Gouveia também colaborou com regularidade nos estúdios de Lisboa (avenida Dom Rodrigo da Cunha), dando voz a vários programas da estação sem publicidade, uma forma de colaborar com o sogro.

Após o arranque de Rádio Ribatejo, o seu fundador pediu autorização para emitir publicidade. O SNI considerou oportuna a permissão após um ano de atividade³⁷⁶. A tabela de preços em 1955 ia de 300\$00 (um anúncio diário até 25 palavras) a 750\$00 (dois anúncios diários até 50 palavras)³⁷⁷, valores mais elevados que, por exemplo, os praticados nos Emissores do Norte Reunidos (Porto). Quanto a preços de programas publicitários, a Rádio Ribatejo cobrava 300\$00 com duração de 15 minutos, 600\$00 por 30 minutos e 900\$00 por

³⁷³ Maria Helena Varela Santos (Arquivo RTP AHC 2642).

³⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=KkFIOpJS-W0>, acessido em 25 de setembro de 2015.

³⁷⁵ *Flama*, 31 de janeiro de 1969.

³⁷⁶ Ofício de Albino Tavares de Almeida ao diretor da Rádio Ribatejo, em 1 de maio de 1951, e carta de Rádio Ribatejo a SNI, em 1 de fevereiro de 1969 (Arquivo do SNI, ANTT).

³⁷⁷ Arquivo do SNI, ANTT.

uma hora³⁷⁸, significando a preferência por programas de um só anunciante. A publicidade da estação era essencialmente local, com promoção de lojas e estabelecimentos comerciais³⁷⁹. A Robbialac, uma das sócias da estação, tinha um programa com Maria Pereira, artista exclusiva da marca. Por seu turno, Paulo Alexandre editava o programa radiopublicitário *Ouvindo as Estrelas*³⁸⁰.

Os locutores apresentavam em direto alguns programas, mas muitos eram gravados em Lisboa. O capitão Varela Santos arrendara um rés-do-chão ao pé da sua residência em Lisboa e fez um estúdio de gravação para os programas de Santarém, onde Fernando Balsinha, António Sala e Nunes Forte começaram a trabalhar na rádio. O envio dos registos era feito pela camioneta que ligava as duas cidades, partindo da rua da Palma (Lisboa). Por vezes, por atraso, “depois de gravarmos aí à uma da manhã, descíamos a avenida dos Estados Unidos da América até à avenida Gago Coutinho e ficávamos ali encostados à espera da camioneta”³⁸¹. Com atrasos maiores na gravação e perda do último transporte, Varela Santos ou um colaborador procuravam apanhar a camioneta no trajeto ou levavam diretamente a Santarém os materiais gravados. António Sala foi um desses colaboradores, perseguindo o transporte público até Vila Franca de Xira³⁸².

Evaristo Nunes Forte, um dos maiores colaboradores da estação, começou como locutor na Rádio Ribatejo em 1960, a partir de Lisboa. De início, ele quis fazer teatro radiofónico. Varela Santos diria não haver esse tipo de programa de rádio, mas tinha programas desportivos (como automobilismo), tauromaquia e cultura³⁸³. Um segundo colaborador importante, Armando Pires, participava no programa *Tertúlia Policial Ribatejana*³⁸⁴, com o objetivo de apresentar contos e histórias policiais e já iniciado em página do *Correio do Ribatejo*. O programa de rádio era semanal (meia hora de duração) e tinha Armando Pires a locutor. O proprietário da rádio convidou-o a fazer a locução de programa de crítica tauromáquica e, em 1967, propôs-lhe colaboração

³⁷⁸ Arquivo do SNI, ANTT.

³⁷⁹ Armando Pires, entrevista pessoal.

³⁸⁰ Evaristo Nunes Forte, entrevista pessoal.

³⁸¹ Evaristo Nunes Forte, entrevista pessoal.

³⁸² Sala, 2011: 57.

³⁸³ Evaristo Nunes Forte, entrevista pessoal.

³⁸⁴ Armando Pires, entrevista pessoal.

permanente da rádio, ano que coincidiu com a sua ida para o serviço militar. Ele apresentou programas semanais com duração média de 15 ou 30 minutos, os primeiros destinados a rubricas temáticas sobre touros, automobilismo e desporto, os segundos a discos pedidos, por exemplo. Regressado no final de 1970 à estação, já esta pertencia à nova entidade. Trabalhou em Santarém até fevereiro de 1974 e, então, mudou-se para Rádio Clube Português (Lisboa). António Sala, que deu voz a programas de automóveis, discos pedidos e reportagens³⁸⁵, trabalhava nos escritórios de Rádio Graça. Tinha o sonho de ser locutor. Nunes Forte levou-o para ali, além de gravar uma peça de teatro sobre D. Afonso Henriques, onde António Sala fez de pajem, incluído em programa de Rádio Graça. Tal surpreendeu os responsáveis: “é o António Sala, tem boa voz. Aproveitem-no”³⁸⁶.

No começo da década de 1960, havia dois profissionais fixos, com as funções de locutor, realizador e outras atividades. Nunes Forte assumiu a função de diretor interino da rádio quando adoeceu o locutor principal da estação³⁸⁷. Os seus primeiros programas foram *Página Desportiva*, *Falando de Motores* (produção de Alberto Varela Santos) e *Touros, Toureiros e Touradas*. Fez locução com Manuel dos Santos, Diamantino Viseu, Eva (Maria Fernanda Rodrigues) e Maria Helena Varela Santos Fialho Gouveia³⁸⁸. Quanto a António Sala, o seu primeiro programa foi para o ar em 1966, transmitido às 17:00 (*Caravana das Cinco*). Ligado ao grupo musical Maranata, António Sala ganhou notoriedade nacional no programa *Despertar* (Rádio Renascença). Uma das suas experiências foi juntar mais de 200 mil pessoas em praça de Santarém.

Para ouvir discos pedidos, as pessoas enviavam um selo de correio de 25 tostões. Por vezes, o locutor demorava mais tempo a ler as dedicatórias do que a transmitir o disco pedido³⁸⁹. Os programas de discos pedidos eram diários (16:00-18:00), e garantiam alguma estabilidade financeira à rádio. Ao domingo, o programa de discos pedidos era feito pela locutora Amélia da Piedade, com o apoio de Nunes Forte:

³⁸⁵ Sala, 2011: 54.

³⁸⁶ Evaristo Nunes Forte, entrevista pessoal.

³⁸⁷ Reis, 2014: 47.

³⁸⁸ Reis, 2014: 39.

³⁸⁹ Armando Pires, entrevista pessoal.

“muito bem organizados e selecionados. O capitão tinha o cuidado de evitar que os discos se repetissem e depois escrevia umas mensagens. O capitão Varella Santos, ao ler aquelas cartas, pôr aquilo em português, pôr frasezinhas não repetidas, aquilo era um trabalho que só ele tinha, nunca mais encontrei em lado nenhum. Levava dias, noites, dias seguidos a fazer aquilo. Preparar o programa de domingo, que era de várias horas, era uma loucura. Nós só tínhamos que ler as mensagens. Tinha o programa todo escrito por ele, passava noites inteiras a escrever o programa. E então, recordo-me que, com isso, a empatia com os ouvintes era muito grande”³⁹⁰.

Os dois locutores seriam convidados para padrinhos de casamento de par que mandava mensagens e namorava através dos discos pedidos. O casamento realizou-se na hora em que os locutores estavam na cabina de emissão³⁹¹, o que levou os noivos à estação, com convidados e bolo de noiva. Em emissão especial, Nunes Forte fez um programa sobre o dia das mentiras, reproduzindo histórias de outros tempos, caso de avioneta aterrar perto de Santarém, nas margens do rio Tejo, mas sem feridos. Uma multidão deslocou-se ao local, prova da força da rádio. Anos depois, ele contou a história como coisa passada, com os ouvintes a voltarem ao mesmo sítio. Na cobertura radiofónica de cheia no Ribatejo, Nunes Forte e o técnico localizariam pessoas idosas e doentes e outras que não podiam deslocar-se de um lado para outro do rio, auxiliando os bombeiros³⁹². A isso, chama-se hoje rádio de proximidade.

Na década de 1960, a radiodifusão tornou-se móvel devido aos equipamentos transistorizados. A estação de Santarém aproveitou esses avanços tecnológicos com transmissões em direto. Ainda havia a prática de usar uma linha sem retorno, sem o repórter ou relatador saber se a sua emissão estava no ar. Na Rádio Ribatejo, o proprietário atribuiu ao repórter um transístor, cujo auricular lhe permitia escutar o programa e as entradas dos colegas. O locutor tinha de se preocupar apenas com o cabo do microfone. No arranque da atividade de Rádio Ribatejo, havia gravadores de fio de aço e gravadores que usavam simultaneamente pilhas e corda. Este último tipo de aparelho, além de pesado, obrigava o locutor a estar atento à entrevista e à corda do

³⁹⁰ Evaristo Nunes Forte, entrevista pessoal.

³⁹¹ Reis, 2014: 46.

³⁹² Reis, 2014: 45.

gravador. Varela Santos comprou gravadores Philips de pequena dimensão, com o repórter a ser criticado pelos seus colegas habituados às Nagra, que defendiam que a qualidade compensava o peso.

Notas para um perfil de radioamador

Como notas conclusivas sobre a Rádio Ribatejo, incluo a centralidade de Santarém, com estação de caminho de ferro, situação privilegiada da cidade junto ao rio Tejo e na lezíria com terrenos propícios à cultura do arroz e zona de produção de gado, nomeadamente o bovino e o cavalariço, usados na prática da tauromaquia. Santarém é sede de um quartel de cavalaria, um dos mais importantes no tempo da guerra colonial. Os militares, as touradas e as atividades agrícolas forneceram três temas principais para a parte falada dos programas e eixos essenciais de emissão musical. A existência de um programa *Jornal de Cinema* ilustraria a atividade do cinema em Santarém. Parte do público-alvo das sessões cinematográficas seria constituída por soldados estacionados na cidade.

A presença de um militar de carreira à frente da rádio tem dois significados: pioneiro da rádio, exportou a sua experiência de Lisboa, mas a grande base de produção de programas manteve-se na capital, com recursos humanos, técnicos e vária publicidade; refúgio de paixão amorosa, longe dos laços familiares e de amigos em Lisboa. A permanente produção de programas gravados em Lisboa e transporte para Santarém tem uma marca original no panorama nacional, reforçada pela constante inovação tecnológica que imprime o fundador e dirigente da rádio. Varela Santos fez uma rádio de proximidade como as rádios minhocas de Lisboa e Porto, com programas populares (discos pedidos, desporto, música popular portuguesa) e com solidariedade quando necessário (caso das cheias do rio Tejo). Como militar de carreira, teria ganho prestígio junto das forças territoriais e da burguesia regional, que reduziu a apreciação moral de segundo casamento com uma jovem, fadista de profissão. O apoio à causa portuguesa na Índia, favorecendo a posição do Estado Novo e por Salazar reconhecido, alargou o seu prestígio. A localização em Santarém certamente beneficiou da publicidade da região (touradas, empresas agrícolas, comércio local) e da juventude de futuros profissionais da rádio (com a generosidade de trabalhar gratuitamente em situações especiais).

Em 1970, com 60 anos, Varela Santos já via o mundo de modo diferente: a envelhecer e sem a força anímica de outrora, com problemas de aguentar financeiramente a estação e sem continuidade familiar suficientemente forte, com ligações afetivas ainda à capital, a venda a Rádio Clube Português marcou o final da aventura de herói solitário, que se deslocava entre as duas cidades se as gravações não fossem entregues a horas à empresa de transportes. Com casa nas duas cidades, depois reformado do exército, as suas idas noturnas e regressos de madrugada tinham o sabor de mito, alimentado por colaboradores. Fica a imagem de construtor e agregador de vontades.

Há uma última ideia que permanece quando se olha para o militar e se compara com outro, o capitão e depois major Botelho Moniz, um dos homens fundadores de Rádio Clube Português. Militares, eles encarnam o lado romântico das gerações pioneiras de homens da rádio. Conservadores, defenderam o papel do Estado Novo. No ano em que Rádio Ribatejo começou a emitir, era inaugurado o centro retransmissor da Rádio Europa Livre em ondas curtas, em Glória do Ribatejo (concelho de Salvaterra de Magos), a RARET, sociedade anónima de Rádio Retransmissão. A Emissora Nacional também instalaria emissores de ondas curtas nessas planícies ribatejanas. A planície era adequada a transmissões de rádio, chegando longe as emissões. O capitão Varela Santos nunca conseguiria aumentar a potência do emissor, mas ele chegara a ouvir-se em Lisboa, pelo menos nas partes mais altas da cidade.

Rádio Altitude

Outra estação local a emitir no interior do país foi a Rádio Altitude, pertença da associação de doentes da Caixa Recreativa do Sanatório Sousa Martins (Guarda)³⁹³. Em 1946, José Maria Pedrosa, industrial camiseiro e doente do sanatório da Guarda, instalou um pequeno emissor no seu quarto e estabeleceu programas familiares: discos e dedicatórias³⁹⁴. A ideia desenvolveu-se e foi apropriada pela Caixa Recreativa do Sanatório Sousa Martins.

³⁹³ *Rádio Altitude*, 1966: 4.

³⁹⁴ *Rádio Nacional*, 13 de maio de 1950.

Em 1947, estabelecia-se o regulamento da estação Rádio Altitude (CSB21), gerida por responsáveis do sanatório³⁹⁵. Pelo seu artigo terceiro, os “produtores, locutores e operadores serão pessoas em condições suficiente de saúde”, com os locutores a falarem “de harmonia com os programas que lhes forem apresentados e não poderão exceder-se em trabalho nem levantar a voz”. As duas funções (produtor e locutor) podiam acumular-se numa pessoa. Já pelo quarto artigo do regulamento, os programas tinham de ser elaborados com 48 horas de antecedência, reduzidos a escrito e com o visto prévio do vice-presidente da instituição³⁹⁶. Se eram autorizados assuntos religiosos, baseados nos princípios católicos, não existia permissão para assuntos de ordem política. O quinto artigo estipulava que o programa *Simpatia*, mudado depois para *O que me Agradava Ouvir*, de discos pedidos pelos ouvintes, não devia exceder metade da emissão total e as dedicatórias não ir “além de 50 palavras, tratando-se de prosa, ou de 16 versos, se os solicitantes adotarem poesia”. Aos solicitantes, possibilitava-se o uso de pseudónimos, mas assinando com o seu nome e pagando um escudo por cada pedido. A escolha de músicas fazia-se a partir de lista afixada na véspera da emissão.

A estação apetrechar-se-ia, em 1948, com novo emissor de cinco watts, no valor de quatro mil escudos, e adquiria novos discos, atingindo 750 discos e mil gravações³⁹⁷. Na frequência de 1495 kC/s, chegava até à Guarda em dois períodos: 11:30-12:30 e 18:30-19:30. Nos dias do programa *Simpatia*, a emissão prolongava-se até às 20:00. A primeira emissão regular foi a 29 de julho de 1948, com os locutores Guilhermino Ribeiro e Tavares de Castro. A estação ficava junto ao palco do teatro da Caixa Recreativa, com duas salas, uma para emissão, com dois *pick-up* na mesa de montagem, e outra para discoteca. Uma campanha de sócios da estação foi lançada aos habitantes da Guarda, no valor de cinco escudos mensais³⁹⁸. As emissões de Rádio Altitude iniciavam-se com trecho de guitarradas e, depois, com marcha, sons significativos da presença do Estado Novo³⁹⁹.

³⁹⁵ Sequeira, 2003: 99. O subcapítulo deve muito ao livro de Helder Sequeira.

³⁹⁶ Sequeira, 2003: 100-106.

³⁹⁷ *Rádio Nacional*, 13 de maio de 1950.

³⁹⁸ Sequeira, 2003: 109.

³⁹⁹ Sequeira, 2003: 152.

A autorização da publicidade, por parte da Secretaria de Estado da Informação, Cultura Popular e Turismo, surgiu a 14 de dezembro de 1960. Assim, Rádio Altitude passou a ter suporte financeiro com as receitas daí provenientes, oriundas do comércio local e de empresas da região, seguido pelo contributo de agências de publicidade para campanhas nacionais. O horário de emissão (períodos 10:00-14:00 e 18:00-20:00) alargou para as 18:00-2:00⁴⁰⁰. Em janeiro de 1964, o emissor funcionava 10,5 horas diárias, quando foi selado temporariamente, por ultrapassar a potência autorizada. Em 1966, a Rádio Altitude assumia-se como regionalista, nacionalista e de consciência católica:

“Os seus microfones aparecem em todo o lado onde seja preciso exaltar o herói, o homem bom, transmitir ato religioso, a voz do Sacerdote, do militar ou do homem de Letras, a cerimónia de inauguração de um melhoramento e tudo o mais que interesse à vida deste glorioso povo beirão que entre os seus filhos conta nomes como Pedro Álvares Cabral, general João de Almeida, Sacadura Cabral”⁴⁰¹.

Martins Queirós, diretor do sanatório Sousa Martins e, simultaneamente, diretor da estação e fiscal do governo junto da estação, pretendia aumentar a potência da estação para 1 kW, prolongar a emissão até às 24:00 e ter períodos de ligação em cadeia com a Emissora Nacional⁴⁰², objetivos que visavam alargar o seu âmbito de cobertura social.

Dos programas de Rádio Altitude, destacavam-se em 1966: *O Soldado Português no Ultramar*, com discos pedidos pelos soldados em África e dedicados às suas famílias, *Conversando com o Lavrador Beirão*, programa diário com conselhos fornecidos pela Secretaria de Estado da Agricultura, *Terras das Beiras*, com resumos históricos de povoações, música de ranchos, bandas e orquestras típicas e coro infantil do Asilo da Infância Desvalida da Guarda, e comemorações de datas célebres. Os noticiários da estação limitavam-se a acontecimentos regionais, com “excertos da imprensa, citações do *Diário do Governo* de interesse regional tais como lugares vagos, colocação de funcionários, subsídios concedidos pela administração central”⁴⁰³. A rádio fazia parte

⁴⁰⁰ Sequeira, 2003: 125-128.

⁴⁰¹ *Rádio Altitude*, 1966: 4.

⁴⁰² *Rádio Altitude*, 1966: 27.

⁴⁰³ *Rádio Altitude*, 1966: 14-15.

de realizações que visavam a recuperação social dos doentes tuberculosos, com cursos (instrução primária, línguas estrangeiras, preparatório de enfermagem) e de oficinas-escola (eletricidade, eletrónica, reparação de recetores de som e TV, serralharia e marcenaria mecânicas, encadernador)⁴⁰⁴.

Preocupações específicas dos programas: doentes, estudantes, saúde pública, higiene alimentar, profilaxia social, música clássica, música moderna e Voz da Guarda. A estação cumpria a lei 2044 “sobre a recuperação social dos doentes com tuberculose pulmonar e que tal serviço muito importa num momento em que os dinheiros públicos são canalizados para fins mais prementes e absolutamente inadiáveis”⁴⁰⁵. Além disso, promovia relações com entidades de interesse público (Direção-Geral de Saúde, Igreja e Mocidade Portuguesa) e fazia reportagens de visitas do presidente da República, ministros e ex-presidente brasileiro Juscelino Kubitschek de Oliveira e informações sobre cortes de energia elétrica⁴⁰⁶. De Rádio Altitude, o pároco da Guarda diria ser a sua emissora católica e o reitor do liceu da cidade relevava as reportagens de festas da escola pelo valor educativo. Os temas musicais eram vigiados pela censura⁴⁰⁷. Por exemplo, a canção de Manuel Freire (*Sangue não dá Flor*) entrou no rol das músicas proibidas. Alguns discos foram colocados em convetor do aquecimento central para causar deformações e inibir a sua audição. Ou levavam fita adesiva com a palavra “proibido”.

A 13 de maio de 1974, uma assembleia magna dos colaboradores de Rádio Altitude discutiu o regime jurídico da estação em termos de liberdade de expressão e procedeu à constituição de equipas, excluindo elementos associados a organizações fascistas⁴⁰⁸. Da reunião, saiu ainda a solicitação ao governo de aumento de potência e emissão contínua. A estação não seria apanhada na nacionalização da rádio em dezembro de 1975. Pertença do hospital, que ficou com o património do sanatório Sousa Martins, passou para o ministério da Saúde. Por anómala esta ligação, em 1977, iniciava-se outro estudo de regularização jurídica da estação.

⁴⁰⁴ Sequeira, 2003: 153.

⁴⁰⁵ *Rádio Altitude*, 1966: 9.

⁴⁰⁶ *Rádio Altitude*, 1966: 21.

⁴⁰⁷ Sequeira, 2003: 131-132.

⁴⁰⁸ Sequeira, 2003: 136-140.

8. Rádio Universidade

No final da II Guerra Mundial, a Rádio Luso (CS2ZH), uma das estações identificadas com a propaganda alemã, era vendida. Segundo a revista *Vida Mundial Ilustrada*, a estação transmitia cerca de 70% de música alemã no conjunto das emissões⁴⁰⁹. Júlio Vicente Ribeiro, proprietário-diretor da estação, e o seu sócio João Dias Pais concordaram em vender a estação à Mocidade Portuguesa⁴¹⁰, a 15 de novembro de 1945. A verba para aquisição fora dada pelo ministério do Interior⁴¹¹.

Com o novo nome de Rádio Juventude, a Mocidade Portuguesa quis fazer dela uma “escola de radiofonia”. A aquisição tinha vantagens e desvantagens. Como vantagens, o menor custo em não usar uma estação própria e a melhor divulgação cultural e de propaganda das atividades do órgão: “os estúdios, a aparelhagem e a valiosa discoteca de uma estação como Rádio Luso constituem o indispensável apetrechamento dos nossos cursos de locutores e de produtores, sendo um verdadeiro complemento dos nossos programas na Emissora Nacional”⁴¹². Do lado das desvantagens, a limitação dos horários das estações locais (particulares) e a submissão à regulamentação das estações locais. A estação pretendeu uma frequência própria de emissão mas os CTT colocaram-na “na onda comum dos emissores particulares”⁴¹³. Por isso, em abril de 1950, a Rádio Juventude – Rádio Universidade funcionaria com uma hora diária de emissão (17:00-18:00), mudando para as 23:00-24:00 (década de 1970) nas ondas médias da Emissora Nacional (comprimento de onda de

⁴⁰⁹ *Vida Mundial Ilustrada*, 26 de outubro de 1944.

⁴¹⁰ SNI, Caixa 1440, 21 de março de 1946, ANTT.

⁴¹¹ SNI, Caixa 1440, 2 de abril de 1946, ANTT.

⁴¹² SNI, Caixa 1440, 21 de março de 1946, ANTT.

⁴¹³ SNI, Caixa 1440, 9 de fevereiro de 1946, ANTT.

397 metros). O local da estação era numas águas-furtadas da Praça das Flores, saindo em 1960 para a rua de D. Estefânia.

Os estudantes universitários ou liceais do 6.º e 7.º podiam candidatar-se a colaborador da estação, duas vezes por ano (abril e outubro), optando por áreas: administração, produção, programação, técnico e exterior. O candidato a locutor tinha de se submeter a uma prova de voz. A equipa tinha 20 locutores, sempre aos pares – uma voz feminina e uma voz masculina. Em termos de informação, havia um boletim diário. A música emitida era escolhida por dez colaboradores, distribuídos entre programistas e montadores (competindo a estes a sonoplastia)⁴¹⁴.

Os concursos incluíam provas de cultura geral, voz, improviso de locução com vários tipos de texto (português, francês e inglês) e reportagens imaginadas, estas indicadas pelo júri no momento da prova. A um dos candidatos saiu-lhe criar uma reportagem sobre a chegada do presidente francês a Lisboa, junto ao Cais das Colunas, a bordo de um paquete. A certa altura, o candidato já tinha posto o paquete junto ao Cais das Colunas, quando lhe disseram faltar ainda dois ou três minutos de reportagem, ao que ele reagiu: “não, o paquete volta atrás, dá uma volta”. A reportagem imaginada de outro candidato seria o curso de férias de verão numa universidade. Além do que se pensasse do ponto de vista sociopolítico, a Rádio Universidade permitia aos jovens uma preparação técnica: experimentar, utilizar mesas para edição de programas, conversas em direto, lançar discos, tudo elementos aliciantes para os que aspiravam trabalhar na rádio. Cada estagiário tinha um tutor.

A 1 de novembro de 1970, entrava em vigor um programa-tipo em Rádio Universidade (19:10-19:45), com 20 minutos dedicados a programas culturais e oito minutos dedicados a música ligeira e/ou reportagens, além do noticiário habitual⁴¹⁵ e rubricas recreativas. Aos domingos, o tempo de emissão seria maior, com dois períodos (9:10-10:50 e 19:10-19:35). O destaque ia para os programas “Temas da Universidade”, “A Universidade e a Nação” e “A Universidade e o Desporto”.

Então, a Rádio Universidade passava música portuguesa (Simone de Oliveira e António Calvário), francesa e anglo-americana. O produtor Joel Nelson começou a sua atividade na Rádio Universidade como estagiário. Nesse

⁴¹⁴ *Nova Antena*, 23 de janeiro de 1970.

⁴¹⁵ *Diário Popular*, 4 de novembro de 1970.

tempo, houve muitas aventuras, caso de um programa sobre as sete colinas de Lisboa, que durou a noite inteira, “gravando bocadinhos de tudo, desde hospitais até discotecas”, acabando com um acidente. O motorista esqueceu-se de travar e o carro estampou-se⁴¹⁶. Após o incidente, repórter e técnico seguiram para o estúdio para montar e emitir em direto, empreendimento de quase 24 horas.

Para além de Joel Nelson, a Rádio Universidade dessa geração incluiu José Fialho Gouveia, irmãos Campos Rosa, Manuel Bravo, Carlos Teles Gomes, Gomes Ferreira e Orlando Dias Agudo, uns seguindo o serviço público e outros as rádios privadas. Outros locutores saídos da Rádio Universidade foram Maria Teresa Caldeira, Armando Correia, Vasco Félix, Renato Santos, Maria Luísa Pinto, Sebastião Fernandes, Nuno Fradique e Fernando Frazão (Emissora Nacional), Paulo Fernando, Carlos Lacerda, Fernando Quinas, Jorge Moreira e Jorge Dias (todos de Rádio Clube Português) e José Corte Real (Rádio Renascença), além dos técnicos de som Manuel Marques (Emissora Nacional) e Luís Alcobia (Rádio Clube Português).

Uma geração seguinte integraria Adelino Gomes, Rui Pedro, José Nuno Martins, João David Nunes, Pedro Castelo, Luís Augusto, Laureano Santos, depois advogado bastante conhecido, e João Alferes Gonçalves. João David Nunes daria cursos de locução, montagem e realização na Rádio Universidade, tendo sido responsável dos três setores em alturas diferentes, até chegar a diretor de produção na Rádio Universidade⁴¹⁷. Estagiários, José Nuno Martins e Pedro Castelo fizeram a sua primeira emissão em 31 de março de 1964⁴¹⁸. No concurso de 1967, alguns nomes vieram a abraçar a profissão, como Joaquim Furtado, Fernando Balsinha, Jorge Lopes e Eduardo Fidalgo⁴¹⁹. Outros locutores formados na Rádio Universidade seriam José Manuel Nunes, Henrique Garcia, Ricardo Saló, Aníbal Cabrita, Luís Garlito e Maria Ede Ricou⁴²⁰.

A organização de grelhas de programas, a preocupação do programa e seus conteúdos esteve sempre na mira destes profissionais ainda em fase de aprendizagem. Adelino Gomes, quando entrou na Rádio Universidade, estava

⁴¹⁶ Joel Nelson (Arquivo RTP AHC 2844).

⁴¹⁷ João David Nunes, entrevista pessoal.

⁴¹⁸ José Nuno Martins, entrevista pessoal.

⁴¹⁹ Joaquim Furtado, entrevista pessoal.

⁴²⁰ Luís Garlito, entrevista pessoal.

matriculado no curso de direito. Ele tinha ouvido um anúncio na própria estação a informar a abertura do concurso⁴²¹. No curso de direito ainda fez uma cadeira do segundo ano, mas abandonou-o, entusiasmado com a rádio.

O papel do padre Ávila

A divulgação do concurso de entrada na Rádio Universidade era feita através de anúncio na própria rádio ou pela passagem de palavra. No liceu Camões, o padre açoriano José de Ávila, professor de canto coral desde meados da década de 1950, exerceu influência em diversos futuros profissionais da rádio como José Nuno Martins, Júlio Isidro, João David Nunes, Henrique Garcia, Fernando de Sousa, Luís Alcobia, Luís Miguel Alves (crítico de música durante mais de vinte anos no *Expresso*), Vasco Félix, Manuel Bravo e Luís Laureano Santos⁴²². José Ávila tinha uma cultura específica da rádio, uma das principais atividades lúdicas dos açorianos da ilha Terceira. Estes, em especial as famílias de classe média, eram conhecidos por possuírem grandes recetores de rádio americanos, tipo Hallicrafter. Quando chegou ao liceu Camões, o padre Ávila criou um núcleo de rádio à *semelhança do que* já havia no liceu Pedro Nunes, uma estação de rádio de baixa potência a transmitir por feixe hertziano para o território do liceu⁴²³. Ele era um

“entusiasta pelas coisas da juventude e pelas correntes mais criativas que podiam envolver os jovens. Além de fazer muitas atividades, entre as quais o orfeão, criou uma equipa radiofónica. [...] Mesmo ao pé do Camões, havia a Rádio Universidade, nessa altura. A dois minutos a pé. O programa que nós produzíamos no Camões era transmitido pela Rádio Universidade, uma vez por semana”⁴²⁴.

Para a equipa radiofónica, José de Ávila conseguiu acordos com a Emisora Nacional para obter gravadores e mesas de mistura já não utilizados e

⁴²¹ Adelino Gomes, entrevista pessoal.

⁴²² *Nova Antena*, 18 de setembro de 1970.

⁴²³ José Nuno Martins, entrevista pessoal.

⁴²⁴ José Manuel Nunes (Arquivo RTP AHD 12599).

com a Rádio Universidade para realizar ali um programa semanal⁴²⁵. No liceu Camões, as instalações consistiam num pequeno estúdio onde se escrevia, lia e montava, escola polivalente em que o “profissional” fazia toda a gama de produção radiofónica, da conceção ao produto final, repartido por um grupo de três a quatro pessoas. José Nuno Martins, do quinto ano liceal, foi o primeiro convidado da Rádio Universidade (1964), a que se seguiu João David Nunes. A Rádio Universidade era uma espécie de academia e montra onde as estações iam buscar colaboradores. Nos anos de 1963-1964, o estúdio de Rádio Universidade recebia os primeiros gravadores de fita:

“Era uma epopeia cada vez que, à sexta-feira, se gravava um programa porque o equipamento era tão rudimentar que nós, tão pouco especializados, tínhamos muitos problemas em gravar o programa. Depois, passámos para os transístores. Abandonámos esses Philips, e comprámos um Ampex. Só que, entre as encomendas e as compras, surge-nos um Ampex de quatro pistas, quando na Rádio Universidade se usava uma pista inteira”⁴²⁶.

José de Ávila tinha um segredo: a paternidade de jovem cantora que ascendeu ao estrelato. O reitor do liceu teria conhecimento do assunto, mas manteve-o ao serviço, pelo entusiasmo e a boa orientação de jovens por parte do docente.

A dura aprendizagem da censura

A meio da década de 1960, Adelino Gomes propôs a criação do serviço de noticiário⁴²⁷. O núcleo de programas da Rádio Universidade passava a centrar-se na cultura, educação e recreio e num serviço noticioso⁴²⁸. Um dos primeiros trabalhos de Adelino Gomes foi a abertura solene do ano letivo na Universidade Clássica de Lisboa, cujo reitor era Paulo Cunha, antigo ministro dos Negócios Estrangeiros. Quando Paulo Cunha começou a falar, parte dos alunos levantou-se em protesto contra o governo, obrigando ao imediato

⁴²⁵ José Nuno Martins, entrevista pessoal.

⁴²⁶ José Manuel Nunes (Arquivo RTP AHD 12599).

⁴²⁷ Adelino Gomes, entrevista pessoal.

⁴²⁸ *Diário Popular*, 4 de abril de 1973.

encerramento da sessão. Para cobrir o evento, além de Adelino Gomes, estava presente Rui Pedro, pela Emissora Nacional. Se Rui Pedro entendeu logo não haver possibilidades de editar qualquer informação na estação oficial, Adelino Gomes acalentou a ideia de escrever um comentário sobre as posições das autoridades académicas e dos estudantes. O diretor da Rádio Universidade e vice-comissário nacional da Mocidade Portuguesa, juiz Alfredo Rui Gonçalves Pereira, indagou junto do repórter o que ia escrever sobre a sessão de abertura na Universidade e opôs-se à sua perspectiva, preparando outro redator para uma notícia favorável ao governo. O locutor ficou indignado com o processo embora tenha permanecido na Rádio Universidade até 1966. A estação permitia-lhe um contacto amplo com a rádio sem a preocupação de pagamento de tempo de antena e pressões publicitárias das rádios comerciais, mas aprendeu também o peso da censura.

Do lado de Joaquim Furtado, a sua primeira experiência com a censura na Rádio Universidade ocorreu em 1967-1968. Quando lhe pediram um trabalho sobre o Natal, escolheu o poema de António Gedeão, *Dia de Natal*, onde se fala da contradição de um dia universal e se coloca no sapatinho do Pedrinho uma metralhadora como prenda. O jovem locutor não teria consciência da conotação daquelas alusões à metralhadora com a guerra que Portugal mantinha nas colónias. Essa proposta fez o diretor de programas Gonçalves Pereira proibir simplesmente o programa⁴²⁹.

Em abril de 1974, dias antes do golpe militar, era inaugurado nas instalações da Rádio Universidade um curso com aulas teóricas e práticas nos setores da produção, realização e técnica para cem alunos, que tomavam o primeiro contacto com a linguagem radiofónica, a discoteca, o material de gravação, a técnica e a locução⁴³⁰. Após o golpe militar e a revolução, a Rádio Universidade passou por grande transformação, seguindo as mudanças políticas e culturais do país. As direções associativas de estudantes do Instituto Superior Técnico, Instituto Superior de Ciências e Política Ultramarinas, Medicina, Económicas e MESSL reuniram-se com elementos da estação e decidiram pô-la a funcionar em moldes diferentes⁴³¹. Tinham concluído que a atuação de estudantes designados pelo ministério a colaborar com antigos elementos

⁴²⁹ Joaquim Furtado, entrevista pessoal.

⁴³⁰ *Diário Popular*, 22 de abril de 1974.

⁴³¹ *Diário Popular*, 30 de abril de 1974.

da Rádio Universidade era antidemocrática e antiestudantil. A rápida politização refletiu-se profundamente nas formas e conteúdos, com as associações a chamarem a si a responsabilidade pela programação e orientação⁴³². A designação da estação mudou para Rádio Estudantil.

Ainda em 1974, a rádio universitária promoveu campanhas de cultura e campanhas de alfabetização e de educação sanitária, no horário 23:00-00:00 (Emissora Nacional, FM)⁴³³, além da hora diária ao fim da tarde nos dias úteis. Os objetivos das campanhas eram dar apoio cultural informativo e efetuar reportagens em locais de atuação das brigadas, com captação de algumas sessões do método de alfabetização e auscultação dos problemas das populações rurais e reportagens de sessões culturais. A radicalização da rádio ao longo do período de 1974-1975 conduziu ao seu encerramento após o golpe militar de 25 de novembro de 1975, “para uma redefinição de programas”. A direção de Rádio Estudantil, constituída por representantes de associações de estudantes de Medicina, Económicas, ISCSP e trabalhadores, contactou várias instituições que dariam diversas justificações para o silenciamento da estação, de falta de dinheiro a envolvimento político no golpe de 25 de novembro de 1975⁴³⁴.

Um ofício do major João Figueiredo para o chefe de gabinete do ministro da Comunicação Social exemplificava a conflitualidade na Rádio Estudantil no final desse ano. Ao programa *Rádio Estudantil* atribuía-se manipulação política, cujo controlo escapava à Emissora Nacional por ser simples antena de transmissão⁴³⁵. Como o programa continha ataques frequentes ao Conselho da Revolução e ao sexto governo provisório e não estava aberto a todas as correntes ideológicas representativas das massas estudantis, a comissão de trabalhadores da estação pública pedira à direção da Emissora para tomar posição. Outro ofício informava a suspensão de programa da ADFA (Associação dos Deficientes das Forças Armadas), pertencente ao programa radiofónico da 5.ª Divisão⁴³⁶, com esta conhecida pela linguagem radical. Por seu lado,

⁴³² *Diário Popular*, 21 de junho de 1974.

⁴³³ *Diário Popular*, 10 de agosto de 1974.

⁴³⁴ *Diário Popular*, 31 de dezembro de 1975.

⁴³⁵ Ofício de 3 de novembro de 1975 (Arquivo RTP).

⁴³⁶ Ofício do presidente da direção da rádio para o chefe de gabinete do general chefe do Estado-Maior-General das Forças Armadas de 30 de outubro de 1975 (Arquivo RTP).

o diretor de programas mostrou as preocupações do Conselho Consultivo de Informação sobre a Rádio Estudantil⁴³⁷ e expôs o problema ao ministério da Educação e Cultura para “explicitar muito claramente a sua responsabilidade a nível político no controlo do programa” e consultar o Gabinete Jurídico para saber o tipo de vínculo entre a Emissora Nacional e o ministério quanto à Rádio Estudantil.

⁴³⁷ Ata de 30 de dezembro de 1974 (pasta 71, Arquivo RTP).

9. Programas, géneros e produtores

Um programa de rádio liga-se ou distingue-se dos outros na sequência do seu horário diário ou semanal. Mas inova ou herda conceitos e fórmulas de outros programas, numa combinação de elementos que torna a rádio um meio interessante. Dois dos programas apresentados no capítulo, *PBX* e *Tempo Zip*, foram inovadores mas também herdaram ideias de programas como *Diário do Ar*, tido como dos melhores programas da rádio portuguesa mas com menos meios técnicos⁴³⁸, no que designo de rádio geracional. As equipas daqueles programas tinham a nata de profissionais e com boas condições de trabalho (estúdios para emitir, gravar e montar)⁴³⁹. Um novo programa desafiava o anterior: *Tempo Zip* questionou *PBX* como este tinha posto em causa *23.ª Hora*⁴⁴⁰. Já o programa *Página Um* ensaiou o modelo de rádio de resistência, com convidados fora do regime político, o que levou a um maior escrutínio do poder⁴⁴¹, mas foi ainda um programa identificado geracionalmente. Pelo trabalho, alguns profissionais ganharam muitas competências, dentro da cadeia de valor da indústria, e aptos para qualquer função:

“Nos anos 60, um elemento muito importante da rádio francesa, em 1966 ou 1967, esteve comigo na rádio, contactou comigo durante uns dias e disse-me: «não sei como conseguem trabalhar. Qualquer elemento de Portugal em França tinha de ser bom lá, porque vocês tocam os cordelinhos todos». Lá especializam-se mais. O realizador é realizador, o produtor é produtor, o locutor é locutor. E, dentro da locução, diversos campos. O entrevistador é entrevistador”⁴⁴².

⁴³⁸ Aurélio Carlos Moreira (Arquivo RTP AHC 12362).

⁴³⁹ João Paulo Guerra, entrevista pessoal.

⁴⁴⁰ *Rádio & Televisão*, 11 de abril de 1970.

⁴⁴¹ José Manuel Nunes, entrevista pessoal.

⁴⁴² Aurélio Carlos Moreira (Arquivo RTP AHC 12362).

No Porto, no horário após o *PBX*, havia o programa em direto *Onda Noturna* (2:00-6:00), que chegava a taxistas, enfermeiros e empregados de segurança de edifícios. Estes telefonavam e algumas das suas conversas iam para o ar, tipo de rádio de proximidade. Os locutores escalados mais novos obrigavam-se a fazer tudo: cabina, reportagem, noticiário e informação desportiva⁴⁴³. A música dependia do locutor e das horas e interesses dos ouvintes: música popular portuguesa e, por vezes, fado. O folclore estava mais reservado para o programa das seis da manhã, com concursos, a preconizar o modelo de rádio generalista. O percurso pelas diversas etapas da fábrica radiofónica tornaria o profissional apto para se estabelecer numa ou outra área da produção.

O capítulo começa com a apresentação de programas da Emissora Nacional (magazines de informação e cultura, folhetins), a que se seguem cinco programas da rádio comercial (*23.ª Hora*, *Em Órbita*, *PBX*, *Tempo Zip* e *Página 1*), cujo valor intrínseco revela, por outro lado, o ocaso do Estado Novo. A produção destes cinco programas comerciais, cada uma a seu modo, aponta para novo ideário cultural (e político), visível na repressão política a dois deles. Aqui, dei destaque maior a *Página 1*, programa que deixou marcas profundas. Há ainda espaço para análise de uma radionovela de grande impacto na transição de regime político (*Simplesmente Maria*) e dois produtores, um dedicado ao humor (Parodiantes de Lisboa) e outro a programas de entretenimento dentro do modelo de rádio generalista (Espaço 3P). O estudo incide sobre as décadas de 1960 e 1970.

Programas culturais da Emissora Nacional

As referências seguintes a programas da Emissora Nacional não são exaustivas nem completas, carecendo de um estudo mais profundo. Como rádio oficial (pública, como se diz hoje), muitos dos programas da Emissora Nacional na transição da década de 1960 para a seguinte foram sobre cultura, arte, poesia e teatro, na linha de formação de públicos dentro dos padrões do Estado Novo. Elemento forte foi o magazine, elaborado por assistentes literários e colaboração regular de especialistas⁴⁴⁴. Um foi a *Revista da Semana*.

⁴⁴³ Manuel Costa Monteiro, entrevista pessoal.

⁴⁴⁴ Ata de 5 de novembro de 1970 (Arquivo RTP).

O Mundo em Sete Dias, síntese de acontecimentos e comentários à atualidade nacional e internacional, iniciado em 1970, aos sábados, quando a emissão passou a ininterrupta, com Fialho de Oliveira e Guilherme Ayala Monteiro⁴⁴⁵. Na ocasião, começou também o programa da orquestra de jazz de Jorge Costa Pinto⁴⁴⁶. Francisco Mata (1915-1983) foi presença constante na estação (e em Rádio Clube Português) entre 1940 e 1974. Apresentado por Artur Agostinho e, a seguir, por António Moreira da Câmara, o seu programa *Música e Palavras* marcou uma época⁴⁴⁷, com histórias publicadas na revista *Seleções Reader's Digest*, traduzidas da edição original americana um mês antes da edição brasileira chegar a Portugal.

Outros magazines e programas em destaque foram *Por Terras de Portugal*, ao domingo de quinze em quinze dias, de promoção cultural da etnografia e folclore de Portugal continental, produzido e apresentado por Brito Vintém, realizado por Castela Esteves e com o técnico José Luís Pina⁴⁴⁸, *Abertura 1.6*, às terças e quintas-feiras, realizado por Fernando Balsinha e Salvador Alves Dias, orientado para jovens⁴⁴⁹, e *Horizonte*, de perspectiva literária, coordenado por Amândio César⁴⁵⁰. Sempre na emissão B (programa 2), *Horizonte* nasceu em 1960. A direção inicial coube a Domingos Mascarenhas, com colaboração de Amândio César e Fernando Guedes. Em 1964, os dois últimos assegurariam a sua condução. Amândio César, especialista em literatura africana, relatou para a estação os acontecimentos que espoletaram a guerra em Angola (março e abril de 1961), e publicou de imediato um livro sobre o tema, assumindo uma posição fortemente nacionalista e conservadora. Além de programas, ele dirigiu um noticiário diário, sendo saneado em abril de 1974. Fernando Guedes foi o livreiro responsável pela editora Verbo e pelos livros editados em conjunto com a RTP. Mais tarde, Fernando Guedes foi substituído por Mário António. Por seu lado, *Meridiano*, de divulgação da música das colónias portuguesas⁴⁵¹, era realizado por Salvador Alves Dias, a que se juntaram Celso Albuquerque,

⁴⁴⁵ *Diário Popular*, 5 de janeiro de 1970.

⁴⁴⁶ *Diário Popular*, 16 de fevereiro de 1970.

⁴⁴⁷ Street, 2006: 122.

⁴⁴⁸ *Diário Popular*, 25 de fevereiro de 1971.

⁴⁴⁹ *Diário Popular*, 18 de janeiro de 1971.

⁴⁵⁰ *Diário Popular*, 8 de maio de 1970.

⁴⁵¹ *Diário Popular*, 18 de janeiro de 1971.

Neves Forjô, Carlos Fernandes, Manuel Marques e Fernando Balsinha, com produção do Círculo de Estudos Ultramarinos para a emissão A (programa 1). Por exemplo, a edição de 13 de janeiro de 1970 divulgou a dança marrabenta e roda do batuque, nascida perto de Lourenço Marques (Moçambique)⁴⁵², e a de 9 de fevereiro de 1972 revelou entrevistas e gravações musicais em Macau, Timor e comunidades portuguesas no oriente. Alguns programas eram repetidos de madrugada, evitando custos com novas produções.

O programa semanal *Poesia, Música e Sonho*, de Miguel Trigueiros, tinha leitura de poemas por Carmen Dolores e Manuel Lereno, com o autor do programa a fazer ligações entre música e leitura de poemas. De 30 minutos de duração, gravado e transmitido no programa 1, foi considerado o melhor programa de poesia na rádio⁴⁵³. Nos diálogos, os dois principais leitores tratavam-se por você. A estes intérpretes juntaram-se Odete André e Raul Feio. O programa teve duas séries, a primeira de 1951 a 1959 e a segunda de abril de 1967 a abril de 1974, ainda com Carmen Dolores, Manuel Lereno e Miguel Trigueiros como protagonistas. O sonoplasta Castela Esteves sonorizava o programa na cave das instalações da rua do Quelhas, medindo a gravação com uma fita métrica para saber a duração do programa, passando depois a fazer o trabalho na rua de São Marçal⁴⁵⁴. No programa de recomeço em 1967, lia-se: “Regressa com o mesmo autor, os mesmos intérpretes, a mesma finalidade, o mesmo espírito”. Então, declamaram-se poemas de Anrique Paço de Arcos (Conde de Paço d’Arcos), Alberto de Serpa, Fausto José, Carlos Queiroz, Fernanda de Castro, Florbela Espanca e Moreira das Neves. Se, no programa de 16 de novembro de 1968, se leram poemas de José de Campos de Figueiredo (1899-1965), no programa de 23 de novembro de 1968 disse-se o poema *O Caçador de Esmeraldas*, do jornalista e poeta brasileiro Olavo Bilac (1865-1918), e onde se fez referência à colonização no Brasil e à comunidade luso-brasileira. O programa era, por um lado, o repositório de uma das primeiras formas de fazer rádio – ler poemas. Por outro lado, estimulava a manifestação de poetas identificados com o regime político, conforme os pareceres do assistente musical e da hierarquia da Emissora Nacional e seguia a tendência

⁴⁵² Arquivo RTP. As referências seguintes a peças e colaborações são provenientes deste arquivo.

⁴⁵³ Street, 2006: 61.

⁴⁵⁴ https://www.rtp.pt/noticias/80-anos-radio/castela-esteves-entrou-na-emissora-nacional-dois-anos-depois-da-fundacao_v848467, acedido a 2 de março de 2017.

da glorificação dos heróis nacionais⁴⁵⁵. Miguel Trigueiros (1918-1999), revelado poeta nos Jogos Florais da Emissora Nacional de 1940, escreveu folhetins, pequenas peças e dramatizou cenas da história de Portugal⁴⁵⁶. Manuel Lerenó (1914-1976), sempre dedicado à poesia e à declamação, prémio de ouro no festival internacional de poesia (Barcelona) e microfone de ouro de Rádio Clube Português⁴⁵⁷, morreu com a amargura do esquecimento após a revolução política de 1974⁴⁵⁸.

No Natal, dentro da *Hora da Saudade*, havia um programa de mensagens para os tripulantes da frota bacalhoeira. As mensagens, com o máximo de 15 palavras, eram gravadas nos estúdios da rua de São Marçal e em vários centros piscatórios do país⁴⁵⁹. O antecessor do programa, iniciado a 24 de abril de 1937, tinha o nome *Meia Hora da Saudade*. A sugestão partira de ouvinte em Moçambique: a de pessoas que tinham familiares em África mas também na Madeira ou nos Açores poderem falar com esses familiares ou amigos deslocados⁴⁶⁰. Criado no tempo de Henrique Galvão como presidente da estação e que os sucessores mantiveram, o programa com meia hora mensal tornou-se bastante popular. Num tempo em que era inimaginável a tecnologia do telemóvel, a única comunicação eletrónica possível era através do meio radiofónico. Apesar da inexistência de estudos de audiências, a estação oficial recebia muitas cartas de agradecimento. Etelvina Lopes de Almeida, que participou no programa *Hora da Saudade*, sentiu a sensibilidade das mensagens prontas a ser lidas por mães, noivas e mulheres dos que estavam longe. Ao chegar à segunda palavra, a varina podia engasgar-se e chorar. Ao fim de uma hora de programa, estavam todas “arrasadas, não apenas eu mas todos os colegas que cá estávamos”⁴⁶¹. O locutor substituía a familiar do pescador e lia a mensagem com a mesma emoção da mãe ou mulher. Depois, com a guerra colonial, o programa de mensagens orientou-se para os militares, também no Natal e em ondas curtas, com inscrições gratuitas abertas na rua de São

⁴⁵⁵ Street, 2006: 129.

⁴⁵⁶ Street, 2006: 61.

⁴⁵⁷ *Nova Antena*, 14 de novembro de 1969.

⁴⁵⁸ Street, 2006: 134.

⁴⁵⁹ *Diário Popular*, 28 de dezembro de 1972.

⁴⁶⁰ *Diário Popular*, 22 de setembro de 1970.

⁴⁶¹ Etelvina Lopes de Almeida (Arquivo RTP AHD 11922).

Marçal (Lisboa) e nos emissores regionais do Norte, Coimbra e Faro⁴⁶². Com apropriação televisiva, os soldados engasgavam-se e diziam “muitas propriedades” em vez de “muitas prosperidades”, ideia que se associa ao Natal e ao Ano Novo, e “até ao meu regresso”. A estes programas mais falados, exprimindo sentimentos de saudade, correspondeu outro, mais musical, o do Natal do Emigrante, com programas gravados em França e Montreal⁴⁶³.

Zás Catrapás foi um programa dedicado a crianças até aos doze anos, com poucas edições. O primeiro programa foi emitido no Programa 1 a 14 de abril de 1974, com a direção de Maurítana Rosa Dinis (1938-2003) e textos de Telmo Loureiro, Natália Gonçalves-Pedro e Selma Lagerlöf. A ideia base era uma viagem de foguetão, com comandante, navegador e hospedeira a falarem de desporto, música, histórias, aventuras e entrevistas. A primeira entrevistada foi Fátima Isabel, de dez anos, vinda de S. Tomé, e no programa leu-se um poema de Maria Alberta Meneres. O programa desapareceu da grelha em maio de 1974.

Com o decorrer dos anos, alguns programas perderam fôlego, como revelavam as análises de audição em reuniões do Conselho de Planeamento de Programas da estação. Por exemplo, o programa *Ginástica de Pausa*, transmitido aos dias úteis, pertencente à FNAT, parecia não se justificar. Em crónica de jornal, perguntava-se se a rubrica, emitida às onze horas da manhã, compensava o esforço de alguém ocioso todo o dia ou era um “momento perdido” na programação⁴⁶⁴. Clemente Rogeiro pediu à FNAT a sua substituição por palestra semanal (seis minutos), abordando temas como higiene no trabalho e prevenção contra acidentes e doenças profissionais⁴⁶⁵. Um programa muito popular durante anos, *Serões para Trabalhadores*, esgotava-se. Se a primeira parte cultural divulgava música erudita, presente no Programa B, a segunda parte recreativa tinha artistas ligeiros oriundos do Centro de Preparação de Artistas da Rádio, como Júlia Barroso, Madalena Iglésias e Simone de Oliveira. Locutores como Artur Agostinho e Fernando Correia, maestros como Tavares Belo e Fernando de Carvalho e operadores de som como Elder Récio popularizaram-se nesse programa. O gosto, ali construído ao vivo e com

⁴⁶² *Diário Popular*, 8 de dezembro de 1968 e 14 de dezembro de 1972.

⁴⁶³ *Diário Popular*, 13 de janeiro de 1972.

⁴⁶⁴ *Diário Popular*, 27 de janeiro de 1973.

⁴⁶⁵ Carta enviada ao presidente da FNAT a 12 de fevereiro de 1973 (Arquivo RTP).

transmissão pela rádio, mudara ao longo da década de 1960, com outras ofertas de programas radiofónicos. O presidente da Emissora Nacional indicou a sua suspensão⁴⁶⁶.

Teatro e folhetins radiofónicos

A Emissora Nacional notabilizou-se pelo teatro radiofónico, predominando biografias e obras de cunho histórico e religioso⁴⁶⁷. Mas também emitiu muitos folhetins. Oliva Guerra, Ema Paul, Judite Navarro, Odete de Saint-Maurice e Alice Ogando foram autoras de folhetins, com estruturas exaltando heróis e valores patrióticos, no espírito adequado ao regime político de Salazar e Caetano.

Algumas das escritoras foram também adaptadoras e produtoras. Odete de Saint-Maurice e Alice Ogando dominaram o teatro radiofónico por mais de vinte anos, competindo em termos de cachês e número de folhetins e episódios⁴⁶⁸, com algumas das suas adaptações publicadas em livro. Virgínia Vitorino, que montou uma espécie de companhia de teatro dentro da Emissora Nacional, esperava dos atores interpretações sem excessos declamatórios⁴⁶⁹. Se os homens tiveram papel importante na realização, sonorização e montagem (Jorge Alves, Rui Ferrão e Castela Esteves), as mulheres desempenharam uma função inexecutável na elaboração de folhetins e peças teatrais. Originais de autores portugueses tiveram primazia no teatro radiofónico: Camilo Castelo Branco, Rebelo da Silva, Júlio Dinis, Gil Vicente e Júlio Dantas. Distinguiu-se folhetim e radionovela – o primeiro a trazer ao público grandes obras de ficção, em que as personagens tinham um perfil psicológico e o narrador resumia o tempo real; a radionovela, vinda da América Latina, assentava em diálogos curtos e episódios cruzando paixões e intrigas e provocando emoções fáceis no ouvinte⁴⁷⁰. Ao folhetim nas estações de qualidade e de alcance nacional correspondeu a radionovela nas estações populares e de proximidade.

⁴⁶⁶ Carta enviada ao presidente da FNAT a 29 de janeiro de 1973 (Arquivo RTP).

⁴⁶⁷ *Rádio & Televisão*, 30 de março de 1974.

⁴⁶⁸ Street, 2006: 104.

⁴⁶⁹ Street, 2006: 93-94.

⁴⁷⁰ Street, 2006: 167-168.

Algumas figuras históricas foram destacadas. Uma das mais consideradas pelo regime foi Pêro da Covilhã, diplomata e mercador do século xv-xvi ao serviço do rei D. João II e que estabeleceu contactos com o reino cristão da Etiópia. Pêro da Covilhã fixara-se como representante do cristianismo e obtivera riquezas e prestígio do povo de destino. Integrada na comemoração do centenário de elevação do concelho a cidade, a câmara municipal da Covilhã quis transformar a história do herói em folhetim. Num primeiro momento, a Emissora Nacional considerou difícil produzi-lo, mas o presidente Clemente Rogeiro manifestou interesse em avançar. Para a adaptação, foi convidada a escritora Oliva Guerra (1898-1982)⁴⁷¹. O folhetim, de trinta episódios a ocupar 284 páginas de texto datilografado, foi emitido diariamente entre 26 de abril e 7 de junho de 1971. O papel de Pêro da Covilhã teve desempenho de Jacinto Ramos, o de Maria por Lúcia Teles, figurando outros atores como Mário Sargedas e José Gamboa. Uma informação escrita por responsável da estação encabeçava o manuscrito de Oliva Guerra: “A autora conseguiu amenizar a secura da biografia, respeitando, no essencial, a verdade histórica”. Depois, uma notícia de jornal considerou o folhetim como “destinado a despertar grande interesse, tanto pela nobreza do assunto que tem por herói uma figura portuguesa de grande projeção histórica”⁴⁷². Oliva Guerra assinou outros folhetins, caso de *O Capitão dos Mares*, sobre a vida de Vasco da Gama⁴⁷³, transmitido após o *Diário de Atualidades* (13:00 e 20:30)⁴⁷⁴.

Ema Paul foi uma adaptadora muito requisitada pela Emissora Nacional⁴⁷⁵, caso do folhetim *Ressurreição*, de Machado de Assis, sob direção de José Gamboa e elenco incluindo Joaquim Rosa, Vasco Lima Couto e Leonor Poeira entre outros, em 16 episódios⁴⁷⁶. Outro, *Inocência*, do escritor brasileiro Visconde de Taynay, teve direção artística de Samuel Dinis e interpretação de Raul de Carvalho, Maria Natália Bispo, Ema Paul e outros, e ocupou a grelha do

⁴⁷¹ Ata de 19 de outubro de 1970 (Arquivo RTP).

⁴⁷² *Diário Popular*, 24 de abril de 1971.

⁴⁷³ *Diário Popular*, 20 de janeiro de 1970.

⁴⁷⁴ *Nova Antena*, 13 de fevereiro de 1970.

⁴⁷⁵ Street, 2006: 148.

⁴⁷⁶ *Diário Popular*, 25 de fevereiro de 1970.

folhetim durante um mês⁴⁷⁷. Também a escritora Judite Navarro (1918-1987) projetou uma galeria de heróis simples mas corajosos na dor e no martírio⁴⁷⁸.

Odete Saint-Maurice (1918-1993) foi a mais conhecida escritora de teatro radiofónico e folhetins. Os seus programas, sempre dedicados aos jovens, eram povoados por famílias felizes e pais bons⁴⁷⁹. Com a idade de 15 anos, Odete de Saint-Maurice escreveu o primeiro conto (jornal *ABCezinho*) e participou nas emissões do *Senhor Doutor* com diálogos, pequenas peças de teatro e palestras educativas, passando a seguir para o jornal *Senhor Doutor*. Ela assinou mais de vinte folhetins e séries para juventude na estação oficial (incluindo *Arauto*, *Estrela da Tarde*, *Grande Tempo da Juventude*, *Falcão*, *A Estante*, *Contos e Lendas do Mundo Inteiro*) e ganhou o prémio Ondas (Barcelona), em 1967, com o *Apóstolo da Juventude*⁴⁸⁰. Também colaborou na revista *Crónica Feminina*. Sobre os folhetins, baseados em livros selecionados, diria: “à hora do folhetim, as pessoas reuniam-se à volta daquela caixinha e viviam tudo aquilo que se estava a passar”⁴⁸¹. Ela escreveu, por exemplo, o folhetim *Duas Vidas, Um Destino*, adaptação do romance *Mauprat*, de George Sand, e realizado por Horácio Gonzaga⁴⁸², emitido às 20:30. Mário Pereira, Maria José Esteves, Rui Ferrão, Rui de Carvalho, Rui Furtado e Henrique Santos foram alguns artistas. O folhetim *Cagliostro*, de Alexandre Dumas e adaptação de Botelho da Silva, jornalista do *Diário Popular*, com duração de um mês, foi interpretado por Rui Ferrão, Simone de Oliveira, Isabel de Castro, Assis Pacheco, Manuel Lerenó e outros, sob direção de Pedro Lemos e realização radiofónica de Horácio Gonzaga⁴⁸³.

O Canto da Terra, original de Alice Ogando, que também o dirigiu, com realização radiofónica de Carlos Fernandes e registo de som de Daniel Silva, teve como intérpretes João Lourenço, Irene Cruz, Varela Silva, João Perry, João Mota e outros⁴⁸⁴. Folhetim sobre o problema da emigração, emitido de

⁴⁷⁷ *Diário Popular*, 2 de fevereiro de 1971.

⁴⁷⁸ Street, 2006: 148.

⁴⁷⁹ Street, 2006: 107.

⁴⁸⁰ Odete Saint-Maurice (Arquivo RTP AHC 12026).

⁴⁸¹ Odete Saint-Maurice (Arquivo RTP AHC 12026).

⁴⁸² *Diário Popular*, 29 de maio de 1971.

⁴⁸³ *Diário Popular*, 2 de junho de 1970.

⁴⁸⁴ *Diário Popular*, 25 de junho de 1970.

15 de julho a 28 de agosto de 1970, num total de 38 episódios com 20 minutos cada, a ausência de homens causava problemas à atividade regular de uma pequena comunidade agrícola. Viúva do comediógrafo André Brun, Alice Ogando (1900-1981) teve de trabalhar para garantir sustento para si e para as suas três filhas, escrevendo histórias românticas, muitas delas com pseudónimos. Mary Love foi o mais conhecido deles⁴⁸⁵. Adaptado por Alice Ogando, o último folhetim antes do golpe militar de abril de 1974 seria *A Paixão de Jane Eyre*, de Charlotte Brontë⁴⁸⁶. Depois da revolução, fez folhetins de obras de Fernando Namora (*A Noite e a Madrugada*), Alves Redol (*O Muro Branco*), Camilo Castelo Branco (*A Queda de um Anjo*), Assis Esperança (*Pão Incerto*) e Judite Navarro (*Os Emigrados*).

Álvaro Benamor e José Gamboa foram dois dos responsáveis pela condução do teatro. Álvaro Benamor (1908-1976) dirigiu centenas de textos no *Teatro das Comédias*. De Júlio Dantas, *A Ceia dos Cardeais* foi um exemplo, peça emitida em maio de 1971, com Álvaro Benamor, Assis Pacheco e Raul de Carvalho nos papéis dos cardeais⁴⁸⁷. Por seu lado, Adolfo Simões Müller adaptou *Os Grandes Episódios de Os Lusíadas*, nas comemorações do quarto centenário da edição da obra de Luís Camões, em oito capítulos (19 de outubro a 16 de novembro de 1972), no horário das 19:30⁴⁸⁸. Com realização de Jorge Alves, direção artística de Álvaro Benamor, registo de som de Leonel Silva e dois narradores (Carmen Dolores e Paulo Renato), os capítulos contavam os episódios mais conhecidos do poema: linda Inês, gigante Adamastor, velho do Restelo, batalha de Aljubarrota, doze de Inglaterra e ilha dos Amores. Dos atores participantes, contaram-se Assis Pacheco, Varela Silva, Canto e Castro, Catarina Avelar, Rui Mendes, Irene Cruz, João Lourenço e Rui Represas.

O *Teatro de Século XIX* foi uma rubrica regular, caso da peça de Charles Dupeuty *Napoleão em Santa Helena*, no Programa 2, em adaptação de Eurico Lisboa e direção de ensaios de José Gamboa, com interpretação de Raul de Carvalho, Manuel Lereno, João Mota, Santos Gomes, Luís Pinhão, Maria Tavares e Gioconda Ferreira⁴⁸⁹. Também *A Filha do Estalajadeiro*, de Manuel

⁴⁸⁵ Street, 2006: 105.

⁴⁸⁶ Street, 2006: 188-192.

⁴⁸⁷ *Diário Popular*, 12 de maio de 1971.

⁴⁸⁸ *Diário Popular*, 14 de outubro de 1972.

⁴⁸⁹ *Diário Popular*, 21 de julho de 1968.

Rodrigues Maia, foi emitida com adaptação de Eurico Lisboa Filho, dirigida por José Gamboa, locução de Natália Bispo e interpretação de Cristina Cassolo, Maria Albergaria e outros⁴⁹⁰. Já o programa *Vidas Notáveis*, série lançada a 5 de fevereiro de 1971, às 21:45, aproveitando a comemoração do centenário da morte de Júlio Dinis (*Júlio Dinis – a sua vida e a sua obra*)⁴⁹¹, foi produzido por Herculano Pereira e com interpretações de Joaquim Rosa, Jacinto Ramos e Catarina Avelar nos papéis de Júlio Dinis, prof. Egas Moniz e Emília Simões. Entre outras edições, apresentou retratos de D. Francisco Manuel de Melo⁴⁹² e D. João de Castro⁴⁹³.

O teatro radiofónico funcionava também como candidatura a prémios internacionais, caso do Prémio Itália 1968. Um exemplo foi *Fugiu a Rapariga de Verde*, de Humberto de Ávila, com música original de Carlos Paredes, direção artística de Álvaro Benamor, direção técnica de Raul de Aguilhar e José de Sá e direção radiofónica de Jorge Alves, em Lisboa 1, com interpretação de Rui de Carvalho, Catarina Avelar, Tomás de Macedo, José Gamboa, Raul de Carvalho, Fernando Gusmão, João Mota e outros⁴⁹⁴.

Em *Espetáculo-Teatro*, programa produzido por Jorge Figueiredo de Barros, foi entrevistado Santos e Castro, presidente da câmara de Lisboa, sobre o novo teatro Municipal S. Luís⁴⁹⁵. No programa de 27 de dezembro de 1973, pelas 18:30, com vozes de Maria Dulce e Varela Silva e comentário crítico de Alice Ogando, falou-se do início da temporada do teatro D. Maria II, de concurso de teatro organizado pelo programa e de entrevista a Badaró feita por Carlos Miguel. Já na emissão de 4 de março de 1974, o programa seria o resultado de três antigos programas sobre teatro, cinema e bailado, continuando a ser coordenado por Figueiredo de Barros (teatro) e com as colaborações de Alice Ogando (crítica teatral) e Carlos Miguel (entrevista), a que se juntavam Videira Santos (cinema), que já colaborara no programa, e Pedro Risques Pereira (bailado). Dos temas do programa os destaques iriam para uma entrevista a Caetano de Castro sobre o Fundo de Teatro, a estreia de Jorge Silva Melo

⁴⁹⁰ *Diário Popular*, 24 de maio de 1970.

⁴⁹¹ *Diário Popular*, 2 de fevereiro de 1971.

⁴⁹² *Diário Popular*, 30 de junho de 1971.

⁴⁹³ *Diário Popular*, 31 de agosto de 1971.

⁴⁹⁴ *Diário Popular*, 18 de agosto de 1968.

⁴⁹⁵ *Diário Popular*, 5 de maio de 1971.

como encenador do teatro Cornucópia e o posicionamento do bailado da Gulbenkian para um público específico. O programa nascera em 1961, produzido por Eduardo Street e coordenado por Goulart Nogueira e Jorge Pelayo.

Rogério Paulo, um dos atores mais populares em Portugal pela voz e pelos papéis que protagonizava, articulava-se bem com Carmen Dolores. Outra voz importante no teatro radiofónico seria a de Henrique Canto e Castro, “voz cheia, grave e muito bonita”⁴⁹⁶. Mas também a de Álvaro Benamor. No teatro radiofónico da Emissora Nacional, Leopoldo Araújo, jornalista de *O Século*, e Figueiredo de Barros faziam boas adaptações. Em termos artísticos, a Emissora Nacional teve uma função extraordinária. Contar-se-iam folhetins como *O Moinho à Beira do Rio*, de George Eliot (pseudónimo de Mary Anne Evans), *O Monte dos Vendavais*, de Emily Brontë, *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas pai, *A Morgadinha dos Canaviais* e *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis, e os romances do Walter Scott.

No caso das rubricas teatrais, houve uma contínua mistura de atores consagrados e jovens promessas. Neste último campo, relevo os nomes de João Mota, João Perry, João Lourenço e Irene Cruz, então a definir novas companhias de teatro como Comuna e Grupo 4 (depois Teatro Aberto). À maior solenidade das escolhas artísticas da rádio oficial, opunha-se a grande experimentação desses jovens atores, que se afirmariam nas décadas imediatas, representando autores então proibidos ou menos considerados.

Muitos programas da Emissora Nacional já tinham gravação prévia: musicais, informação, recreativos, peças de teatro e folhetins. Se as peças de teatro duravam trinta a quarenta minutos, a duração dos folhetins em episódios dependia da obra. Os folhetins eram diários, de segunda a sexta-feira à noite, com duração de 15 a 20 minutos, e repetiam a seguir ao almoço. No caso de peças de teatro clássicas, como *Teatro das Comédias*, havia comédias, como indica a designação, dramas e peças pequenas, com frequência de autores portugueses.

A ficha das peças registadas levava nomes de técnicos como Fernando Pires, Rui Remígio, Neves Forjó, Manuel Pascoal e Fernando Silva e de sonoplastas como Jorge Alves, Castela Esteves, Carlos Fernandes, Eduardo Street e José Ribeiro. Eduardo Street, depois de sair da Emissora Nacional, foi trabalhar como produtor de *spots* radiofónicos numa agência publicitária mas

⁴⁹⁶ Armando Caldas, entrevista pessoal.

voltou à mesma rádio como realizador⁴⁹⁷. Carlos Fernandes, quando foi para o serviço militar na Guiné, já levava perto de cinco anos de Rádio Ribatejo e Rádio Peninsular como sonoplasta. Rui Remígio trabalhou com grandes artistas como Eunice Muñoz, Rui de Carvalho e Manuel Leren. Na adaptação radiofónica, participou nos ensaios ao lado de realizador, encenador e sonoplasta na planificação de movimentos e registo de som. Operador de som que acompanhou a transição tecnológica do registo monofónico para estéreo, Rui Remígio colaborou com adaptadores como Odete Saint-Maurice (folhetins da Emissora Nacional e contos infantis registados em disco nos estúdios Musi-corde), Andrade e Silva, Fernando Curado Ribeiro e Eduardo Street e gravou folhetins como *Os Miseráveis* (Vítor Hugo), *Oliver Twist* (Charles Dickens) e *A Selva* (Ferreira de Castro), o último com “pormenores da selva, o seringueiro, a linguagem, os ruídos”⁴⁹⁸.

PBX (1967-1974)

Nascido em setembro de 1967, com realização de José Fialho Gouveia e Carlos Cruz, aquele iniciado na Rádio Universidade e este proveniente de Angola, e produção dos Parodiantes de Lisboa, o programa *PBX* marcou Rádio Clube Português pela inovação. Com regularidade, o programa abandonou o estúdio, promoveu eventos mediáticos junto do público e assumiu o papel de escola de rádio e jornalismo, com equipa muito próxima nas ideias e nos métodos de trabalho⁴⁹⁹. *PBX* apostou em reportagens do exterior, estilo vindo do *Diário do Ar*⁵⁰⁰, onde Fialho Gouveia debutara, conjuntamente com Paulo Cardoso. E também de *Radiorama*, com Henrique Mendes, José Fialho Gouveia e Gomes Ferreira, com reportagens⁵⁰¹. Tinha informação ligeira e popular, dados sobre Lisboa e Porto, atualidades culturais, de sociedade e música. A televisão e o cinema influenciariam a técnica de montagem das reportagens. O programa acabava às 2:00, quase o *prime-time* de então, com atenção a uma

⁴⁹⁷ *Nova Antena*, 23 de janeiro de 1970.

⁴⁹⁸ Rui Remígio, entrevista pessoal.

⁴⁹⁹ Gouveia, 2013: 69.

⁵⁰⁰ Aurélio Carlos Moreira (Arquivo RTP AHC 12362); *Plateia*, 15 de outubro de 1968.

⁵⁰¹ José Nuno Martins, entrevista pessoal.

faixa etária jovem. Por vezes, os realizadores ficavam a noite toda no estúdio a montar e a sonorizar peças de reportagem para o dia seguinte, como durante as inundações na grande Lisboa e Ribatejo (25 de novembro de 1967)⁵⁰². O programa usou meios de transporte para fazer programas especiais como um carro elétrico e um helicóptero (novo meio técnico, que custaria mais de um milhão de escudos⁵⁰³, cerca de 280 mil euros a valores de 2016). No seu conjunto, o programa foi um sucesso estrondoso de audiência e de popularidade e esteve, pela ousadia temática, na origem do alargamento dos quadros dos serviços de censura da estação⁵⁰⁴.

No *PBX*, José Nuno Martins era o “perdigueiro” que fazia as folgas de Carlos Cruz e José Fialho Gouveia. Muito jovem, José Nuno Martins quase abandonou os estudos por deslumbramento com o dinheiro recebido. Adelino Gomes foi para o programa como repórter por sua indicação, em fevereiro de 1968⁵⁰⁵. Como José Nuno Martins estudava e temia não aguentar os dois compromissos, passou a repartir o tempo no programa e o pequeno ordenado que recebia⁵⁰⁶. As reportagens de Adelino Gomes abrangiam estreias cinematográficas, onde perguntava aos espectadores o que pensavam do filme visto, e o retrato de figuras populares como o vendedor de castanhas e o cantor popular nos cacilheiros: “acompanhei um homem que cantava, tinha um tambor, que cantava no cacilheiro, de Lisboa para Almada, de Cacilhas para Lisboa, eu fiz um trabalho de quatro ou cinco minutos”⁵⁰⁷. Na edição de 3 de outubro de 1968, houve três reportagens: amolador, guarda de passagem de nível (comboio) e espectadores de filme no cinema Império⁵⁰⁸.

Também Rui Pedro e João Paulo Guerra pertenciam à equipa. João Paulo Guerra trabalhava em Rádio Clube Português, colaboração interrompida durante o serviço militar. O lema do patrão da estação, Júlio Botelho Moniz, era: “rapaz daqui da casa que vai para a tropa fica com o seu lugar assegurado”⁵⁰⁹.

⁵⁰² Gouveia, 2013: 71.

⁵⁰³ *Rádio & Televisão*, 11 de abril de 1970.

⁵⁰⁴ João Paulo Guerra, entrevista pessoal.

⁵⁰⁵ José Nuno Martins, entrevista pessoal.

⁵⁰⁶ *Nova Antena*, 18 de setembro de 1970.

⁵⁰⁷ Adelino Gomes, entrevista pessoal.

⁵⁰⁸ *PBX, Texto do Programa* (Registo da Propriedade Literária, Científica e Artística, Biblioteca Nacional).

⁵⁰⁹ João Paulo Guerra, entrevista pessoal.

Ele voltou para os noticiários de Rádio Clube Português, após o que se seguiu o convite para integrar o programa *PBX*. A assistência técnica do programa pertencia a Alberto Moreno e Luís Alcobia, este com a particularidade de eliminar nas gravações os *s* dos plurais das palavras lidas pelos locutores. Pela equipa passariam ainda Joaquim Furtado, João Alferes Gonçalves e Luís Filipe Costa. Este último e o jornalista e crítico Oliveira Pinto marcariam presença no festival internacional de cinema de Berlim⁵¹⁰.

Na análise da edição do programa de 3 de outubro de 1968, percebe-se a sua estrutura. O programa tinha *jingles* de apresentação e continuação do programa: “PBX está no ar, PBX vão escutar”, “PBX vão ouvir, PBX vão seguir”, “Sintonize PBX, utilize PBX”. E anúncios de autopromoção: “Todas as noites / da meia-noite às duas / está no ar / PBX”, “Reunido o Clã PBX, vamos estar juntos nos próximos oito oitavos”, “PBX é para ouvir Toooooooooo”, “Este é o fenómeno PBX – só para quem gosta da vida”, “Não desça com o PBX em andamento. Venha connosco até às duas – você vai ver o que acontece”, “PBX tem duas linhas – uma que nasce aqui, para casa do ouvinte; outra que nasce no acontecimento”, “PBX – um sorriso e uma flor”. O programa tinha uma lista classificada de vinte discos, escolhidos de acordo com o valor musical, o gosto pessoal, o êxito junto dos ouvintes e as possibilidades comerciais, conjunto subjetivo de apreciações. O disco mais votado era apresentado com um *jingle*: “É, é o número 1”.

Ao longo do primeiro ano de edição, o programa apresentou a Gala Inglesa do Festival do Midem (George Fame, Procol Harum, Moody Blues, Lulu, Long John Baldry)⁵¹¹ e o final do Festival de San Remo (Sergio Endrigo, Gigliola Cinquetti, Adriano Celentano e outros)⁵¹², em exclusivo da marca Woolmark. Mas também o Banho da Meia-Noite na Praia da Torre (Santo Amaro de Oeiras), com holofotes a iluminar a praia e participação de artistas da rádio e da televisão⁵¹³ e o programa especial do primeiro aniversário, em noite de sábado para domingo (31 de agosto de 1968), com a praça dos Restauradores a abarrotar, o que alargou o horário do programa até às 3:00. O presidente da câmara de Lisboa permitira a montagem de cabina de vidro e palco para transmitir ao

⁵¹⁰ *Diário Popular*, 19 de junho de 1970.

⁵¹¹ *Diário Popular*, 2 de fevereiro de 1968.

⁵¹² *Diário Popular*, 7 de fevereiro de 1968.

⁵¹³ *Diário Popular*, 20 de julho de 1968.

ar livre um programa de variedades, incluindo Carlos do Carmo, Catulo de Paula, Raul Solnado e Thilo's Combo, que tocara *Parabéns a Você* à equipa do programa, além de uma parte emitida diretamente de Londres⁵¹⁴. E ainda Amália Rodrigues, fã do *PBX* e onde dera a estrear o disco *Vou Dar de Beber à Dor*⁵¹⁵. Para um crítico de rádio, não havia limites ao programa, constituindo um agrupamento dinâmico e profissional⁵¹⁶.

A primeira fase da vida de *PBX* chegava ao fim, mesmo que, com Carlos Cruz e Fialho Gouveia, o programa ganhasse o Prémio Imprensa de Rádio em 1968. Os irmãos Andrade, produtores e donos dos Parodiantes de Lisboa, acumularam um prejuízo estimado entre 700 e 800 contos ao fim do primeiro ano de programa⁵¹⁷ (entre 225 mil e 258 mil euros a valores de 2016). O programa de 30 de setembro de 1968 já não contou com Carlos Cruz e Fialho Gouveia, além de José Nuno Martins e técnicos Luís Alcobia, Alberto Moreno e Fernando Jorge (Lisboa), locutores Alfredo Alvela, Humberto Branco e Rui de Melo e técnicos Paulo Barbosa e Arnaldo Lopes (Porto) e Hernâni Santos, correspondente em Londres. A dupla inventiva de *PBX* (Carlos Cruz e Fialho Gouveia), a que se juntou Raul Solnado, iria fazer um programa de televisão, *Zip-Zip*⁵¹⁸, o que evidencia a facilidade de transferência entre os dois meios. Aliás, Carlos Cruz e Fialho Gouveia já eram profissionais da televisão. Os Parodiantes de Lisboa não dispensariam os serviços de Rui Pedro, Paulo Morais e João Paulo Guerra, locutores reunidos com os produtores no momento da separação. Em outubro de 1969, anunciou-se uma remodelação e novas rubricas: letras e artes plásticas (José-Augusto França), teatro (Luís de Oliveira Nunes), cinema (Lauro António), música (Nuno Barreiros), desporto (Carlos Miranda), policial (Artur Varatojo) e humor (Parodiantes de Lisboa)⁵¹⁹. Na passagem de ano de 1969 para 1970, a equipa do programa (Rui Pedro, João Paulo Guerra e Paulo Morais) passou pelo farol do Cabo da Roca⁵²⁰, com reportagens do Porto, de aldeia remota do Minho, Funchal, Luanda, Lourenço Marques, além

⁵¹⁴ *Diário Popular*, 30 de agosto e 1 de setembro de 1968.

⁵¹⁵ João Paulo Guerra, entrevista pessoal.

⁵¹⁶ *Diário Popular*, 7 de setembro de 1968.

⁵¹⁷ *Diário Popular*, 1 de outubro de 1968; *Rádio & Televisão*, 4 de abril de 1970.

⁵¹⁸ Gouveia, 2013: 72.

⁵¹⁹ *Diário Popular*, 31 de outubro de 1969.

⁵²⁰ *Diário Popular*, 2 de janeiro de 1970.

de restaurante em Carcavelos. Pelo farol, passariam Artur Varatojo, Carlos Miranda, José Augusto França, Lauro António, Luís de Oliveira Nunes, Manuel Puga e os irmãos Rui e José Andrade (Parodiantes de Lisboa).

João Paulo Guerra sairia depois, continuando a trabalhar nos noticiários de Rádio Clube Português. Os produtores convidariam Paulo Cardoso, então radicado em Angola, para chefiar a equipa⁵²¹, e com a garantia de ganhar um salário elevado⁵²². A marca de eventos com impacto manteve-se. Uma emissão a partir de carros elétricos servira para apresentar o novo *PBX*. Num dos elétricos, seguiram em serviço de locução Paulo Cardoso e Rui Pedro, no outro Adelino Gomes, Alfredo Alvela e Paulo Morais, com duas horas e meia de emissão, com entrevistas a convidados, apontamentos de reportagem e concursos⁵²³. Outro programa seria transmitido a bordo de barco, com partida à meia-noite, onde atuou a banda da Incrível Almadense. Em Belém, realizou-se uma sessão de fogo-de-artifício e, com a colaboração de um mergulhador da marinha, o programa falou para os ouvintes a partir do fundo do mar⁵²⁴.

Além de Paulo Cardoso, o programa tinha uma equipa de redação, apresentação e reportagem (Adelino Gomes, Alfredo Alvela, regressado, Alice Cruz, Manuel Costa Monteiro, Eduardo Horta, Gonçalo Faria, Humberto Branco, também regressado, Maria Isolda, Paulo Morais, Rui Pedro e Sebastião Coelho), com comentadores especializados (Artur Varatojo, Carlos Miranda, José António Mocho, José Augusto França, Lauro António, Luís de Oliveira Nunes, Manuel Puga e Rui Andrade) e realização e produção dos Parodiantes de Lisboa⁵²⁵. O locutor Paulo Cardoso procurou dar ênfase às reportagens internacionais, casos de idas ao Vietname como enviado especial para cobrir a guerra, Camboja e Líbano (onde entrevistou membros da Al Fatah)⁵²⁶. *PBX* seria transmitido para Angola, dado Rádio Clube Português ter um emissor em Luanda, com a bobina gravada transportada de avião⁵²⁷. A 1 de abril de 1970, dia das mentiras, *PBX* descobriu um objeto estranho pairando sobre a

⁵²¹ *Diário Popular*, 29 de março de 1970.

⁵²² *Diário Popular*, 9 de abril de 1970.

⁵²³ *Diário Popular*, 15 de abril de 1970.

⁵²⁴ *Diário Popular*, 23 de janeiro e 24 de maio de 1970.

⁵²⁵ *Diário Popular*, 14 de abril de 1970.

⁵²⁶ *Diário Popular*, 19 de maio de 1970.

⁵²⁷ Fernando Quinas, entrevista pessoal.

cidade⁵²⁸. Mas outros programas festejaram o dia de modo também distinto: *Tempo Zip* (Rádio Renascença) anunciava ser possível ver televisão a cores em Portugal devido a experiências em Espanha e *A Noite é Nossa* (Rádio Clube Português) transmitiu uma reportagem em que um locutor entrevistava raparigas suecas que, a caminho do Algarve, tinham acampado no Parque Eduardo VII. O programa desapareceu depois da revolução iniciada a 25 de abril de 1974, já sem o anterior impacto mediático e popular.

***Página 1* (1968-1975)**

Página 1 foi um programa de produtor independente para a Rádio Renascença (1968-1975). Podemos dividir a sua existência em dois períodos: impacto social (1968-1973) e perda de influência (1973-1975). A suspensão do programa em setembro de 1972, como adiante se analisa, é igualmente um marcador na história do programa, pela repercussão política e social. Situo o programa dentro do modelo de rádio de resistência.

Iniciado em 2 de janeiro de 1968, o programa *Página 1* resultou do entendimento entre Rádio Renascença e a revista católica *Flama*. A *Flama* pertencia então à União Gráfica, que também detinha o jornal *Novidades*, órgão oficial do patriarcado, passando para a posse de outro grupo em 1972⁵²⁹, a Sefla (Sociedade Editorial Flama), do Crédito Predial Português⁵³⁰. O gerente comercial da estação Mário Pimentel, que trabalhara no Porto e em Braga e nos cinemas do grupo da Renascença, materializou o processo. A direção da *Flama* pertencia a António dos Reis e a redação ao jornalista Manuel Beça Múrias, cuja carreira incluiu as agências noticiosas em Lisboa⁵³¹. A redação tinha jornalistas como Silva Pinto – o pai e, depois, o filho –, Carlos Cáceres Monteiro, Edite Soeiro, Daniel Ricardo, Afonso Praça, Joaquim Letria, Manuel Gonçalves da Silva, Regina Louro, Manuela Alves e Cesário Borga⁵³². No final da década

⁵²⁸ *Diário Popular*, 2 de abril de 1970.

⁵²⁹ *Diário de Lisboa*, 7 de setembro de 1972.

⁵³⁰ Fonseca, 2007: 63.

⁵³¹ José Manuel Nunes, entrevista pessoal.

⁵³² Fonseca, 2007: 65.

de 1960, a revista contratava como estagiários Fernando Cascais, Alexandre Manuel e António Amorim.

Na *Flama*, destacou-se Homero Cardoso, oriundo da Juventude Operária Católica e diretor comercial da revista, com carteira de anunciantes que levou para o programa de rádio. O acordo entre a Rádio Renascença e programa não incluía o pagamento da produção da hora mas a distribuição de lucros da publicidade angariada. O período ocupado por *Página 1* pertencera a programa de discos pedidos, numa trajetória de renovação da estação. No mesmo ano, nasceu o programa *Verdade e Vida*, do padre António Rêgo, e com uma história semelhante de suspensão⁵³³. Ao fim de dois meses de emissão, surgiu a questão do pagamentos de salários. Joaquim de Matos Manso, amigo do diretor da revista, entrou como financiador. Homero Cardoso recebeu a incumbência de arranjar publicidade para o programa⁵³⁴.

O programa não tinha instalações administrativas próprias, com a correspondência de *Página 1* a ir diretamente para Rádio Renascença. Depois, passou a ter uma sala nas instalações da editora Assírio & Alvim. Em final de setembro de 1972, Homero da Silva Cardoso e Joaquim de Matos Manso constituiriam a sociedade *Página 1 – Realizações Audiovisuais*, sediada na rua de Passos Manuel, 26, 1.º direito (Lisboa), com capital social de 200 mil escudos detido em partes iguais pelos dois sócios. O objeto da empresa era o “exercício da indústria e comércio de organização de programas publicitários, espetáculos para serem ou não transmitidos pela rádio e televisão, edição de discos, revistas e semelhantes e outras atividades similares”⁵³⁵. A publicação da escritura da sociedade efetivou-se dias depois da suspensão do programa.

Jorge Schnitzer, também repórter da imprensa desportiva, foi locutor do programa durante cerca de um mês⁵³⁶. A voz feminina pertencia a Maria Helena Fialho Gouveia⁵³⁷. Do programa, esperavam-se reportagens atuantes, de carácter social, próximo do que a revista *Flama* publicava. Programa e revista publicitavam-se mutuamente. Na revista, a página de publicidade

⁵³³ António Rêgo, entrevista pessoal.

⁵³⁴ Homero Cardoso, entrevista pessoal.

⁵³⁵ *Diário do Governo, III Série*, 21 de outubro de 1972.

⁵³⁶ *Plateia*, 23 de janeiro de 1968.

⁵³⁷ *Flama*, 5 de janeiro de 1968.

tinha maquete concebida por Manuel Vieira⁵³⁸. Para substituir Schnitzer, Mário Pimentel convidou José Manuel Nunes, já a trabalhar em programas da estação, com Joaquim Amaral Marques e Manuel Ferreira Marques. Este último fora colega de José Manuel Nunes no liceu Camões e ambos pertenceram à Rádio Universidade, o último até 1968. José Manuel Nunes trabalhara, com Fernando de Sousa, no programa *Dimensão Cinco*, nas manhãs de domingo, com reportagens sobre automobilismo através do conhecimento especializado de Joaquim Amaral Marques. Com frequência, o programa era realizado em direto, a partir dos circuitos automobilísticos de Vila Real, Monsanto e rampa da Pena, quando ainda não eram jornalistas integrados nos quadros da estação. Manuel Ferreira Marques e Manuel Augusto Sá não arranjavam muita publicidade, o que dificultava o pagamento das contas à estação. Mas, pela novidade, Mário Pimentel não prescindiu do programa e, até, colocou os serviços técnicos a dar assistência às linhas telefónicas de transmissão dos respetivos locais, de onde se conduziam as reportagens⁵³⁹. Os jovens animadores entusiasmavam-se ainda com programas de música *rock* e lançamento de grupos musicais.

António dos Reis, Homero Cardoso e Manuel Beça Múrias reuniram com José Manuel Nunes, a quem apresentaram o modelo de programa radiofónico de carácter social. Os responsáveis da *Flama*, oriundos de movimentos católicos, e o jovem locutor, que frequentava associações de estudantes desde adolescente, viajava para o estrangeiro à boleia e tinha uma posição política de oposição ao regime, partilhavam as mesmas convicções. A componente social do programa *Página 1* assentou muito na política social da Igreja. José Manuel Nunes ficou à frente do programa entre 1968 e 1973. Ele colaborou ainda nos programas *23.ª Hora*, *Novos Emissores em Marcha* e *Quando o Telefone Toca*, em férias dos colegas⁵⁴⁰, e ainda nos noticiários como subchefe de redação. Enquanto esteve no serviço militar (Serviços Cartográficos do Exército), montava à tarde as reportagens gravadas de manhã; quando chegava à Rádio Renascença, procurava que os registos fossem logo para o ar, ou caso não conseguisse, no dia seguinte. Saía a correr das obrigações militares para chegar a horas ao programa.

⁵³⁸ José Manuel Nunes, entrevista pessoal.

⁵³⁹ José Manuel Nunes (Arquivo RTP AHD 12599).

⁵⁴⁰ José Manuel Nunes (Arquivo RTP AHD 12599).

Durante anos, o núcleo do programa foi constituído por José Manuel Nunes, Adelino Gomes, Homero Cardoso e Moreno Pinto. José Manuel Nunes, em termos de rádio e música, e Adelino Gomes, em termos jornalísticos, formaram uma dupla de qualidade. Homero Cardoso, além de angariador de publicidade, fazia a ligação do programa à direção da Rádio Renascença e aos serviços de censura (Pedro Feytor Pinto), o que fez dele o produtor do programa. José Videira sucederia a Moreno Pinto na parte técnica.

A Rádio Renascença tinha estúdios num segundo andar esquerdo da rua Capelo, com uma pequena equipa de profissionais, em emissão a abrir às 7:00 e fechar às 2:00. Em 1970, passou a emitir 24 horas por dia. No arranque do programa, a redação da revista *Flama* sugeriu temas; depois, o programa tornou-se autónomo. O programa teria larga aceitação, nomeadamente entre os jovens. Para alcançar esta camada, *Página 1* teve de adotar características vincadas, transmitindo música *pop* e *soul*⁵⁴¹. O realizador escolhia canções pelo conteúdo⁵⁴². Mas, no geral, a estação atingia uma audiência velha e conservadora, na cidade como nos meios rurais, o que levava o realizador a ter prudência. A isto, acrescentava-se o tema das líricas das canções, nem sempre aceitáveis pela audiência. Na cabina, ao lado do prato do gira-discos, havia um telefone para o realizador poder comunicar com os ouvintes⁵⁴³. Os ouvintes escreviam cartas e postais mas também telefonavam. O programa contou com crónicas da Deutsche Welle, BBC (Joaquim Letria, António Cartaxo, António Borga)⁵⁴⁴ e Voz da América e teve rubricas como automobilismo e cinema. Maria Emília Correia foi autora de apontamentos sobre teatro. Iguamente, houve espaço para jogos, como o da batalha naval com os ouvintes, entre música e apontamentos: «vamos outra vez aos tiros da batalha naval»⁵⁴⁵. Como prémios, o programa entregava discos.

A colaboração de Fernando Tenente (Rádio Marconi, Porto) foi fundamental. Por ter muitas ligações a editoras inglesas, o programa estreava música ainda não editada pela indústria fonográfica portuguesa, às vezes em prova

⁵⁴¹ *Diário de Lisboa*, 7 de fevereiro de 1969.

⁵⁴² *Rádio & Televisão*, 26 de abril de 1969.

⁵⁴³ *Rádio & Televisão*, 14 de junho de 1969.

⁵⁴⁴ Maia, 1995: 270.

⁵⁴⁵ Homero Cardoso, entrevista pessoal.

final, sem capa ou em fita magnética⁵⁴⁶. Outra colaboração foi a de Viriato Dias, repórter parlamentar de *O Primeiro de Janeiro* e de outros jornais. Com a ascensão da ala liberal na Assembleia Nacional, figuras como Adelino Amaro da Costa, Francisco Sá Carneiro e Francisco Pinto Balsemão faziam intervenções antes da ordem do dia sobre problemas reais. Através de auscultadores existentes na tribuna de imprensa, Viriato Dias gravava as intervenções. José Manuel Nunes lia os seus textos, imprimindo uma visão da vida parlamentar diferente da Emissora Nacional ou dos jornais. Um dia, Miller Guerra fez uma intervenção, antes da ordem do dia, sobre as forças policiais que bateram nos católicos da capela do Rato. A gravação era explosiva, ao relatar a violência do regime e da sua polícia contra católicos progressistas. A secretaria de Estado proibiu a divulgação do registo, transmitindo a decisão ao padre Américo Brás da Costa que, por sua vez, acusou José Manuel Nunes de querer fechar a rádio⁵⁴⁷. O realizador deslocou-se a casa de Miller Guerra a explicar o sucedido. Mas a gravação circularia em meios da oposição e Marcelo Caetano procurou saber o modo como os jornalistas acediam ao som das sessões da Assembleia Nacional.

Pela sua dinâmica e cunho jornalístico, com reportagens sobre casos humanos, *Página 1* seria considerado o melhor programa da Rádio Renascença. O programa, a par de *Tempo Zip* e *Vértice*, recebeu um prémio de rádio pela Casa da Imprensa (1971). Em horário nobre, atingia um auditório jovem e com consciência política, vindo da JUC, JOC e JEC, que lia jornais como *Diário de Lisboa* e *República* e questionava a guerra colonial e a política nacional. Francisco Sá Carneiro e Vasco da Gama Fernandes, figuras destacadas da oposição ao regime mas que não se conheciam entre si, foram apresentados por José Manuel Nunes e Adelino Gomes⁵⁴⁸, indicador da influência política do programa. José Manuel Nunes nunca condescendeu com a qualidade musical: “posso rodar diariamente dezoito discos. Simplesmente seleciono. De acordo com o que penso a respeito de música e da própria mensagem do disco”⁵⁴⁹. Mas também rodava temas depois tornados êxitos, acompanhados de uma a duas peças noticiosas por dia, com conteúdo de âmbito político-social

⁵⁴⁶ Luís Paixão Martins, entrevista pessoal.

⁵⁴⁷ José Manuel Nunes, entrevista pessoal.

⁵⁴⁸ Adelino Gomes, entrevista pessoal.

⁵⁴⁹ *Nova Antena*, 27 de fevereiro de 1970.

e tão avançado quanto possível⁵⁵⁰. Isso conduziu os responsáveis do programa a obter o alargamento de meia hora de emissão (19:30-21:00), com apontamentos de informação e rubricas.

A componente social do programa era visível quando abria com *La Juventud Tiene Razón* (1969), canção de Manolo Díaz proibida pela televisão espanhola por se considerarem perigosos os versos: “La juventud tiene razón, hay que seguir luchando por aquellos que no tuvieron tiempo de gritar. La juventud tiene razón, hay que seguir luchando por un mundo mejor donde se grite la verdad”. Tal gerou perturbação na Rádio Renascença, em particular em realizadores e locutores mais antigos (Joaquim Pedro, Armando Marques Ferreira, Dora Maria, Maria José Baião), preocupados com salários e negócios de publicidade e sem pensamento político.

O programa organizou iniciativas públicas com grande projeção pública. Um dessas ações foi o acampamento da juventude nas Caldas da Rainha (junho de 1970), organizado em parceria com a *Flama*. Em ambiente comunitário, que contou com a presença de milhares de participantes a trocarem comida ao almoço em mesa com mais de trezentos metros⁵⁵¹ e música com Adriano Correia de Oliveira, Fausto e José Jorge Letria, o acampamento foi cercado por elementos da Guarda Nacional Republicana montados a cavalo⁵⁵². Outra iniciativa de impacto promovida pelo programa foi o espetáculo com José Cid e Pop Five Music Incorporated em palco improvisado (Salesianos, Estoril) e que atraiu muita juventude de Lisboa. Aqui, seria a Polícia de Segurança Pública a invadir o perímetro da festa e entrar em cafés, lojas das arcadas do centro do Estoril e estação ferroviária, batendo em quem encontrou, incluindo mulheres grávidas e o filho do primeiro-ministro Marcelo Caetano⁵⁵³. Foi notícia na BBC e no *Times* londrino, pela violência injustificada. Tal indignou a juventude e deu nova aura ao programa.

De indicativo musical composto pela banda Pop Five Music Incorporated, de Miguel Graça Moura, e gravado pelo técnico Moreno Pinto nos estúdios de Arnaldo Trindade (rua de Campolide, Lisboa), o programa fez reportagens de Estocolmo, onde José Manuel Nunes acompanhou uma conferência da ONU

⁵⁵⁰ José Manuel Nunes, entrevista pessoal.

⁵⁵¹ Maia, 1995: 270.

⁵⁵² José Manuel Nunes, entrevista pessoal.

⁵⁵³ Maia, 1995: 271.

sobre o meio ambiente⁵⁵⁴, e emissões ao vivo do Porto (7 de fevereiro de 1969) e do cinema Roma, aqui a estrear os discos de José Mário Branco (*Mudam-se os Tempos Mudam-se as Vontades*) e Sérgio Godinho (*Os Sobreviventes*) (novembro de 1971)⁵⁵⁵. Os discos foram apresentados faixa a faixa pelos autores, em entrevista em direto conduzida por Adelino Gomes. Como os músicos viviam exilados em Paris, no palco puseram-se duas cadeiras e, no lugar deles, um gravador e as bobinas das músicas. O espetáculo foi público e estiveram cerca de 50 pessoas⁵⁵⁶. Na sequência, e para melhor ilustrar a colaboração entre o programa e a revista *Flama*, Adelino Gomes publicou ali três textos sobre uma reportagem que fizera sobre D. Sebastião (em vinte episódios em finais de 1971) e sobre os discos dos dois cantores exilados.

Página 1 prestou atenção à nova música portuguesa e espanhola, caso de artistas, compositores e autores, mas também música anglo-saxónica, a que juntava reportagens sobre questões do universo cultural e social. Embora se atribua ao programa televisivo *Zip-Zip* a divulgação dos cantores baladeiros, o movimento começou no programa *Página 1*. Ali, foram lançados Manuel Freire, António Macedo e Fausto Bordalo Dias. José Manuel Nunes fez um programa de sessenta minutos sobre José Mário Branco e José Afonso e a música que este estava a criar em Paris⁵⁵⁷, mas proibida pela censura interna da estação. O primeiro disco de Fausto Bordalo Dias (LP), editado pela Philips, contou com a voz de José Manuel Nunes. No caso da música espanhola, o locutor deu a conhecer Manolo Díaz, Patxi Andion e Joaquín Díaz. Nos programas em direto, alguns artistas iam além do autorizado pela censura. Fausto cantou temas que não poderia editar, caso de *Comboio Malandro*. Ele cantava-os dentro de uma cabina de seis metros quadrados, com o pé em cima da cadeira e o microfone a dois palmos⁵⁵⁸. Assim, atuar em direto era uma maneira de contornar a censura. As entrevistas e reportagens seguiam um percurso distinto, porque ouvidas previamente, embora o realizador procurasse ultrapassar as normas.

O programa teve apoio crescente das agências de publicidade. Então, estas tinham dentro de si escritores contrários ao regime, casos de Ary dos

⁵⁵⁴ *Diário Popular*, 7 de junho de 1972.

⁵⁵⁵ *Diário Popular*, 26 de novembro de 1971.

⁵⁵⁶ Adelino Gomes, entrevista pessoal.

⁵⁵⁷ José Manuel Nunes (Arquivo RTP AHD 12599).

⁵⁵⁸ José Manuel Nunes, entrevista pessoal.

Santos, Alexandre O'Neill, José Cardoso Pires, Alves Redol e Orlando da Costa. Os escritores portugueses refugiavam-se nas agências de publicidade: os textos publicitários constituíam a sua remuneração mais elevada. As agências de publicidade consideravam o programa, em termos de mercado, semelhante a jornais e revistas como *Diário de Notícias*, *Flama* e *Século Ilustrado*⁵⁵⁹, com campanhas publicitárias gerais, caso de anúncios de J. Pimenta e da Woolmark.

Após uma fase inicial, a conciliar música e reportagem do quotidiano em termos de *fait-divers*⁵⁶⁰, na altura da prometida abertura política de Marcelo Caetano, a produção de *Página 1* sentiu-se mais envolvida na cultura e na sociedade a partir de 1970, no que designo de programa com impacto social e de rádio de modelo de resistência. O ambiente exterior propiciava, após a crise académica e as eleições legislativas do ano anterior, do mesmo modo que as alterações internas da estação: morte do fundador (monsieur Lopes da Cruz) e sua substituição (monsieur Sezinando Rosa), emissão contínua 24 horas por dia, noticiário *Dezanove.00* e abertura a novos produtores independentes. A entoação do lido era essencial:

“Em termos de rádio, a leitura, o tom, o espaço, todas essas coisas importantes em teatro, o ator sabe operar por palavras e sabe dizer, sabe pedir as palmas sem o pedir. Na rádio temos também isso. Uma vez, lemos um texto que era um texto do Estado Novo, muito engraçado, do bom funcionário público. Uma espécie de sugestão-norma: tem de usar gravata, tem de dar os bons-dias ao chefe. Normas de um servilismo absoluto. Era fácil lermos aquilo mas lermos de uma maneira que ridicularizava o próprio texto, a partir do tom”⁵⁶¹.

Os responsáveis do programa pensaram numa maior presença jornalística, pelo que contactaram Adelino Gomes⁵⁶². Nesse ano, Joel Nelson contratara o jornalista para programas de Espaço 3P (Rádio Clube Português), que cobriu a exposição mundial de Osaka, repetindo a estrutura radiofónica de Montreal, quatro anos antes. Depois, Adelino Gomes foi solicitado para cobrir o *raid* Paris-Persépolis-Paris, a primeira vez em que participavam equipas portuguesas

⁵⁵⁹ Homero Cardoso, entrevista pessoal.

⁵⁶⁰ Maia, 1995: 270.

⁵⁶¹ Homero Cardoso, entrevista pessoal.

⁵⁶² Adelino Gomes, entrevista pessoal.

na prova bienal da Citroën, com os modelos 2 cavalos, Mehari e Dyane, entre Paris e um sítio histórico para jovens de menos de 30 anos. Então, comemoravam-se os 2500 anos do império persa, em Persépolis⁵⁶³.

Por ausência de publicidade, menos de um mês antes da prova, o produtor desistiu da ideia. Os responsáveis de *Página 1*, ao saberem do sucedido, convidaram o jornalista. A produção do programa convencera o diretor Américo Brás da Costa a empregar Adelino Gomes. Por ser da informação e a Rádio Renascença precisar de um serviço de noticiários, conjugaram esforços e conseguiram assinar com ele um contrato. A estação pagaria 2/3 do ordenado do jornalista (quatro mil escudos) e outro terço era coberto pelo programa (três mil escudos), com o compromisso do jornalista fundar o serviço de noticiários em momento pretendido pela estação⁵⁶⁴. A Rádio Renascença seria a única estação com dois repórteres a cobrir o *raid* (José Nuno Martins para *Tempo Zip* e Adelino Gomes para *Página 1*).

Adelino Gomes cobriu muitos debates do Centro Nacional de Cultura, munido de um gravador Uher. Fez também comentários a partir de notícias publicadas nos jornais (*República*, *Diário de Lisboa*, *Comércio do Funchal*). Então, pela informação com carga política, começou um serviço de fiscalização mais apertado na estação, notado desde o programa *PBX* no seu primeiro ano. A 6 de setembro de 1972, os programas *Página 1* e *Tempo Zip* eram proibidos pela censura após afirmações lidas ao microfone sobre o massacre de atletas israelitas por um comando palestino nos Jogos Olímpicos de Munique⁵⁶⁵. O comentário pertenceu a Adelino Gomes no primeiro daqueles programas, lido às 20:45 desse dia, replicado no segundo. O jornalista começara por salientar a estupefação mundial do ato de violência, considerando inaceitável o terrorismo, mas destacou a questão dos ideais dos direitos dos povos e referiu as resoluções das Nações Unidas sobre a Palestina e a tragédia da ocupação e dos campos de refugiados após 1967⁵⁶⁶. No apontamento, Adelino Gomes citava uma notícia vinda por telex, na qual o presidente Nixon chamara ignominioso ao ato, embora autorizasse que B52 bombardeassem aldeias, diques e hospitais do Vietname do Norte nessa mesma noite. A contradição

⁵⁶³ *Diário Popular*, 31 de julho de 1971.

⁵⁶⁴ Adelino Gomes, entrevista pessoal.

⁵⁶⁵ *Diário Popular*, 7 de setembro de 1972.

⁵⁶⁶ Adelino Gomes, entrevista pessoal.

mereceu ao jornalista a designação de hipocrisia, talvez a parte mais violenta do comentário.

O comentário provocou várias reações. Por um lado, e a nível de impacto mais simples, os telefones de Rádio Renascença ficaram entupidos. Às 21:00, o técnico José Videira apareceu ao jornalista, dizendo que havia muita gente a telefonar para a central. A maioria das chamadas seria para felicitar o jornalista. Ao atender, ele ouvia “parabéns”, após o que desligavam o telefone, para o ouvinte não ser apanhado pela escuta. Depois, João Paulo Guerra, responsável pelo programa *Tempo Zip*, pediu a gravação para passar o comentário. À meia-noite, João Paulo Guerra diria: “hoje, no meio desta histeria, levantou-se uma voz lúcida, a do nosso camarada da *Página 1*”. *Tempo Zip* e *Página 1* tinham-se tornado polos de interesse para a juventude alfabetizada e o seu impacto teria reflexos nas atitudes dos dois jornalistas. Em 1972, João Paulo Guerra e Adelino Gomes, sem grande relação anterior quando ambos estiveram nos noticiários de Rádio Clube Português, começaram a fazer trabalhos juntos para *Página 1* e *Tempo Zip*, um para público mais novo, outro para público implantado na sociedade civil. O ponto alto foi o comentário do massacre. Adelino Gomes lera um artigo da revista *Triunfo* sobre a violência na história da humanidade e que respondia à questão palestina, base mais conceptual para o seu comentário do massacre em Munique.

Pela sensibilidade do caso, o diretor de programas procurara, durante o dia, saber o que o jornalista escreveria sobre o massacre. Como Adelino Gomes não mostrava o texto ao diretor de programas, este, já à tarde, manteve a exigência de o ler. O comentário foi emitido sem a aprovação superior da estação. A reação de maior impacto veio da Secretaria de Estado da Informação e Turismo e do serviço de censura. Pedro Feytor Pinto, discípulo de Marcelo Caetano e diretor de informação daquela entidade, elo de ligação da presidência do Conselho de Ministros e da Rádio Renascença, e fiscal do governo na rádio, oferecera no dia 6 de setembro de 1972, um jantar ao cônsul honorário de Israel em Portugal. Ao ouvir o comentário do jornalista, Feytor Pinto pediu desculpa ao cônsul. À meia-noite, ouviu a repetição do comentário no programa *Tempo Zip*, pois se apercebera da ligação entre os programas. Adelino Gomes, cuja gravação foi emitida depois no circuito interno de áudio da associação de estudantes do Técnico, diria aquilo que regime e o cônsul honorário não queriam ouvir.

Na manhã do dia seguinte, Feytor Pinto telefonou ao padre Américo Costa e comunicou a decisão de suspensão imediata dos dois programas. A condição para a retomada dos programas implicava o despedimento dos dois jornalistas. *Tempo Zip* nunca mais reapareceu, por decisão da Sasseti, produtora do programa. O padre Américo Costa lamentou o caso do programa *Página 1*, pela sua importância dentro da estação. O eco nacional foi grande, pelas consequências políticas. Se as edições especiais dedicadas aos Jogos Olímpicos na Emissora Nacional tomaram uma posição distinta dos radialistas e defenderam a punição dos terroristas e assassinos árabes⁵⁶⁷, também o editorial do *Diário Popular* entendeu que, após a chacina de Munique, se devia passar do pensamento à ação contra a Palestina⁵⁶⁸.

A 8 de setembro de 1972, o diretor-geral Geraldês Cardoso da SEIT recebeu produtores (Antônio Marques de Almeida, da Sasseti, pelo *Tempo Zip*), responsáveis dos programas (José Manuel Nunes e Adelino Gomes) e gestão da estação (padre Américo Costa). Adelino Gomes defendeu o equilíbrio do comentário, porque falara da violência no mundo. Geraldês Cardoso entendeu que o jornalista falava sobre a guerra do ultramar, ao que Adelino Gomes respondeu não haver nada no comentário sobre a matéria. Mas Cardoso reiteraria: “pois não, mas toda a gente percebe que era isso que você estava a falar. Você está a falar de Portugal. Está a falar do estrangeiro, está a falar do conflito israelo-árabe, mas do que quer falar é da guerra do ultramar. E nós não podemos aceitar isso”⁵⁶⁹. Os responsáveis dos programas suspensos “aceitaram a culpabilidade de Adelino Gomes e João Paulo Guerra por terem feito a difusão do referido texto, sem que o tenham sujeito à censura prévia a que eram obrigados”⁵⁷⁰.

A suspensão dos programas foi um momento marcante da história da rádio portuguesa. Numa análise ao comentário e às decisões posteriores, percebe-se o estado de espírito do país. O poder político mostrava-se incapaz de resolver questões internas, obnubilado pelo problema da guerra colonial. Tudo o que era dito era passível de uma interpretação contra a política do Estado. Da

⁵⁶⁷ Arquivo RTP AHD 223_04, de 5 de setembro de 1972, e AHD 223_05, de 6 de setembro de 1972.

⁵⁶⁸ *Diário Popular*, 7 de setembro de 1972.

⁵⁶⁹ Adelino Gomes, entrevista pessoal.

⁵⁷⁰ Ata 49, conselho de gestão da Rádio Renascença, 26 de setembro de 1972.

escassa documentação disponível e dos relatos de vários protagonistas, cujos sentimentos serenaram pelo tempo decorrido, a suspensão dos programas desencadeou uma longa e forte discussão no aparelho de Estado e dentro da Rádio Renascença e provou os limites do razoável e da radicalização de posições. A censura não deixou passar senão pequenas notícias nos jornais a indicar a suspensão. Por exemplo, uma notícia falava de programação não definida para preencher os horários dos programas suspensos⁵⁷¹ e outra apresentava a causa da suspensão na “transmissão de determinado texto contrário ao espírito da estação”⁵⁷².

De início, não houve documento escrito a despedir os jornalistas. Para os responsáveis do programa, a discussão foi aceitar ou não a imposição. Adelino Gomes defendeu a aceitação, ao considerar o programa mais importante que o jornalista⁵⁷³, ele próprio, mas exigiu um documento a comprovar a sua proibição de trabalhar. Para os seus colegas, ele tomou a atitude de se despedir, gesto de nobreza que lhe trouxe mais prestígio junto dos pares. Em novembro de 1972, José Manuel Nunes apresentou à gestão da estação a constituição da nova equipa. Como o nome de Adelino Gomes constava da lista de colaboradores, o padre Américo Costa pediu outro documento. O locutor respondeu: “o senhor nunca escreveu um papel a dizer que o Adelino Gomes não pode trabalhar aqui. Porque não assume isso”? O diretor da estação justificou-se pela não existência de documento oficial da secretaria de Estado a determinar a suspensão dos programas e dos jornalistas, mas ter apenas recebido uma comunicação telefónica. Ao mesmo tempo, a situação era avaliada em reunião do conselho de gestão da estação:

“o gerente monsenhor Sezinando Rosa fez, por meio de nota oficiosa dirigida aos produtores dos respetivos programas, depois de o dr. Pedro Feytor Pinto, fiscal do governo junto da Rádio Renascença, ter comunicado que tais programas tinham sido superiormente suspensos pela secretaria de Estado da Informação e do Turismo, por todos foi tida e aceite como a solução adequada e inevitável”⁵⁷⁴.

⁵⁷¹ *Diário Popular*, 7 de setembro de 1972.

⁵⁷² *Diário de Lisboa*, 7 de setembro de 1972.

⁵⁷³ Homero Cardoso, entrevista pessoal.

⁵⁷⁴ Ata 49, conselho de gestão da Rádio Renascença, 26 de setembro de 1972.

Foi ainda proposta que Rádio Renascença organizasse um serviço de censura para evitar atrasos nos exames dos textos apresentados quer dentro do prazo estabelecido quer em caso de urgência:

“foi recebida da secretaria de Estado da Informação e Turismo uma carta dirigida ao conselho de gerência da Rádio Renascença, assinada pelo dr. Pedro Feytor Pinto, a confirmar a suspensão que anteriormente tinha sido comunicada por telefone. Nela acentua-se a interpretação dada superiormente ao texto em causa, que merecera a sua condenação, e a necessidade de a Rádio Renascença organizar um sistema de censura que ofereça maior garantia de segurança. Por sua vez, e em resposta devida a esta carta, o conselho de gerência de Rádio Renascença dirigiu um ofício ao dr. Pedro Feytor Pinto a reafirmar que, desde a primeira hora, condenara o texto do redator-locutor Adelino Gomes, como aliás nunca permitiu qualquer intervenção na rádio que estivesse em oposição e nem mesmo em desacordo com a política do Estado, que no caso presente o que sucedera não foi por deficiência do serviço de censura mas por desobediência de colaboradores dos dois programas, que nem sempre eram da estação, subtraindo o seu trabalho à obrigatória fiscalização; que iria, entretanto, tomar as devidas providências para assegurar uma boa eficiência do serviço de censura da estação”⁵⁷⁵.

A palavra censura nunca fora mencionada dentro da estação, embora fiscalização fosse um eufemismo para a mesma. No fundo, a necessidade urgente de retomar os programas evitaria mais prejuízos materiais e morais à estação, produtores e anunciantes. Logo depois, surgia o documento “Normas de procedimento no que respeita à censura”. O padre Américo Brás da Costa introduzia algumas normas a adotar na constituição e remodelação das equipas de realizadores, nelas se determinando

“que as equipas não poderão entrar em exercício sem que previamente sejam sujeitas à aprovação da gerência e se concretize melhor o tempo de antecedência com que devem ser apresentados à censura todos os gêneros de apontamentos e reportagens para emissão e o respeito que à mesma censura se deve, não atirando, por qualquer forma, o sentido que merecem a sua aprovação. Após o seu estudo e introduzidos os retoques julgados convenientes, foram aprovadas e determinou-se a sua inserção no regulamento da Rádio Renascença”⁵⁷⁶.

⁵⁷⁵ Ata 49, conselho de gestão da Rádio Renascença, 26 de setembro de 1972.

⁵⁷⁶ Ata 49, conselho de gestão da Rádio Renascença, 26 de setembro de 1972.

Américo Costa comunicava aos responsáveis do programa que teriam de submeter a informação à censura interna de Rádio Renascença, composta por dois elementos. Se um deles faltasse, o realizador do programa tinha de procurar o outro “ou seguir diferente forma de trabalho que eles lhe sugerirem como mais indicável para uns e para outros. Deverão em princípio fazer-lhes sempre entrega de textos 48 horas antes da emissão, como está regulamentado”⁵⁷⁷. O processo censório revelou-se, logo, desvantajoso para a estação. Após a irradiação de Adelino Gomes, a estação considerava que *Página 1* não era mais “do que um programa de esmerada seleção musical pela supressão da dinâmica informativa dos seus programas”⁵⁷⁸. E ia mais longe, ao reconhecer o modo como a imprensa especulava sobre a decadência de Rádio Renascença: a “censura interna na estação continua a preocupar-se e a exercer exame severo”⁵⁷⁹.

Em setembro de 1973, José Manuel Nunes recebia convite para trabalhar na Deutsche Welle (Alemanha), ocupando a vaga de Adelino Gomes, regressado a Portugal. José Manuel Nunes sofria pressões políticas, com invasão e destruição de casa de vizinho, julgando ser a sua, e sabotagem do seu automóvel (corte do cabo do alternador e jante desapertada)⁵⁸⁰. Como locutor de *Página 1* ficaria Luís Paixão Martins, entrado como colaborador da estação para preencher a continuidade noturna da estação, a convite de Fernando de Sousa, que o conhecia da Rádio Universidade. Fernando de Sousa fazia o horário 00:00-07:00, três vezes por semana, alternando com António Sérgio⁵⁸¹.

O espírito de combatividade atenuava-se e o programa caminhava para a irrelevância social e política. Mas o lado mítico de *Página 1* manteve-se, como prova a atribuição do prémio excepcional de Reportagem Radiofónica a Adelino Gomes pela Casa da Imprensa (1972). O júri destacaria as qualidades reveladas no programa, no qual o jornalista “assumiu convictamente todos os riscos e deveres inerentes à profissão, sendo por isso de lamentar o seu prolongado afastamento”⁵⁸². A cerimónia de entrega do prémio decorreu em espetáculo

⁵⁷⁷ Carta de 25 de janeiro de 1973.

⁵⁷⁸ Carta de 13 de fevereiro de 1973 enviada a Feytor Pinto.

⁵⁷⁹ Carta de 13 de fevereiro de 1973 enviada a Feytor Pinto.

⁵⁸⁰ José Manuel Nunes, entrevista pessoal.

⁵⁸¹ Luís Paixão Martins, entrevista pessoal.

⁵⁸² Serra e Branco, 2006: 139; *Diário Popular*, 13 de dezembro de 1973.

promovido no Coliseu dos Recreios (30 de março de 1974). Segundo o relatório da Polícia de Segurança Pública de Lisboa, a sala estava superlotada, predominando a juventude e elementos conhecidos da CDE⁵⁸³. Na ocasião, o jornalista diria: “tive o prémio do melhor locutor da rádio, mas fui despedido por ter dito algumas coisas e por pretender dizer muitas coisas que vocês deviam saber”. Adelino Gomes mostrar-se-ia também muito sensibilizado pelo telegrama do seu colega de programa, então a trabalhar na Alemanha, José Manuel Nunes. Durante um minuto, a assistência gritou: “fascistas, fascistas”.

Depois da revolução de 1974, houve vicissitudes de cariz publicitário em *Página 1*, sem possibilidades de o rentabilizar. Não era sequer a questão de pagar a renda à estação, mas o ordenado a quem trabalhava. No decorrer dos conflitos da Renascença, alguns colegas foram despedidos em plenário, como Luís Paixão Martins, que saiu dos noticiários da estação mas continuou no programa *Página 1*. O programa acabaria entre fevereiro e março de 1975, por decisão própria dos seus elementos, que entendiam não haver espaço para produtores independentes e consideravam que a estação devia ter uma programação organizada dentro dos horários e tipo de público de cada horário. O programa

“já tinha dívidas e encargos. Tínhamos renegociado com a Rádio Renascença para continuar. Houve acordo que era mais penoso para nós do ponto de vista financeiro. Aceitámos porque, para nós, era um fator político continuar com o programa até onde fosse possível. Depois, acabámos com o programa e eu, nessa altura, fui também convidado e entrei e colaborei com a comissão de trabalhadores da Rádio Renascença, a fazer o mesmo: a arranjar publicidade para o período da ocupação”⁵⁸⁴.

Nas divergências laborais no longo conflito da Rádio Renascença, os trabalhadores do Porto criticaram o programa *Página 1*, por avultado saldo devedor e baixo preço de antena acordada com o produtor. A posição daquele grupo era manter o preço de antena anterior e o pagamento regular⁵⁸⁵, sob pena de se desobrigar a assegurar a transmissão do programa para o norte do

⁵⁸³ Relatório da PSP, de 30 de março de 1974, assinado pelo comandante da Primeira Divisão da Polícia de Segurança Pública de Lisboa.

⁵⁸⁴ Homero Cardoso, entrevista pessoal.

⁵⁸⁵ Relatório elaborado pela Comissão Mista nomeada para a Rádio Renascença, 9 de junho de 1975 (arquivo particular do general Alcide d’Oliveira) (Borges, 2003).

país. Tal posição estava articulada com o conselho de gerência, com António Gonçalves Pedro a informar a comissão militar mista (7 de abril de 1975) do cancelamento do programa e de ação judicial de cobrança coerciva por dívida de 1300 contos⁵⁸⁶ (equivalente a quase 180 mil euros em 2016).

Luís Paixão Martins entrou para o *Jornal Novo* em abril de 1975. Homero Cardoso desligou-se da rádio após 25 de novembro de 1975 e foi trabalhar para a editora Assírio & Alvim. Na vigília da capela do Rato (31 de dezembro de 1972), Homero Cardoso fora preso pela polícia, a par de Francisco Pereira de Moura, Maria Benedita Galamba de Oliveira, Nuno Teotónio Pereira, Luís Moita, Jorge Wemans, João Qua, José Luís Galamba de Oliveira, Manuel Coelho Carvalho, Francisco Louçã, Miguel Teotónio Pereira e João Pimentel Gonçalves⁵⁸⁷. Durante o período da sua prisão, o programa *Página 1* fazia três segundos de silêncio, passava a canção de José Afonso *Por Detrás Daquela Janela* e fundia a música com o indicativo do programa⁵⁸⁸. A quem telefonava a perguntar a razão da música, os elementos do programa falavam do colega preso. Joaquim de Matos Manso, o outro sócio de *Página 1*, foi vogal da câmara municipal de Sintra nos últimos anos do século xx, com o seu nome atribuído a parque urbano da cidade. No final do processo dos ocupantes de Rádio Renascença (novembro de 1975), o técnico José Videira foi despedido. Os dois grandes animadores do programa (José Manuel Nunes e Adelino Gomes) tinham saído entre 1972 e 1973. A revista *Flama*, que a União Gráfica vendera ao grupo do *Diário Popular*, foi à falência. A Rádio Renascença passou por um período de muitas dificuldades, com ocupação de instalações e destruição à bomba de um emissor (1974-1975).

Tempo Zip (1970-1972)

O programa televisivo *Zip-Zip*, de grande impacto público, deu origem a um programa radiofónico, anunciando-se em novembro de 1969 negociações entre os produtores Raul Solnado, Carlos Cruz e Fialho Gouveia com as estações

⁵⁸⁶ Borges, 2005: 183; Homero Cardoso, entrevista pessoal.

⁵⁸⁷ http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4496/1/LS_S2_16_AntonioAraujo.pdf, acedido em 25 de novembro de 2016.

⁵⁸⁸ Entrevista a José Videira (Borges, 2003).

de Rádio Clube Português e dos Emissores Associados de Lisboa⁵⁸⁹. Inicialmente, *Tempo Zip* emitiu em frequência modulada de Rádio Clube Português (11:00-13:00), espaço sublocado ao produtor independente José do Nascimento⁵⁹⁰, no seu programa *Encontro no Ar*⁵⁹¹, e mudou para Rádio Renascença em março de 1970, a ocupar o horário da meia-noite às 3:00⁵⁹², quando a estação resolveu emitir ininterruptamente. Aí permaneceu até 1972, com características iguais e os mesmos elementos do programa: além dos produtores, juntaram-se-lhes José Nuno Martins, João Paulo Guerra⁵⁹³ e Joaquim Furtado⁵⁹⁴. A rádio começava a ter características diferentes: além de entretenimento e música, procurava-se ter uma intervenção social, com pequenas entrevistas ou reportagens. *Tempo Zip* e *Página 1*, que coincidiram no tempo e na estação, foram os expoentes mais evidentes⁵⁹⁵. Na fileira do entretenimento, o programa criou concursos, como o promovido pela marca de pneus Firestone ao longo de dois meses e por telefone: um ouvinte assistiria ao vivo à prova das 24 Horas de Le Mans⁵⁹⁶.

O lançamento do programa *Tempo Zip* na Rádio Renascença foi marcado de modo inovador e de forte impacto mediático – emissão a bordo de avião da TAP (29 de março de 1970), sobrevoando o espaço entre Lisboa e Setúbal durante 30 minutos⁵⁹⁷. No avião, viajavam cerca de 70 convidados, alguns deles figuras públicas da época, como Vera Lagoa, Urbano Tavares Rodrigues, Sérgio Ribeiro e Nuno Portas⁵⁹⁸, com entrevistas sobre economia, urbanismo, saúde⁵⁹⁹. Por exemplo, quando o avião passou por Lisboa, estabeleceu-se uma conversa entre o economista Francisco Pereira de Moura e o arquiteto Nuno Portas sobre Lisboa. Pelas manchas de luz e de escuridão, era possível contrastar a cidade e os bairros de barracas. Dentro do avião, as entrevistas

⁵⁸⁹ *Diário Popular*, 23 de novembro de 1969; João Paulo Guerra, entrevista pessoal.

⁵⁹⁰ Joaquim Furtado, entrevista pessoal.

⁵⁹¹ *Nova Antena*, 12 de dezembro de 1969.

⁵⁹² Joaquim Furtado, entrevista pessoal.

⁵⁹³ *Diário Popular*, 24 de março de 1970.

⁵⁹⁴ Gouveia, 2013: 117.

⁵⁹⁵ Joaquim Furtado, entrevista pessoal.

⁵⁹⁶ *Jornal de Notícias*, 12 de junho de 1971.

⁵⁹⁷ *Diário Popular*, 26 de março de 1970.

⁵⁹⁸ *Diário Popular*, 30 de março de 1970.

⁵⁹⁹ João Paulo Guerra, entrevista pessoal.

eram feitas por Fialho Gouveia e José Nuno Martins, com um fundo de acordeão tocado por Thilo Krassman. Carlos Cruz assegurou o trabalho de estúdio e Raul Solnado permaneceu no teatro Villaret a conversar com artistas⁶⁰⁰. Resultado dos programas de televisão *Zip-Zip* e de rádio *Tempo Zip*, surgiu a editora Zip-Zip, que, entre outros, publicou discos de Manuel Freire, Tonicha, Hugo Maia de Loureiro, Introito, Francisco Fanhais, Rui Mingas e José Barata Moura⁶⁰¹.

Em 1971, *Tempo Zip* seria um dos programas a ganhar o prémio de rádio da Casa da Imprensa. Sobre o prémio, os responsáveis do programa fariam alguns comentários, em que a sua leitura aponta para alguma tensão interna⁶⁰²:

“A produção do *Tempo Zip* em 1971 só raramente coincidiu com a orientação que hoje caracteriza o programa. Acreditamos que tenha sido o período final do ano passado, quando a linha atual começou a ser definida, o motivo da decisão do júri da Casa da Imprensa. Apraz-nos registar a evolução do pensamento crítico em relação à Rádio, bem patente na forma como sobrepõe o trabalho da equipa à mera autossatisfação da personalidade, por um lado, e da importância atribuída à produção radiofónica consciente do papel fundamental que lhe cabe na formação da opinião pública, por outro. Continuamos a lamentar a quase inexistência de crítica radiofónica regular, cuja função é indispensável na permanente correção dos processos de trabalho nos programas. Uma crítica radiofónica atenta, capaz de dificultar a existência «da produção radiofónica marcada por propósitos e intenções deliberadamente alienantes e alienatórios» como se afirma no comunicado. Uma crítica radiofónica informada, corajosa e influente, creditada junto do público e não só: capaz de estimular as poucas tentativas de recusa dos princípios convencionais, as quais tantas vezes têm morrido à nascença. Lamentamos, finalmente, a vigência das condições que permitem e encorajam a produção radiofónica medíocre e dificultam qualquer esforço de dignificação das funções da Rádio”.

Sobre *Tempo Zip*, o crítico de rádio Tito Lívio disse constituir um “dos únicos programas vivos, não esclerosados numa rotina diária da nossa periclitante e comezinha rádio”⁶⁰³. O programa acabara de ser proibido, mas ele não

⁶⁰⁰ *Diário Popular*, 27 de março de 1970.

⁶⁰¹ Gouveia, 2013: 118.

⁶⁰² *Mundo da Canção*, 20 de abril de 1972.

⁶⁰³ *Mundo da Canção*, 20 de setembro de 1972.

deveria saber quando escreveu o artigo. O elogio ia para o conjunto de oito programas dedicados ao tema “Os menores e o trabalho”, com entrevistas a psicólogos, pedagogos, professores primários, economistas e dirigentes sindicais. E salientava a preferência pela canção literária (onde a letra desempenha, portanto, um papel fundamental) ou ainda pela balada ou pela *folk* com manifesto prejuízo da música progressiva e do *rock*⁶⁰⁴.

Como *Página 1*, *Tempo Zip* fez a intervenção política possível. Um apoio vinha do cardeal António Ribeiro: “nós emitíamos uma reportagem sobre habitação em Lisboa e sobre os bairros de barracas. Aquilo acabava e telefonava o secretário do cardeal: «estivemos a ouvir, apreciamos muito, continuem»”⁶⁰⁵. Algum tempo depois do arranque, os seus responsáveis (Fialho Gouveia, Raul Solnado e Carlos Cruz) desinvestiram no programa, com projetos na televisão, acabando por se desligar. Joaquim Furtado entrou como estagiário, a trabalhar junto a José Nuno Martins. Embora da mesma idade, este já participara no *Zip Zip* e tinha uma característica distinta no meio dos locutores, pela forma como apresentava os discos, dando indicações sobre a canção enquanto rodava a parte instrumental da música. José Nuno Martins sairia também do programa, com o argumento de concluir o seu curso universitário⁶⁰⁶, substituído por Rui Pedro⁶⁰⁷. Este era prémio da Imprensa em 1969 e demitira-se de *PBX* na semana anterior, onde era um dos principais elementos, por discordar da linha seguida.

A Sassetti associou-se aos produtores do programa e João Paulo Guerra ficou como realizador do programa, que procurou reduzir a componente do entretenimento e alargar os objetivos jornalísticos. O programa passou a ter uma agenda de assuntos e incluiu pequenas reportagens. Tais intervenções coincidiram com a atuação da ala liberal na Assembleia Nacional, o que trouxe problemas suplementares em termos de censura e proibição de trabalhos. Num relatório referente aos três meses iniciais de 1972, da centena de trabalhos executados como entrevistas ou pequenas reportagens, 23% do conjunto seriam proibidos e 34% parcialmente autorizados⁶⁰⁸. O relatório chamava

⁶⁰⁴ *Mundo da Canção*, 20 de setembro de 1972.

⁶⁰⁵ João Paulo Guerra, entrevista pessoal.

⁶⁰⁶ *Diário Popular*, 3 de setembro de 1970.

⁶⁰⁷ *Diário Popular*, 9 de setembro de 1970.

⁶⁰⁸ Joaquim Furtado, entrevista pessoal.

a atenção para assuntos tabus, caso da guerra. O programa recebera avisos para não passar assuntos tratados anteriormente:

“não estamos a falar de reportagens subversivas, estamos a falar de reportagens e entrevistas que procuravam acompanhar os tempos de forma bastante modesta. Entre essas entrevistas – o relatório faz referência a isso –, há uma entrevista proibida a Mota Amaral, a Miller Guerra, a Magalhães Mota, que são três figuras da ala liberal. Nós estávamos na primavera marcelista”⁶⁰⁹.

Tempo Zip concorria com *PBX*, guerra das ondas de prestígio mais do que mercado⁶¹⁰, visível em reportagens exteriores: *Tempo Zip* com apontamentos do Centro Espacial de Houston, com José Duarte, deslocado especialmente aos Estados Unidos, aluguer do barco Espadarte para diretos para os ouvintes⁶¹¹ e emissões a partir da Pinacoteca, *boîte* portuense na rua de Camões⁶¹², onde os locutores Fialho Gouveia, Carlos Cruz, Rui Pedro, Joaquim Furtado e João Paulo Guerra se dedicariam a assuntos portuenses e nortenhos (7-13 de junho de 1971)⁶¹³, e de Setúbal, a propósito da inauguração do *hovercraft* ligando a cidade e Troia⁶¹⁴.

O programa acabou em setembro de 1972, após o comentário sobre o massacre de Munique. *Tempo Zip* despediu João Paulo Guerra e *Página 1* despediu Adelino Gomes. A produção de *Página 1* aceitou e o programa continuou. A produção de *Tempo Zip* não aceitou e o programa acabou. João Paulo Guerra passara pelo *PBX* (1968-1969) e *Tempo Zip* (1970 em Rádio Clube Português FM e 1971-1972 na Rádio Renascença).

***Em Órbita* (1965-1971)**

O programa *Em Órbita* começou em Rádio Clube Português (frequência modulada) a 1 de abril de 1965. Exceto um, todos os seus fundadores eram

⁶⁰⁹ Joaquim Furtado, entrevista pessoal.

⁶¹⁰ *Rádio & Televisão*, 4 de abril de 1970.

⁶¹¹ *Diário Popular*, 26 de agosto de 1970.

⁶¹² *Diário Popular*, 9 de setembro de 1970.

⁶¹³ *Jornal de Notícias*, 28 de fevereiro de 1971.

⁶¹⁴ *Diário Popular*, 16 de julho de 1971.

estudantes universitários: Jorge Gil (arquitetura), João Manuel Alexandre (direito), Manuel Violante (belas artes). Especialista de música, Pedro Albergaria não frequentou o ensino superior⁶¹⁵. Também José Gil, irmão de Jorge Gil (filhos do proprietário do cinema Império), colaborou, a que Pedro Castelo se juntou como primeiro apresentador. João Manuel Martins Alexandre, também ativista contra a guerra colonial, foi expulso da Universidade de Lisboa. Após a licenciatura em direito, entrou para a Sociedade Central de Cervejas (1968), morrendo pouco depois em acidente de viação, com 28 anos⁶¹⁶. Em 1969, Jorge Gil e Pedro Albergaria constituiriam a sociedade comercial Em Órbita, Realizações Publicitárias, cujo objeto era a “organização e produção de espetáculos de rádio e televisão, espetáculos públicos, cinema e teatro, e exploração de atividades publicitárias”⁶¹⁷.

À época de arranque do programa, parecia existir uma grande generosidade nos músicos anglo-americanos quanto a pesquisa de novas sonoridades e articulação com a tradição musical medieval e barroca europeia. Alguns músicos populares destacaram-se: Tim Buckley, Donovan Phillips Leitch, Bob Dylan e Leonard Cohen. Mas a aliança entre indústria musical e economia faria perder a generosidade da geração, marcada pelo festival de Woodstock, consumo de drogas e guerra do Vietname. Em Portugal, a guerra de África agudizava-se, com maior censura interna e confiscação de discos. *Em Órbita* ficou inibido de passar títulos como *Universal Soldier*, de Donovan (por a letra da canção incluir a palavra *democracy*), *Masters of War*, de Bob Dylan, e músicas de Joan Baez e de Peter, Paul e Mary.

Como num pequeno conjunto de outros programas, *Em Órbita* transmitia música não disponível no mercado português. Os discos chegavam ao programa por vias distintas: o irmão de Jorge Gil, então a estudar em Lausanne, na Suíça; um tripulante da TAP, que, em viagens a Londres e Nova Iorque, trazia discos divulgados na revista *Billboard* e na escuta da Rádio Caroline; a Valentim de Carvalho, onde trabalhava Mário Martins, que selecionava os discos a editar⁶¹⁸. Pedro Albergaria chegou também a trabalhar na editora fonográfica Valentim de Carvalho como responsável pelo departamento internacional,

⁶¹⁵ José Nuno Martins, entrevista pessoal.

⁶¹⁶ *Nova Antena*, 10 de outubro de 1969.

⁶¹⁷ *Diário do Governo*, III Série, 11 de novembro de 1969.

⁶¹⁸ Jorge Gil, entrevista pessoal.

o que aumentou a proximidade com os discos. Foi através desta última via que Jorge Gil descobriu *Go Now*, dos Moody Blues, tornado êxito em Portugal antes do Reino Unido. Pedro Albergaria foi ainda chefe da rede de frequência modulada de Rádio Clube Português (1971-1974) e trabalhou na Imavoz, a editora musical de Rádio Clube Português⁶¹⁹.

Jorge Gil, que imaginava os ouvintes do *Em Órbita* a ligar e desligar o receptor de rádio apenas para acompanhar o programa, teve várias disputas com o presidente de Rádio Clube Português, Júlio Botelho Moniz. A estação pretendeu que o programa tivesse dois locutores, a norma de então para manter conversa e preencher os vazios entre faixas musicais. O locutor do programa não falava em cima da música, mas deixava poucas hipóteses de gravação, pela inexistência de brancas, numa época em que apareciam fãs dotados de equipamentos de registo magnético. O que preocupava a produção do programa eram os discos em exclusivo que outros produtores como João Martins podiam gravar para tocar nos seus programas⁶²⁰. Além de locutor único, o programa estabeleceu o critério de selecionar faixas específicas de cada álbum, criando um espécie de som próprio. No final de um ano, o programa escolheu *Strangers In The Night* de Frank Sinatra como o pior disco, o que provocou escândalo. No final de outro ano, a pior música foi *Ballad of John and Yoko*, do *beatle* John Lennon⁶²¹. O programa passou uma única canção portuguesa, a *Lenda de El Rei D. Sebastião*, do Quarteto 1111, com a contracapa do disco a fazer referência a essa situação: “*Em Órbita* inclui pela primeira vez, na sua sequência, um original escrito em português”. O programa pode também ser lido deste modo:

“houve dois grandes profissionais que conseguiram marcar a diferença. A 23.^a Hora com o João Martins que se reuniu sempre na sua produção, era um chamado produtor independente ou produtor particular, produtor independente que se reuniu sempre do melhor que havia nas diferentes áreas, de bons comentadores, bons profissionais. E o *Em Órbita*, que, sendo um formato muito mais simples e menos elaborado, [...] conseguiu introduzir na rádio o conceito da divulgação. Ou seja, esses novos profissionais preocuparam-se sobretudo em pegar na música, e basicamente na música *pop*, e divulgá-la de uma forma

⁶¹⁹ Orlando Dias Agudo (Arquivo RTP AHC 13072).

⁶²⁰ Pedro Albergaria (Arquivo RTP AHD 14946).

⁶²¹ *Diário Popular*, 13 de janeiro de 1970.

sistemática, organizada, e sobretudo, essa foi talvez a grande novidade do programa *Em Órbita*⁶²².

O primeiro locutor foi Pedro Castelo (1965-1966), depois transferido para o programa *23.ª Hora*. João Martins, o produtor deste, ficou convencido que o êxito do programa residia no locutor. *Em Órbita* foi buscar o locutor de noticiários Cândido Mota, de excelente voz e sem adjectivar ou transmitir emoções⁶²³, e que criou um tipo de linguagem própria, incluindo a publicidade. O programa *Em Órbita* contou também com apresentação de José Nuno Martins, no verão de 1969, quando estreou discos de Leonard Cohen (*Songs for a Room*) e Beatles (*Abbey Road*)⁶²⁴, João David Nunes (fase de música clássica) e Jaime Fernandes. Pela popularidade crescente, o programa passou a duas horas de emissão diária (19:00-21:00), com supressão do noticiário das 20:00.

Como o locutor Cândido Mota lia e falava bem, nunca foi para o ar um anúncio gravado. A mensagem de *Em Órbita* era “programa feito por nós, dito por mim”, sem nomear o animador. As pequenas rubricas lidas no programa começaram por ser escritas por João Manuel Alexandre mas passaram para Jorge Gil, com formalidade no modo de dizer e separadores musicais. O primeiro indicativo do programa foi *Revenge*, dos Kinks, uma peça musical bastante curta. O segundo indicativo do *Em Órbita* surgiria quando os produtores fizeram transformações no programa. Foi a fase da “nova aventura do *Em Órbita*”, tendo como indicativo o tema de *2001*⁶²⁵.

Em Órbita ganhou dois prémios de rádio: Ondas (Barcelona) e Casa da Imprensa. Este foi atribuído em 1968, mas os produtores do programa não se sentiram bem na cerimónia, por considerarem uma festa muito popular e para velhos. Quem lá tinha ido não pertencia ao auditório do programa mas queria ouvir artistas do género de Madalena Iglésias, Simone de Oliveira e Tonicha. Contudo, este prémio foi um marco na vida do programa.

Antes de *Em Órbita* iniciar, houve colaboração graciosa de Jorge Gil e colegas com o programa *Ritmo 64*, nomeadamente com discos emprestados. *Ritmo 64* era produzido por Joel Nelson, com os irmãos Campos Rosa e Pedro

⁶²² Jaime Fernandes, entrevista pessoal.

⁶²³ Jorge Gil, entrevista pessoal.

⁶²⁴ José Nuno Martins, entrevista pessoal.

⁶²⁵ Pedro Albergaria (Arquivo RTP AHD 14946).

Albergaria⁶²⁶. Joel Nelson não previu o impacto mundial do novo filão musical. *Em Órbita* começou quando Jorge Gil e Pedro Albergaria, cujo pai era amigo de Júlio Botelho Moniz, foram à direção de Rádio Clube Português oferecer um programa, no momento em que o horário das 19:00 ficava vago de produtor. Como os dois fundadores do programa pareciam andar sempre em órbita, na altura de lançamento da nave espacial Sputnik, o nome do programa alude a essa referência.

Em Órbita teve um espaço específico na rádio portuguesa, mas deve comparar-se com outros programas, como os de José do Nascimento. Aqui, nasce a tese de não rutura de programação mas de sequências de experiências e de redimensionamentos. A diferença entre FM e ondas médias em Rádio Clube Português era grande porque havia duas equipas diferentes, com a velha guarda a trabalhar em ondas médias. No bar de Rádio Clube Português, havia a zona dos profissionais seniores e a zona dos jovens locutores. Uma entrevista de José Nuno Martins ao *Diário de Lisboa* provocou a queixa dos produtores de ondas médias. Júlio Botelho Moniz chamou o jovem radialista e disse-lhe: «gosto imenso de ti, és um miúdo muito engraçado, com ideias bestiais, mas vou-te suspender durante três ou quatro meses»⁶²⁷. A entrevista de Edite Esteves, puxada para título do *Diário de Lisboa*, concluía que as ondas médias eram para detergentes e outros investimentos publicitários e conversas com convidados de programas conservadores. Quem escutava esses anúncios era o *público* feminino das radionovelas das 14:30, então um horário de pico da audiência.

Já a proposta de FM era elitista, porque apenas uma minoria tinha recetores com aquelas frequências. Ora, um dos esteios da FM foi José do Nascimento, produtor e realizador já septuagenário, mas a quem Júlio Botelho Moniz deu tempo de emissão. Os seus programas eram suaves, com lugar para a qualidade da música americana e pouco espaço para a música portuguesa. José do Nascimento integrara-se nas correntes da nova música⁶²⁸ e, assim, prepararia o campo para a entrada de *Em Órbita*⁶²⁹.

⁶²⁶ *Nova Antena*, 18 de setembro de 1970.

⁶²⁷ José Nuno Martins, entrevista pessoal.

⁶²⁸ *Nova Antena*, 18 de setembro de 1970.

⁶²⁹ José Nuno Martins, entrevista pessoal.

O programa de Jorge Gil e colegas desempenhou uma função interpretativa: além da música havia a reflexão sobre a nova música da esquerda (liberal) americana, engajada nas lutas estudantis nos Estados Unidos e em movimentos contra a guerra do Vietname, a que se juntava a inquietação europeia de maio de 1968. Os dirigentes do Estado Novo acompanhavam o programa *Em Órbita*. No Conselho de Programas da Emissora Nacional, em discussão interna sobre a programação para a juventude, Quesada Pastor referiu-se a programas de Rádio Universidade e a programas de rádios comerciais, como 23.^a Hora e o “programa de música yé-yé do Rádio Clube Português, chamado *Em Órbita*, todos com bom indicativo das preferências dos jovens de hoje”⁶³⁰. Na linguagem deste, suspeitava-se da intenção de perfídia política, hábil e discreta dos produtores desses programas. Aliás, os produtores de *Em Órbita* apresentariam uma proposta para programa na rádio oficial, logo rejeitada.

Em Órbita foi interrompido entre 1971 e janeiro de 1974. Duas razões plausíveis: a primeira, ausência de publicidade⁶³¹, a segunda, Jorge Gil concluiria a licenciatura de arquitetura e queria refletir o futuro do programa. Quando *Em Órbita* regressou, voltou-se para a música erudita, de repertório medieval, renascentista e barroco, tocado e interpretado de acordo com o escrito pelos compositores, os instrumentos usados na época e o respeito com o pensamento de quem criou a obra⁶³². O novo *Em Órbita* foi responsável por intensa atividade em termos de espetáculos de música barroca e da vinda a Portugal de músicos como Ton Koopman e Jordi Savall.

23.^a Hora (1959-1974)

Na história dos programas radiofónicos, tem interesse comparar os programas *Em Órbita* (primeira série, Rádio Clube Português), 23.^a Hora (Rádio Renascença) e *Página 1* (Rádio Renascença). O programa 23.^a Hora, que nascera em 1959, começou a ter preocupações face às escolhas musicais e promoveu entrevistas a cantores portugueses (Adriano Correia de Oliveira e

⁶³⁰ Ata de 14 de fevereiro de 1967 (Caixa 122. EN Programas. Conselho de Programas. Livro de Atas 1958-1971, Arquivo RTP).

⁶³¹ *Rádio & Televisão*, 5 de junho de 1971.

⁶³² Jorge Gil, entrevista pessoal.

José Cid), brasileiros que passaram em Lisboa (Gilberto Gil, Vinicius de Moraes e Caetano Veloso) e espanhóis (José Manoel Serrat). *Em Órbita* não fez entrevistas, mas a exploração de conceitos e ideias deu a *23.^a Hora* um estatuto e personalidade próximos daquele programa, em especial entre 1965 e 1968, anos em que coincidiram na produção. *Página 1* desenvolveu e ultrapassou conceitos desenhados em *23.^a Hora*, com a vantagem de ser um programa mais novo e em horário nobre. *23.^a Hora* teve em Moreno Pinto um técnico muito dedicado, apoiado por João Manuel⁶³³.

João Martins, que saiu do programa *23.^a Hora* e da estação em fevereiro de 1968⁶³⁴, foi realizador emblemático de outros programas. Na primeira metade dessa década, ele ganhou o Prémio da Casa da Imprensa (1964) com *23.^a Hora* e o Prémio da Casa da Imprensa (1969) com *Impacto* (Rádio Clube Português). Contudo, apresento-o como um realizador de transição. No cômputo geral, a sua participação na transformação do panorama radiofónico do país foi de menor importância, talvez pelo hiato profissional (afastamento temporário por doença, passagem pela televisão). Vindo do norte de África, onde vivia, João Martins escreveu uma carta a Carlos Moutinho, realizador de programa da Rádio Renascença, a discordar da linha seguida, ilustrando atrevimento juvenil (1959). Da estação, responderam-lhe para ir ler a carta. Com as saídas de José Matos Maia (Rádio Clube Português), João Pedro Baptista (Emissora Nacional) e Henrique Mendes (RTP), houve espaço e ele ingressou nos quadros da Rádio Renascença⁶³⁵. Aqui, acumulou funções de locutor, realizador e produtor com a liderança dos serviços comerciais da estação. Através desta última atividade e de vários convites, viajou muito e desenvolveu contactos, o que serviu para montar um circuito de discos novos que chegavam ao seu programa. Então, os discos podiam demorar anos a chegar a Portugal. Pelos contactos estabelecidos e com a ajuda da editora discográfica Valentim de Carvalho, João Martins recebia das fábricas as *advance promotions*. A *23.^a Hora* atingia uma grande notoriedade a partir de 1962-1963. Por exemplo, o programa estreou o disco dos Rolling Stones, *Satisfaction*. Na contracapa do disco escreveu-se ter sido João Martins a emprestar o disco para a matriz da edição da Valentim de Carvalho. Além do envio de discos pelas editoras, ele

⁶³³ *Nova Antena*, 15 de novembro de 1968.

⁶³⁴ *Rádio & Televisão*, 24 de fevereiro de 1968.

⁶³⁵ João Martins (Arquivo RTP AHC 14771).

acompanhava o que se passava no mundo, através de revistas como *Cash-box*, *Billboard* e *New Musical Express*.

Quanto à música portuguesa, João Martins passava com sentido crítico embora com pequenas concessões. Ele receberia telefonemas ofensivos por passar muita música anglo-americana. A regra de tocar em sequência música espanhola, italiana, francesa, inglesa e brasileira estava a chegar ao fim. Ele próprio foi formando um gosto “na tentativa de formar o gosto dos outros”⁶³⁶, tocando José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Simone de Oliveira e Tony de Matos, mas também Ouro Negro e conjuntos Mistério e Sheiks. João Martins organizou um festival de música com novos grupos musicais, de onde saiu o Conjunto Mistério. Chamou-os assim porque, em parte, deram lugar ao 1111 e aos Sheiks.

Em termos de iniciativas de grande vulto, João Martins assumiu-se na 23.^a Hora como chefe de fila de uma equipa. Por exemplo, em 1966, fez uma parceria com Carlos Cruz, com este a cobrir o mundial de futebol, e a quem pediu para ir à EMI falar com Norrie Paramor e trazer discos, caso de *Revolver* dos Beatles. A relação com o maestro Norrie Paramor (1914-1979), ligado ao aparecimento de nomes como Beatles, Rolling Stones e Cliff Richard, foi muito forte. Um dia, Norrie Paramor veio reger uma orquestra portuguesa para um disco de Cliff Richard, *When in Rome*⁶³⁷, com fotografia da capa do Jardim Botânico. Também Cliff Richard era *habitué* da 23.^a Hora. Uma entrevista feita a este cantor foi um grande êxito: no dia seguinte, havia quatro mil cartas na secretária da Rádio Renascença. Todos os dias, apareciam músicos no programa. Possivelmente, foi ali que se fizeram *playbacks* pela primeira vez na rádio portuguesa. Outros entravam na cabina a tocar viola:

“Às vezes tínhamos que dar um salto rápido ao estúdio para pôr um microfone ou dois porque entrava gente que queria cantar. Eu acho que, com o acabar da 23.^a Hora, acabou uma etapa importante da rádio portuguesa. Embora depois tivessem aparecido outros programas que fazem espetáculos até”⁶³⁸.

O programa fez espetáculos no cinema Império, transmitidos em direto e que podiam durar até quase de manhã. Por exemplo, a orquestra de metais de

⁶³⁶ João Martins (Arquivo RTP AHC 14771).

⁶³⁷ João Martins (Arquivo RTP AHC 14771).

⁶³⁸ Moreno Pinto (Arquivo RTP AHC 12964).

Jorge da Costa Pinto estreou ali: “chegámos a captar a orquestra para aí com três ou quatro microfones. E mais um para o cantor ou mais um para o locutor. E pronto, ficámos com meia dúzia de microfones. Porque as misturadoras que tínhamos não comportavam mais”⁶³⁹. Dos profissionais que deram nome ao programa, além de João Martins, destacaram-se Joaquim Pedro, Carlos Cruz, Fernando Curado Ribeiro, Pedro Castelo e Jorge Schnitzer.

João Martins saíra para Rádio Clube Português, onde Júlio Botelho Moniz o recebeu de braços abertos e lhe arranjou espaço para o programa *Impacto* (9:30-10:30). Em termos de qualidade e de rigor poético e estético, *Impacto* foi o seu melhor programa. Fez equipa com Jorge Dias, João Mendes Martins e António Coelho Ribeiro. Este último e João Martins tinham uma grande relação, quando o locutor-realizador foi produtor de discos da Philips e se fez uma coleção de poesia portuguesa, com Manuel da Fonseca, José Gomes Ferreira, Ramos Rosa e Herberto Helder e apareceram Fausto (*Chora, Amigo, Chora*) e Filarmónica Fraude. Aqui, João Martins teve uma grande ajuda do Jorge Machado e trabalhou com Thilo Krassman na produção musical. Na época, os discos gravados tinham quatro músicas (EP). Gravou Paulo de Carvalho, *The Day of the Angels*, escrito por Dórdio Guimarães no dia da chegada do homem à Lua⁶⁴⁰. Nesse dia, Paulo de Carvalho cantou em base musical (guitarra, baixo e bateria), com apoio de Thilo Krassman.

Em novembro de 1968, aniversário do programa *23.ª Hora*, assinalava-se o regresso do locutor Joaquim Pedro, primeiro realizador do programa, com a equipa constituída por Maria José Baião, Isa Maria, José Manuel Nunes e Pedro Castelo, além dos técnicos Moreno Pinto e João Manuel e o consultor musical Vítor Cunha⁶⁴¹. Nota curiosa do aniversário: reposição de apontamentos transmitidos pelo programa, como *Eu e os Famosos* (Xavier de Magalhães), *Diário de um Jornalista* (Rodrigo Pinto) e *Conversas Curtas e Médias* (Leite Rosa). Marcelo Rebelo de Sousa e António Guterres, amigos e depois figuras públicas nacionais e internacionais, fariam crónicas no programa⁶⁴².

⁶³⁹ Moreno Pinto (Arquivo RTP AHC 12964).

⁶⁴⁰ João Martins (Arquivo RTP AHC 14771).

⁶⁴¹ *Diário Popular*, 12 de outubro e 10 de novembro de 1968.

⁶⁴² José Manuel Nunes, entrevista pessoal.

***Simplesmente Maria* (1973-1974)**

Simplesmente Maria foi um folhetim radiofónico de sucesso, com 200 episódios, emitido pela Rádio Renascença, às 14:15, a partir de março de 1973 e passando além de 25 de abril de 1974, data da mudança de regime político no país. Devido à revolução, os seus responsáveis temeram pela continuação do programa. Na altura, a tecnologia favorecia a escuta móvel e fora do lar, com os seguidores da história a levarem pela rua pequenos rádios transistorizados ao ouvido, como se veem hoje as pessoas a telefonar.

Embora de uma geração anterior a *Simplesmente Maria*, o outro grande êxito de folhetim ou radionovela em Portugal foi *A Força do Destino* (1956), mais conhecido pelo folhetim Tide da Coxinha, emitido pela Rádio Graça. Tide era a marca do detergente que patrocinava o folhetim. Responsável dos efeitos sonoros deste último folhetim, o sonoplasta Octávio Frias, que se casaria na vida real com Lily Santos, a estrela do folhetim, teria muito trabalho

“com episódios, de 230 e tal episódios, fazendo a montagem. Começávamos, por exemplo, à quarta-feira às dez da noite e acabávamos aí às quatro ou cinco a gravar só a parte de interpretação. E depois era feito comigo a parte de sonorização, de montagem, de ruídos que, naquela altura, eram muito difíceis de arranjar. Tínhamos por vezes de fazê-los diretamente e depois eram feitas as cópias para os Emissores Associados de Lisboa e Rádio Clube Português e Emissores Norte Reunidos”⁶⁴³.

Na época, distinguiam-se os folhetins das rádios locais e da Emissora Nacional, com estes mais cuidadosos e com adaptações de textos de autores estrangeiros. Odete Saint-Maurice, Alice Ogando e outros escritores adaptavam contos e romances portugueses para a rádio (e a televisão). Cada peça era montada com atores e atrizes convidados. As adaptadoras escolhiam atores em função dos papéis: com maior disponibilidade, os que faziam apenas rádio e os que desempenhavam papéis pequeninos.

O folhetim *Simplesmente Maria* contava a história de Maria Ramos, uma rapariga de 20 anos, analfabeta e com oito irmãos, chegada de uma pequena aldeia a Lisboa para trabalhar como empregada (criada de servir, na designação da época), enviando todo o dinheiro ganho para a família. Maria (atriz Francisca

⁶⁴³ Lily Santos, Ricardo Isidro e Octávio Frias (Arquivo RTP AHD 14919).

Maria, já falecida) acabaria por conhecer um jovem de boas famílias, a concluir a licenciatura de medicina, Alberto (ator João Lourenço), de quem engravidou e teve um filho, Tony (ator Carlos Queiroz). A família de Alberto condenou o romance entre ele e Maria e mandou-o para África. Outras personagens principais seriam a patroa de Maria (atriz Adelaide João), Teresa, a criada da casa ao lado (atriz Mimi Gaspar), e Carlos, o amigo de Alberto (ator Rui Mendes), que namorava Teresa. Se Teresa criticava a jovem criada por trabalhar muito e lhe dava dicas para se relacionar com a patroa, Carlos gracejava sobre os avanços da conquista de Alberto. Para sustentar a criança, Maria dedicava-se também à costura.

O folhetim traçava uma realidade social das décadas de 1950 e 1960, quando jovens mulheres arribavam à grande cidade para trabalhar em casas abastadas. Na história, Maria, por exemplo, trazia uma autorização do pai para trabalhar, marca significativa da época e da condição da mulher. A história assentava em contornos reais, com a verdadeira Maria a chegar a ser proprietária de lojas de roupa, depois de se dedicar à costura, com apoio de um homem mais velho. O folhetim foi acompanhado pela produção de uma revista semanal e pelo filme argentino *Simplemente Maria*⁶⁴⁴ e a cantora Tonicha fez sucesso com a cantiga *Simplemente Maria*, uma adaptação do original.

Vindo da Argentina, o folhetim teve enorme impacto na sociedade portuguesa em grande transformação. Tomé de Barros Queiroz foi produtor e Paulo Renato diretor, mas Artur Agostinho também tinha uma função importante dentro da organização:

“o Tomé de Barros Queirós era aquele que fazia dupla com a Mimi Gaspar. Mas ele teve a publicidade que era os placares [...] Nessa altura, o Artur Agostinho tinha o *Record*. [...] De repente vemos em placares «*Simplemente Maria*, o folhetim». Que era uma coisa que eles compraram lá fora, esses episódios que vieram. Tinha sido um êxito lá fora. Adaptaram para cá. [...] foi ali gravado junto ao Chiado, não foi Bairro Alto, mas foi mais cá para baixo, Rua do Mundo, para aí. Era um prédio que o Tomé de Barros Queirós tinha, uns escritórios dessa agência de publicidade que ele tinha”⁶⁴⁵.

⁶⁴⁴ *Diário Popular*, 6 de outubro de 1973.

⁶⁴⁵ João Lourenço, entrevista pessoal.

O folhetim seria reescrito por Albérico Fernandes, diretor de programas da Rádio Renascença. Miguel Simões, do produtor Tomé Barros Queirós, que se ocupava do contacto com os artistas, levava os textos ao responsável da estação, para quem o folhetim “tinha partes que não eram para passar na Emissora Católica... Ela, cansada, chegava a Santa Apolónia e, na noite seguinte, numa escadaria esconsa daqueles prédios velhos do fundo de Sete Rios, um malandro cá de Lisboa fazia-lhe logo ali um filho”⁶⁴⁶.

Durante a emissão do folhetim *Simplemente Maria*, fez-se segredo quanto à identidade das personagens, o que aumentou o mistério e a curiosidade em sua volta. Só em 2012 é que se revelou publicamente o nome de Francisca Maria. Na altura do folhetim, ela tinha 29 anos. O nome do ator que desempenhava o papel de Tony, filho de Maria, fora revelado acidentalmente em 1973. Carlos Queiroz casou-se (na vida real) com Rossalyn Edwards e a revista *Plateia* conseguiu revelar que ele era a personagem Tony, o que o obrigou a pedir desculpas a toda a equipa de produção da radionovela por quebrar a obrigação de não mostrar a sua identidade. O protagonista de *Simplemente Maria* seria João Lourenço. Francisca Maria vinha dos programas radiofónicos infantis da Emissora Nacional, Mimi Gaspar, a mulher do produtor Tomé de Barros Queiroz, tinha 40 anos e uma atividade ligada ao canto lírico e ao teatro e João Lourenço e Rui Mendes eram já dois atores confirmados. João Lourenço contracenara com Francisca Maria quando se produziu um folhetim sobre os pastorinhos de Fátima, o *Milagre de Fátima*,

“até há uma capa na *Flama*. Estou eu, a Maria Armanda e essa Francisca Maria. Eu faço o Francisco e as duas as pastorinhas. Eu era miúdo. Portanto, estou nessa capa da *Flama*. E a Nossa Senhora era feita... essa foi atriz, ela tinha um problema na vista, muito amiga da Isabel de Castro. Por isso é que não fez uma grande carreira no teatro mas fazia na rádio. Essa Francisca Maria [...] tinha uma voz muito agradável. Não estava no teatro. De vez em quando entrava na rádio”⁶⁴⁷.

O nascimento de uma criança na história levou a que o produtor e a Rádio Renascença recebessem presentes, como brinquedos, cartas e dinheiro. Por

⁶⁴⁶ Albérico Fernandes, entrevista pessoal.

⁶⁴⁷ João Lourenço, entrevista pessoal.

seu lado, a Maria foram enviadas máquinas de costura, para ajudar na sua nova carreira. João Lourenço assinara contrato para fazer todo o folhetim:

“vieram os primeiros dez, quinze. E de repente, estamos a gravar, um êxito enorme, mas também a publicidade ajudou. [...] Toda a gente ouvia. Já havia televisão, havia era os tais seriados e as peças de teatro na televisão e havia os folhetins uma vez por semana, etc. [...] eu começo a fazer o folhetim, chego ao décimo quinto episódio. Foi quando me chamaram: «Há aqui um problema. Nós não tínhamos visto isso tudo. Tu agora vais-te embora». O protagonista ia-se embora. «És falado imenso, mas só entras depois agora nos quatro últimos». Quer dizer, é a pessoa que mais é falada mas não está. Ele vai-se embora”⁶⁴⁸.

João Lourenço não podia fazer outro papel por ter uma voz conhecida. Apesar de existir o contrato, ele não aceitou o dinheiro. Tomé Barros Queirós e Artur Agostinho ofereceram-lhe uma alternativa, a de acompanhar a volta a Portugal em bicicleta. O ator era um fã da modalidade. Embora nunca tivesse corrido em bicicleta, gostava muito de ver corridas de bicicleta. Tomé Barros Queirós e Artur Agostinho já tinham organizado voltas e convidaram-no para tesoureiro da volta, viajando no carro de um deles, “o carro do dinheiro”, relacionando-se com corredores e jornalistas-escritores, casos de Carlos Pinhão, Aurélio Márcio e Alfredo Farinha, todos do jornal *A Bola*. João Lourenço, que arranjava amigos na volta de 1973, repetiu a aventura em 1974 e ficou com uma nova dimensão do Portugal, “já com greves, pessoas a interromper as estradas. E era um Portugal em que nós chegávamos a uma câmara: «está ali ainda a fotografia do Marcelo Caetano. Você tire imediatamente isso, senhor presidente da câmara». Foi realmente uma coisa notável”⁶⁴⁹. Para as populações do interior, a volta a Portugal de ciclismo tinha grande importância. Ela entrava nas aldeias, com os ciclistas a deixarem um colega que pertencia a uma dada aldeia ir na frente do pelotão, ganhando uma meta volante ou um simples presunto. O contacto com a população foi o que mais entusiasmou o ator: “o momento da chegada, não havia diretos, era dado realmente pela rádio. Tive esta possibilidade de, pelo folhetim *Simplesmente Maria*, ir à Volta”⁶⁵⁰.

⁶⁴⁸ João Lourenço, entrevista pessoal.

⁶⁴⁹ João Lourenço, entrevista pessoal.

⁶⁵⁰ João Lourenço, entrevista pessoal; *Diário Popular*, 30 de julho de 1973.

Parodiantes de Lisboa (1947-2007)

Os Parodiantes de Lisboa começaram, em março de 1947, o programa semanal *Parada da Paródia* no Clube Radiofónico de Portugal⁶⁵¹, de 30 minutos, à terça-feira à noite. Escrito por Rui Andrade, intérprete com o irmão José Andrade⁶⁵² e cinco colegas, o programa ainda não era gravado mas emitido em direto. O lema era: “tristezas não pagam dívidas... nem publicidade”⁶⁵³. Ele tivera um antecessor, as emissões *A Bomba* (outubro de 1946) do jornal humorístico com o mesmo nome (fevereiro de 1946) e com duração de um ano. O programa *Bomba* fora animado por Mário de Meneses Santos, chefe de redação do jornal e também ligado ao programa radiofónico APA (Passatempos e Jornal). O diretor de *A Bomba* era o médico Mário Ceia. Manuel Puga escreveu também nesse programa inicial da rádio.

Inspirado no nome da companhia teatral de Ribeirinho, Comediantes de Lisboa, o grupo mudou a designação para Parodiantes de Lisboa. Oriundo de Salvaterra de Magos, Rui Andrade trabalhara ali, pois a família tinha uma padaria e pastelaria dirigida pelo pai, criador dos bolos de laranja Barretes. Ele escrevia o programa em Salvaterra de Magos durante a semana e participava na emissão ao vivo à segunda-feira, em Lisboa. Em 1949, com a autorização de publicidade nas pequenas rádios, a situação financeira do programa alterou-se, pois era preciso pagar o tempo de antena à estação, através de patrocinadores. Rui Andrade empregou-se nos Armazéns do Chiado e, com Manuel Puga, também ali empregado, passou a escrever em parceria⁶⁵⁴. José Andrade trocou a profissão de barbeiro na Praça do Chile pela de vendedor de eletrodomésticos da casa Dardo, à avenida da Liberdade, empresa depois publicitada no programa. Com apurado sentido comercial, José Andrade começou a vender cópias dos programas para outras estações: Emissores do Norte Reunidos (Porto), Açores e Angola.

Na senda de *A Bomba*, os textos iniciais de publicidade nos Parodiantes de Lisboa foram escritos por Mário de Meneses Santos e Manuel Puga. Eles duravam entre 30 e 45 segundos, ultrapassando por vezes os limites de

⁶⁵¹ *Nova Antena*, 10 de janeiro de 1969.

⁶⁵² Os verdadeiros nomes eram Rui Filipe Andrade e José Fernandes Filipe.

⁶⁵³ *Diário Popular*, 17 de março de 1968.

⁶⁵⁴ António Gomes Almeida, entrevista pessoal.

publicidade por hora, mas não indo além de 37% a 40%⁶⁵⁵. Além de autores, intérpretes e sonorizadores (montadores e técnicos), os Parodiantes de Lisboa tinham locutores, que apresentavam a publicidade, como Fernando Quinas, Helena Wolmar, Fernando de Almeida, simultaneamente locutor e sonorizador, e Maria Eduarda Caldas. A popularidade dos Parodiantes de Lisboa cresceu tanto que havia anunciantes à espera de vaga⁶⁵⁶. A comicidade, combinada com a publicidade ao programa, significou bom retorno financeiro. O humor tinha de “ser simultaneamente rápido e compreensível, servido por vozes cómicas e naturais”⁶⁵⁷, cabendo ao locutor a cabeça das rubricas e a publicidade:

“A publicidade era tanta que, às vezes, tínhamos de o regravar mais rapidamente, porque em Rádio Clube Português não se podia ultrapassar a percentagem de publicidade. Gravávamos, tinha excedido o tempo, tínhamos de gravar outra vez para ficar [tudo na] leitura. Não era alterar a velocidade, era acelerar”⁶⁵⁸.

Entretanto, o programa da APA (Agência de Publicidade Artística) terminou e deixou um horário livre na emissão de Rádio Clube Português, das 13:00 às 13:30. O programa da APA começara com emissões ao vivo na Casa da Comarca de Arganil, apresentado por Artur Agostinho e Pedro Moutinho e diálogos num camarote junto à boca de cena com Olavo D’Eça Leal, Maria Leonor Magro e outros. Numa emissão, Max e o conjunto Toni Amaral estrearam a canção *Bailinho da Madeira*. Com o crescimento, o programa da APA mudou-se para o Éden Teatro, contando com artistas de maior renome⁶⁵⁹. Os espetáculos eram gravados e depois transmitidos em Rádio Clube Português. A doença do produtor e a proibição de programas de auditório trouxeram a decadência do programa. Para preencher o espaço diário de segunda a sexta-feira da APA, a estação convidou os Parodiantes de Lisboa. José Andrade, já responsável das finanças e angariação de clientes, ficou entusiasmado, mas Rui Andrade assustou-se com a nova responsabilidade. Por seu lado, Manuel Puga saíra, voltando mais tarde como empregado dos Parodiantes.

⁶⁵⁵ Firmino Antunes (Arquivo RTP AHD 14778).

⁶⁵⁶ Orlando Dias Agudo, entrevista pessoal.

⁶⁵⁷ *Nova Antena*, 10 de janeiro de 1969.

⁶⁵⁸ Fernando Quinas, entrevista pessoal.

⁶⁵⁹ António Gomes Almeida, entrevista pessoal.

Rádio Clube Português ofereceu mais um quarto de hora, fazendo com que o programa saltasse para 45 minutos de duração diária.

Para além de Rui Andrade e José Andrade, da equipa faziam parte Fernando de Almeida, Callaty Santos, cunhado dos irmãos Andrade, Francisco Ataíde, Maria Artur, Gomes Ferreira, Maria Eduarda, João Capela, Eduardo Andrade, Livia Jacques, voz que fazia inúmeras personagens (velha, menina, inglesa, embriagada)⁶⁶⁰, e que profissionalmente trabalhava em empresa ligada a Moçambique, Virgílio de Barros e Maria Helena Silva. Além de Rui Andrade, Manuel Puga e António Gomes de Almeida como escritores principais dos diálogos, entraram outros autores, como Francisco Nicholson, Pedro Pinheiro, Ferro Rodrigues pai e Santos Fernando, nem sempre com sucesso. Eduardo Vilaverde colaboraria mais tarde⁶⁶¹.

O programa desenvolveu rubricas próprias, como *Meia Bola e Força*, dedicada ao desporto, e personagens populares durante anos. O programa mais escutado, *Graça com Todos*, iniciou-se a 1 de janeiro de 1960 em Rádio Clube Português. Das personagens mais conhecidas destacaram-se os detetives Patilhas e Ventoinha, a sua secretária Bebé e o ajudante Buraquinho, o Compadre Alentejano, o Delicadinho da Silva, o Menino Arnestinho⁶⁶² e as manas Catatua, que comentavam os assuntos correntes. Nem sempre os polícias acabavam vencedores: “o seu autor mete o papel na máquina. Pensa num título. Bate nas teclas ao ritmo da imaginação, fazendo dialogar as personagens-base de que dispõe... e, quando datilografou três páginas, chega ao fim nem sempre lógico”⁶⁶³. O Compadre Alentejano, desempenhado por João Capela, técnico em Rádio Peninsular e colaborador nos Parodiantes também como técnico, alentejano e de pronúncia acentuada, era uma mais-valia em tempo de censura e de ditadura: “o Compadre Alentejano dava uns chazinhos e às vezes umas grandes chazadas em coisas que não estavam bem. Era muito crítico”⁶⁶⁴. Melhor: era o “porta-voz de quantos a ele se dirigem reclamando contra o que não está bem e exercendo deste modo uma função

⁶⁶⁰ António Gomes Almeida, entrevista pessoal.

⁶⁶¹ Fernando Quinas, entrevista pessoal.

⁶⁶² *Diário Popular*, 17 de março de 1971.

⁶⁶³ *Nova Antena*, 10 de janeiro de 1969.

⁶⁶⁴ João Paulo Diniz, entrevista pessoal.

crítica que não fica mesmo nada mal num programa cómico”⁶⁶⁵. No programa *Vira o Disco*, ao sábado, surgiu uma personagem marcante, Jack Taxas, com o seu cavalo Cara Linda, que não falava mas relinchava⁶⁶⁶, ajudantes Pinotelo e Batatinha e índio Cabeça de Abóbora. Escrever todos os dias “era uma loucura. Pensar nos temas, trabalhar rapidamente. Havia um Festival da Canção. No dia seguinte, ou dois dias depois, eles já tinham piadas sobre o Festival da Canção. Em cima do acontecimento”⁶⁶⁷. Fazer humorismo e ter graça a horas certas⁶⁶⁸ era um desafio, escreveria o antigo diretor de jornal humorístico Pedro Santos:

“Sabe-se que uma má anedota pode ser «salva» por um bom narrador e que uma boa anedota pode ser «queimada» pela sua má interpretação. No primeiro caso, temos na rádio o grupo interpretativo dos Parodiantes de Lisboa, que não só valoriza os episódios em que intervém, como nos faz esquecer com a sua graça a ausência de espírito de alguns episódios menos felizes”⁶⁶⁹.

Em maio de 1964, publicavam-se duas escrituras importantes na vida dos Parodiantes de Lisboa⁶⁷⁰. Os intervenientes eram os dois irmãos e António Gomes de Almeida. Este último saía da sociedade Parodiantes de Lisboa e da sua gerência, ficando os irmãos Andrade com as ações todas, no valor de 7500\$00 (cerca de três mil euros a preços de 2016). O valor ridículo do capital em escritura não refletia a importância dos Parodiantes no universo da rádio nacional, o que seria corrigido depois. A sociedade ficava com o exclusivo da publicidade na rádio e mantinha instalações na avenida Estados Unidos da América, 102, 13.º andar, letras C e D (Lisboa). Em simultâneo, os irmãos e Gomes de Almeida criavam a empresa Tela (avenida Estados Unidos da América, 102, 13.º andar, letra C), com o objeto de exploração de publicidade em todos os meios exceto a rádio. Os irmãos ficavam com a quota de 40 mil escudos e Gomes de Almeida com 20 mil escudos (num total de cerca de 24 mil

⁶⁶⁵ *Nova Antena*, 10 de janeiro de 1969.

⁶⁶⁶ António Gomes Almeida, entrevista pessoal.

⁶⁶⁷ Fernando Quinas, entrevista pessoal.

⁶⁶⁸ *Plateia*, 13 de agosto de 1968.

⁶⁶⁹ *Plateia*, 30 de abril de 1968.

⁶⁷⁰ *Diário do Governo*, III Série, 20 de maio de 1964.

euros a preços de 2016). A gerência era desempenhada pelos vários sócios. O valor acionista da nova empresa era mais elevado.

Um aumento de capitais próprios significa uma reorientação estratégica, embora os Parodiantes de Lisboa em si continuassem a ocupar todas as instalações das sociedades, depois mais visível no aumento seguinte de capital. Mais programas e a expansão no mercado africano de língua portuguesa justificam o maior capital social. Em começo de 1973, a sociedade Parodiantes de Lisboa – Publicidade e Artes Gráficas, com os societários José Fernandes Filipe e Rui Filipe Andrade, em escritura, aumentou o capital social de 7500\$00 para 600000\$00, subscrito em partes iguais⁶⁷¹ (123 mil euros a preços de 2016). O objetivo da sociedade permanecia “a publicidade de produtos nacionais e estrangeiros através da rádio, televisão, cinema, imprensa, artes gráficas e outros meios ou outras atividades”⁶⁷². Era o fim da Tela e o regresso aos Parodiantes de toda a atividade comercial. Na mesma escritura, alterou-se o pacto no articulado que determinava o procedimento a adotar em caso de cessão de quotas, falecimento ou interdição de sócio e dissolução da sociedade.

António Gomes de Almeida entrou para o grupo de humoristas como autor de diálogos, pois já colaborara e dirigira as revistas de humor *O Mundo Ri* e *Pica-Pau*, abandonando a sua atividade de responsável da publicidade na Regisconta⁶⁷³. A sua presença significou uma entrada no capital dos Parodiantes como se lê nas escrituras de 1964. Ele permaneceu ligado aos Parodiantes durante oito anos, período em que escreveu 16 mil diálogos radiofónicos, dirigiu o semanário *Parada da Paródia* durante dois anos e contribuiu para a edição de livros, caso de *Patilhas* e *Ventoinhas*. O trabalho de Gomes de Almeida era sentar-se à secretária entre as 11:00 e as 17:00 e criar os textos dos programas, um tipo de escrita especial porque inscrito diretamente em matriz que servia para tirar 15 a 20 cópias em duplicador hectográfico e distribuir pelos intérpretes. Na época, António Gomes de Almeida chegou a ganhar 12.500 escudos por mês⁶⁷⁴. Por comparação com os preços de então, a renda de uma casa média custava 900 escudos.

⁶⁷¹ *Diário do Governo*, III série, 12 de fevereiro de 1973.

⁶⁷² *Diário do Governo*, III série, 12 de fevereiro de 1973.

⁶⁷³ António Gomes Almeida, entrevista pessoal.

⁶⁷⁴ António Gomes Almeida, entrevista pessoal.

Em 1971, os Parodiantes de Lisboa transmitiam doze programas, na maioria diários, totalizando dezasseis horas de emissão em várias estações: *Graça com Todos*, em emissões de Lisboa, Porto, Madeira, Açores, Guiné, Angola (Luanda, Cabinda, Lobito, Nova Lisboa, Benguela, Sá da Bandeira e Malange); *PBX*; *Parada da Paródia e Rir é Saúde*, em Lisboa e Porto; *Risoterapia*, em Luanda, Nova Lisboa e Lobito; *Teatro Trágico*, este uma paródia aos folhetins radiofónicos transmitidos pelas rádios mais pequenas e em que os Parodiantes comentavam seguindo a atualidade do folhetim⁶⁷⁵, *Meia Bola e Força*, *Golo*, este em colaboração com Produções Lança Moreira, *Adivinha quem Vem para Almoçar*, *Vira o Disco* e *Entre as Dez e as Onze*, em Lisboa, o último em FM; *Pijamas no Ar*, feito em parceria com Marques Vidal; programas especiais para as Forças Armadas estacionadas nas colónias africanas⁶⁷⁶. Para os fins de semana produziam programas específicos⁶⁷⁷. *Graça com Todos* atingia uma hora, *Vira o Disco* 45 minutos, *Teatro Trágico* meia hora, *PBX* duas horas.

Uma estimativa para meados da década de 1960 apontava para 20 pessoas a trabalhar nos estúdios dos Parodiantes de Lisboa e 30 colaboradores na equipa do jornal *Parada da Paródia*⁶⁷⁸. No começo da década seguinte, o número do pessoal elevava-se a oitenta, incluindo dois realizadores de programas (os próprios produtores Rui e José Andrade), dois assistentes de produção, quatro técnicos de gravação, um assistente de som, doze montadores e sonorizadores, três locutores, quinze intérpretes, dez autores de textos e funcionários de escritórios⁶⁷⁹. Dos três escritórios alugados, um era para os estúdios, outro para a redação (rádio e jornal) e outro para a sede da Tela. Da Tela saiu a campanha “Pois, Pois. J. Pimenta”, de promoção a apartamentos construídos em Paço d’Arcos⁶⁸⁰. Outro anúncio de impacto radiofónico, produzido pelos Parodiantes, foi “Menina, quantos polos conhece? Polo Norte, Polo Sul e Polilongo”. Polilongo era o nome de uma empresa de peixe congelado⁶⁸¹. Para manter os programas, eram necessárias 18 horas diárias de gravação, nas quais se

⁶⁷⁵ António Gomes Almeida, entrevista pessoal.

⁶⁷⁶ *Diário Popular*, 17 de março de 1971.

⁶⁷⁷ João David Nunes, entrevista pessoal.

⁶⁷⁸ António Gomes Almeida, entrevista pessoal.

⁶⁷⁹ *Diário Popular*, 17 de março de 1971.

⁶⁸⁰ António Gomes Almeida, entrevista pessoal.

⁶⁸¹ Fernando Quinas, entrevista pessoal.

usavam duas mil bobinas ou 85 quilómetros de fita gravada, 1500 folhas diárias datilografadas escritas em doze máquinas de escrever mais dois copiadore e onze máquinas de gravar, com uma correspondência mensal recebida de 52 mil cartas e postais, duzentos telefonemas diários e 500 clientes⁶⁸².

Os Parodiantes promoveram muitos concursos. Um deles, com muito sucesso, foi *Tiro Publicitário*, transmitido diariamente por Rádio Clube Português no programa *Graça com Todos*, tendo recebido mais de meio milhão de postais⁶⁸³. Além dos sorteios mensais, em que foram distribuídos cerca de 900 contos em prémios, oferecidos pelos anunciantes (13 de julho de 1971), o grande sorteio final seria um andar em Espargal (Paço d'Arcos) oferecido pela firma J. Pimenta, uma motorizada Famel e um cofre monobloco. Para encerrar o concurso, os Parodiantes prepararam um espetáculo no teatro Monumental⁶⁸⁴.

No decurso dos anos, os humoristas fizeram muitas intervenções – performatividades, como se diria hoje. Numa, distribuíram 500 frangos à porta do teatro ABC a 1 de abril de 1968, dia das mentiras⁶⁸⁵. Outras decorreram no dia de Santo António de 1968, convidando Raul Solnado, Fernando Pessa, Artur Ramos e mais de cem pessoas, com o programa *PBX* a emitir em direto do Beco do Bernardino⁶⁸⁶, banho da meia-noite na praia da Torre (Oeiras), com holofotes a iluminar a praia e participação de artistas da rádio e da televisão⁶⁸⁷, 21.º aniversário com almoço no restaurante Pinheiral, em Vila Nova da Telha⁶⁸⁸ e transmissão direta de *boite* e de sociedade de recreio, com o imitador Mena Matos a festejar o carnaval⁶⁸⁹. Em almoço em Carcavelos, reuniram-se autores, intérpretes, técnicos e empregados do escritório e exibiu-se um filme de Perdigão Queiroga sobre a atividade dos Parodiantes de Lisboa⁶⁹⁰, película que terá desaparecido. Os Parodiantes envolveram-se também no teatro, caso da revista *Ri-te Ri-te* (1969), dirigida por Paulo Renato e com Camilo de

⁶⁸² *Diário Popular*, 17 de março de 1971.

⁶⁸³ *Diário Popular*, 9 de julho de 1971.

⁶⁸⁴ *Diário Popular*, 9 de julho de 1971.

⁶⁸⁵ *Diário Popular*, 2 de abril de 1968.

⁶⁸⁶ *Diário Popular*, 13 de junho de 1968.

⁶⁸⁷ *Diário Popular*, 20 de julho de 1968.

⁶⁸⁸ *Diário Popular*, 24 de julho de 1968.

⁶⁸⁹ *Diário Popular*, 6 de fevereiro de 1970.

⁶⁹⁰ *Diário Popular*, 19 de março de 1970.

Oliveira, Florbela Queirós, Paula Ribas e Luís Guilherme, nomes destacados então, num total de 46 figuras incluindo bailarinas, e custo de 2300 contos⁶⁹¹ (equivalente a 680 mil euros em 2016). Alguns dos quadros da revista foram: noivos do ano 2000, milionários do riso, ventríloquo e treinador das olimpíadas. O prestígio dos Parodiantes refletiu-se no programa de rádio *PBX* (1968). Mais tarde, o mesmo programa adquiriu os direitos para a transmissão em Portugal das galas do MIDEM 70⁶⁹².

À hora da emissão dos Parodiantes de Lisboa, muitas pessoas paravam para os ouvir. Os humoristas dominaram a rádio num tempo em que o país em guerra colonial não tinha muitos motivos para rir. Por outro lado, os críticos de rádio nos jornais classificavam os seus programas como popularuchos e de baixo nível intelectual. O desaparecimento físico de alguns dos autores levou a uma quebra na qualidade e a situação económica agravou-se, sem possibilidades de pagar o tempo de antena à estação. João David Nunes, administrador da rádio pública, permitiu que os produtores fizessem programas até atingir 50 anos de carreira (1997)⁶⁹³.

Espaço 3P (1963-2010)

Joel Nelson estudava engenharia química no Instituto Superior Técnico. Ao acompanhar um colega, entrou na Rádio Universidade e conversou com elementos da estação. Foi-lhe proposto um estágio⁶⁹⁴. Ele ficara impressionado com os estúdios e os equipamentos obsoletos da estação, caso dos gravadores de fio de aço. O estágio decorreu na área de sonoplastia e montagem, mas percorreu toda a linha de produção, exceto locução, por não gostar da sua voz. Coincidindo com essa atividade em Rádio Universidade, Júlio Botelho Moniz convidou-o a participar nas emissões de frequência modulada de Rádio Clube Português (1963). Em Portugal, estimava-se uma audiência de 200 a 500 ouvintes de rádio em FM. Joel Nelson chamou para trabalhar consigo

⁶⁹¹ *Nova Antena*, 20 de junho de 1969.

⁶⁹² *Diário Popular*, 28 de fevereiro de 1970.

⁶⁹³ Fernando Quinas, entrevista pessoal.

⁶⁹⁴ Joel Nelson (Arquivo RTP AHC 2844).

jovens talentos: José Nuno Martins, Eduardo Parente, Pedro Castelo e João David Nunes.

Joel Nelson de Mendonça Vaz e Guilhermina do Rosário Patrocínio Mendonça Vaz formaram a sociedade P-Três – Produções Publicitárias Portuguesas, Realização de Programas de Rádio e Televisão (1968-2010), com sede na rua António Maria Baptista, 10, 1.º esquerdo (Lisboa), e objeto de “indústria de produções publicitárias, realização de programas de rádio e televisão e gravações sonoras em fita magnética ou disco”, com o capital social de 50 mil escudos⁶⁹⁵. Dado o difícil nome, registado como atividade de produtor independente, reduziu-o para Espaço 3P, quase sinónimo de reportagens e de estúdios móveis. A ideia do nome simplificado partiu de João David Nunes, tornado diretor-geral da empresa produtora⁶⁹⁶.

O primeiro programa de Joel Nelson, *Boa Noite em FM*, teve como locutor Jorge Dias, a que se seguiu Luís Laureano Santos. O indicativo do programa era o instrumental *Boa Noite Lisboa*, indicativo depois modificado. O produtor quis despertar o interesse dos ouvintes através da música e do cinema, pelo que estiveram presentes em festivais. O seu primeiro cliente foi o cinema Império, do eng.º Gil, pai de Jorge Gil, que fazia depois o programa *Em Órbita*. Dos seus programas mais significativos destacaram-se *O Nosso Programa*, iniciado em 1966, e *Banda Sonora*, começado em 1967. Em *O Nosso Programa*, havia

“um espírito de juventude muito grande, um grande dinamismo. Foi um programa quase sempre orientado com o João David Nunes. João David Nunes, que trabalhou dezassete anos comigo, na mesma altura que o Adelino [Gomes] e outros. Era um programa um bocado aventureiro no bom sentido também. Música moderna, anglo-americana, e muito ritmo, muita vivacidade. Em todos eles, em todos os programas. Nós fazíamos incidir as reportagens da forma que lhe estava a dizer. [...] Os técnicos na altura faziam uma ginástica tremenda nas máquinas para conseguir fazer isso que era chamar o Vilas Boas em Newport, chamar o Luís Campos em Montreux, chamar não sei quem em Berlim, não sei quem em Cannes e isto entrar em sequência”⁶⁹⁷.

⁶⁹⁵ *Diário do Governo, III Série*, 22 de outubro de 1968.

⁶⁹⁶ João David Nunes, entrevista pessoal.

⁶⁹⁷ Joel Nelson (Arquivo RTP AHC 2844).

A sua primeira grande reportagem foi a Expo 67 (Montréal). A acompanhar Joel Nelson, esteve Adelino Gomes, repórter experimentado no improviso e na síntese, onde tratou de temas como poluição, saúde, tecnologia⁶⁹⁸. Já a Expo 70 (Osaca), também com Adelino Gomes como repórter, foi marcante, pela utilização do Telstar, a primeira vez que a rádio portuguesa usava um satélite. O festival de cinema em Cannes foi outro motivo para reportagens nos programas de Espaço 3P, que chegou a ter um pavilhão montado no festival e a vender a imagem de Portugal. Algumas das reportagens não tinham patrocínios, o que obrigava a um equilíbrio financeiro constante. Na parte financeira e nos contactos com clientes, Joel Nelson teve apoio dos colaboradores João David Nunes e Mário Crisóstomo. Em 1968, esteve ligado à primeira emissão em estereofonia em Portugal.

O produtor tomou a iniciativa de montar uma cabina radiofónica diariamente (21:00-23:00) na Feira Internacional de Lisboa para difusão de programas no seu recinto e também pela rede de FM de Rádio Clube Português, com locução de João David Nunes, Adelino Gomes e Manuel Bravo e direcção técnica de Luís Alcobia⁶⁹⁹. Depois, a ideia do estúdio móvel materializou-se na transmissão direta e ao vivo⁷⁰⁰, imitando experiências na FIL 70 e no IX Circuito de Montes Claros. Uma caravana foi adaptada com estúdio móvel, aplicado por Manuel Bravo. O mesmo profissional construiu os três primeiros estúdios móveis em caravanas que circularam pelo país e emitiam programas em direto. Os locutores entrevistavam veraneantes em direto⁷⁰¹. Nos primeiros oito meses de circulação, o estúdio móvel foi usado em 140 emissões em Lisboa e noutros pontos do país, com entrevistas, reportagens, programas musicais e gravações⁷⁰². Depois, outras caravanas foram montadas por Mário Crisóstomo e Jacinto Grilo, ligadas por linha telefónica blindada, na altura usada para estereofonia. Com a mensagem “venham ver-nos à Sampaio e Pina”,

⁶⁹⁸ Joel Nelson (Arquivo RTP AHC 2844).

⁶⁹⁹ *Diário Popular*, 8 de junho de 1970.

⁷⁰⁰ João David Nunes, entrevista pessoal.

⁷⁰¹ Manuel Bravo, entrevista pessoal.

⁷⁰² *Jornal de Notícias*, 11 de maio de 1971.

a primeira emissão foi à porta de Rádio Clube Português, para evitar falhas⁷⁰³, a 23 de setembro de 1970 às 20:30, junto à rua Sampaio e Pina, 24⁷⁰⁴.

Algumas histórias ficaram marcadas com o programa. Em Lagos, o locutor Rui Pedro entrevistou uma pessoa, que lhe tirou a antena e o microfone do emissor de bolso, dizendo: “vá brincar para outro lado”. Espaço 3P importara esses microfones, que pareciam um pau na mão, o que levou o entrevistado a pensar tratar-se de um gozo. Noutra emissão, João David Nunes foi de trator para a praia, após roubo do automóvel destinado ao programa. Em Armação de Pera, ele foi para dentro de água, com microfone-emissor e auscultadores-recetores. As pessoas entrevistadas tinham de nadar até ele, formando-se um círculo, com a emissão em direto. O estúdio móvel estaria em bairros populares de Lisboa para levar a rádio junto do público e efetuar reportagens (1 de novembro a 31 de dezembro de 1971). E também houve uma transmissão de programa em avião conduzido pelo Rui Moura Guedes e emissão conduzida por José Nuno Martins, que não gostava de voar aquela altura.

No ano de 1970, as produções de Joel Nelson tinham sete horas de emissão em FM em Rádio Clube Português, valor que subiu para nove horas de emissão diária já em 1973, ano em que fez reportagens internacionais em Paris, Cannes, Berlim e Montreux⁷⁰⁵. Os programas do produtor ganharam dois prémios Imprensa – 1971 (*Vértice*, de Rui Pedro) e 1972 (*Boa Noite em FM*, de João David Nunes, ideia desenvolvida por José Nuno Martins) – e lançaram as bandas Kama Sutra, Albatroz e Go Graal Blues Band. Espaço 3P notabilizou-se por outras atividades no domínio das indústrias culturais, como a produção discográfica. Fizeram-se três discos em vinil como cartão de Boas Festas. O primeiro foi em 33 rpm, apesar do formato de *single*. Um dos discos foi gravado nos estúdios da Sampaio e Pina.

⁷⁰³ Joel Nelson (Arquivo RTP AHC 2844).

⁷⁰⁴ *Diário Popular*, 23 de setembro de 1970.

⁷⁰⁵ *Diário Popular*, 27 de novembro de 1973.

10. Cultura e perfis profissionais na rádio e na música

O capítulo dedica atenção aos agentes culturais da música (direta ou indiretamente relacionados com a rádio), como locutor, técnico de som, apresentador de espetáculos e programas, produtor discográfico e divulgador musical, com análise de percursos individuais e redes formais e informais de contactos e importância da música moderna na cultura radiofónica. A partir de entrevistas pessoais, tracei tipos profissionais representativos das suas áreas, numa perspectiva antropológica, de modo a estabelecer nexos com atividades em rede e perceber uma maior amplitude das suas interações. Por razões da investigação, a maioria dos profissionais que analisei principiou a carreira na década de 1960, prolongando atividade até ao início do século XXI. Em muitos dos entrevistados, assume particular interesse o conceito de carreira, conjunto de atividades (funções, empresas de rádio, programas, reportagens, prémios) que procuro realçar.

As estações de rádio ficaram mais conhecidas junto dos ouvintes devido aos locutores. A atividade destes é como um espelho da rádio: quanto maior a sua notoriedade mais aceitação e fãs tem a estação. Aqui, analiso algumas valências dos locutores (Emissora Nacional, Rádio Renascença, Rádio Clube Português, outras estações) assim como o trabalho interno de distribuição de serviço na Emissora Nacional. Apesar de funções iguais, os percursos biográficos são ricos e ilustram a ideia de múltiplos mundos a desfilar na sequência de programas ao longo do dia e da semana radiofónica. À apresentação sumária de cada profissional, procurei dar a melhor organização possível, indo de locutor de cabina a repórter, realizador, produtor de programas e empresário (programas, espetáculos de auditório), abrangendo diversas indústrias criativas e culturais. Cada profissional não seguiu uma só atividade mas associou-se a

várias e os seus interesses culturais, religiosos e políticos interferiram na sua relação com o meio, com fracassos, sucessos e, até, momentos de glória.

A separação em locutores da Emissora Nacional e outras estações não é totalmente lógica mas reflete a maior ou menor formalidade ao microfone e a maior espontaneidade e novidade nos locutores de outras estações que não a oficial. A ideia de rádio nova (locutores e programas) e o uso de senhas na rádio para o golpe militar de abril de 1974 passaram pelas estações privadas. Pelas carreiras singulares associadas a projetos, identifico os profissionais, sem estratificação em categorias sociológicas.

Durante décadas, o locutor limitou-se a ler as notícias e apresentar discos com voz grave e formal, enquanto a programação musical ficava contida em grelhas previamente feitas. Quanto a entoação, havia conselhos para o locutor de noticiário: “ler um noticiário não é propriamente ler o jornal. [...] o locutor tem de ser um intérprete do acontecimento que transmite ao ouvinte, não pode nem deve atuar como um vulgar leitor e, que, no caso, lê em voz alta”⁷⁰⁶. De igual modo, a um declamador exigia-se “respirar bem, dividir com lógica e inteligência, colocar a voz, articular nitidamente e sem defeitos”⁷⁰⁷. Num dos seus primeiros dias de trabalho, após o sinal horário, um locutor diria: “Boa noite, são 22 horas. Lisboa transmite a Emissora Nacional. Vamos proceder à leitura do noticiário”⁷⁰⁸. O coordenador da emissão repreendeu-o porque não devia dizer “boa noite” mas apenas as horas e o anúncio da estação. Na Emissora Nacional, os assistentes de programas musicais, ou “programadores escondidos”, tinham confiança política e escolhiam músicas que respeitassem a ordem e a autoridade. Se o programa era de autor, este podia fazer o alinhamento musical. A maior parte dos programas emitia música portuguesa, francesa e italiana, além de orquestras (Paul Mauriat, Mantovani), mas um realizador mais moderno podia editar música portuguesa retirada do folclore português recolhido por Giacometti, francesa e americana⁷⁰⁹.

⁷⁰⁶ *Nova Antena*, 24 de outubro de 1969.

⁷⁰⁷ *Nova Antena*, 14 de novembro de 1969.

⁷⁰⁸ Armando Carvalhêda, entrevista pessoal.

⁷⁰⁹ Maria José Mauperrin, entrevista pessoal.

Locutores da Emissora Nacional

Um dos locutores mais celebrados foi D. João da Câmara. Ele trabalhou 33 anos na rádio oficial (1938-1970), em especial no canal de música clássica, representando “o tipo de locutor sem exuberâncias, sóbrio e discreto, que o ouvinte se habituou a encontrar, principalmente, na programação erudita da Emissora Nacional”⁷¹⁰. Cantor lírico amador e apresentador do único concerto dado por Maria Callas em Portugal (1958), um dos seus programas mais destacados foi *O Gosto pela Música*, escrito por João de Freitas Branco e em diálogo com Maria Leonor Magro. Além de locutor de cabina, foi o primeiro apresentador dos *Serões para Trabalhadores*, realizado na fábrica de Loiças de Sacavém, onde decorreu o milésimo espetáculo de auditório, também apresentado por ele. Fez reportagens, exceto desportivas, como a comemoração do centenário de Portugal (1940) e transmissões de ópera do S. Carlos, especializando-se ainda em assuntos religiosos, como uma cerimónia na Sé do Porto e a primeira audição da *Missa Solene* de Frederico de Freitas⁷¹¹. João da Câmara foi em simultâneo jornalista do *Diário Popular*, fazendo em Goa a reportagem da comemoração centenária de S. Francisco Xavier (1952) e estando em Angola, a convite de Rádio Clube de Angola (1967) nos seus trinta anos de locutor, onde recebeu cartas de pessoas que o ouviam desde sempre. Aristocrata e monárquico, manteve sempre independência de pontos de vista, a retirar-lhe qualquer tipo de poder dentro da Emissora Nacional, mesmo que muito apreciado. Ele entraria após concurso:

“inscrevi-me [para locutor] e prestei provas. Como nunca mais vinha uma resolução, fui ao Quelhas saber o que se passava. Estava eu a falar com o Carlos Galvão – irmão do Henrique Galvão, e que era chefe dos Serviços de Produção – quando lhe foram dizer que o Olavo não ia trabalhar nessa tarde. O Carlos Galvão, com o ar mais natural deste mundo, disse-me para eu ir abrir a estação (naquele tempo, a Emissora começava a funcionar às 17 horas). Ora, eu só sabia que havia na cabina um microfone e uma luz vermelha que, ao acender-se, indicava que estávamos no ar. Entrei na cabina, a luz acendeu-se e comecei a falar ao microfone. Olhe, meu caro: até hoje ainda não parei de falar ao microfone”⁷¹².

⁷¹⁰ *Diário Popular*, 9 de agosto de 1970.

⁷¹¹ *Nova Antena*, 13 de fevereiro de 1970.

⁷¹² *Nova Antena*, 13 de fevereiro de 1970.

De estilo único e próprio⁷¹³, e pela longa prática nas transmissões de música clássica, considera-se João da Câmara como seguidor do modelo original da rádio. As primeiras emissões de rádio em direto foram de concertos de música erudita ao vivo, alargando o conhecimento da música além do público que assistia na sala⁷¹⁴. As notas preparadas pelo locutor ou pelos serviços musicais da rádio tinham um papel pedagógico essencial, divulgação apoiada em voz pausada e bem colocada. No diálogo para conquistar os ouvintes, João da Câmara fazia-se acompanhar de uma voz feminina: Maria Júlia Guerra, Maria Dinorah, Julieta Nascimento, Júlia Maria. No caso da ópera, os locutores iam ao ensaio geral no Teatro S. Carlos, tomavam conhecimento de alterações na ópera (cena mais curta, quadros juntos), cronometravam os tempos dos atos, faziam entrevistas nos momentos livres e ligavam ao estúdio. Mas trabalhavam em más condições: camarote pequeno, sem visão para o palco, orquestra ou até entrada do maestro⁷¹⁵, ou frisa dentro do palco que, quando o pano abria, espalhava o pó até ao locutor. Sem cumprir, a promessa de espaço melhor para o ano seguinte⁷¹⁶.

As entrevistas e a recolha de material nos bastidores do teatro de S. Carlos, onde os locutores montavam as peças radiofónicas, eram emitidas na manhã seguinte (8:00-11:00), no programa *Música e Factos*, com as impressões da estreia da ópera. No programa, havia ainda música sinfónica ligeira, efemérides, crítica a festivais de música por Maria Helena de Freitas, textos de correspondentes em capitais europeias, retrato do panorama cultural de livros e exposições e a rubrica “Eles são o Futuro”, com gravações musicais e entrevistas a pianistas, violinistas e outros artistas no estúdio A.

Na rádio nacional, o serviço registava-se no quadro preto da regência de estúdios: escalado para Média 1 ou Média 2; “ir para o estúdio A fazer gravações de fados e guitarradas ou apresentar uma rubrica de teatro, a leitura de noticiários”⁷¹⁷. O estúdio A seria o espaço mais recordado quando a estação deixou a sede da rua do Quelhas: “entrar naquele estúdio, onde havia uma orquestra de trinta figuras ou mais, com um poder de som esmagador

⁷¹³ *Ponto*, 19 de fevereiro de 1981.

⁷¹⁴ Santos, 2005.

⁷¹⁵ Maria Júlia Guerra (Arquivo RTP AHC 14793).

⁷¹⁶ Maria Dinorah (Arquivo RTP AHC 2616).

⁷¹⁷ Maria Dinorah (Arquivo RTP AHC 2616).

com a vibração. Era uma coisa viva, uma potência de som, uma coisa quase aterradora”⁷¹⁸. Maria Júlia Guerra foi uma locutora ligada a programas de música clássica. Após trabalhar na Rádio Renascença (1959-1964), ingressou na Emissora Nacional (1964-1974). Ela já dominava as línguas francesa e inglesa, mas inscreveu-se no Instituto Alemão depois de colocada no Programa 2. Os locutores tinham necessidade de cultura linguística, caso dos títulos das obras de música alemã⁷¹⁹. Um dia, João da Câmara pediu à locutora para o acompanhar e assistir ao seu trabalho. Na ópera seguinte em S. Carlos, ela ficou com a responsabilidade de transmissão em direto⁷²⁰. Após os acordes musicais iniciais, a música deixou de se ouvir, o que levou Maria Júlia Guerra a ler sucessivos textos sobre a ópera. Por norma, a ópera representava-se à sexta-feira, mas, por ser semana de Páscoa, fora antecipada para quinta-feira. O primeiro violinista esqueceu-se da alteração de dia e o maestro recusou dirigir a ópera.

Também Julieta Nascimento ficou ligada às emissões de música clássica e de ópera na Emissora Nacional. Foi ainda locutora do *Programa da Manhã*, primeiro com um colega, depois sozinha⁷²¹. Porque gostava de dançar os ritmos da juventude, o seu programa tinha música *pop*⁷²². Ela estruturava e elaborava o programa, com textos e escolhas musicais próprias, entrando na estação às 6:40 para organizar discos e anunciar o indicativo da rádio. Durante a guerra colonial, fez um programa de apoio social com trocas de mensagens entre militares e as suas famílias. Ao atingir o topo da carreira na rádio (locutora de 1.ª), sem progredir ou obter especialização, ingressou como docente da Universidade Aberta, dada a sua formação académica em filologia românica.

Duas locutoras com representação muito distinta diante do público ouvinte da Emissora Nacional foram Maria Leonor Magro e Maria José Mauperrin. A primeira foi uma espécie de capital simbólico, bandeira ou referência da estação, bem-amada mesmo quando confessava em entrevistas “ganho pessimamente. Estou cansada” ou se apresentasse como mulher que lutava com problemas de solidão e sem esperança. Ela teria uma boa relação com a alta sociedade, pela locução de momentos de representação política, passagens

⁷¹⁸ Julieta Nascimento (Arquivo RTP AHD 14933).

⁷¹⁹ Olga Serra Cruz, entrevista pessoal.

⁷²⁰ Maria Júlia Guerra (Arquivo RTP AHC 14793).

⁷²¹ Julieta Nascimento (Arquivo RTP AHD 14933).

⁷²² *Rádio & Televisão*, 22 de agosto de 1970.

de modelos e apresentações de momentos musicais, alguém que agradava ao regime mesmo que, intimamente, não o aceitasse como era⁷²³. Na realidade, ela dizia estar confiante de não ser saneada no pós-abril de 1974 por ter ficha na PIDE e nunca ter recebido uma condecoração ou feito reportagens em África durante o Estado Novo⁷²⁴. Ela apoiara os desfiles de moda e de beleza pelas possibilidades de intercâmbio das suas representantes e não pelas mostras de carne e formas femininas. Em 1978, apesar de estar no topo profissional, ganhava apenas 9934\$00. Misturando simbolismo e ironia, Maria Leonor Magro dizia ter nascido no bairro da Estrela e viver na Calçada das Necessidades (Lisboa).

Por seu lado, Maria José Mauperrin significou um corte: despedida antes de 1974, foi readmitida com a auréola de perseguida política e posterior participação política intensa na estação. Antes de 1974, os colegas sabiam dos perigos que ela passava ao escolher canções de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, cantores alheios ao contexto da estação⁷²⁵. Em documento assinado por ouvintes do *Programa da Manhã*, que ela fez durante algum tempo, escrevia-se: “Música muito bem escolhida. Um programa para esquecer”⁷²⁶. O indicativo do programa continha um poema de Natália Correia: “Ergue-te amigo, que dormes nas manhãs frias”. O grupo de ouvintes interpretava isso como convite a lutar contra o regime político. No programa, Maria José Mauperrin incluiu um poema de Alberto Caeiro (*Poema do Menino Jesus*), onde se escrevem ideias como Deus está a dormir e não percebe nada, o que lhe valeu uma repreensão do diretor de programas. Tal atitude não foi tanto pelo poema em si mas porque ela não o leu até ao fim. No natal de 1973, a locutora preparou um programa de quatro episódios, *Quatro Temas em Dezembro*, com perspetivas de crianças, adolescentes, adultos e velhos. Antes de ir para o ar, a locutora mostrou os episódios a Alberto Represas: “fui à Mitra para fazer a reportagem dos velhos e encontrei uma mulher que tinha sido prostituta. Disse-me: «o meu filho hoje é um senhor. Os senhores que ficaram com ele, que o trataram, que lhe deram tudo. E ele não sabe quem é

⁷²³ Olga Serra Cruz, entrevista pessoal.

⁷²⁴ *Ponto*, 19 de fevereiro de 1981.

⁷²⁵ Rui Remígio, entrevista pessoal.

⁷²⁶ Maria José Mauperrin, entrevista pessoal.

a mãe»⁷²⁷. A locutora quis saber se ela tentara falar com o filho, com a mulher a responder negativamente. Alberto Represas aconselhou-a a não usar a palavra prostituta, mas ela resistiu e manteve o termo.

Outra locutora, Olga Serra Cruz, entrou na Emissora Nacional no final da década de 1950, classificada em primeiro lugar em concurso para assistentes literários. Mas houve uma dificuldade inicial: pela legislação, a candidata feminina só podia entrar após quatro homens preencherem vagas. Tal levou Adolfo Simões Müller, presidente do júri, a conseguir que a estação admitisse o quinto classificado⁷²⁸. Logo de início, no começo da década de 1960, Olga Cruz quis trabalhar nos noticiários. Existia outro impedimento simbólico: a liberdade na linguagem empregue pelos homens na redação podia ofender os seus ouvidos. Ela retorquiria, por entender que a mulher da rádio não tem ouvidos.

Pela longevidade em termos radiofónicos e pela ligação ao desporto na rádio, muito conhecido do público, Fernando Correia iniciou a atividade em estágio no Secretariado Nacional de Informação (SNI), com leitura de noticiários e palestras e interpretação de peças de teatro nos Emissores Associados de Lisboa (Rádio Voz de Lisboa, Rádio Peninsular e Rádio Graça)⁷²⁹. Depois, concorreu e entrou para locutor de terceira na Emissora Nacional (1959), participando em múltiplos programas e géneros: noticiários, programas de cabina e reportagens políticas, algumas conotando-o com o Estado Novo. Ficou também conhecido como apresentador dos *Serões para Trabalhadores*, ao lado de Artur Agostinho, em papel próximo do *compère* da revista, a combinar apresentação com anedotas. Durante dez anos, também fez o *Programa da Manhã*.

Nos programas desportivos, Fernando Correia começou por reportagens de pista, atrás da baliza, e ficou muito conhecido pelos relatos de hóquei em patins, futebol, andebol, basquetebol e ténis. Também Nuno Brás, profissional da rádio durante quarenta anos, ficou recordado pelas transmissões desportivas, caso do hóquei em patins. Em 1970, no campeonato mundial da Argentina, para obter autorização de relator, foi obrigado a pagar mil dólares, cinco dias antes do início do campeonato⁷³⁰. Nuno Brás solicitou instruções

⁷²⁷ Maria José Mauperrin, entrevista pessoal.

⁷²⁸ Olga Serra Cruz, entrevista pessoal.

⁷²⁹ Fernando Correia (Arquivo RTP AHC 15248).

⁷³⁰ Nuno Brás (Arquivo RTP AHC 13056).

a Lisboa, num tempo em que as comunicações intercontinentais eram muito difíceis. A alternativa era montar uma escada de bombeiros e relatar os jogos de fora do estádio. No ensaio, pela distância até ao recinto, o relator verificou a dificuldade em identificar os jogadores. Entretanto, em confraternização com relatores de estações de vários países, ele mostrou dotes de dançarino de tango, o que impressionou todos e levou o tesoureiro da organização a libertá-lo do pagamento. O seu vedetismo chegou aos jornais e deu entrevistas como se fosse uma personalidade pública.

No território da transmissão desportiva, realce ainda para Ida Maria Vasconcelos. Como a locutora julgava saber de futebol, em 1971 pediu para fazer relatos de encontros. Ensaiou alguns domingos com Ilídio Parente, coordenador na Emissora Nacional e sócio do Sporting, levando um pequeno gravador para o meio dos sócios do clube. Uma voz feminina a relatar futebol parecia um bom trunfo, mas os colegas não aderiram. O desporto era um meio muito masculino. Dela disseram não ter sentido crítico, embora a locutora entendesse que uma mulher faz um registo diferente⁷³¹. O primeiro relato ocorreu a 3 de outubro de 1971⁷³², prolongando-se a atividade por algumas semanas. Ida Vasconcelos conquistaria o direito de falar e de entrevistar jogadores, como Pedro Gomes e Simões, então bastante famosos. Em 1974, voltou a relatar futebol, embora igualmente por pouco tempo.

Um repórter começa a atividade num ato específico, o qual fica na sua memória como o momento de resolução de todos os receios iniciais. A primeira reportagem de Manuel Bravo para a Emissora Nacional foi na inauguração de monumento da batalha de La Lys (Avenida da Liberdade, Lisboa), a 9 de abril de 1965. Na rádio oficial, ele trabalhou durante dezasseis anos, onde chegou a diretor adjunto de informação, após o que seguiu para Rádio Clube Português e fez, entre outros trabalhos, reportagens de automobilismo (ralis e Fórmula 1) e festivais da Eurovisão, aqui a entrevistar cantores e relatar os bastidores⁷³³. Já Armando Carvalhêda, depois do serviço militar na Guiné, fez provas e ingressou na Emissora Nacional, com leitura de textos em português, inglês e francês e simulação de entrevistas e reportagens⁷³⁴. Entrou como

⁷³¹ Ida Maria (Arquivo RTP AHD 11866).

⁷³² *Rádio & Televisão*, 9 de outubro de 1971.

⁷³³ Manuel Bravo, entrevista pessoal.

⁷³⁴ Armando Carvalhêda, entrevista pessoal.

locutor precário, a preencher espaços vagos por ausências de profissionais, até ser admitido no quadro da Emissora Nacional como locutor de continuidade e de noticiários. Quanto a Luís Garlito, entrou na Emissora Nacional a 1 de setembro de 1974, embora trabalhasse ali desde maio anterior⁷³⁵, como locutor de continuidade, apresentando depois o programa da manhã. Ele começara na Rádio Universidade e passara pelo Clube Radiofónico de Portugal, antes de 1974. Como jornalista, estagiou em 1976 no INA (Institut National de l'Audiovisuel, França) e Radio France, participou na criação de secretariado de redação da RDP (1977-1979), passou nos noticiários do fim de semana, trabalhou em ondas curtas e fez programas de atualidade cultural ao fim da tarde (*Movimento, Imaginário*), e, na década de 1990, *A Minha Amiga Rádio*, onde explorou o arquivo histórico da estação para fazer um programa sobre a história da rádio, neste livro muito utilizado.

Na Emissora Nacional, havia uma relação próxima entre locutor e assistente literário. O locutor lia o que o assistente literário escrevia para programas ou noticiários, mas a parte literária estava separada dos noticiários e reportagens. Maria da Paz Barros dos Santos, Olga Alves e Ester de Lemos foram das assistentes literárias mais proeminentes da Emissora Nacional. Depois da saída do serviço militar, Oliveira Pires concorreu para a Emissora Nacional, em 1959⁷³⁶. Na altura, ainda não concluíra a licenciatura de direito. Em simultâneo, havia vagas para locutor e para assistente de programas literários. Na prova para a função de locutor, D. João da Câmara falou-lhe da sua pronúncia regional difícil de erradicar. Acabou por ingressar na carreira de assistente de programas literários, mais favorável a promoção: os locutores atingiam o topo da escada profissional em locutor de primeira, os assistentes literários podiam ascender a cargos de chefia e coordenação de serviços. A entrada no serviço literário implicava que um candidato tinha de mostrar cultura e não possuir informação negativa da PIDE. Na admissão, qualquer funcionário público assinava um documento conforme o decreto 27003 (14 de setembro de 1936): “Declaro por minha honra que estou integrado na ordem social estabelecida pela Constituição Política de 1933 com ativo repúdio do comunismo e de todas as ideias subversivas”. Dada a condição de funcionário público, um assistente literário ou outro profissional não tinha permissão de inscrição em

⁷³⁵ Luís Garlito, entrevista pessoal.

⁷³⁶ João António Oliveira Pires, entrevista pessoal.

sindicatos mesmo se recebesse convites para atividades. A barreira foi ultrapassada depois de 1974.

Locutores de outras estações

Do mesmo modo que na Emissora Nacional, a imagem da Rádio Renascença deveu muito aos seus locutores. Alguns nomes ficaram na história da estação: Henrique Mendes, José Manuel Nunes, Dora Maria, Joaquim Pedro, Pedro Castelo e José Corte Real. João Alferes Gonçalves como jornalista e o padre António Rêgo como voz religiosa marcaram a estação no final da década de 1960 e década seguinte. Muitos deles eram desconhecidos dos ouvintes, levando estes a imaginá-los e a considerá-los símbolos e líderes de gosto. A música emitida e as palavras ditas constituíam os elementos mais importantes de um programa. A popularidade dos locutores levou a algumas transferências, caso de Pedro Castelo, ido de Rádio Clube Português para a Rádio Renascença⁷³⁷. Pedro Castelo trabalhou com a equipa de *Em Órbita* no primeiro ano do programa (1965-1966), quando convidado para a Rádio Renascença. Manteve-se, até ir para o serviço militar (1968), em dois programas importantes: *23.ª Hora* e *Enquanto For Bom Dia*. De 1969 a 1974, voltou aqueles programas e fez a progressão normal de carreira: realizador do programa líder de audiência das manhãs e animador do programa da noite.

Dora Maria foi uma das locutoras do *Clube das Donas de Casa*, ideia de Carlos Santos trazida do México e que anunciava a compra de um cabaz de Natal, em época em que ainda não se generalizara a sociedade de consumo. O programa fez espetáculos ao vivo na Casa do Algarve, espaço para festas e bailes junto à estação⁷³⁸ e que esta comprou depois para ampliar as suas instalações. Quando *Clube das Donas de Casa* mudou para Rádio Clube Português, o programa *Radiatorama* surgiu como alternativa, emitido dentro do estúdio (16:00-18:00), também com locução de Dora Maria. Para *Radiatorama*, convidou-se o locutor da televisão Gomes Ferreira, depois substituído por António Santos e, mais tarde, por Rui Paulo da Cruz. Locutora da estação, Dora Maria trabalhou ainda no programa *Tic-Tac* e, além do horário de seis horas

⁷³⁷ Pedro Castelo, entrevista pessoal.

⁷³⁸ Dora Maria (Arquivo RTP AHD 14948).

diárias de trabalho, fez programas de produtores independentes, chegando a doze horas diárias. Ao fim de dezanove anos de serviço na estação, trocou-a por Rádio Clube Português, pouco antes da nacionalização.

António Trindade Guedes foi mais jornalista de Rádio Renascença, com interesses voltados para o desporto, do que locutor. Antigo treinador de clubes de futebol de Gaia e Lousada⁷³⁹, passou a colaborar com a Rádio Renascença (Porto), em 1970, nos programas *Bola Branca* e *Tardes Desportivas*. A convite de Artur Agostinho, ele teria por missão o acompanhamento dos principais clubes do norte do país com informações sobre jogos e transferências. Em 1972, produzia diariamente o programa *Alvo*, com música e informação, apoiado nos locutores Olga Cardoso e Jorge Peixoto⁷⁴⁰. Para recolher a informação de fontes oficiais, ficava à espera numa garagem ou na porta de acesso às instalações desportivas, horas por vezes. Na sua coleção de reportagens, uma dizia respeito a presidente de clube que diria “no futebol, o que hoje é verdade amanhã é mentira” e outra a jogador do Porto que responderia “prognóstico, só no fim do jogo”⁷⁴¹, o que ajuda a conhecer o perfil do jornalista conhecido por TD: noticiário popular à procura de cachas e perto do sensacionalismo.

Um conjunto pequeno de locutores entrados no começo da década de 1970 na Rádio Renascença teve um percurso similar quanto a permanência e resultados. Um deles foi Luís Paixão Martins, que define uma colaboração inicial em Clube Radiofónico de Portugal como de “biscateiro”. Ele partira da equipa de rádio do liceu Camões para a Rádio Universidade e profissionalizou-se em Rádio Renascença (1971-1975). Em Clube Radiofónico de Portugal, por ausência de António Sala e Maria Basto, titulares do programa, fez *Cantinho dos Doentes*, a ler as dedicatórias dos postais de pessoas que pediam uma “cantiga dedicada ao doente fulano de tal que está internado no sanatório do Outão, quarto 3, cama 27. Desejo as melhoras”⁷⁴². Como “biscateiro”, fez de locutor de continuidade duas ou três vezes por semana, durante um ano. Em cada horário, o locutor dava os anúncios da estação, ligava uns programas aos outros e fazia pequenos programas. Depois, entrou em Rádio Renascença e foi locutor na fase final do programa *Página 1*. Despedido da estação após o

⁷³⁹ Rodrigues e Almeida, 2015: 19.

⁷⁴⁰ Rodrigues e Almeida, 2015: 22.

⁷⁴¹ António Trindade Guedes, entrevista pessoal.

⁷⁴² Luís Paixão Martins, entrevista pessoal.

25 de novembro de 1975, fez carreira no jornalismo e na assessoria de comunicação e foi o grande impulsionador do *News Museum* (Sintra).

Considerado um dos jornalistas mais importantes de Rádio Renascença, João Alferes Gonçalves entrou na estação juntamente com Luís Paixão Martins. Quase em simultâneo com a sua saída do serviço militar (junho de 1970), a estação alargava a emissão para as 24 horas diárias e admitiu locutores. Fernando de Sousa tinha o programa de madrugada, três vezes por semana, alternando com António Sérgio Ferrão, e convidou João Alferes Gonçalves a trabalhar ali. Quando Fialho Gouveia e Carlos Cruz saíram do programa *Tempo Zip*, a equipa ficou com João Paulo Guerra, Rui Pedro e Joaquim Furtado como locutores e repórteres, aceitando também João Alferes Gonçalves. Este entraria para o serviço de noticiários inicialmente chefiado por Carlos Cruz⁷⁴³, substituindo-o depois. Após o golpe militar de 25 de novembro de 1975, foi despedido, indo depois trabalhar para *O Diário*, jornal próximo do Partido Comunista. Ricardo Saló, também colega de Luís Paixão Martins, esteve na Rádio Universidade entre 1970 e 1972⁷⁴⁴. Depois, quando um produtor comprou o horário que pertencera a *Tempo Zip*, ele aderiu ao projeto. Mas o novo programa *Núcleo* durou apenas seis dias, com o produtor a desaparecer na altura de pagamentos e Saló voltou para a Rádio Universidade. Pouco depois de 25 de abril de 1974, ele soube da abertura de concurso na Rádio Renascença. Do mesmo modo que outros locutores e jornalistas, por pertencer ao grupo de ocupantes da estação, foi despedido em novembro de 1975. Acabou por se especializar em programas de música e de crítica musical e trabalhar na rádio e na televisão.

Dos locutores aqui analisados, Rui Paixão Pedro manteve o discurso politizado mais radical. Reconhecido pela sua competência, iniciara a atividade radiofónica no liceu Camões, de onde seguiu para Rádio Universidade, Emissores Associados de Lisboa, Rádio Clube Português, Emissora Nacional e Rádio Renascença, aqui notabilizado pelos movimentos de admissão e despedimento. Também gravou bobinas em Lisboa para Rádio Clube do Ribatejo que motoristas de autocarro levavam para os “estimados ouvintes” de Santarém e deu voz a anúncios publicitários e filmes infantis. Em programa que colaborou (*PBX*, primeira fase), “entrevistei o Pai Natal, pus um polícia a dizer

⁷⁴³ João Alferes Gonçalves, entrevista pessoal.

⁷⁴⁴ Ricardo Saló, entrevista pessoal.

Augusto Gil, soltei pirilampos, corri a fogos, ouvi vendedores de bíblias, estive num redondíssimo buraco que engoliu um automóvel na Avenida de Roma⁷⁴⁵. Em fevereiro de 1973, estava na Rádio Renascença como locutor e repórter⁷⁴⁶ e, em janeiro de 1974, redator-locutor principal, cargo criado para ele⁷⁴⁷. Ator estreado em 1965, pertenceu à companhia teatral de Amélia Rey Colaço e foi intérprete de peças no Trindade.

Rui Pedro trabalhou ainda nos programas radiofónicos *Tempo Zip* e *Vértice* (aqui premiado pela Casa da Imprensa em 1971). *Vértice* substituíra o horário de *Em Órbita* e procurou conservar o público e ampliá-lo, mantendo o mesmo estilo musical. O objetivo posterior foi romper com esse estilo e introduzir textos sobre Brecht, Soeiro Pereira Gomes, Camus, Gomes Ferreira, Sartre e Manuel da Fonseca⁷⁴⁸. O produtor (Espaço 3P), temendo a reação do regime político, não perdeu a orientação ideológica de Rui Paixão Pedro e censurou-o. O programa durou apenas 58 dias de emissão em Rádio Clube Português. Depois, o despedimento de Rádio Renascença (março de 1974) deveu-se a pressão interna após entrevista concedida ao semanário *Cinéfilo*⁷⁴⁹. Aí, ele dizia estar na Rádio Renascença a “ocupar um espaço, entrincheirar-me numa estação de rádio, evitando assim que um inimigo ocupe aquele espaço de tempo, de trabalho que faço”⁷⁵⁰. Após a revolução de 1974, a sua voz foi aproveitada para comícios e tempos de antena do Partido Comunista, de que foi militante.

Na sua carreira, os locutores podiam ficar ligados a várias estações ou trabalhar em mais que uma cidade. Foi o caso de Natália Bispo, que leu noticiários diários para as estações minhocas portuenses, através do SNI, colaborou em recitais de poesia em Rádio Renascença e Rádio Porto e concorreu à Emissora Nacional (Porto), classificada em segundo lugar, em 1948⁷⁵¹. Em 1950, recebeu convite do diretor de Rádio Clube de Moçambique para locutora e declamadora, onde ficou até abrir uma vaga em Rádio Clube de Benguela e ela trocar Moçambique por Angola. Humberto Mergulhão, o seu

⁷⁴⁵ Santos, 2015b.

⁷⁴⁶ *Diário Popular*, 22 de janeiro de 1973.

⁷⁴⁷ *Diário Popular*, 3 de abril de 1974.

⁷⁴⁸ *Cinéfilo*, 9 de março de 1974.

⁷⁴⁹ *Diário Popular*, 3 de abril de 1974.

⁷⁵⁰ *Cinéfilo*, 9 de março de 1974.

⁷⁵¹ Natália Bispo (Arquivo RTP AHC 2718).

futuro marido, já estava em Rádio Clube de Benguela como chefe de produção. Depois, acompanhou-o para a Emissora Oficial de Angola e fez o programa *Hora do Soldado*. A experiência de Paulo Cardoso, um dos locutores (e realizadores) mais carismáticos da história da rádio do país, foi semelhante. Ele circulou bastante entre Portugal e Angola.

Paulo Cardoso começou na estação do liceu Pedro Nunes, apenas com 16 anos, e passou depois para Clube Radiofónico de Portugal, onde editou um programa de jazz, em que um primo seu comprava discos na Suíça e escrevia textos. Era o tempo da rádio dos carolas, que compravam os discos e as agulhas e pagavam os transportes. O primeiro programa a sério de Paulo Cardoso foi *Diário do Ar* (Rádio Renascença), iniciado a 10 de agosto de 1959 (14:00-18:15), com a marca “onde tudo aquilo de que você gosta é a nossa especialidade”⁷⁵². Entre outros, participaram Oliveira Pinto, José Fialho Gouveia, Fernando Pessa, Maria Helena Fialho Gouveia e Nuno Fradique.

Nas reportagens de maior impacto, *Diário do Ar* fez a transmissão do lançamento do primeiro Sputnik, a partir de Cabo Canaveral, Nuno Fradique foi ao festival de cinema de Veneza e Fialho Gouveia fez a reportagem de travessia do canal da Mancha, com telefonemas e fitas gravadas⁷⁵³. Na travessia, onde participariam dois nadadores portugueses, o locutor estava num pequeno barco e, com forte nevoeiro e ondulação, perdeu contacto com os navios maiores. Em placar instalado no Rossio (Lisboa), Paulo Cardoso daria como desaparecido o repórter do programa, estratégia dramatizada para alargar o auditório do programa. Para ele, a rádio era música e notícia, com reportagens sintetizadas e sem grandes complicações retóricas. O crítico de rádio Pedro Santos escreveria sobre a “audaciosa conceção, por prevermos os elevadíssimos encargos que imporá um programa de quatro horas e um quarto diárias, bem doseado de rubricas de atualidade, de estúdio e exteriores”⁷⁵⁴.

Os primeiros 42 dias de trabalho custariam 192 500 escudos (cerca de 83 mil euros a valores de 2016), o que levou à primeira paragem do programa. A despesa mensal abrangia manutenção da linha telefónica Lisboa-Porto (27 contos), pagamento de antena da estação (60 contos) e produção

⁷⁵² *Nova Antena*, 7 de agosto de 1970.

⁷⁵³ *Nova Antena*, 10 de julho de 1970.

⁷⁵⁴ *Plateia*, 6 de fevereiro de 1968.

(73 contos)⁷⁵⁵. As reportagens da travessia do canal da Mancha e do festival de cinema tinham custado cerca de 30 contos, apesar das facilidades de transporte concedidas por uma companhia de aviação.

Após o encerramento da primeira série, a equipa reuniu-se alguns meses depois, no horário 15:00-18:00 e com Paulo Cardoso a ficar fora do comando do programa. Ele criara fama de bom profissional e mau administrador, que concretizava ideias e pensava depois no dinheiro para as pagar⁷⁵⁶. Por exemplo, as reportagens ficavam muito caras, atendendo às dificuldades técnicas de ligações telefónicas na época, nem sempre cobertas com publicidade, o que explicaria o final do programa. Isso levou Paulo Cardoso para Angola, onde permaneceu oito anos, até regressar para abrir em Lisboa a delegação da Agência Noticiosa de Angola, de que fora fundador. Desligou-se logo da sociedade, cedendo a posição à Companhia União de Cervejas de Angola (CUCA), e ingressou na realização do programa *PBX*, programa de 120 minutos em que queria combinar a presença do mundo com o espetáculo⁷⁵⁷. A ideia central de *Diário do Ar* encontrou-se em *PBX*. Singularmente, os produtores convidaram Paulo Cardoso para coordenar *PBX* após a saída de Fialho Gouveia e Carlos Cruz, acusados de gastadores.

Quanto a Rádio Clube Português, no final da década de 1960, havia duas gerações instaladas de locutores. A primeira vinda do arranque profissional da estação e a segunda entrada ao longo da nova década. António Miguel, Edite Maria e José Matos Maia faziam parte da primeira. José Matos Maia teve o seu nome associado ao programa *Quando o Telefone Toca*, programa de discos pedidos a preencher dois objetivos: divulgar música em discos, ainda de preço elevado, e responder à solidão das pessoas. O programa dava ao ouvinte a possibilidade de ter um tempo de antena, ouvindo a sua voz, e escutar a música da sua preferência. O nome de Matos Maia ficara marcado pela produção da *Guerra dos Mundos*, em 1958⁷⁵⁸. Edite Maria começou a sua atividade no programa *Talismã* (agosto de 1952), no dia em que fez vinte anos. Ficou conhecida como a locutora da voz sorridente e bem-disposta. Durante dois anos, repartiu a atividade da rádio com a de manequim. Depois, participou

⁷⁵⁵ *Plateia*, 6 de fevereiro de 1968.

⁷⁵⁶ *Nova Antena*, 10 de julho de 1970.

⁷⁵⁷ *Nova Antena*, 7 de agosto de 1970.

⁷⁵⁸ José Matos Maia (Arquivo RTP AHC 11862).

nos folhetins da estação, dirigidos pelo marido, António Miguel. Num deles, desempenhou o papel de rapariga feia, atualização de um folhetim de Rádio Graça. Durante vários anos, Edite Maria fez um programa diário de cinco minutos sobre astrologia, *Horóscopo*. Muitas pessoas não dependiam da astrologia mas sentiam-se ajudadas no dia a dia com as conjunções astrológicas dadas por ela⁷⁵⁹. A primeira geração da estação ganharia vários prémios Onda (Barcelona): António Miguel, Matos Maia, Mary e Luís Filipe Costa. Mary Tarrant Rodrigues foi a primeira locutora da estação. Antes de trabalhar na estação, foi telefonista em hotel do Estoril. Como o major Botelho Moniz frequentava o hotel durante o período da guerra civil de Espanha (1936-1939) ouviu a voz dela e convidou-a para locutora⁷⁶⁰. Obteria um segundo lugar no prémio internacional Ondas, um Prémio da Casa de Imprensa e uma medalha de Mérito Corporativo do Trabalho⁷⁶¹.

Orlando Dias Agudo começou a escrever com 15 anos para o jornal *Record* (1953), levado por Orlando Serradas Duarte, professor de educação física do liceu. Em 1956, foi para assistente de produção do programa *Talismã*, onde escreveu crónicas desportivas, publicidade e discursos do produtor Gilberto Cotta. Em *Talismã*, trabalharam locutores como Eugénia Maria, Clarisse Guerra, Carlos Lacerda, Paulo Fernando (conhecido pela frase “tac-tac, porta aberta e mangas de camisa”⁷⁶²) e Diamantino Faria (que apareceu um dia com farda da Legião Portuguesa e pistola à cintura), para duas emissões (7:00-8:30; 10:00-meio-dia). No começo da década de 1960, muitos dos anúncios eram lidos diretamente na cabina, dado as agências mandarem ainda um número reduzido de anúncios gravados. Antes de Orlando Dias Agudo, Manuel Puga escreveu bons textos publicitários, como “Lanalgo: três entradas para uma saída feliz”. A Lanalgo era uma loja com portas de entrada para as ruas de Santa Justa, Correeiros e Prata. Assistente de produção da estação em 1957, Orlando Dias Agudo colaborou nas revistas *Antena* (1965) e *Nova Antena* e, durante a década de 1960, trabalhou nas ondas curtas da Emissora Nacional como sonorizador: programas em espanhol, inglês e francês, montagem de

⁷⁵⁹ Edite Maria (Arquivo RTP AHC 3724).

⁷⁶⁰ António Miguel, entrevista pessoal.

⁷⁶¹ *Nova Antena*, 14 de novembro de 1969.

⁷⁶² *Mundo da Canção*, 20 de abril de 1972.

programas como *As Lendas da Nossa Terra*, de Gentil Marques, programa *A Enciclopédia Viva*, de Francisco Mata, e peças de teatro⁷⁶³.

No começo da década de 1970, em Rádio Clube Português havia a função de redator-locutor. Um deles foi Jaime Fernandes, participando na informação e em programas de ondas médias e frequência modulada. Locutor do programa *Em Órbita* (fase de música clássica) durante anos, fez também programas de sua autoria. Ele começara no teatro infantil da Emissora Nacional, dirigido por Odete Saint-Maurice (1960). Aos 16 anos, passou a narrador de peças e locutor de continuidade na Emissora Nacional. Colaborou com Rádio Clube de Moçambique quando esteve na força aérea. Ao regressar a Portugal em 1970, concorreu a Rádio Clube Português e entrou. No ano seguinte, foi aceite para locutor da RTP, em concurso que incluiu Maria Elisa Domingues, Eládio Clímaco, António Santos e Ana Zanatti. Júlio Botelho Moniz, presidente de Rádio Clube Português e membro do conselho de administração da RTP, confrontá-lo-ia: “podes continuar a ser da RTP, mas não podes ser quadro das duas empresas. Faz televisão como colaborador ou rádio como colaborador”⁷⁶⁴. Jaime Fernandes optou pela rádio e ficou a colaborar na televisão. Falecido em 2016, esta voz da rádio era então provedor do espectador de televisão.

Outro locutor de Rádio Clube Português com pontos semelhantes na carreira foi Rui Melo. Entrou em Rádio Porto, colaborando ainda com Rádio Electromecânico, em especial em peças de teatro infantil (1960), recebendo 1600 escudos das duas estações. Em janeiro de 1963, concorreu e entrou em Rádio Clube Português, onde fez todo o percurso profissional. Trabalhou em programas de referência (*PBX, Carrocel*), nos noticiários e foi voz de programas de índole cultural (*Paisagem Intelectual*, de Maria José Teixeira de Vasconcelos, e *Do Minho ao Algarve*, de Armando Leça). Os registos sonoros eram feitos pelos serviços da estação sob sua orientação e texto com página e meia de A4 para ler⁷⁶⁵. Durante o serviço militar em Angola, colaborou com Rádio Clube do Uíge e Rádio Clube de Angola, nesta última montando e editando reportagens. Regressado ao Porto, Rui Melo ascendeu a assistente de produção e criou os programas *Onda Noturna* (1967-1969) e *Norte Dia a Dia* (1967-1975), com

⁷⁶³ Orlando Dias Agudo, entrevista pessoal.

⁷⁶⁴ Jaime Fernandes, entrevista pessoal.

⁷⁶⁵ Rui Melo, entrevista pessoal.

reportagens sobre assuntos locais ou regionais e noticiário. Rui Melo foi também professor universitário.

Em diversos casos, o jovem locutor começava numa pequena estação ou produtor independente e depois, com as suas competências, chegava a outras funções. Um pequeno produtor independente, José Rocha, tinha programas em Rádio Clube Português e nos Emissores Associados de Lisboa. Alguns programas funcionavam nas suas instalações, à rua do Telhal, gravados ou transmitidos em direto⁷⁶⁶. Rui Paulo da Cruz começou aí a sua atividade profissional, com o programa *Pop 66*, atividade profissional remunerada mas mal paga e nem sempre a horas. Os textos do programa pertenciam a Manuel Bravo (não o locutor de Rádio Clube Português), espaço de sobrevivência de um intelectual republicano à margem dos projetos culturais e políticos da época. Ele fora conhecido de José Rocha, entretanto falecido e cuja viúva orientava as produções. Manuel Bravo escrevia também diálogos para programa em Rádio Clube Português, que Rui Paulo da Cruz e Maria Ema interpretavam e onde abordavam temas do quotidiano. Rui Paulo da Cruz participaria noutros programas nos Emissores Associados de Lisboa e em Rádio Clube Português, aqui no programa *FM 68*, com música *pop* e sem qualquer produção jornalística e publicidade a um bar existente na avenida Sidónio Pais. Depois de 1974, ele especializou-se em programas de carácter social⁷⁶⁷. Preso político, libertado em maio de 1974, Rui Paulo da Cruz regressou à Rádio Renascença, mas, pouco tempo depois, era despedido. Na estação, pertenceu à informação. Ao cobrir o encontro de Nixon com Spínola nos Açores para o programa *Limite*, ele fez uma reportagem sobre as condições de vida dos pescadores, que viviam em condições primitivas e sem enquadramento social. Quando montou o trabalho, verificou ser difícil entender a pronúncia dos pescadores.

João Paulo Diniz começou a sua atividade no Clube Radiofónico de Portugal (1965), com 16 anos, aceite para *A Voz do Casa Pia*. Como Aurélio Carlos Moreira procurava, para o programa *Passatempo Juvenil (PAJU)*, uma voz masculina, ficou a trabalhar nos dois programas⁷⁶⁸. Depois, começou a suprir faltas de locutores: *Quando o Telefone Toca*, de João Pedro Baptista, e *Boa Noite*, de Francisco Ataíde e Maria Helena Silva. No Clube Radiofónico de

⁷⁶⁶ Rui Paulo da Cruz, entrevista pessoal.

⁷⁶⁷ Rui Paulo da Cruz, entrevista pessoal.

⁷⁶⁸ João Paulo Diniz, entrevista pessoal.

Portugal prevalecia a música ligeira, com discos cedidos por editoras⁷⁶⁹. Após o serviço militar, em 1972, voltou para Rádio Peninsular. Vários dos profissionais da estação nessa época eram os locutores Nunes Forte e Costa Martins, o operador Álvaro Sanches e o técnico José Araújo. João Paulo Diniz ficaria conhecido quando, na passagem do dia 24 para 25 de abril de 1974, deu a voz a uma das senhas do golpe militar que derrubou o regime do Estado Novo, apresentando uma canção de Paulo de Carvalho.

Diversos locutores enfrentaram problemas de censura. O regime político fechado impedia a circulação livre de informação, em especial no que tangia à guerra colonial em África. Se na rádio pública os locutores e outros profissionais assinavam um documento declarando não pertencer nem veicular ideias subversivas ou contra o regime, nas rádios privadas havia estruturas internas que zelavam pelo cumprimento de ordens políticas. Uma das estações tinha dois censores nomeados, mas um rapidamente se escusou, alegando compromissos profissionais. Aliás, a atuação dele fora apenas aconselhar a melhorar os textos a ler, de modo à estação não sofrer represálias externas. O outro queixar-se-ia do trabalho volumoso e pediu a sua substituição. Depois de 1975, este elemento teve um longo e profícuo desempenho profissional. Numa outra estação, havia uma equipa liderada pelo diretor de fiscalização.

Carreiras de locutor

Alguns locutores fizeram uma carreira profissional cheia, casos de Artur Agostinho, Francisco Igrejas Caeiro, Domingos Lança Moreira e Alberto Represas, movendo-se da locução para as atividades empresariais e de direção de empresas de rádio. Também retenho os nomes dos produtores de rádio Fernando Curado Ribeiro e Joel Nelson (este não foi locutor), analisados em capítulos separados do livro. Fernando Rocha foi outro profissional a refletir a riqueza do período de ouro da rádio e a traduzir melhor a ideia de carreira, pela sua polivalência: locutor, assistente e arquivista musical, realizador de rádio e ator de teatro radiofónico. Como elemento complementar o facto de trabalhar no Porto, cidade de atividade radiofónica de menor impacto nacional que Lisboa mas onde a multiplicidade de ações se evidenciaria mais. Quando

⁷⁶⁹ Luís Garlito, entrevista pessoal.

adolescente, por morar perto dos estúdios da Emissora Nacional (Porto), relacionou-se com os profissionais da rádio (técnicos, locutores), frequentemente reunidos em tertúlias no café Aviz. Por isso, assistiu a emissões e soube de candidaturas para vagas de locutor e assistente musical⁷⁷⁰, tendo ficado em primeiro lugar no concurso para o serviço de arquivos musicais e entrado na estação em 1955. Ele frequentara o Conservatório do Porto (curso quase completo), o Instituto Comercial do Porto e o Instituto Francês.

Depois, assumiu a responsabilidade do arquivo musical. O intendente da estação, Rogério Leal, pedira-lhe para assegurar o lugar, sendo promovido oficialmente 10 anos depois. Nessa função, Fernando Rocha gravou cantores e coros amadores, paroquiais ou de associações. Quando a proposta lhe agradava, ele deslocava-se ao local de ensaio e estudava, com o técnico de som, as hipóteses de locais de gravação. Os registos eram assegurados por uma equipa da Emissora Nacional, captados para fins de transmissão na rádio. O trabalho de Fernando Rocha entende-se na linha da recolha de Armando Leça para a Emissora Nacional e, mais tarde, de Michel Giacometti. Fernando Rocha entrara, também em 1955, para a Rádio Renascença, onde seria, durante algum tempo, responsável da estação no Porto. As suas funções eram “estabelecer programação, controlar os serviços de informação, musical e literário, não falando da locução no programa *Manhã Musical*”⁷⁷¹.

No começo da carreira, Fernando Rocha fez teatro radiofónico e folhetins em Ideal Rádio (Porto) com Marta Mesquita da Câmara e Júlio Silva como “pais” e ele e o seu irmão como “filhos”⁷⁷². Mais tarde, desempenhou papéis de vilão. Numa das peças, cantou e gravou o disco *Tango de Amor*, serenata para conquistar a namorada do rival. Parte significativa dos folhetins populares onde entrou foi escrita por Moisés Santos, quadro superior da empresa J. J. Gonçalves (Austin) e com pseudónimo de Eça de Deus. O teatro radiofónico era emitido em direto e cada episódio durava 20 minutos. Alguns folhetins chegavam a 100 capítulos. O gosto pelo teatro levou-o a representar como profissional, pisando até o palco do teatro Monumental (Lisboa), mas em períodos curtos de tempo, para o que tirava férias da Emissora Nacional. Representou *O Vagabundo das Mãos de Ouro*, de Romeu Correia, no Teatro Experimental

⁷⁷⁰ Fernando Rocha, entrevista pessoal.

⁷⁷¹ *Nova Antena*, 28 de novembro de 1969.

⁷⁷² Fernando Rocha, entrevista pessoal.

do Porto. Ele nunca foi locutor da Emissora Nacional mas da Rádio Renascença, tendo ainda trabalhado nas estações do Grémio dos Comerciantes da Rádio e da ORSEC. Além disso, Fernando Rocha, leitor da Biblioteca Municipal Sonora durante 25 anos, gravou mais de 200 títulos para escuta de cegos.

Na linha de locutores-produtores e empresários, destaque para Domingos Lança Moreira. Depois de sair da Emissora Nacional, ele fundou as Produções Lança Moreira, dedicadas ao desporto, com programas em Rádio Clube Português e Emissores Associados de Lisboa. Ele enfrentaria uma grande concorrência por parte da Sonarte, com programas para a Rádio Renascença, do seu antigo colega de estação Artur Agostinho. Lança Moreira constituiu a sua empresa em 7 de outubro de 1960, com sede social na rua dos Anjos, em Lisboa. Apesar de, entretanto ter falecido, a empresa Produções Lança Moreira continuou e reforçou capital para cem mil escudos em 1972. Além dos sócios Fernanda Moreira e Mário Anes, entraria José Morais Anes, mudando a sede social para a avenida Almirante Reis, 106, 2.º andar, na mesma cidade e com o objeto de “exploração comercial de todos os ramos de atividade publicitária”⁷⁷³.

Outro locutor-produtor conhecido em programas de rádio e organização de espetáculos de auditório foi José Marques Vidal. Ele teve uma agência com o seu nome, criada em 21 de junho de 1968⁷⁷⁴, sociedade anónima de responsabilidade limitada, constituída por doze sócios – José Marques Vidal, João Manuel de Castro Júnior, Alfredo Ferreira Saraiva Bandeira, Miguel Pinto da Costa, Fernando Henrique de Sousa, José António de Freitas da Cunha Teixeira, António de Campos Barbosa de Magalhães, Luís Eduardo Viana Vilela, Guilherme Fernando dos Santos, Manuel dos Santos, dr. Amândio Manuel Pires de Magalhães Ribeiro e a Sociedade de Construções e Decorações –, a funcionar na avenida Almirante Reis, 106, 2.º andar, em Lisboa, ao lado de Produções Lança Moreira. A sociedade tinha como objeto “espetáculos, arte, publicidade e representações e importações”, com capital social de 1500 contos⁷⁷⁵.

Marques Vidal partilhava a administração com José Manuel Castro Júnior e Guilherme Fernandes Santos, e os exercícios financeiros de alguns anos foram

⁷⁷³ *Diário do Governo*, III Série, 19 de agosto de 1972.

⁷⁷⁴ *Diário do Governo*, III Série, 6 de agosto de 1968; *Plateia*, 22 de outubro de 1968.

⁷⁷⁵ *Diário do Governo*, III Série, 6 de agosto de 1968.

de acentuados prejuízos. Em 1970, correu o boato de falência da Agência Marques Vidal – Espetáculos e Publicidade, responsável pela gestão da carreira de doze artistas⁷⁷⁶. Conforme o Quadro 2, em 1972, houve um pequeno saldo negativo⁷⁷⁷, com tendência positiva em 1974⁷⁷⁸. Este último ano não tivera melhor resultado devido às funções das atividades de agência artística e da angariação de publicidade.

Quadro 2. Produções Marques Vidal

Ano	Resultados
1968	- 187.22411
1969	- 345.986\$89
1970	- 257.598\$08
1971	- 394.514\$89
1972	- 25.264\$59
1973	n. d.
1974	11.562\$21

Marques Vidal gostava de entrevistar artistas nacionais e internacionais. O seu arquivo de entrevistas, em que se incluíam Brigitte Bardot e Charles Trenet (compositor e cantor de *La Mer*, muito conhecido na década de 1940), perder-se-ia⁷⁷⁹. Quando morreu em 1985, Marques Vidal tinha apenas um pequeno programa em ondas médias (Rádio Comercial), ele que fora empresário de Simone de Oliveira e lançara Madalena Iglésias e Marina Mota. Simone de Oliveira entrara em 1957 no Centro de Preparação de Artistas da Rádio da Emissora Nacional com 19 anos, para ensaiar para o primeiro Festival da Canção, com a Orquestra Ligeira dirigida pelo maestro Fernando de Carvalho. No festival, apresentado por João Villaret e Carmen Dolores e realizado no cinema Império, Simone cantou três canções: *Adeus*, de Raul Ferrão, *Santos Populares*, de Max, e *Burrinho*, canção folclórica.

⁷⁷⁶ *Rádio & Televisão*, 7 de fevereiro de 1970.

⁷⁷⁷ *Diário do Governo*, III Série, 19 de maio de 1973.

⁷⁷⁸ *Diário do Governo*, III Série, 6 de maio de 1975.

⁷⁷⁹ Aurélio Carlos Moreira, entrevista pessoal.

Depois, em 1969, foi o sucesso de *Desfolhada*, “canção que aparece numa altura conturbada a nível da Europa, a nível político, o maio de 68, a revolta dos estudantes. [...] Aconteceu-me ser a mulher que disse «quem faz um filho fá-lo por gosto»”⁷⁸⁰. Contudo, a sua voz sofria um problema. Um médico diria que ela não podia cantar mais. Com contrato, foi acusada de não tratar convenientemente a voz. Simone de Oliveira foi a Rádio Peninsular rebater esses argumentos. Ângelo Granja, na altura o titular de *1-8-0*, tinha música nos dois pratos de discos com medo do desespero da cantora e de palavras mais amargas ou violentas que pudesse dizer em direto. Voltaria a cantar apenas em fevereiro de 1973, com tema de Fernando Tordo e José Carlos Ary para o Festival da Canção, voz mais grave do que a que a tornara conhecida. O processo de rescisão de contrato com Marques Vidal terminou em janeiro de 1970⁷⁸¹. Em comunicado lido no programa televisivo *Zip-Zip*, o produtor-locutor José Marques Vidal revelaria os contornos do processo:

“a nossa agência, desde 20 de janeiro do corrente ano [1969] até ao dia 10 de agosto, não realizou espetáculos em 53 dias. Parar cerca de dois meses em sete de contrato representa uma razoável proporção de descanso em relação ao trabalho a que o contrato obriga. [...] Não demos espetáculo nos dias 8 e 9 [de maio] e apenas no dia 10 estivemos presentes no Palácio de Cristal, no Porto, por se tratar de uma homenagem a Simone, difícil de anular, à qual a artista compareceu, por se encontrar melhor e concordar. Entretanto, foi por nós convidada a viajar de avião, para seu maior conforto. [O médico] aconselhou perentoriamente o seguinte: não fumar nem um cigarro, falar apenas em sussurro e não ir à praia, pelo menos em fato de banho”⁷⁸².

Em alternativa, ela foi locutora do programa *1-8-0*, a partir do final de novembro de 1969⁷⁸³. A cantora também se dedicou ao teatro radiofónico, com desempenho do papel de Lorenza no folhetim *José Bálamo*, romance de Alexandre Dumas para a Emissora Nacional adaptado por Botelho da Silva⁷⁸⁴.

⁷⁸⁰ Simone de Oliveira (Arquivo RTP AHC 11866).

⁷⁸¹ *Diário Popular*, 7 de outubro de 1969.

⁷⁸² *Plateia*, 2 de setembro de 1969.

⁷⁸³ *Diário Popular*, 28 de novembro de 1969.

⁷⁸⁴ *Diário Popular*, 13 de maio de 1970.

Técnicos

Aqui analiso operadores de som ligados à rádio, à música e com percursos profissionais em ambas as atividades. Quando começaram, muitos deles possuíam cursos secundários de eletrónica, aceitaram lugares na categoria mais baixa das suas atividades e subiram aos escalões superiores pela experiência acumulada e reconhecimento público. Os de maior visibilidade passaram por empresas privadas de edição discográfica, efetuando atualização permanente e estabelecendo até contactos internacionais. Os de percurso na rádio seguiram um trabalho mais rotineiro mas testemunharam igualmente a evolução tecnológica e novos processos de organização empresarial. Um dos operadores de som teve um contacto mais próximo ao poder político, por participar na gravação de discursos de governantes, na linha de uma atuação discreta mas eficaz. Das profissões e atividades aqui estudadas, o peso dos técnicos de som em decisões em cada projeto indica a riqueza proporcionada pela rádio enquanto indústria cultural. Outro elemento de caracterização do grupo é o do acaso e do aleatório na entrada na profissão.

Um dos técnicos da Emissora Nacional, Afonso Henriques Ferreira, trabalhou no Porto, Coimbra e Lisboa, no período entre 1951 e 1983⁷⁸⁵. Inicialmente, esteve no controlo técnico dos estúdios no Porto (rua Cândido dos Reis). O emissor de ondas médias funcionava em Vila do Conde, a que se juntava outro emissor de ondas médias no Palácio de Cristal. No total, trabalhavam na delegação portuense perto de vinte profissionais, incluindo três locutores. Em 1952, o técnico pediu transferência para Coimbra, cujo emissor de 1 kW funcionava na rua Ocidental de Montarroio [hoje, rua de Saragoça]. Um novo emissor seria instalado nos Olivais, em 1955, com dois estúdios, três cabinas de locução, manutenção, secção literária, coordenação e serviço de taxas. Em processo de reaproveitamento de equipamento, o emissor de Coimbra passou para a Guarda.

Quando Elder Récio começou a trabalhar, havia cinco operadores na Emissora Nacional. No final da década de 1960, já chefe de serviço, o número chegou a 15 funcionários⁷⁸⁶. Ele orientou gravações desportivas e reportagens políticas e de inaugurações, com uso de amplificador de linha no telefone e

⁷⁸⁵ Afonso Henriques Ferreira, entrevista pessoal.

⁷⁸⁶ Elder Récio, entrevista pessoal.

microfones, bem como experiências com a central radiofónica e controlo do serviço telefónico e de sons (graves, agudos). Elder Récio cruzar-se-ia com Afonso Henriques Ferreira, que demandara Lisboa em 1955. A equipa técnica deste último distribuía-se por funções na central técnica de programas, gravação, captação, locutores e regência de estúdio. Só na central técnica de programas, havia dezoito profissionais, divididos em turnos contínuos (gravação, captação, manutenção e laboratório na avenida D. Carlos, com relógio padrão do sinal horário). Então, os estúdios da rua do Quelhas e da rua de S. Marçal tinham já condições para emitir programas para a Europa, África, América Latina, Índia e Oriente. Na tropa, Elder Récio tirou um curso de eletrónica. Depois, aplicou os conhecimentos na Emissora Nacional em termos de exploração, registo e montagem, nomeadamente em gravações de exteriores dos presidentes da República Craveiro Lopes e Américo Tomás e do presidente do Conselho de Ministros Oliveira Salazar. Para os trabalhos com o último:

“levávamos dois gravadores, por precaução, porque se houvesse algum problema com algum deles, tínhamos logo outro. O senhor [Raul de] Aguilár era muito competente e levava dois. Salazar, sempre muito amável, parava frequentemente durante a leitura dos seus discursos e, se se enganasse, voltávamos para trás. Fazíamos a gravação e depois íamos lá, com a fita já pronta, montada, mostrar o trabalho final”⁷⁸⁷.

As gravações em casa do Salazar eram feitas depois do almoço. Na ocasião de discurso no Parlamento, o governante estava rouco, pelo que a gravação se fez em etapas. Salazar ficaria totalmente afónico no dia do discurso, o que levou à sua leitura em *playback*, com sincronização das fitas magnéticas de dois reprodutores de som, para evitar falhas. No seu currículo profissional, o técnico fez ainda entrevistas na Guiné e gravações de Marcelo Caetano (*Conversas em Família*). Ao contrário de Salazar, os técnicos não iam a casa do novo governante, mas este deslocava-se à Emissora Nacional para gravar.

Locais, eventos e sucessos ou falhas marcaram a vida destes profissionais. Na rua São Marçal, onde se realizavam a *Hora da Saudade* e as emissões internacionais, Afonso Henriques Ferreira ajudou a construir uma mesa de composição radiofónica. Ele trabalhava seis horas diárias, com folga semanal excluindo o domingo. Transferido para o serviço em ondas curtas, cumpria o

⁷⁸⁷ Elder Récio, entrevista pessoal.

horário da 1:00 às 7:00. Depois de operador auxiliar como nível inicial, passou a operador de terceira, operador de segunda e, em 1974, operador de primeira, o máximo do escalão. Como chefe de turno, lugar atingido em 1959, ganhava 500 escudos. O chefe de turno era o responsável técnico, na ausência de um superior hierárquico, principalmente aos sábados e domingos.

O percurso profissional de um terceiro operador técnico, Rui Remígio, dividiu-se por grandes áreas: Emissora Nacional, estúdio privado Musicorde e formação, onde aplicou e cruzou experiências e inovações dos vários campos. Entrado em 1971 na rádio oficial como operador auxiliar, primeiro nas instalações da rua do Quelhas e depois na rua de S. Marçal, o técnico fez aqui quase toda a sua carreira⁷⁸⁸, subindo os degraus da escada profissional, de modo semelhante a Afonso Henriques Ferreira. Voltaria à rua do Quelhas, para o serviço de estereofonia. A Emissora Nacional inaugurara a estereofonia em março de 1968⁷⁸⁹. No estúdio da Musicorde, ele trabalhou com músicos como Jorge Machado, Thilo Krassman, Pedro Osório, Táxi, Lena d'Água, Trovante, José Afonso, Paulo de Carvalho, Pedro Caldeira Cabral e Ama Romanta. Eugénia Melo e Castro gravou ali a maquete de quatro originais destinados ao seu primeiro álbum⁷⁹⁰. O estúdio serviu ainda para gravar publicidade radiofónica. Além de Rui Remígio, a equipa técnica incluía Fernando Santos e Alberto Nunes. No final da década de 1980, a gravação direta na Musicorde custava 2000 escudos para duas pistas e 2500 escudos para oito pistas.

Por seu turno, Moreno Pinto começou em 1955, ao responder a anúncio para montagem de material e manutenção técnica na Rádio Renascença. Dececionado com o estúdio de rádio da estação, pelas instalações e equipamentos arcaicos, projetou alterações. O contacto com profissionais deu-lhe força para inovar: “começámos a perceber o que era, quando fizemos um programa intitulado *A Invasão dos Marcianos*”⁷⁹¹. Depois, fez experiências na estação com o programa *23.ª Hora* e outros, com grupos musicais como Sheiks, Conchas, Thilo's Combo e Conjunto Mistério. As pessoas apareciam no estúdio

⁷⁸⁸ Rui Remígio, entrevista pessoal.

⁷⁸⁹ *Rádio & Televisão*, 16 de março de 1968.

⁷⁹⁰ <http://www.sinfonias.org/mais/musica-portuguesa-anos-80/topicos/outros/1026-estudios>, acedido em 18 de fevereiro de 2017.

⁷⁹¹ Moreno Pinto (Arquivo RTP AHC 12964).

e estavam no ar, com as portas das cabinas e microfones do programa 23.^a Hora abertos:

“acabava por se ouvir, embora a qualidade daquilo, se fosse ouvido hoje, tivesse uma qualidade assustadora. Mas eles [Conjunto Mistério] partiram para uma aventura em Inglaterra, onde gravaram. [...] Eles praticamente entravam ali e nós púnhamos uns microfones de qualquer maneira em frente ao material, aos amplificadores deles e era assim que se gravava”⁷⁹².

Moreno Pinto saiu de Rádio Renascença para a indústria da música, estagiando em Espanha e França, onde experimentou mesas multipistas, microfones e outros equipamentos. Para ele, durante a gravação, o técnico concentra-se na estética técnica e não musical. Em estúdios sem tratamento acústico, ele improvisou biombos e painéis. Na Rádio Triunfo, foi responsável por gravações com José Afonso, que “entrava para o estúdio, nós não sabíamos sequer se naquele dia havia gravação mesmo quando dentro do estúdio. Mas quando gravava, quando se decidia gravar, quando arranjava força para gravar, saíam coisas maravilhosas”⁷⁹³. O técnico gravou ainda o fadista Manuel de Almeida (da linha de Alfredo Marceneiro), Rão Kiao e poesia com Mário Viegas e José Carlos Ary dos Santos, além de estar na origem de gravações de outros músicos importantes na transição da década de 1960 para a seguinte: Adriano Correia de Oliveira, Vitorino Salomé, Janita Salomé, Júlio Pereira e Trovante. O seu currículo englobou ainda a gravação do disco *Fala do Homem Nascido* (1972), *canções escritas por António Gedeão, direção de José Calvário e participação de Tonicha, Carlos Mendes, Duarte Mendes e Samuel para a etiqueta Orfeu*.

José Videira entrou na Rádio Renascença em 1965, com 18 anos, primeiro como empregado de escritório e depois como telefonista. Um dia, substituiu um colega ausente da parte técnica. Por se sair bem, o chefe de serviços técnicos permitiu-lhe fazer um estágio. Com curso de eletrónica tirado na tropa, José Videira começou como operador no programa 23.^a Hora, acompanhando Moreno Pinto. Depois, trabalharia para programas como *Enquanto for Bom Dia*, *Despertar às Sete e Meia*, *Tempo Zip* e *Página 1*. José Videira

⁷⁹² Moreno Pinto (Arquivo RTP AHC 12964).

⁷⁹³ Moreno Pinto (Arquivo RTP AHC 12964).

recebeu vários prémios de imprensa, o primeiro a título individual de operador, em 1971, e dois em 1972, integrando dois programas. Para ele, o técnico é

“a máquina que trabalha com outras máquinas pois se o realizador e o locutor têm um trabalho mais intelectual, o técnico funciona na base da sensibilidade ao gravar determinado apontamento ou ao tomar conta de uma emissão, o que, como sabes, é de enorme responsabilidade. No fundo, o trabalho do técnico é muito ingrato; por exemplo, em emissões diretas, o técnico tem de ser a um tempo profissional e ouvinte e é ele, normalmente, quem se apercebe das deficiências das emissões. No lado de cá do vidro, nós somos os primeiros a sentir se uma emissão vai ou não ter êxito”⁷⁹⁴.

O trabalho de exteriores e a sonorização, seguindo o aumento de acontecimentos noticiados e a maior atividade fonográfica, criaram especialidades. Se, para cançonetistas, o microfone era útil para o controlo de sons e da voz, no caso do desporto, os jornalistas colocados no relvado, atrás das balizas, tinham microfones de fio com cabos de 50 a 100 metros⁷⁹⁵. Nas transmissões em cadeia em futebol, cada estádio tinha um locutor e equipa técnica. Chegou a haver sete relatos de campos diferentes, o que obrigava à existência de uma mesa misturadora. O técnico recebia os sons na central, igualizava as vozes, filtrava e abria as vias. Na transmissão das marchas de Santo António, por exemplo, os técnicos centravam a sua atividade na avenida da Liberdade, junto ao monumento aos mortos na Primeira Guerra Mundial, onde faziam uma espécie de centro de operações em termos de localização e ligação de microfones. No programa *Serão para Trabalhadores*, gravado e emitido três dias depois, era necessário garantir a parafernália técnica para o sucesso da operação. Se o programa fosse fora de Lisboa ou num quartel, fretavam-se camionetas para o transporte de material de gravação, transmissão e amplificação.

O sonorizador tinha texto e música a adaptar e ruídos a introduzir. Muitos sons preparavam-se no local, como bater portas, cavalo a galopar ou campanha a tocar⁷⁹⁶. O sonorizador Fernando de Almeida (depois diretor de programas da Rádio Renascença) levava discos de ruídos, caso de faixas de um a mais cavalos a passo, a trote e a galope. O tempo musical variava entre dez

⁷⁹⁴ *Musicalíssimo*, 2 de fevereiro de 1973.

⁷⁹⁵ Elder Récio, entrevista pessoal.

⁷⁹⁶ Street, 2006: 158; Orlando Dias Agudo e Elder Récio, entrevistas pessoais.

segundos e dois minutos⁷⁹⁷. Nas gravações, existia sempre uma porta com fechadura e chave, que rangia quando aberta ou fechada, usada para a sonoplastia de passagens dramáticas, buzinas, campainhas, um telefone (para ouvir o ruído de levantar, pousar e discar). No caso do programa dos Parodiantes de Lisboa e de outros programas antigos, as alterações tecnológicas levaram a atualizações de procedimentos, de programa ao vivo a registo em gravador em fita magnética. Empregaram-se sons da orquestra americana de Spike Jones, “orquestra completamente louca, que tocava com os instrumentos mais estranhos que se possa imaginar (badalos, sinos, foles)”⁷⁹⁸. No começo da década de 1970, a Emissora Nacional já trabalhava com efeitos gravados em disco, embora se criassem efeitos com a água:

“quando se queria o som de uma torneira, abria-se simplesmente uma torneira; quando se pretendia simular o som de um rio a correr, abria-se a torneira e colocava-se a água a saltar por entre um conjunto de vasilhas. Por baixo desse regato, havia uma passareira de quatro a cinco metros de gravilha, por forma a simular o som de passos. Havia a célebre máquina de vento, que era uma secção de cilindro, com uma manivela, e conforme a intensidade com que se girasse a manivela, lá se obtinha o som de uma ventania ou de uma leve brisa”⁷⁹⁹.

Nessa altura, trabalhavam no teatro radiofónico da Emissora Nacional entre quatro a seis sonorizadores, que gravavam numa máquina de pista única. O teatro radiofónico era gravado em dois pequenos estúdios nas instalações da Rua de São Marçal. As vozes dos atores registavam-se em fita magnética e o técnico de som cuidava da montagem. As personagens eram todas gravadas em simultâneo, com os intérpretes a falar para um microfone pendurado no teto, aproximando-se dele sempre que tinham diálogos a fazer, sem pós-montagem. Jorge Alves, montador que se especializara em Nova Iorque, com a equipa que apoiava Orson Welles, e em Paris, com a equipa de Pierre Schaefer, criticaria o escasso trabalho radiofónico aplicado ao teatro, porque a maioria das peças aproveitava na íntegra os textos escritos para o

⁷⁹⁷ Street, 2006: 151.

⁷⁹⁸ António Gomes Almeida, entrevista pessoal.

⁷⁹⁹ Armando Carvalhêda, entrevista pessoal.

palco, quase sempre “peças de passos, portas, separadores e alguns ruídos à mistura”⁸⁰⁰. Mais tarde, a gravação de teatro teria um sistema de 12 pistas.

No final da década de 1970, numa altura em que a expressão engenheiro de som ainda não vingara, três técnicos de som ligados a editoras discográficas destacavam-se: Hugo Ribeiro (Valentim de Carvalho, estúdios de Paço d’Arcos), o já referido Moreno Pinto (Polysom, estúdio de Campolide) e José Fortes (Rádio Triunfo, Porto e Lisboa)⁸⁰¹. Hugo Ribeiro (1925-2016), iniciando atividade de técnico de som em 1945, registou acima de 500 artistas ao longo da carreira⁸⁰². O seu primeiro equipamento foi uma máquina RCA a gravar em 78 rpm diretamente para o disco, com mesa misturadora que incluía amplificador e microfone. Em cada gravação, Hugo Ribeiro fazia um gesto a indicar o começo do registo. Os músicos tinham de ensaiar bem para nada falhar. O disco da gravação, que não se podia ouvir, porque ficaria danificado pela agulha de leitura, era enviado para Inglaterra para produção de provas fonográficas. Estas, chegadas ao fim de cerca de duas semanas, permitiam já ouvir o gravado. O aparecimento da fita magnética possibilitaria ouvir de imediato o que se registava. A Valentim de Carvalho comprou gravadores EMI.

O estúdio desta editora funcionava no primeiro andar da loja, onde estiveram os pianos e, quando os estúdios se passaram para Paço d’Arcos, a alta fidelidade. Hugo Ribeiro e Rui Valentim de Carvalho faziam as gravações. Nas primeiras gravações, usava-se apenas um microfone. Ao passar para dois microfones, facilitou-se o registo separado de vozes e orquestra. Se gravar um disco de fados era simples, pelo número de executantes, registar uma orquestra era muito complicado. A Valentim de Carvalho apetrechar-se-ia com um gravador de oito multipistas, passando depois para máquinas de 24 multipistas.

No campo das vozes e das notas musicais, o técnico de som estudava microfones, ambientes e personalidades: Luís Piçarra, tenor de voz forte, ao cantar notas agudas ou pianíssimas, podia não ser acompanhado pelo perfil do microfone; Hermínia Silva não conseguia cantar sem a presença física da orquestra na gravação; Carlos Paredes tinha um microfone colocado na

⁸⁰⁰ *Nova Antena*, 29 de novembro de 1968.

⁸⁰¹ *David Ferreira a Contar*, 2 de fevereiro de 2017 (<http://www.rtp.pt/play/p955/e271594/david-ferreira-a-contar>, acedido em 16 de fevereiro de 2017).

⁸⁰² Hugo Ribeiro, entrevista pessoal feita por Carlos Vales e José Fortes.

guitarra, mas havia um segundo à distância e que era aproveitado para a gravação, porque os sons da guitarra tinham um volume elevado. Num registo com a banda da Guarda Nacional Republicana, com um corpo de mais de cem músicos, o técnico de som instalou entre dez e doze microfones. Um dos discos mais importantes na carreira de Hugo Ribeiro foi *Com que Voz* (1970), de Amália Rodrigues, a partir de músicas de Alain Oulman e poesias de Alexandre O'Neill, David Mourão-Ferreira, Manuel Alegre, Luís de Camões, Cecília Meireles, José Ary dos Santos e Pedro Homem de Mello. Embora os músicos José Fontes Rocha e Pedro Leal demorassem mais tempo que Amália Rodrigues a fixar a música de Alain Oulman, o disco ficou gravado em apenas duas noites (7 e 8 de janeiro de 1969).

Também vindo do tempo em que não se punha o nome do técnico de som no disco, e com dois anos de conservatório de música e curso de eletrónica, José Fortes esteve presente em gravações de música clássica na Emissora Nacional (Porto), a partir do Palácio de Cristal e do Coliseu do Porto. As transmissões diretas para a rádio serviam ainda para gravar em fio de aço ou diretamente no vinil⁸⁰³. O primeiro disco gravado por José Fortes foi um de poesia lida por José Régio, feito em cave-armazém de Arnaldo Trindade, cheia de prateleiras de discos, o que produziu uma boa absorção acústica⁸⁰⁴. Após cumprir o serviço militar (1968), José Fortes entrou na Rádio Triunfo, a convite de Rogério Leal, proprietário da editora, onde percorreu o circuito da produção (corte de acetatos, galvanoplastia, prensagem, desenho e impressão de capas) antes de se fixar como técnico de som. A sua saída da Rádio Triunfo, em 1979, deveu-se a desinteligências com o gerente dos estúdios de Lisboa (Estrada da Luz) a nível das técnicas de escuta. Pouco depois, Fernando Correia Martins e Rui de Mascarenhas, ligados ao estúdio RPE, pediram o seu conselho para melhorar a acústica do estúdio. Como a alteração atingiu os propósitos fixados, o dono do estúdio, Dias Coelho, desafiou-o a fazer um estúdio novo (Angel), já com as condições de correção acústica da *régie* desejada pelo técnico de som. Angel, de 24 pistas, tornou-se nome de estúdio de referência. António Pinho, da Banda do Casaco, a trabalhar na Polygram e a produzir o

⁸⁰³ José Fortes, entrevista pessoal feita por Carlos Vales.

⁸⁰⁴ *David Ferreira a Contar* (Arquivo RTP). Esta página é muito devedora dos *podcasts* existentes no referido arquivo.

trabalho de um novo artista (Rui Veloso) para a Valentim de Carvalho, escolheu o estúdio Angel para gravar (abril de 1980). O disco *Ar de Rock* transformaria o mercado de música portuguesa.

De músicos que José Fortes gravou e produziu contam-se Carlos Paredes, José Mário Branco, Júlio Pereira, António Pinho Vargas, Mão Morta, Anamar e Banda do Casaco. O técnico de som gravou outros discos como *Ser Solidário*, de José Mário Branco, *Por Este Rio Acima*, de Fausto, *Cairo*, dos Taxi, e *Também Ele*, da Banda do Casaco. Aliás, da Banda do Casaco, música contemporânea baseada em música popular e música ligeira, gravou os seus sete discos de estúdio. Por seu lado, Hugo Ribeiro gravou nomes como Amália Rodrigues, Alfredo Marceneiro, Simone de Oliveira, Carlos Paredes, Fernando Farinha, Max, Maria Teresa de Noronha, António Calvário, Carlos Ramos, Celeste Rodrigues, Lucília do Carmo, Madalena Iglésias, Tony de Matos, Rui de Mascarenhas, António Variações, Paulo de Carvalho e Marco Paulo. José Fortes começara a sua carreira próxima dos trabalhos da Emissora Nacional mas enveredou pela atividade ligada à produção discográfica, nomeadamente a Rádio Triunfo, enquanto Hugo Ribeiro esteve sempre na produtora fonográfica Valentim de Carvalho. Rui Remígio trabalhou simultaneamente na Emissora Nacional e no estúdio privado Musicorde.

Percursos de profissionais da música

A rádio apareceu sempre associada a outras indústrias culturais e criativas, como música, disco, teatro, literatura e imprensa, que marcaram diversos géneros radiofónicos. Aqui, apresento o perfil de profissionais ligados à produção e à promoção da música popular urbana nas décadas de 1960 a 1990, tais como apresentadores de espetáculos, produtores discográficos de estúdios privados e divulgadores enquanto músicos e programadores, procurando estabelecer semelhanças e distinções (Arnaldo Trindade, Mário Martins, Manuel Jorge Veloso e Manuel Monteiro). Todos eles têm orgulho nas suas carreiras (fazer discos, apresentar artistas no palco, divulgar e gerir valores), preenchendo parte substancial da cadeia de valor da indústria, da elaboração à concretização no disco e no espetáculo. Os percursos pessoais e familiares, o desempenho escolar e o contexto cultural refletem-se nas suas atividades, combinando biografia individual e sociedade.

Embora com menor centralidade, olho para as produtoras discográficas como estruturas empresariais. Lembre-se que Arnaldo Trindade tinha como seu associado o produtor José Nisa (e ainda José Calvário), o que indica uma linha hierárquica e de distribuição de competências e especialidades. Após a revolução de 1974, os colaboradores mais diretos de Arnaldo Trindade foram para postos distintos: José Nisa para deputado à Assembleia Constituinte, Carlos Cruz para dirigir a RTP, José Calvário para estudar na Suíça e para dirigir a Orquestra Sinfónica de Londres. Antes, Arnaldo Trindade comprara o estúdio Disco Estúdio (Campolide, Lisboa) a Emílio Mateus, renomeado Estúdio AT, quando contratou Moreno Pinto, técnico conceituado no mundo radiofónico. Depois, de parceria com a Movieplay, comprou a Rádio Triunfo, num processo de concentração da propriedade que as estações de rádio também acompanhavam. Outra editora, a Valentim de Carvalho, tinha uma administração muito conhecedora do negócio da indústria, caso do administrador Rui Valentim de Carvalho (1931-2013), e um técnico Hugo Ribeiro, muito considerado (como vimos atrás).

Manuel Monteiro abrangeu várias funções, da apresentação de espetáculos, no contacto direto com artistas e mediador com públicos, à rádio como extensão dos espetáculos ao vivo, próximo ao percurso do divulgador musical Manuel Jorge Veloso. Arnaldo Trindade e Mário Martins centraram-se na indústria musical e encararam a rádio como meio específico de promoção dos discos, sendo aquele patrão e comerciante e este assalariado, o que conformou decisões e acompanhamento dos trabalhos, com acesso direto a músicos e cantores, mas de gostos diferentes, enriquecendo a análise: António Mourão e José Cid, artistas populares reconhecidos pela classe trabalhadora, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira enquanto desafiantes da cultura dominante. De outro ângulo de perspectiva, podem tipificar-se os primeiros cantores identificados com programas populares diurnos de ondas médias, caso das rubricas de discos pedidos, e os segundos com programas noturnos em ondas médias, mais voltados para a juventude. Concursos e venda de bilhetes faziam parte da linguagem profissional de Manuel Monteiro e contratos e direitos de autor na de Mário Martins e Arnaldo Trindade.

Mário Martins esteve ligado à Valentim de Carvalho e suas etiquetas, Arnaldo Trindade foi proprietário da etiqueta Orfeu. Eles respeitavam-se, apesar de pertencerem a empresas concorrentes e situadas em cidades distintas. O segundo convidou o primeiro a ir trabalhar com ele, mas interpôs-se o catálogo

de Amália Rodrigues, pertença da editora lisboeta e com necessidade de acompanhamento particular. Valentim de Carvalho era nome do proprietário inicial, sinal identitário frequente nas empresas do começo do século xx, ao passo que Orfeu, a marca de Arnaldo Trindade, se desligava do nome do proprietário e remetia para um conceito – revista modernista do começo do mesmo século e homenagem a Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário Sá-Carneiro e outros poetas. O primeiro nome denotava o lado comercial e, depois, industrial, o segundo nome evocava a cultura e a arte quase desligadas de lucro material. Manuel Monteiro não tinha ligações diretas a uma marca editora fonográfica mas os artistas que apresentava tinham ou gostariam de ter um vínculo editorial à Rádio Triunfo, marca mais conservadora em termos de géneros mas detentora de um catálogo portentoso. Manuel Jorge Veloso associou-se a marcas fonográficas identificadas com a esquerda política. O percurso individual deste seria diferente: estudou composição e violino no Conservatório, mas aderiu a uma formação jazzística, onde tocou bateria. Depois, ao trabalhar na televisão, foi divulgador incansável da música.

A atuação dos quatro agentes culturais remete para modelos de produção distintos: a captação de registos em pequenos estúdios nacionais, a produção mais dispendiosa em estúdios internacionais (nomeadamente ingleses e franceses). Por ser editor-proprietário, o percurso de Arnaldo Trindade é significativo: acompanhou gravações na contracena do teatro S. João (Porto), espaço pouco dispendioso e com condições para músicos e instrumentos acústicos, com registos dos técnicos Lupi Nogueira e Licínio de Oliveira (Emissora Nacional e Rádio Triunfo)⁸⁰⁵, e nos estúdios de Hérouville (Paris), com quase superproduções pelos recursos tecnológicos inexistentes em Portugal, local onde gravaram bandas musicais famosas como os Rolling Stones. A vida profissional de Arnaldo Trindade mostra com nitidez a evolução dos meios de registo sonoro em Portugal entre o começo e o final da década de 1960 – de gravar fados de Coimbra a editar novas sonoridades como o disco de José Afonso de 1971 (*Cantigas do Maio*). Esta evolução traduziu a mudança social, económica e até política do país. Também Júlio Silva, da Ideal Rádio, tinha uma máquina de gravar discos em acetato. Ele “levava a máquina para o teatro Sá da Bandeira, para o fosso da orquestra, e gravava as revistas. Cada face

⁸⁰⁵ Arnaldo Trindade, entrevista pessoal.

era três minutos. Quando chegava ao fim, tinha de desatarraxar e virar aquilo ao contrário e a gravação continuava”⁸⁰⁶.

Nos anos iniciais da década de 1970, alguns discos marcaram a cultura do país, pelo uso de técnicas de registo e pela divulgação de temas tabu ou proibidos. Um desses discos pertenceu a José Afonso (*Venham Mais Cinco*, 1973), gravado em Paris para a etiqueta Orfeu. José Manuel Nunes destinaria uma edição do programa *Página 1* para a divulgação do disco, pelo que acompanhou a gravação em Paris, mas a reportagem não saiu, devido à censura⁸⁰⁷. Além da lírica dos temas, o disco foi fulcral na discografia nacional por razões tecnológicas. Os estúdios de Paris tinham capacidade multipista (24 pistas), filtros de presença, *digital delays* e efeitos de produção e pós-produção ainda não disponíveis em Portugal. O disco anterior (*Eu Vou Ser como a Toupeira*, 1972) não satisfizera o cantor em termos de arranjos, pelo que o responsável pelos arranjos do disco *Venham Mais Cinco* foi José Mário Branco, que já gravara em Paris o disco *Cantigas do Maio* (1971), com capa do pintor José Santa Bárbara e onde se distinguem as canções *Grândola Vila Morena* e *Maio Maduro Maio*. No conjunto do disco de 1971, a viola e a guitarra foram acompanhadas por trompete, flauta, acordeão, piano e percussão. O custo total da gravação de *Cantigas do Maio* foi de mil contos, incluindo o aluguer dos estúdios⁸⁰⁸.

Em 1972, saíam outros três discos com colaboração de José Mário Branco: *Até ao Pescoço*, de José Jorge Letria, *Os Sobreviventes*, de Sérgio Godinho, e *Mudam-se os Tempos Mudam-se as Vontades*, do próprio José Mário Branco. No final do ano anterior, José Jorge Letria fora convidado por António Marques de Almeida, administrador da Sassetti, e por Manuel Jorge Velloso, crítico e músico de jazz, a gravar um disco em Paris, com orquestrações de José Mário Branco⁸⁰⁹, no estúdio do castelo de Hérouville. A etiqueta Sassetti assumia-se como alternativa cultural lisboeta à etiqueta portuense Orfeu. Os três discos seriam depressa apreendidos pela censura⁸¹⁰.

⁸⁰⁶ Fernando Rocha, entrevista pessoal.

⁸⁰⁷ José Manuel Nunes (Arquivo RTP AHD 12599).

⁸⁰⁸ Arnaldo Trindade, entrevista pessoal.

⁸⁰⁹ Letria, 2013: 93.

⁸¹⁰ Letria, 2013: 96.

Os mundos culturais dos editores discográficos Rádio Triunfo, Valentim de Carvalho, Arnaldo Trindade e Sassetti são representativos das tendências de então. A uma fixação cultural, com edições mais tradicionais, devido a estrutura mais antiga, embora de catálogo vasto (Rádio Triunfo), respondiam estruturas mais leves, com agentes culturais ligados às indústrias culturais e menos comprometidos politicamente e a formarem um catálogo (Arnaldo Trindade, Sassetti) ou renovarem um catálogo (Valentim de Carvalho). Se o modelo, desde finais da década de 1950, foi de crescimento e maturação das empresas, o final da década de 1960 assistiu a aquisições e fusões empresariais.

Aqui, houve uma aproximação às organizações radiofónicas, com planos de negócio a englobar aquisições e fusões de marcas distintas, movimentos que surgiram no sentido horizontal (compras de empresas com a mesma atividade para reduzir a concorrência) mais que no sentido vertical (compra de empresas de atividades complementares). Na época, a indústria fonográfica ainda não tinha bem desenhada a sua cadeia de valor e a decomposição das suas etapas. Isso obrigou o produtor Mário Martins a ser promotor e profissional de relações públicas e a fazer contactos com os *media*, com planificação nos vários níveis e sua calendarização dentro da produção discográfica, o cerne das suas competências. O produtor discográfico tem mais autonomia e decisão financeira que, por exemplo, o apresentador de espetáculos. Ele pode contribuir para a formação de gosto, porque o disco multiplicado em cópias e transmitido na rádio atinge grandes audiências. Apesar de o seu nome ser mais ignorado do público que o apresentador em concerto, porque funciona na retaguarda, no escritório ou no estúdio, uma decisão do produtor atinge mais impacto nas diversas indústrias, ao promover o disco na rádio e na televisão e criar eventos. Finalmente, por saber ler música, o editor discográfico traz a vantagem de juntar dois mundos complexos: músicos criativos que não leem pautas de música e músicos licenciados mas de menor veia criativa.

No exemplo de Arnaldo Trindade, o desafoço económico familiar foi outro fator de vantagem. Ele fez o liceu e frequentou a universidade, viajou regularmente para os Estados Unidos e Canadá nas férias escolares e familiarizou-se com a língua inglesa. Aos quinze anos, os seus colegas no liceu ouviam falar de escadas rolantes, televisão e autoestradas, ainda desconhecidos em Portugal. A adolescência de Arnaldo Trindade no Porto passou-se num ambiente

cultural em torno da cultura, literatura e pintura⁸¹¹ – Teatro Experimental do Porto, de António Pedro, Cineclube do Porto, tertúlias com os poetas Daniel Filipe, Pedro Veiga Leitão e Egito Gonçalves (*Notícias do Bloqueio* no café Rialto) e com os pintores Eduardo Luís, António Quadros, Lino Vaz e Moreira Azevedo (café Majestic), jantares com Manuel Pinto de Azevedo (diretor do jornal *O Primeiro de Janeiro*), José Régio, Alberto Serpa, Manoel de Oliveira e António Lopes Ribeiro (irmão de Ribeirinho). Todos os contactos contribuíram para ele desenvolver capacidades de líder e tolerar posições distintas, visível na discografia que editou, com repertório internacional e nacional, este a combinar o gosto tradicional (folclore de Santa Marta de Portuzelo) com a nova música popular portuguesa (conjunto António Mafra) e a música popular de tema (José Afonso, Adriano Correia de Oliveira).

Mário Martins tivera um emprego burocrático inicial, mas o gosto de escrever poemas e trautear canções levou um colega a introduzi-lo em tertúlia de poetas com ligações às indústrias culturais, reunida em café junto ao teatro Monumental, como David Mourão Ferreira e António Couto Viana. A morte de um promotor reconhecido na captação e produção discográfica (Poza Domingues) foi a porta de entrada para Mário Martins na editora Valentim de Carvalho⁸¹². Poza Domingues, ligado ao *jazz* e às elites musicais, permaneceria na memória cultural da editora através da criação de um prémio com o seu nome. Sem prévio plano definido do seu papel profissional, Mário Martins foi-o construindo à medida que as situações se lhe deparavam. Como outros elementos da indústria fonográfica, ele foi autodidata. Num percurso profissional entre 1966 e 1998, procurou novos valores, tratou das suas imagens e cuidou deles como conselheiro, foi formador de gosto musical, estrategista atento ao mercado, à concorrência e às orientações da própria empresa. Ele não era empresário, mas criou a reputação de especialista, ouvido nessa qualidade pela administração, com esta a deter a decisão final. Mário Martins vivia no espartilho entre o sucesso e a falha: ao promover um disco, ele não sabia se rentabilizava ou não o investimento, o que significava permanente risco.

Em finais da década de 1950, Manuel Jorge Veloso ouvia o programa *Jazz Hour* (A Voz da América), em ondas curtas, depois da meia-noite, realizado por Willis Conover. Ele também consumia discos de 78 rpm (Glen Miller e

⁸¹¹ Arnaldo Trindade, entrevista pessoal.

⁸¹² Mário Martins, entrevista pessoal.

grandes orquestras americanas), de coleção pertença dos seus irmãos mais velhos. De autores de programas que ouvia a nível nacional, destacavam-se Luís Villas-Boas, que criou o Hot Clube de Portugal e um programa de *jazz* em Rádio Clube Português chamado *Hot Club*⁸¹³, em 1945, algum tempo depois transitado para a Emissora Nacional⁸¹⁴, e Raul Calado, com programa regular na Emissora Nacional (*Tempo Jazz*, 1958-1973), mais atreito ao *jazz* ligeiro. Em finais da década de 1950 e década de 1960, a divulgação do *jazz* era relativamente subversiva, como aliás tudo o que se fazia em termos culturais. Além do Hot Clube, houve durante algum tempo o Clube Universitário de Jazz (CUJ), com sessões fonográficas regulares, depois fechado pela polícia (1959-1961). Os amadores de *jazz* levavam uma pasta de discos a uma associação cultural ou de estudantes e davam a ouvir o *jazz* e a conhecer a história dos músicos negros sujeitos a segregação racial, discussão em termos teóricos, políticos e sociais. O programa *Cinco Minutos de Jazz*, de José Duarte, iniciado em 1966, com pequeno texto de abertura e faixa a não ultrapassar cinco minutos, pareceu trazer o desanuiamento cultural. José Duarte começara com *O Jazz, Esse Desconhecido* em Rádio Universidade (1958-1959). Na década de 1980, houve um grande crescimento de programas de rádio dedicados ao *jazz*, animados por Rui Neves, António Curvelo, Paulo Gil e Raul Vaz Calado.

No passado de Manuel Monteiro não há registo de tertúlias intelectuais, de boémia de artistas plásticos ou literários como nos outros perfis de profissionais, mas um convívio com empresários de espetáculo (José Lopes de Almeida, Domingos Parker e Rui Castelar), que recrutam artistas em início de carreira ou artistas na trajetória descendente das suas carreiras, dentro da cultura popular e de bairro. A viver em casa dos padrinhos no Porto, ele interessou-se desde cedo pelo mundo dos espetáculos. Os empresários incentivaram-no a gravar publicidade, apresentar espetáculos musicais e fazer rádio. Depois de falhar o concurso por eliminatórias *À Procura de um Ídolo*, vocacionado para novos talentos, foi convidado pelo empresário Lopes de Almeida a apresentar espetáculos⁸¹⁵. Lopes de Almeida produzia o programa-espetáculo *Pica-Pau*, realizado nomeadamente no cinema Vale Formoso, com variedades,

⁸¹³ Veloso, 2010: 657.

⁸¹⁴ Manuel Jorge Veloso, entrevista pessoal.

⁸¹⁵ Manuel Monteiro, entrevista pessoal.

pugilismo, ilusionismo, miniciclismo, fantoches e concursos⁸¹⁶, transmitido pela Rádio Renascença⁸¹⁷. A entrada de Manuel Monteiro nas apresentações musicais deveu-se ainda a Domingos Parker, locutor com programação diária da DIEP (Distribuidora Internacional de Espetáculos e Publicidade) na rádio e empresário concessionário de espetáculos.

A rede informal de contactos e a sua persistência levaram-no à colaboração regular em programas de auditório com artistas populares, sendo apresentador, promotor (com carro de som pela cidade a anunciar o espetáculo) e vendedor de bilhetes antes do espetáculo, desempenhando tarefas numa época em que não havia especialização ou ele não tinha estatuto simbólico social, embora ganhasse proximidade com o público e com artistas regionais que conseguiram alguma notoriedade e gravaram discos. Um percurso mais precário e sujeito a flutuações do mercado de espetáculos e publicidade levou-o a estratégias de sobrevivência e de empregabilidade. O circunstancial poder simbólico alargou-se quando foi diretor artístico de *night-clubs*, criando quadros autónomos de concursos, publicidade e prémios.

Trabalho aqui mais três ideias principais: angariação, promoção e catálogo, elementos centrais da cadeia de valor da indústria fonográfica. A que associa a descoberta de novos valores por parte de apresentadores, produtores e divulgadores. No caso do produtor fonográfico, ele faz apostas musicais, aconselha, gere carreiras, estabelece contratos com cantores e mantém parcerias com compositores, faz circular espetáculos, publicita através da rádio e leva os fãs a adquirir os discos e contribuir para os ganhos da editora. A formação do catálogo mantém-se permanente, com a procura de equilíbrio entre músicos populares e músicos de maior evolução cultural, entre muito vendáveis e artistas a lançar, cujo investimento é suportado pelos lucros dos artistas de maior venda, e entre gostos estéticos que agradavam a posições culturais e políticas variadas. Na etiqueta Orfeu, as vendas de discos de António Mafra, Maria Albertina e Quim Barreiros serviram para pagar contratos de exclusividade de Adriano Correia de Oliveira e José Afonso. Vitorino, Fausto, Francisco Fanhais e Pop Five Music Incorporated faziam parte do seu catálogo.

A opção de editar músicos de baladas (temas ou protesto) por parte de Arnaldo Trindade foi arriscada, por possibilidade de não escapar à censura.

⁸¹⁶ *Jornal de Notícias*, 7 e 22 de maio de 1971.

⁸¹⁷ *Jornal de Notícias*, 24 de junho de 1971.

A teia de contactos com intelectuais e artistas, além de homem conceituado e de sucesso nos negócios, aliado a passado familiar nos cânones do regime, mantiveram as edições fora das proibições⁸¹⁸. Antes, Arnaldo Trindade abraçou a paixão cultural de editor de poesia em disco. Em 1954, com apenas dezanove anos, visitou Miguel Torga e propôs-lhe fazer um disco com poesias ditas pelo poeta. A partir da gravação do disco de Miguel Torga, foi fácil angariar outros poetas: Aquilino Ribeiro, Jaime Cortesão, Ferreira de Castro, José Rodrigues Migueis, Fernando Namora e Agustina Bessa Luís. Passou a ser uma referência para um escritor ter disco gravado na etiqueta Orfeu, feito por processo artesanal de Mesquita Guimarães e capas de pintores da escola de Belas Artes do Porto: Moreira Azevedo, Júlio Vaz, José Rodrigues e Armando Alves.

Na editora fonográfica Valentim de Carvalho, Mário Martins criou um departamento e um catálogo de artistas, onde se combinaram artistas de grandes vendas e novidades. Entre outros artistas, ele descobriu ou promoveu e produziu Marco Paulo, Paco Bandeira, Carlos Paião, frei Hermano da Câmara, José Cid, José Viana, Eduardo Nascimento, Nuno Nazareth Fernandes, Ermelinda Duarte, Isabel Silvestre (Rancho de Manhouce), António Variações, Lara Li e Mafalda Veiga. No catálogo da editora, estavam ainda Amália Rodrigues, Carlos Paredes e Fernando Tordo. As vendas dos discos de Amália Rodrigues e de Marco Paulo permitiram experiências com frei Hermano da Câmara e lançar músicos como António Variações, depois artista de culto. Num dado momento, a administração da Valentim de Carvalho não quis investir no fado, deixando a Mário Martins o cuidado do catálogo de Amália Rodrigues, do mesmo modo que ele se esforçou por dar visibilidade à carreira de Carlos Paião⁸¹⁹.

Para preencher a vaga deixada por António Calvário, cantor saído da etiqueta para a espanhola Belter, a estratégia da editora Valentim de Carvalho foi promover Marco Paulo (nome artístico de João Simão da Silva), então aparecido em programa de Cidália Meireles. Ele tornou-se rapidamente o cantor mais vendido da editora: “à voz de Marco Paulo, eu podia tirar os instrumentos todos que a voz sozinha tinha a melodia”⁸²⁰. O produtor descobriu o filão das

⁸¹⁸ Arnaldo Trindade, entrevista pessoal.

⁸¹⁹ Mário Martins, entrevista pessoal.

⁸²⁰ Mário Martins, entrevista pessoal.

versões, caso da canção italiana *Vorrei* do disco inicial de Marco Paulo (1966). Então, os êxitos internacionais eram convertidos em nacionais com adaptação da lírica em português. O mercado das versões tinha um lado negativo: tradução ou adaptação da letra com dificuldades em termos de ritmo, escassa remuneração para o adaptador da letra. A editora Valentim de Carvalho apoiava artistas mais identificados com o regime político acabado em 1974, pelo que houve necessidade de cobrir tal falha. Quando a televisão mostrou a atriz Ermelinda Duarte a cantar *Somos Livres* (ou *A Gaivota Voava, Voava*), em peça de Luzia Maria Martins, Mário Martins procurou convencer a atriz a gravar um disco. Ela recusaria, alegando ter de pedir autorização ao Partido Comunista, de que era militante. Após muita insistência, o editor conseguiu incluí-la no catálogo.

Mário Martins ajudou na carreira de José Cid. Este abriu um caminho novo a partir da *Lenda de El Rei D. Sebastião* (1967) e *Balada para D. Inês* (1968). Depois, a censura proibiu a edição do disco *Quarteto 1111* (1970), pelos temas *Lenda de Nambuangongo* e *Pigmentação*. O disco de rock sinfónico de José Cid, *Dez Mil Anos Entre Vénus e Marte* (Orfeu, 1978), foi um fracasso comercial, embora, já perto de nós, cada cópia nos Estados Unidos chegasse a mil dólares. Um dia, enquanto falava com o produtor, ele tocava espontaneamente uma melodia, que Mário Martins pediu para gravar⁸²¹. Seria *Vinte Anos* (1973), que vendeu mais de cem mil cópias.

Na época, a promoção dos discos passava ainda muito pela rádio. Arnaldo Trindade oferecia discos a promover aos donos das estações e especialmente a realizadores e locutores de programas. No princípio, era ele próprio que entregava. Por exemplo, Carlos Silva foi um dos locutores que recebeu mais discos da etiqueta Orfeu para transmitir no seu programa noturno. Arnaldo Trindade desenvolveu estratégias de promoção, que passaram por publicidade na televisão. Quando fez um contrato com José Cid, publicitou-o na televisão com a *Anita não é Bonita*, topo das vendas em 1971.

Para atrair a rádio e os *media* em geral, tornava-se necessário fazer atividades originais. Em festa organizada no Parque Mayer, Mário Martins deu relevo a rábula de Raul Solnado sobre os *pinguinhas*, indivíduos que percorrem as tascas a beber jeropiga, aguardente e genebra. O produtor encomendou ao ceramista José Franco canecas com números correspondentes ao número do

⁸²¹ Mário Martins, entrevista pessoal.

convite endereçado. Se, no lançamento de disco de António Mourão, o prato servido foi iscas à portuguesa (*Hoje Há Fadiscas*, fados e iscas), no lançamento do disco inicial de Fernando Tordo foi o caracolóquio (caracóis comidos num colóquio)⁸²². O convite dizia: “O prazer é todo nosso em caracoloquiarmos consigo. Quer vir na próxima sexta-feira, dia 25, petiscar connosco ao Arraial de S. Vicente de Fora, pelas 19 horas”⁸²³? Arnaldo Trindade realizou convenções do disco, a primeira em Ofir (1969), onde convidou representantes das editoras, levou artistas internacionais e cantores da nova música portuguesa (baladeiros) e mostrou aos revendedores de discos que o Natal é um momento ideal para comprar⁸²⁴.

A vantagem de Mário Martins foi trabalhar numa estrutura de prestígio, uma marca vinda do começo do século xx, inserida no campo musical e alargada a outros campos. Os géneros de música popular foram um grande trunfo e, simultaneamente, uma grande dificuldade. Como olheiro, percorreu muitos espaços de espetáculo, tal como o apresentador musical procura talentos ou vocações. O último escolhe e apresenta ao vivo, o produtor musical convida o artista a gravar. Vindo de um nicho de mercado, a música de *jazz*, Manuel Jorge Veloso produziu, no final da década de 1960, o primeiro disco de *jazz* português com estrangeiros, o sexteto do saxofonista americano Steve Lacy. Este viera a concerto comemorativo do programa *Cinco Minutos de Jazz* de José Duarte. Então, Manuel Jorge Veloso trabalhava para a Sasseti-Guilda da Música. O primeiro disco com músicos portugueses foi editado em 1972 com Rão Kyao. Editorialmente, esteve ainda ligado à Caminho como responsável pela publicação fonográfica de *jazz*⁸²⁵. A relação do *jazz* com outras músicas nem sempre foi pacífica. No caso da música ligeira, até foi conflituosa, embora um grupo da música ligeira estabelecesse contactos profícuos com o *jazz*. A vinda de Thilo Krassman para Portugal, com banda própria, animou tal ligação, do mesmo modo que as colaborações dos pianistas Jorge Machado, Jorge Reis, Helder Martins e Mário Simões, bateristas Costa Pinto e Fernando Rueda, guitarrista Carlos Meneses, clarinetista Domingos Vilaça, trompetista Fernando Albuquerque e José Magalhães e saxofonista tenor Santos Rosa.

⁸²² *Plateia*, 5 de agosto de 1969.

⁸²³ *Diário Popular*, 26 de julho de 1969.

⁸²⁴ *Nova Antena*, 5 de dezembro de 1969.

⁸²⁵ Manuel Jorge Veloso, entrevista pessoal.

Mais tarde, o pianista e contrabaixista José Luís Tinoco teceu colaborações pioneiras na área da canção. Com a música clássica, a relação foi melhor. A nível de fruição musical, os públicos eram muito separados, mas depois passou a existir uma maior aproximação.

A vida profissional de Manuel Monteiro combinou a apresentação de espetáculos e a participação em programas de rádio. Entre outros artistas, apresentou António Mourão, Roberto Carlos, Rita Pavoni, Sylvie Vartan, Johnny Haliday, Alberto Cortez, Rafael, Alexandra e Minipop⁸²⁶. A sua estreia na rádio dera-se em 1966 com a festa anual de sorteio de automóveis e eletrodomésticos da associação Lar do Comércio para a Ideal Rádio. Do espetáculo de auditório, Manuel Monteiro passou a apresentador e, depois, diretor artístico de *night-clubs*, cabarés ou cafés-concerto do Porto. Nos *night-clubs* que dirigiu, Manuel Monteiro apresentou vedetas como Amália Rodrigues e Carlos do Carmo (Pérola Negra), Roberto Leal, Herman José e a equipa do programa televisivo Cornélia (D. Luís I). No *night-club* D. Luís I, com orquestra, passatempos, concorrentes, júri e prémios, Manuel Monteiro ganhava um mínimo de mil escudos por noite. Aqui, Manuel Monteiro cruzou-se com Rui Castelar, empresário que explorava a discoteca Porão da Nau (Lisboa) e produzia o programa *A Noite é Nossa* (Rádio Clube Português), sendo convidado para repórter daquele programa.

O *night-club* funciona como elemento complementar de outras atividades culturais e de lazer, com um público mais endinheirado e distinto do da Feira Popular para consumir e aliar restauração e entretenimento (incluindo espetáculos em *tournee*). O *night-club* estabelece dois níveis centrais sociológicos – a cultura boémia da noite e algum *bas fond* e promove cópias de programas de teatro ou de televisão, em circuitos de remediação e adaptação e mistura de géneros. Os *night-clubs* traçam rotas de moda, fomentando o alargamento da teia de interesses e contactos informais. Na época aqui retratada, a ligação à rádio e à música fazia-se pelo trânsito dos seus artistas, com espaços de contactos e negociação para colaborações futuras, a nível da produção, de contratos ou parcerias na base de grupos conhecidos e que trabalham juntos. O apresentador de espetáculos e diretor artístico tem ainda a função de escrutinador atento e agente que acarinha artistas e os promove, com benefícios mútuos: o locutor dá ao espetáculo de auditório novas vozes e músicos, estes

⁸²⁶ Manuel Monteiro, entrevista pessoal.

garantem novidades. Há uma economia de gostos e de trocas, talvez mais visível e forte numa cidade de dimensão média, com menores oportunidades de evoluir nas indústrias culturais e criativas. O promotor ou apresentador tem uma linguagem próxima e popular junto dos espectadores, mas precisa de programar permanentemente, de modo a criar espetáculos e garantir a sua própria remuneração.

Relação entre editor e músicos

Músicos e editores estabelecem uma relação de confiança mútua. Se esta se perde, a ligação pode acabar em conflito dirimível em tribunal. No caso da etiqueta Orfeu e dos cantautores estabeleceram-se dúvidas quanto a pagamento de direitos de autor. O bom vínculo entre Arnaldo Trindade e José Afonso, em especial com a mulher deste, desapareceu em 1973. Como valor de contrato, o editor pagava sete contos e quinhentos por mês a José Afonso (cerca de 1500 euros a preços de 2016), com ele a comprometer-se gravar um disco anual e conseguir projetos de outros músicos para a etiqueta⁸²⁷. O cantor levaria Vitorino, Fausto e padre Francisco Fanhais. Além do valor mensal fixo, havia um contrato por disco com pagamento a partir de certa quantidade de exemplares vendidos. Após a apreensão do disco *Os Vampiros* (Rapsódia, Casa Figueiredo), José Afonso teve dificuldades em arranjar editor. O medo era assunto da época, englobando editores, estações de rádios e salas de espetáculo, enquanto Emissora Nacional, Emissores Associados de Lisboa e Emissores do Norte Reunidos não manifestavam interesse naquele género de música.

A crise da relação começada com o disco de José Afonso *Cantares do Andarilho* juntou concorrência comercial e divergência ideológica. Uma fita gravada por José Afonso em Paris, incluindo José Mário Branco e Sérgio Godinho, fora mostrada a Arnaldo Trindade e, ao mesmo tempo, à Sassetti, representada por António Marques de Almeida. O argumento ideológico era Arnaldo Trindade defender o sistema capitalista e Marques de Almeida a sociedade socialista. A razão pragmática era José Afonso sentir que a etiqueta Orfeu não comunicava os valores reais de vendas de discos, pois nunca recebera direitos

⁸²⁷ Arnaldo Trindade, entrevista pessoal.

de autor de várias reedições de discos feitas em Espanha, Itália, França e Alemanha. O cálculo apontava, em 15 anos de contrato, para um prejuízo de oito mil contos de direitos de autor (mais de 1,6 milhões de euros a preços de 2016).

José Afonso assinaria contrato com a Sassetti⁸²⁸. Reorganizada nos últimos meses de 1973, a Sassetti, Sociedade Portuguesa de Música e Som, com oito mil contos de capital social e objeto de trabalho “a edição e comércio de discos fonográficos e o comércio de todos os artigos ligados a reprodução musical escrita ou sonora”⁸²⁹, surgiu como alternativa. O editor fez também contrato com José Mário Branco e Sérgio Godinho⁸³⁰, o que significou uma grande perda económica e de capital simbólico na etiqueta Orfeu. O volume de faturação dos últimos quatro meses de 1973 da Sassetti seria 27,5 mil contos (mais de 5,5 milhões de euros a preços de 2016) e lucro de cerca de 750 contos⁸³¹. Além do administrador-delegado da Sassetti, António Marques de Almeida, identificado com o Partido Comunista Português, a administração contava com Francisco Reis Granadeiro e Carlos Martinez Gil. Apesar da referência política, os dirigentes da Sassetti seriam recebidos por Américo Tomás em dezembro de 1973, por ocasião dos 125 anos da empresa⁸³², demonstração não explicável de identificação com o Estado Novo mas elucidativa das contradições políticas do tempo de ditadura. António Augusto Marques de Almeida formara anteriormente, em 1968, com Maria Elvira do Rosário Apetato Baptista de Sousa, a sociedade Guilda da Música – Sociedade Difusora do Disco, com sede na rua Tomás Ribeiro, 43, 8.º esquerdo, em Lisboa, tendo como objeto “o exercício do comércio de discos de gramofone, bem como de outros artigos direta ou indiretamente ligados à reprodução musical escrita ou sonora”, com capital social de 50 mil escudos⁸³³. A relação entre músicos, discos e a sua distribuição era ainda mais complexa:

“A gravação de música portuguesa em discos dá prejuízo aos seus editores,

⁸²⁸ <http://tributozecaafonso.blogspot.pt/2015/07/orfeu-vs-sassetti.html>, acessido em 16 de março de 2016; Castro, 2012.

⁸²⁹ *Diário do Governo*, III Série, 11 de setembro de 1973.

⁸³⁰ Castro, 2012: 78.

⁸³¹ *Diário do Governo*, III Série, 2 de agosto de 1974.

⁸³² *Diário do Governo*, III Série, 2 de agosto de 1974.

⁸³³ *Diário do Governo*, III Série, 21 de novembro de 1968.

porque a concorrência dos discos estrangeiros é decisiva para a sua expansão, e a sua venda no nosso mercado e fora dele não atinge um número que amortize as despesas iniciais com a gravação, salvo os discos gravados por alguns artistas de exceção. Os discos estrangeiros importados são infinitamente mais baratos, visto que nos países de origem já foram amortizados, e o que exportam a um preço incrivelmente ridículo é apenas o disco-matéria e pouco mais. Então, aos comerciantes de discos apenas lhes interessa a venda dos discos importados, e não arrostar com os mais que prováveis prejuízos na edição de discos com música e artistas portugueses. Por sua vez, a rádio tem de impor aos ouvintes a música estrangeira e portuguesa que os importadores de discos lhes impõem, de acordo com os seus interesses comerciais e não com os interesses da música portuguesa. Não se trata apenas do valor intrínseco dos discos normalmente oferecidos aos vários programas, mas do direito que os editores e importadores têm de reservar o direito de transmissão radiofónica”⁸³⁴.

Duas empresas, com autorização em exclusivo da prensagem de discos (Valentim de Carvalho e Rádio Triunfo), praticavam preços acordados por uma liga de produtores em modo de cartel. Os preços do disco eram elevados: 60 escudos num disco de 45 rpm e 180 escudos num LP⁸³⁵. Fora da Liga, não havia condições de pensar discos, mas a prensagem de um LP fora do país custava apenas 85\$00. Apenas dois anos depois, houve baixa significativa de preços nos vários fabricantes⁸³⁶.

Por discordar das ideias de Rádio Triunfo, Philips e Valentim de Carvalho, que faziam a maioria dos produtores discográficos, Arnaldo Trindade saiu e promoveu convenções (1969-1971), para as quais convidou concorrentes nacionais e produtores internacionais, chegando às primeiras páginas dos jornais nos Estados Unidos e em Portugal, e vendeu milhares de discos e ofereceu gira-discos. Ele conhecia o sistema americano de *marketing*, por frequentar as convenções anuais de Atlanta City (Estados Unidos). O editor organizou também espetáculos de auditório, com artistas internacionais como Marino Marini, Françoise Hardy e Sandie Shaw.

Entre Arnaldo Trindade e a Rádio Triunfo, ambos a trabalharem no Porto, havia uma relação privilegiada. A produtora discográfica tinha duas atividades (industrial e comercial) em três espaços (parte industrial no Porto; loja

⁸³⁴ *Plateia*, 24 de dezembro de 1968.

⁸³⁵ *Plateia*, 17 de dezembro de 1968.

⁸³⁶ *Diário Popular*, 27 de novembro de 1970.

Melodia, na rua do Carmo, e estúdio em Lisboa), com mais de cem trabalhadores. Arnaldo Trindade e Rádio Triunfo eram concorrentes comercialmente, mas aquele cliente industrial desta. Arnaldo Trindade, conjuntamente com José Serafim (Movieplay), comprou a Rádio Triunfo em 1983. A Movieplay, filial da editora espanhola, fora criada em 1977, autonomizada juridicamente mais tarde. José Serafim precisava de uma fábrica para produzir discos. A nova empresa representava a CBS, Warner Bros, Motown, Island, Durium e Pye, com um vasto catálogo português de fado, música tradicional, cantautores e *rock*. O processo de aquisição da Rádio Triunfo por Arnaldo Trindade e José Serafim era o culminar da independência dos editores discográficos face à rádio, marca significativa da década de 1960. Contudo, CBS e Warner Bros saíram pouco depois do catálogo da nova empresa.

Para os agentes culturais aqui identificados, a rádio aparece como indústria cultural complementar à sua atividade nuclear. Manuel Monteiro gravou publicidade para a rádio e participou em programas como *A Noite é Nossa*, de Rui Castelar, fazendo reportagens, embora o seu centro fosse a apresentação de espetáculos de auditório. Arnaldo Trindade, na primeira *tournee* pelos Estados Unidos, com o conjunto António Mafra, levou o locutor de rádio Carlos Silva⁸³⁷, a quem fornecia discos para promover no programa *A Última Hora*, elo essencial na ligação nas duas indústrias. O técnico de som José Fortes fizera a primeira gravação dos Mafras para o programa radiofónico de Carlos Silva, com Arnaldo Trindade a incorporar o conjunto na editora Orfeu. Mário Martins centrou-se na função de gestor e organizador de gostos na edição musical e a rádio foi um meio de promoção, aproximando-se de Arnaldo Trindade. Neste aspeto, Manuel Monteiro foi distinto, porque juntou a apresentação de espetáculos e na rádio, levando a uma aproximação das indústrias culturais e criativas. Mas com menor poder de decisão, porque dependia dos contratos estabelecidos pelos empresários com os artistas. Claro que podia destacar, pela ênfase, artistas da sua preferência, poder simbólico também concedido aos locutores dos programas radiofónicos. O contacto de Manuel Jorge Veloso com a rádio enquanto autor foi evidente no final da década de 1980, quando iniciou uma rubrica de vinte minutos no programa da manhã da Antena 2 e um programa regular semanal ao sábado e domingo (1993-2011).

⁸³⁷ Carlos Silva, entrevista pessoal.

A rádio tornava-se ponto de chegada e de partida, com a indústria discográfica a descolar da dependência da rádio, visível em várias etapas. Por um lado, a indústria discográfica marcou indelevelmente a rádio, quando esta optou por transmitir discos gravados (78, 45 e 33 rpm), em detrimento dos programas em direto com pequenas orquestras ou bandas nos anos iniciais (década de 1930). Por outro lado, o disco sofreu a concorrência da gravação magnética mas em géneros específicos (concerto de música clássica, noticiários) e dependia da promoção na rádio (e, depois, televisão). Se o disco não tocasse na rádio, não era vendido nem os seus autores faziam espetáculos. A rádio nas décadas de 1940 e 1960, caso da Emissora Nacional, criou uma escola de formação de artistas, o Centro de Preparação de Artistas da Rádio, com uma tripla finalidade: formação do gosto, criação de espetáculos de auditório em Lisboa e no país, articulação com a Rádio Triunfo na produção fonográfica.

O modelo da rádio perdia importância na década de 1960, nomeadamente pela quebra de relevo do programa *Serões para Trabalhadores*, até aí motor de divulgação de artistas e, por isso, indicador da edição fonográfica. Com a produção discográfica apoiada na promoção (televisão, espetáculos), novos recursos tecnológicos (como a gravação multipista) e maior consumo individual, a edição de discos reduzia a dependência da rádio. Os decisores de gosto distribuíam-se pelas duas indústrias culturais. Além disso, a penetração de discos de circuitos internacionais cresceu, com mudança de gostos entre a primeira e a segunda parte da década. A produção anglo-americana suplantaria a música de origem latina (espanhola, francesa, italiana, brasileira), com reflexos diretos nos programas de rádio.

A produção de maiores catálogos e a capacidade de *marketing* (promoção, embalamento dos produtos, articulação com as outras indústrias culturais) foram razões que ilustram a mudança de paradigma. Aqui, dos vários perfis profissionais, apenas Arnaldo Trindade teve visão estratégica para a mudança, graças ao seu maior cosmopolitismo. Mas o período a seguir a abril de 1974 criou ruturas no seu modelo, com os cantores de temas a mudarem-se para a Sassetti⁸³⁸.

A programação radiofónica contribuiu para isto. Os programas de fim de tarde e noite (*Página 1*, *Tempo Zip*, *PBX*, *Limite*, 1-8-0) em ondas médias e

⁸³⁸ Castro, 2012: 69.

a programação diferenciada de frequência modulada em Rádio Clube Português ajudaram. Em primeiro lugar, devido à penetração de discos anglo-americanos. Depois, a entrada de uma nova geração de profissionais, muitos deles vindos de estúdios na Rádio Universidade. Em terceiro lugar, pela maior aproximação entre locutores e produtores fonográficos, com ofertas de discos por parte destes. Em último lugar, ambos estavam interessados na novidade permanente. A escuta deixou de se centrar nos programas de discos pedidos, apesar de continuarem populares, mas deu conta do maior poder aquisitivo quanto a discos. E os públicos diversificavam gostos em géneros diferentes, atendendo à moda e a consumos diferenciados. As indústrias culturais produziam celebridades, depressa substituídas por outras. Revistas internacionais, escuta de rádios musicais internacionais em língua inglesa com *disc-jockeys*, televisão e cinema tiveram impacto na mudança do paradigma musical, que incluiu a ascensão de novos tipos musicais, entre os quais o *jazz*. Por trabalhar na televisão (1958-1961), Manuel Jorge Veloso propôs um programa de *jazz* regular, a revelar grandes nomes. Então, vários dos profissionais que trabalhavam em *boîtes*, clubes noturnos, casinos, na música ligeira e na orquestra ligeira da Emissora Nacional, apreciadores de *jazz*, encontravam-se e tocavam. Formaram quartetos, quintetos, sextetos e a *big band* dirigida por Costa Pinto⁸³⁹.

Se os músicos profissionais viviam de uma atividade musical mas se dedicavam a tocar por hóbi ou paixão, a maioria não sabia tecnicamente música embora tocasse piano e outros instrumentos. O núcleo de músicos amadores incluía gente oriunda de Coimbra (Bernardo Moreira, António José Veloso, Vasco Henriques) e de Lisboa (Justiniano Canelhas, Paulo Gil, Manuel Jorge Veloso, Rui Cardoso), a tocar *jazz* moderno, o *bebop*, posterior ao *swing*. Os festivais também foram essenciais. Fora do Hot Clube, Villas-Boas organizou o Festival de Cascais e Duarte Mendonça o festival Estoril Jazz. Paulo Gil, baterista, tornou-se agente e produtor fonográfico na Valentim de Carvalho, com músicos estrangeiros mas discos prensados cá. Na transição da década de 1950 para a seguinte, houve concertos decisivos para o conhecimento da arte em Portugal, com Duke Ellington, Countie Basie, Oscar Peterson e Louis Armstrong. Ao longo da década de 1960 e anos seguintes, o conhecimento musical cresceu devido a viagens de elementos ligados ao *jazz*. Manuel Jorge

⁸³⁹ Manuel Jorge Veloso, entrevista pessoal.

Veloso visitava Paris e ouvia músicos de *jazz*, via cinema e comprava discos; Villas-Boas, a trabalhar na companhia de aviação KLM, ia regularmente aos Estados Unidos e trazia discos. O movimento livreiro começou a importar publicações proibidas ou censuradas e a distribuir discos de *jazz*. Após 1974, apareceram escolas de música de *jazz*.

A estrutura de cada grupo ajustava-se ao número de músicos. Como o grupo habitual de *jazz* é pequeno, cada músico tocava com os outros: quarteto, quinteto, sexteto. O grupo de maior duração e estabilidade foi o quarteto do Hot Clube de Portugal, com uma internacionalização no festival de Comblain-la-Tour (Bélgica), em 1963, graças ao saxofonista barítono belga Jean-Pierre Gebler. Ele organizou o quarteto constituído por si, Bernardo Moreira, Justiniano Canelhas e Manuel Jorge Veloso. Além da ida à Bélgica, o grupo tocou na televisão, em concertos em associações de estudantes em Coimbra, no Porto e noutras partes do país, além do contributo na banda sonora do filme *Belarmino*, de Fernando Lopes (1964)⁸⁴⁰.

O gosto de música popular urbana modificou-se, no que se designou de movimento de música moderna, associado a ritmos de dança e juventude. A divulgação musical ampliava-se: além de programas de rádio, a promoção fazia-se através de atividades de organizações locais ou estatais (concursos, festivais, prémios). A sociedade refletia as tendências e repercutia em cada uma das áreas, porque, ao mesmo tempo, emergia um movimento musical de contestação, conhecido por baladeiros. No começo de 1968, surgia a notícia do I Concurso Académico de Música Moderna (ou música ié-ié, como se dizia), em iniciativa do CITU (Centro de Intercâmbio e Turismo Universitário). O concurso decorreu de fevereiro a maio de 1968, às sextas-feiras, no cinema Império, aberto a todos os conjuntos ou bandas académicas amadoras até um máximo de cinco elementos⁸⁴¹. Em disputa, dois prémios principais: estadia de doze dias em Londres para o grupo classificado em primeiro lugar e doze dias em Paris para o segundo classificado⁸⁴².

O vencedor do concurso foi o conjunto Psycho, anteriormente chamado Espaciais, que ficara no sexto lugar do concurso ié-ié promovido pelo Movimento Nacional Feminino em 1965-1966 e ganhou pelos Claves (Teatro

⁸⁴⁰ Manuel Jorge Veloso, entrevista pessoal.

⁸⁴¹ *Diário Popular*, 15 e 27 de janeiro de 1968.

⁸⁴² *Diário Popular*, 18 de maio de 1968.

Monumental, Lisboa)⁸⁴³. Imprensa e rádio partilharam a novidade de grupos musicais jovens tocarem em concursos promovidos por entidades distantes do negócio, como o Movimento Nacional Feminino. O recurso a instrumentos elétricos e com grupos pequenos de quatro a seis elementos passou a ser o modelo. A gravação de discos era o objetivo que levava os grupos a atuarem ao vivo. Como reação a estes concursos, nascia uma crítica a questionar a relação entre música e guerra colonial: dirigentes políticos estimulariam concursos de música moderna como modo de alienar e fazer esquecer os problemas provocados pela guerra.

Mas a música servia ainda para despertar novos pontos de vista. Daí a realização de debates públicos sobre música ligeira e moderna como o realizado pela revista *Rádio & Televisão*⁸⁴⁴. De modo mais vincado, e por estar nas vésperas do golpe militar de abril de 1974, o I Encontro da Canção Portuguesa, organizado pela Casa da Imprensa e com reportagem direta pela rádio (programas *Quatro Tempos* e *Encontro com a Noite*), teve um forte ambiente político. O locutor Joaquim Furtado chamou o premiado Adelino Gomes para receber o prémio excepcional de repórter radiofónico do programa *Página 1*, despedido em setembro de 1972. José Afonso cantaria *Grândola*:

“Dentro do Coliseu encontravam-se cinco mil pessoas, números redondos. A juventude predominava. [...] O ambiente era de euforia, de autêntica festa. Os mais jovens manifestavam-se exuberantemente, em assobios, palmas e gritos, como se os percorresse certo nervosismo, como se algo importante estivesse para acontecer”⁸⁴⁵.

De cantores e músicos presentes estariam ainda Adriano Correia de Oliveira, José Jorge Letria e Manuel Freire. Os dois últimos perderiam as canções, “mas que a plateia sabia muito bem onde as podia encontrar”⁸⁴⁶, código para dizer que a censura as proibira. Algumas das canções seriam críticas à vida portuguesa, conforme o mesmo relatório.

Este período seria muito importante em termos musicais. Arnaldo Trindade foi um dos agentes musicais mais atentos a acompanhar o movimento europeu

⁸⁴³ <http://guedelhudos.blogspot.pt>, acessido em 6 de dezembro de 2016.

⁸⁴⁴ *Diário Popular*, 9 de março de 1970.

⁸⁴⁵ *Diário Popular*, 30 de março de 1974.

⁸⁴⁶ Relatório da Polícia de Segurança Pública de Lisboa, 30 de março de 1974.

e americano e presenciou o nascimento, em Portugal, de um movimento de cantores de protesto ou tema. O país teria cantores, poetas, músicos e arranjadores (José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Mário Branco, Sérgio Godinho, Fausto Bordalo Dias, Vitorino Salomé, José Jorge Letria e Manuel Freire) tão importantes como Espanha (Juan Manuel Serrat, Patxi Andión e Benedicto Garcia Villar), França (George Brassens, Jean Ferrat, Léo Ferré e o belga Jacques Brel), Inglaterra (Donovan e Sandy Denny) e Estados Unidos (Woody Guthrie, Joan Baez, Bob Dylan e Peter Paul & Mary). Com os meios que havia, o grupo de músicos portugueses em torno das editoras nacionais conseguiu fazer algo quase único a nível mundial.

11. Prémios de rádio da Casa da Imprensa

Em 1905, a mutualista Associação de Classe dos Trabalhadores de Imprensa de Lisboa foi fundada para resolver problemas de doença, desemprego e pensões da classe dos jornalistas⁸⁴⁷. Saraus, quermesses e tómbolas ajudavam aos contributos dos sócios para ter mais capacidade financeira de apoio aos jornalistas em dificuldades. O Cofre de Beneficência e Pensões passou a chamar-se Caixa de Auxílio⁸⁴⁸ e, depois, Caixa de Previdência. No começo da década de 1950, os sócios lançaram-se na construção de uma sede, na rua da Horta Seca, suportada por subsídios e festas (tourada e grande noite do fado), onde ficaria instalada a Casa da Imprensa. O aluguer de uma parte do edifício seria, no futuro, um esteio para o aumento de despesas da Casa da Imprensa, caso da prestação de cuidados de saúde. O I Encontro da Canção Portuguesa, iniciativa realizada pouco antes de 25 de abril de 1974 e que teve a atuação de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, entre outros, trouxe êxito e contribuiu para o prestígio da Casa da Imprensa.

Em 1968, a Casa da Imprensa tinha 176 sócios, número que subiu para 244 em 1975⁸⁴⁹, enquanto as iniciativas culturais (Grande Noite do Fado, Corrida da Imprensa, ciclos e festivais de cinema, festivais internacionais de teatro e prémios da imprensa) contribuiriam com 304 589 escudos em 1968 e 357 365 escudos em 1975. Os Prémios de Imprensa, que surgiram em 1962, por sugestão do cantor Luís Piçarra, então designados óscares⁸⁵⁰, cumpriram diversos fins, como prestígio da associação, atividade lucrativa em espetáculos e marcador de tendência de gosto estético, ao galardoar determinados

⁸⁴⁷ Serra e Branco, 2006: 23-24. A parte inicial do capítulo deve muito ao livro de Serra e Branco.

⁸⁴⁸ Serra e Branco, 2006: 40.

⁸⁴⁹ Serra e Branco, 2006: 173-175.

⁸⁵⁰ Serra e Branco, 2006: 129.

profissionais e programas, conjunto de produtos de cultura popular, num sentido que posso entender como próximo dos objetivos que presidiram nas décadas de 1950 e 1960 à criação dos prémios de rainhas e reis da rádio, promovidos respetivamente pelas revistas *Plateia* e *Flama*⁸⁵¹. Também não se pode esquecer os intuítos políticos, na passagem para a década de 1970, em que os prémios tiveram impacto na formação de uma rádio nova e contribuíram para forjar a alternativa à cultura dominante, ao refletirem escolhas de júris não comprometidos com o Estado Novo (Quadro 3).

Quadro 3. Prémios atribuídos pela Casa da Imprensa

Ano	Prémios
1962	Locutores Maria Leonor Magro e Artur Agostinho, produtor Francisco Mata e programa <i>Meia-Noite</i> (Rádio Clube Português), de António Miguel
1964	Locutor Armando Marques Ferreira, programa <i>23.ª Hora</i> (Rádio Renascença), de Joaquim Pedro, João Martins e Armando Marques Ferreira
1966	Locutores Mary e Fernando Correia, produtor Parodiantes de Lisboa
1967	Locutores Eugénia Maria e Luís Filipe Costa, programas <i>Em Órbita</i> (Rádio Clube Português) (prémio especial) e <i>Tudo Isto é Vida</i> (Emissora Nacional)
1968	Locutores Maria Manuela Paulino Gomes e Igrejas Caeiro, além de Maria Leonor Magro (prémio de mérito ⁸⁵²), programa <i>PBX</i> (no período em que foram realizadores Carlos Cruz e Fialho Gouveia)
1969	Locutor Rui Pedro, programas <i>1-8-0</i> , de Paulo Medeiros (Rádio Alfabeta), <i>Impacto</i> , de João Martins (Rádio Clube Português) e <i>A Ciência ao Serviço do Homem</i> (rubrica da Emissora Nacional), de António Manuel Baptista ⁸⁵³
1970	Locutores José Manuel Nunes e Adelino Gomes, técnico José Videira (prémio especial)
1971	Programas <i>Página 1</i> (Rádio Renascença), <i>Tempo Zip</i> (Rádio Clube Português) e <i>Vértice</i> , (Rádio Clube Português), de Rui Pedro
1972	Locutor Adelino Gomes (a título excepcional)
1974	Profissional Luís Filipe Costa, programas <i>Limite</i> (Rádio Renascença) e <i>Serviços Noticiosos de RCP</i> (prémio especial)

Os primeiros prémios foram atribuídos em espetáculo realizado no Pavilhão dos Desportos de Lisboa, em 14 de fevereiro de 1963, cheio de gente e com

⁸⁵¹ Santos, 2014.

⁸⁵² Maria Leonor Magro, boa locutora e fluente em línguas, fez muitas entrevistas.

⁸⁵³ *Diário Popular*, 5 de março de 1970.

a RTP a transmitir diretamente. Os prémios eram simbolizados numa placa, a que se juntaria a reprodução de estatueta do escultor Soares Branco. No tocante à rádio, ao longo dos anos, os prémios consagraram nomes (no sentido da tradição) e reconheceram a inovação (no sentido da projeção) e coragem (profissionais sem medo das sujeições a que o regime obrigava). As modalidades dos prémios, que começaram por distinguir locutores, produtores e programas, foram alteradas ou não atribuídas em alguns anos⁸⁵⁴.

No caso dos prémios de 1969, o programa *1-8-0* recebeu-o “pela sua vivacidade e pela sua preocupação de atualidade, acompanhando os acontecimentos”, *Impacto*, de João Martins, “pelo seu esforço de elevação do nível cultural da rádio e de divulgação da boa música portuguesa” e *A Ciência ao Serviço do Homem*, de António Manuel Baptista, “pela sua qualidade didática com a intenção de divulgar conhecimentos científicos junto do grande público”⁸⁵⁵. No festival da Casa da Imprensa onde foram entregues os prémios, milhares de pessoas assistiram durante cinco horas⁸⁵⁶. Nos prémios de locutor em 1970, o júri considerou que eles representavam “vias válidas na construção de uma rádio nova, entre si diferenciados mas rompendo com os esquemas tradicionais que têm impedido o desenvolvimento progressivo da atividade radiofónica em Portugal”⁸⁵⁷. A entrega de Prémios Imprensa da Rádio 1970 seria a 18 de janeiro de 1972, durante uma emissão ao vivo do programa *Página 1*⁸⁵⁸. Nos prémios de 1971, atribuídos aos programas *Página 1*, *Tempo Zip* e *Vértice*, o júri destacou um conceito de rádio assente em “trabalho coletivo de prospeção da realidade circundante” e de recusa de “uma linguagem convencional anquilosante e individualista”⁸⁵⁹.

Já em 1972, nos prémios de rádio o júri decidiu não atribuir o prémio de melhor Programa Radiofónico de 1972, “atendendo à generalizada mediocridade da programação radiofónica nacional desse ano e à manifesta incapacidade dos seus responsáveis de assumirem a função crítica e informativa que

⁸⁵⁴ Serra e Branco, 2006: 130-140.

⁸⁵⁵ Serra e Branco, 2006: 135.

⁸⁵⁶ *Diário Popular*, 5 de abril de 1970.

⁸⁵⁷ Serra e Branco, 2006: 136; *Diário Popular*, 16 de maio de 1971.

⁸⁵⁸ *Diário Popular*, 13 de janeiro de 1972.

⁸⁵⁹ Serra e Branco, 2006: 138.

lhes é exigida”⁸⁶⁰. Desta crítica, ressaltados os programas *Tempo Zip* e *Boa Noite Vitor*, com o primeiro, segundo a ata do júri, “não obstante a sua efémera duração em 1972, conseguiu ser uma exceção à regra atrás exposta, assumindo todas as consequências de uma rádio interveniente e profundamente crítica feita de e para a realidade portuguesa”. O segundo deu a oportunidade ao seu autor, José Nuno Martins, evidenciar a “preocupação de linguagem pessoal assente numa criteriosa seleção musical”, escapando à superficialidade de Rádio Clube Português em FM.

Na atribuição do prémio excepcional de Reportagem Radiofónica ao profissional Adelino Gomes, o júri destacou as qualidades reveladas no programa *Página 1*, de Rádio Renascença, no qual “assumiu convictamente todos os riscos e deveres inerentes à profissão, sendo por isso de lamentar o seu prolongado afastamento”⁸⁶¹. Adelino Gomes fora despedido por ter comentado o massacre de israelitas nos Jogos Olímpicos de Munique. Se os prémios anteriores, mormente o atribuído a Adelino Gomes em 1972, tinham uma marca política forte, nos prémios de 1974, após a revolução e com um discurso muito identificado com os novos valores políticos e éticos, o júri destacou o programa *Limite* “pela afirmação de uma solidariedade internacionalista”, o profissional Luís Filipe Costa pelo “ativismo, autenticidade e consciencialização política” imprimida ao seu trabalho e os Serviços Noticiosos de Rádio Clube Português “pela rápida localização dos acontecimentos” e “cuidadoso tratamento da informação”, sem excluir uma “análise clara em termos de uma indesmentível identificação com o momento revolucionário atual”⁸⁶².

O júri dos prémios de Rádio em 1969 foi constituído pelo crítico de rádio Pedro Santos e pelos jornalistas e críticos César Afonso e Miguel Serrano, e secretariado por Adelino Cardoso, da direção da Casa da Imprensa, entidade patrocinadora dos prémios⁸⁶³, o de 1970 por Miguel Serrano, Fernando Cordeiro e Tito Lívio⁸⁶⁴, o de 1971 pelos críticos Miguel Serrano, Tito Lívio e jornalista Avelino Rodrigues⁸⁶⁵ e o de 1972 por Miguel Serrano (*República*

⁸⁶⁰ *Diário Popular*, 13 de dezembro de 1973.

⁸⁶¹ Serra e Branco, 2006: 139; *Diário Popular*, 13 de dezembro de 1973.

⁸⁶² Serra e Branco, 2006: 140.

⁸⁶³ *Diário Popular*, 5 de março de 1970.

⁸⁶⁴ *Diário Popular*, 16 de maio de 1971.

⁸⁶⁵ *Mundo da Canção*, 20 de abril de 1972.

e *Comércio do Porto*), Tito Lívio (*O Mundo da Canção*), José Jorge Letria (*República*) e Mário Contumélias (*Musicalíssimo*)⁸⁶⁶.

Críticos de rádio

A crítica de rádio exerce-se sobre o domínio efémero de edições de programas. Ao longo da história da rádio, surgiram jornalistas a escrever com regularidade, numa combinação de gosto pessoal com crítica quase literária, mas sem grelha teórica, em modelo próximo do artigo de opinião e uso frequente de tipo de linguagem popular (provérbios e metáforas) e próximo do irónico. Apesar de a crítica de rádio não ter sempre reflexões profundas ou trabalho de pesquisa e de valorização, escrevia-se sobre a atualidade das estruturas de rádio. No conjunto de artigos escritos por um crítico, encontra-se uma espécie de carta estética para melhorar a rádio. Assim, os textos traçam memórias sobre a época, cultura, tecnologias, constrangimentos e tendências de gosto.

A análise recolhe artigos em meios escritos ligados à música e artes de espetáculo num pequeno período de tempo (entre parêntesis os nomes dos críticos e os anos): *Plateia* (Pedro Santos, 1968), *Rádio & Televisão* (Jorge Guerra, 1968-1969), *Mundo da Canção* (Tito Lívio, 1972) e *Musicalíssimo* (Mário Contumélias, 1972-1973). No conjunto, os críticos de rádio eram jornalistas de cultura e artes performativas, antigo diretor de jornal humorístico, escritores e docentes. O crítico de maior longevidade foi Pedro Santos, com a coluna semanal “Impressões de um Ouvinte”. Ele foi também tradutor de livros da Agência Portuguesa de Revistas e autor de livros da série *Grandes Êxitos do Cinema Mundial*, enquanto Tito Lívio escreveu *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965): Um Marco na História do Teatro Português* (2009). Já Mário Contumélias escreveu letras de canções e foi presidente do Sindicato dos Jornalistas. Alguns destes críticos foram membros dos júris da Casa da Imprensa na secção de rádio (Pedro Santos em 1969, Tito Lívio em 1970, 1971 e 1972, e Mário Contumélias em 1972).

Uma das críticas mais consequentes foi a dedicada à música cantada em português por oposição a outras línguas. Se realizadores e locutores eram permeáveis à música anglo-saxónica, alguns dos críticos de rádio defendiam a

⁸⁶⁶ *Diário Popular*, 13 de dezembro de 1973.

música de língua portuguesa. O crítico que mais se notabilizou na opção contra a desnacionalização musical foi Pedro Santos. Por não aceitar a liberdade discricionária na quantidade de música estrangeira transmitida diariamente e a “macacada dos ritmos anglo-saxões”⁸⁶⁷, ele defendeu o regulamento de um festival popular de canção portuguesa, em que não se admitiam “canções com ritmos comumente designados como música ié-ié”⁸⁶⁸. O contexto era adequado, pois decorria um concurso académico de música moderna muito participado no cinema Império (Lisboa) (1968). Pedro Santos apontava os responsáveis do que chamava música «tchim-pum»: importadores de discos, estações (que dependiam do fornecimento gratuito de discos), compositores (que aceitavam as influências estrangeiras) e rádio, que ia ao “encontro da revolta juvenil que, mercê do alucinante ritmo da vida moderna, cada vez mais se vê divorciada do lar e da família”⁸⁶⁹. A crítica estendeu-se aos membros dos júris de festivais. Num desses, os elementos de Viseu eram comerciantes (fazendas, papelaria e malhas), empregado bancário e agente técnico de engenharia, questionando o seu conhecimento musical.

Apesar dos prémios Ondas e da Casa da Imprensa, Pedro Santos não considerava *Em Órbita* o melhor programa popular de música anglo-saxónica, devendo ser confrontado com outros programas de Rádio Renascença e Rádio Peninsular⁸⁷⁰. O prémio Ondas devia premiar o melhor dos programas de todas as estações mas, em cada edição, um ou mais premiados pertenciam a profissionais e programas de Rádio Clube Português:

“na plenitude do nosso direito de opinião, a partir da atribuição de prémios em 1967 ao nosso país, o que na altura própria verberámos, onde não houve um mínimo de verdade, de justiça no reconhecimento de competência, na rubrica galardoada, radicando em nós a certeza dos prémios atribuídos por compadrio, já que o júri de Barcelona, ignorante dos valores que possuímos na rádio portuguesa, tem de confiar no seu delegado no nosso país no que foi ludibriado com uma informação de parcialidade flagrante”⁸⁷¹.

⁸⁶⁷ *Plateia*, 16 de abril de 1968.

⁸⁶⁸ *Plateia*, 23 de abril de 1968.

⁸⁶⁹ *Plateia*, 2 de abril de 1968.

⁸⁷⁰ *Plateia*, 13 de fevereiro de 1968.

⁸⁷¹ *Plateia*, 12 de novembro de 1968.

A pronúncia das palavras foi outra constante dos artigos de Pedro Santos. Para um melhor controlo, ele achava que as gravações dos programas deviam submeter-se a “rigorosa censura”⁸⁷² de um conselho, que julgaria do benefício da locução. Aos profissionais que não pronunciavam bem as palavras designou-os de locutores de opereta. Ele criticou ainda o uso de estrangeirismos: *cocktail* em vez de beberete, *boutique* em vez de loja, *show* em vez de espetáculo.

Por seu lado, Tito Lívio dividia a rádio em dois mundos: apoiava ou detestava programas. Sobre *Vértice*, “programa instável na nossa rádio, dado que integrado no esquema de um produtor que é aquele que maior número de horas possui na frequência modulada de Rádio Clube Português – Produções Publicitárias Portuguesas, que outra coisa não procura da rádio senão uma fonte permanente e cada vez maior de obtenção de lucros”⁸⁷³. Sobre o locutor Paulo Fernando disse faltar-lhe lucidez e cultura geral, com programas de pasmaceira confrangedora⁸⁷⁴. Concluía o crítico de rádio sobre o que não gostava: “programas como este refletem bem o nível médio da cultura do público que os justifica e suporta e dos produtores que exploram a incapacidade de opção desse mesmo público. Bem como o confrangedor baixo nível cultural dos nossos artistas”⁸⁷⁵.

Também o crítico Jorge Guerra escreveu sobre a improvisação de Paulo Fernando, que utilizando o eco⁸⁷⁶, cantava e assobiava a acompanhar as canções e usava palavras e frases sem grande sentido, como “Boa noite, manjericos” e “Ó Chiquinho”⁸⁷⁷. Em *Rádio & Televisão*, Jorge Guerra partia de temas (géneros) para se debruçar em programas particulares. A informação foi examinada por ele, numa altura em que se falava de abertura no conteúdo e na forma⁸⁷⁸, a partir de promessas de liberalização política com Marcelo Caetano. Da forma, havia indicadores de maior síntese e tratamento noticioso, caso de Rádio Clube Português com as notícias internacionais. Na Emissora

⁸⁷² *Plateia*, 26 de março de 1968.

⁸⁷³ *Mundo da Canção*, novembro de 1972.

⁸⁷⁴ *Mundo da Canção*, 20 de abril de 1972.

⁸⁷⁵ *Mundo da Canção*, outubro de 1972.

⁸⁷⁶ *Rádio & Televisão*, 23 de novembro de 1968.

⁸⁷⁷ *Rádio & Televisão*, 17 de maio de 1969.

⁸⁷⁸ *Rádio & Televisão*, 21 de dezembro de 1968.

Nacional, a síntese não era o seu forte. Já quanto ao conteúdo, nada de novo, com futilidades e gracinhas a tirarem lugar a problemas sociais, económicos e políticos. Os folhetins radiofónicos mereceram igual atenção: “a mesma pieguice, a mesma literatura subdesenvolvida, a mesma deformação de valores, a mesma procura de caminhos que conduzem ao êxito garantido pela lágrima ao canto do olho”⁸⁷⁹. Também a locução foi uma preocupação, caso de *Clube das Donas de Casa*, sem classificação possível: “Henrique é uma torneira aberta para a «conversazinha» dita descontraída e sem o menor sentido. A sua colega Maria João Aguiar segue-lhe o exemplo”⁸⁸⁰. Seria este o programa que as mulheres esperavam⁸⁸¹?

Noutro artigo, Jorge Guerra escreveu sobre o disco associado “às gracinhas tolas e conversas para passar o tempo”, quando não é para passar publicidade⁸⁸². Num programa apoiado por anúncio de escola comercial, afirmava-se “ensinar datilografia em quatro (4) semanas e estenografia em oito (8) semanas, nesta última modalidade a escrever cento e trinta (130) palavras por minuto”, enquanto outro programa, com publicidade de organização vendedora de lubrificantes, o seu realizador enaltecia as qualidades do produto e levava ao microfone os consumidores dos mesmos lubrificantes⁸⁸³. O julgamento desfavorável a esse tipo de anúncios foi uma marca na escrita do crítico. Ainda noutro texto, Jorge Guerra escreveu sobre transmissões desportivas, num momento em que as estações inauguravam o sistema de repetição de jogadas mais importantes (*flashback*), com o jornalista a sublinhar com palavras em sínteses essas jogadas e o final do encontro⁸⁸⁴. O crítico também dedicou atenção à programação humorística, remontando aos *Diálogos de Domingo*, de Olavo d’Eça Leal, até chegar aos Parodiantes de Lisboa e elogiar o folhetim dos cómicos, com análise das personagens, atualidade, interpretação e sabor dos diálogos⁸⁸⁵.

⁸⁷⁹ *Rádio & Televisão*, 4 de janeiro de 1969.

⁸⁸⁰ *Rádio & Televisão*, 18 de janeiro de 1969.

⁸⁸¹ *Rádio & Televisão*, 10 de maio de 1969.

⁸⁸² *Rádio & Televisão*, 7 de dezembro de 1968.

⁸⁸³ *Rádio & Televisão*, 11 de junho de 1968.

⁸⁸⁴ *Rádio & Televisão*, 16 de novembro de 1968.

⁸⁸⁵ *Rádio & Televisão*, 30 de novembro de 1968.

A atividade crítica de Mário Contumélias no semanário *Musicalíssimo*, de final de 1972 ao verão de 1973, teve quatro principais tópicos: reflexão sobre o trabalho do crítico, publicidade, programas (Rádio Renascença e Emissores Associados de Lisboa) e serviço de noticiários. A reflexão sobre a atividade da crítica de rádio seria tarefa retomada em vários artigos dele. Escreveu: “Pela nossa parte, vamos procurar fazer crítica que de algum modo possa contribuir para uma evolução [...] Crítica honesta, mas também atenta e exigente”⁸⁸⁶. Para ele, os maus programas tinham uma receita: péssima música, locução piroso e pseudoreportagens. A isto, o produtor comum reagia, ao afirmar que os ouvintes gostavam daquilo, sem “remédio senão dar-lhes o que eles querem, porque os ouvintes é que mandam”.

O crítico estudava o modo de acesso individual ao microfone de uma estação de rádio, através de duas vias: como locutor de determinado programa, como locutor da estação. No primeiro caso, contratado por indivíduos que resolveram investir dinheiro como produtores de rádio para obterem lucros; no segundo caso, contratado pela própria estação. O produtor procurava um locutor com nome feito, a estação não queria investir na formação⁸⁸⁷. Assim, a base de conhecimento dos locutores era nenhuma ou, então, uma passagem pela Rádio Universidade. Apesar de não serem todos bons, seria desse núcleo a origem dos locutores da rádio nova, os profissionais mais conscientes. O crítico não queria desprezar a experiência do passado para valorizar apenas o que se dizia pertencer à rádio nova. Ele criticava o improviso como trampolim de muitos programas: meter discos, fazer uma entrevista com o cançonetista que lançou um disco. Ligado ao improviso, é “notória uma quase completa ausência de intuítos culturais, aliada à diversão como proposta”⁸⁸⁸:

“Incômoda é também a crítica, crítica essa que em relação à rádio era, até há algum tempo, praticamente inexistente; crítica essa que ainda não atingiu o nível e a merecida divulgação. [...] Que somos nós, críticos, que não frequentámos nenhuma escola de rádio para a criticar? A essa pergunta poderemos responder com outra: quem são os profissionais de rádio que não frequentam nenhuma escola para a fazer”⁸⁸⁹?

⁸⁸⁶ *Musicalíssimo*, 22 de dezembro de 1972.

⁸⁸⁷ *Musicalíssimo*, 29 de setembro de 1972.

⁸⁸⁸ *Musicalíssimo*, 12 de janeiro de 1973.

⁸⁸⁹ *Musicalíssimo*, 12 de janeiro de 1973.

Noutros artigos no *Musicalíssimo*, Mário Contumélias dedicou-se a denunciar o sistema disco-anúncio em muitos programas comerciais: 46 anúncios e 16 canções na primeira hora do programa *Talismã*⁸⁹⁰, 42 anúncios em duas horas do programa *Agora e Aqui*⁸⁹¹, 54 anúncios e 15 títulos de música cançonetista em oitenta minutos no programa *Calendário*⁸⁹², 34 anúncios por hora no programa *Três Vezes Cinco*⁸⁹³. O sistema de publicidade do *Calendário* não era gravado mas de leitura direta entre locutor e locutora. Do texto dos anúncios, ele elegeu: “o senhor está constipado e ficou mal de repente, porque não teve cuidado, porque foi imprevidente, para o mal cujo motivo está na chuva”⁸⁹⁴.

Sobre os programas da Rádio Renascença, privilegiou *Página 1* e *Limite*. De *Página 1*, elogiou o espaço dedicado “à informação comentada, à didatização dos ouvintes, até aí apenas elevados à categoria de amantes da música que lhes era dada a ouvir”⁸⁹⁵. Numa das edições do programa, destacou a sucessão de músicos: José Mário Branco, José Afonso e Sérgio Godinho, além de Mário Viegas (poesia), realçando o domínio técnico-estético ao serviço de informação: “quem ouviu esta emissão da página ficou informado, quase sem palavras, unicamente pela música, mas de uma forma dinâmica de diferente carga de força expressiva”⁸⁹⁶. Um técnico, José Videira, reconhecia em *Página 1* características especiais: “Reunimo-nos regularmente para discutir os trabalhos que vamos apresentar, nada vai para o ar sem a concordância prévia de toda a equipa e todos nós, para além do nosso trabalho diário, colaboramos na realização do programa”⁸⁹⁷.

O programa *Tempo Zip* terminara após suspensão em setembro de 1972. Como Rádio Renascença não encontrou um produtor independente para preencher as três horas de programa de madrugada, criou o programa *Boa Noite*. Depois, anunciou-se *Núcleo*, programa de jovens saídos de Rádio

⁸⁹⁰ *Musicalíssimo*, 22 de dezembro de 1972.

⁸⁹¹ *Musicalíssimo*, 12 de janeiro de 1973.

⁸⁹² *Musicalíssimo*, 19 de janeiro de 1973.

⁸⁹³ *Musicalíssimo*, 30 de março de 1973.

⁸⁹⁴ *Musicalíssimo*, 22 de dezembro de 1972.

⁸⁹⁵ *Musicalíssimo*, 15 de dezembro de 1972.

⁸⁹⁶ *Musicalíssimo*, 2 de fevereiro de 1973.

⁸⁹⁷ *Musicalíssimo*, 2 de fevereiro de 1973.

Universidade, Hélio Sousa Dias, João Filipe e Jorge Daniel. Mas este, por falta de apoio publicitário, terminou rapidamente⁸⁹⁸. Em junho de 1973, aparecia *Limite*. Em termos de características musicais do programa, a equipa de produção e realização transmitiria música que considerava de grande qualidade, em especial atendendo ao significado da letra, fator fundamental de escolha. *Limite* era produzido por Carlos Albino, jornalista do *República*, Leite de Vasconcelos, antigo locutor da emissora da Beira-Moçambique e responsável das produções Elmo em Lourenço Marques e então redator do *Expresso*, Manuel Tomaz, operador de som na Rádio Voz de Lisboa, antigo colaborador de Rádio Clube de Moçambique e produções Elmo, e Costa Martins, colaborador desportivo da Emissora Nacional e de *PBX* e produtor de Rádio Alfabetá. Este último desligar-se-ia do programa pouco depois.

Os serviços de noticiários de Rádio Renascença tiveram a atenção de Mário Contumélias, na altura em que Rui Paixão Pedro e Joaquim Furtado entravam para reforçar a equipa de noticiários de Rádio Renascença. A entrada dos dois jornalistas permitiria cobrir em reportagens os acontecimentos do dia, com eles disponíveis 24 horas por dia. Para os seus responsáveis, os noticiários buscavam colocar o ouvinte dentro do acontecimento, ao fornecer-lhes os elementos indispensáveis para aprender a notícia. O serviço de noticiários tinha oito jornalistas em Lisboa e um no Porto: Carlos Cruz, João Alferes Gonçalves, José Manuel Nunes, António Santos, Joaquim Furtado, José Corte Real, Pedro Castelo, Rui Pedro e Fernando Rocha. A chefia pertencia a Carlos Cruz e os subchefes eram João Alferes Gonçalves e José Manuel Nunes. Com uma reestruturação, Carlos Cruz sairia e a publicidade invadiu o jornal *Dezanne ponto zero zero*⁸⁹⁹. Este e o noticiário das 12:45 eram os principais. Como rubricas, o noticiário das 19:00 tinha *Magazine*, *Revista da Imprensa da Tarde* (primeira página dos jornais da tarde), *Noticiário Internacional* (resumo das notícias até às 18:00, desenvolvimento de notícias mais importantes, “histórias do dia”, notícias das 18:00 até à hora da emissão), *Instantâneos* (intervenções críticas) e *Editoriais* (opinião dos serviços de noticiários). Como fontes de informação, os noticiaristas seguiam os telexes da France Presse e Reuters para o serviço internacional e da imprensa portuguesa para o serviço nacional. Para cobertura exterior, foi adquirida uma viatura com radiotelefone. Para pagar a

⁸⁹⁸ *Musicalíssimo*, 13 de abril de 1973.

⁸⁹⁹ *Musicalíssimo*, 18 de maio de 1973.

equipa de jornalistas (perto de 60 contos em ordenados), a estação permitiu publicidade no princípio, meio e fim do noticiário. O crítico Mário Contumélias admitia publicidade apenas coincidente com o sinal horário e antes dos noticiários.

Nos seus artigos, Pedro Santos definiu a profissão de locutor, com um perfil: na Emissora Nacional, quinto ano liceal, conhecimentos de leitura e pronúncia de francês e inglês, boa dicção e desenvoltura na interpretação e aguardar concurso; nas estações particulares ou comerciais, solicitar um estágio e adquirir bases para poder, um dia, concorrer à Emissora Nacional⁹⁰⁰. Para ele, um locutor era um orientador educacional, com boa cultura geral e especializada. Também definiu produtor como alguém ou entidade reunindo uma equipa técnica, literária e de execução, com meios necessários à sua realização, patrocinando o programa ou angariando um bloco publicitário⁹⁰¹. Em alguns artigos, Pedro Santos traduzia um gosto antigo, com a seguinte justificação ideológica:

“Não se percebe que, numa hora difícil para Portugal no Ultramar, em que milhares de portugueses se empenham e sacrificam até a própria vida para tornar mais português o que é português, tantos outros se entreguem inconscientemente à desnacionalização da característica música portuguesa”⁹⁰².

Pedro Santos não compreendia as transformações sociais e culturais que alterariam o mundo musical em termos de produção e receção. Também os defensores do gosto tradicional inglês alertaram para os efeitos nefastos da música *pop* sobre a juventude do país⁹⁰³. A paisagem musical mudou rápida e quase totalmente. O crítico de rádio também não percebia que o controlo da música passava para as mãos da indústria fonográfica. As campanhas em favor da música da língua de origem do país e da dicção correta ficaram obsoletas face à invasão em quantidade e qualidade da música de outros sítios, em especial quando a produção anglo-americana trazia grande inovação e apelava a valores da juventude e do consumo.

⁹⁰⁰ *Plateia*, 9 de janeiro de 1968.

⁹⁰¹ *Plateia*, 9 de janeiro de 1968.

⁹⁰² *Plateia*, 18 de junho de 1968.

⁹⁰³ Massey, 2015: 2.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor (2003). *Sobre a Indústria da Cultura*. Coimbra: Angelus Novus.
- ÁLVARES, Patrício (1954). *Rádiodifusão Nacional. Função da Rádio – Estética Radiofónica. Um Critério*. Lisboa.
- ARNHEIM, Rudolf (2005). *Radio*. Lot: Van Dieren Éditeur.
- BAILEY, Michael (ed.) (2009). *Narrating Media History*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- BAILEY, Michael (2009b). "The Angel in the Ether. Early Radio and the Constitution of the Household". In Michael Bailey (ed.) *Narrating Media History*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- BLEE, Kathleen (2008). "The Hidden Weight of the Past: A Microhistory of a Failed Social Movement Group". In James Brooks, Christopher DeCorse e John Walton (ed.) *Small Worlds. Method, Meaning & Narrative in Micro-History*. Santa Fe: School for Advanced Research Advanced Seminar Series.
- BLONDHEIM, Menahem, e Rita Watson (2007). "Innis, McLuhan and the Toronto School". In Rita Watson e Menahem Blondheim (ed.) *The Toronto School of Communication Theory. Interpretations, Extensions, Applications*. Jerusalem: The Hebrew University Magnes Press.
- BOLTER, Jay David, e Richard Grusin (2000). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA, e Londres: MIT Press.
- BORGES, Paula (2005). *Igreja Católica, Estado e Sociedade, 1968-1975. O Caso Rádio Renascença*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- BRAUDEL, Fernand (1995). *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na Época de Filipe II*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- BRAUDEL, Fernand (1990). *História e Ciências Sociais*. Lisboa: Presença.
- BRECHT, Bertolt (2000). *On Film & Radio*. Ebbw Vale: Methuen Drama.
- CÁDIMA, Francisco Rui (2013). *História, Media, Poder*. Lisboa: Media XXI.
- CARDOSO, José Pires (1941). *O Problema da Rádiodifusão em Portugal. Alguns Aspectos*. Lisboa: O Jornal do Comércio e das Colónias.
- CAREY, James (1989). *Communication as Culture. Essays on Media and Society*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- CARRILHO, Maria José (1996). *População activa: conceito e extensão através dos censos*. http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_estudos&ESTUDOS_est_boui=106158&ESTUDOSmodo=2, acedido em 11 de março de 2012.
- CASTRO, Luís Oliveira (1971). "Audiências dos meios de difusão em Portugal". Sep. no. 1, vol. II, *Boletim Informação, Cultura Popular, Turismo*, 105-133.
- CASTRO, Hugo (2012). *Discos na luta: a canção de protesto na produção fonográfica em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Dissertação de mestrado defen-

- dida na Universidade Nova de Lisboa (<http://run.unl.pt/bitstream/10362/9397/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Mestrado%20-%20Hugo%20Castro%20%28n%C2%BA%2027%20453%29.pdf>), acedido em 17 de março de 2016).
- CATROGA, Fernando (2011). *Os Passos do Homem em Restolho do Tempo. Memória e Fim do Fim da História*. Coimbra: Almedina.
- CHATEAUVALLON (1987). *Fernand Braudel e a História*. Lisboa: Teorema.
- CHIGNELL, Hugh (2009). *Key Concepts in Radio Studies*. Los Angeles, Londres, Nova Deli, Singapura e Washington: Sage.
- CORBIN, Alain (1994). *Les Cloches de la Terre: Paysage Sonore et Culture Sensible dans les Campagnes au XIXe Siècle*. Paris: Flammarion.
- CORDIER, Stéphane (1950). *La Radio. Reflet de Notre Temps*. Paris: Éditions Internationales.
- CRISELL, Andrew (2012). *Liveness & Recording in the Media*. Hampshire: Palgrave McMillan.
- CRUZ, Salviano. *Rádio Ouvintes e Programas em Lisboa, Estudo Económico e Social* (Arquivo RTP, caixa 77).
- CURRAN, James (2009). "Narratives of Media History Revisited". In Michael Bailey (ed.) *Narrating Media History*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- CURRAN, James (1996). "Rethinking Mass Communications". In James Curran, David Morley e Valerie Walkerdine (ed.) *Cultural Studies and Communications*. Londres, Nova Iorque, Sidney e Auckland: Harold.
- DAHL, Hans Fredrik (1991). "Radio as an Historical Source". In Helge Rønning e Knut Lundby (ed.) *Media and Communication. Readings in Methodology, History and Culture*. Oslo: Norwegian University Press.
- DANIEL, Eric C., C. Denis Mee e Mark H. Clark (1998). *Magnetic Recording. The First 100 Years*. Nova Iorque: IEEE.
- DELEUZE, Gilles (2005). *Foucault*. Lisboa: Edições 70.
- DOUGLAS, Susan J. (1999). *Listening In. Radio and the American Imagination*. Nova Iorque: Random House.
- ELGEMYR, Göran (2013). "Inventiveness and a Desire to Experiment. The Development of Production Technology in Swedish Radio 1925-1955". In Monika Djerf-Pierre & Mats Ekström (ed.). *A History of Swedish Broadcasting. Communicative Ethos, Genres and Institutional Change*. Göteborg: Nordicom Sverige.
- FERRO, António (1950). *Problemas da Rádio*. Lisboa: SNI.
- FIELD, Harry, e Lazarsfeld, Paul F. (1946). *The People Look at Radio*. Chapel Hill: The University of North Caroline Press.
- FONSECA, Patrícia (Jul/Set 2007). "A Pioneira Flama". *Jornalismo e Jornalistas*, 31: 54-65.
- FORMIGAL, Serra (1963). *Livro de Atas 1958-1971*. Arquivo Histórico RTP, Caixa122.
- FOUCAULT, Michel (2012). *O Que é um Autor?* Lisboa: Vega.
- FOUCAULT, Michel (2009). *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Editora Vozes.

- FOUCAULT, Michel (2005). *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Almedina.
- FOUCAULT, Michel (1997). *A Ordem do Discurso*. Lisboa: Relógio d'Água.
- FROSH, Paul (2007). "The Bias of Bias: Innis, Lessing and the Problem of Space". In Rita Watson e Menahem Blondheim (ed.) *The Toronto School of Communication Theory. Interpretations, Extensions, Applications*. Jerusalem: The Hebrew University Magnes Press.
- GINZBURG, Carlo (2006). *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia de Bolso.
- GOFFMAN, Erving (1981). *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- GOUVEIA, Maria João (2013). *Fialho Gouveia. Biografia Sentimental*. Amadora: Vogais.
- GUERREIRO, Amaro D., e Joaquim José Paes Moraes. *Inquérito Radiofónico* (Arquivo RTP, Caixa 77, Inquéritos de rádio 1969 a 1973).
- HAVELOCK, Eric (1996a). *Prefácio a Platão*. Campinas: Papyrus.
- HAVELOCK, Eric A. (1996). *A Musa Aprende a Escrever*. Lisboa: Gradiva.
- HERZFELD, Friedrich (1954). *Nós e a Música*. Lisboa: Livros do Brasil.
- HEYER, Paul, e David Crowley (2011). "Prefácio". In Harold Innis *O Viés da Comunicação*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- HILL, Edwin (2013). *Black Soundscapes White Stages. The Meaning of Francophone Sound in the Black Atlantic*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- HILMES, Michele (2002). "Rethinking Radio". In Michele Hilmes e Jason Loviglio (ed) *Essays in the Cultural History of Radio. Radio Reader*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- HOBSBAWM, Eric (2010). *Escritos sobre a História*. Lisboa: Relógio d'Água.
- INCRÍVEL ALMADENSE E RÁDIO CLUBE PORTUGUÊS (1971). *I EXPOSIÇÃO PÚBLICA DE PEÇAS DO MUSEU DA RÁDIO*. ALMADA: INCRÍVEL ALMADENSE E RÁDIO CLUBE PORTUGUÊS.
- INNIS, Harold (2011). *O Viés da Comunicação*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- INNIS, Harold (2007). *Empire and Communications*. Toronto, ON: Dundurn Press.
- KATZ, Elihu (2002). "One Hundred Years of Communication Research". In José Bragança de Miranda e Joel Frederico da Silveira (org.) *As Ciências da Comunicação na Viragem do Século*. Lisboa: Vega.
- KITTLER, Friedrich A. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- LAZARUSFELD, Paul F., e Patricia L. Kendall (1948). *Radio Listening in America*. Nova Iorque: Arno Press.
- LIGHTFOOT, Kent (2008). "Oral Traditions and Material Things: Constructing Histories of Native People in Colonial Settings". In James Brooks, Christopher DeCorse e John Walton (ed.) *Small Worlds. Method, Meaning & Narrative in Micro-History*. Santa Fe: School for Advanced Research Advanced Seminar Series.
- LOSA, Leonor (2013). *Machinas Fallantes. A Música Gravada em Portugal no Início do Século XX*. Lisboa: Tinta da China.

- MAGNÚSSON, Sigurður Gylfi, e István M. Szijártó (2013). *What is Microhistory? Theory and Practice*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- MAIA, Matos (1996). *A Invasão dos Marcianos*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores e Dom Quixote.
- MAIA, Matos (1995). *Telefonia*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MARTINO, Luiz (2011). “Prefácio”. In Harold Innis *O Viés da Comunicação*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- MASSEY, Howard (2015). *The Great British Recording Studios*. Milwaukee, WI: Hall Leonard Books.
- MCLUHAN, Marshall (1977). *A Galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- MCLUHAN, Marshall (2008). *Compreender os Meios de Comunicação. Extensões do Homem*. Lisboa: Relógio d’Água.
- MÉADEL, Cécile (1994). *Histoire de la Radio des Années Trente*. Paris: Anthropos.
- MESQUITA, Mário (1994). “Portugal na Primeira Página”. In Mário Mesquita e José Rebelo (org.) *O 25 de Abril nos Média Internacionais*. Porto: Afrontamento.
- MORTON, David (2006). *Sound Recording. The Life Story of a Technology*. Baltimore, MAR: Johns Hopkins University Press.
- NEVES, José Soares (1999). *Os Profissionais do Disco. Um Estudo da Indústria Fonográfica em Portugal*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.
- ONG, Walter (2002). *Orality and Literacy*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- PEREIRA, Teresa Sancha (1997). *Fernando Curado Ribeiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- PEREIRA, Teresa Sancha (1995). *Álvaro de Andrade*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- PETERS, John Durham (2011). “Why we Use Pencils and Others Thoughts on the Archive (An Afterword)”. In Craig Robertson (ed.) *Media History and the Archive*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- PLATÃO (2009). *Fedro*. Lisboa: Edições 70.
- PRADALIÉ, Roger (1951). *L’Art Radiophonique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- PRÍNCIPE, Mário dos Reis (1973). *O Papel da Rádio no Estado Moderno*. Lisboa: Granelo.
- RÁDIO ALTITUDE (1966). *Rádio Altitude ao Serviço do Regionalismo das Beiras*. Gouveia: Gráfica de Gouveia.
- RAIMUNDO, Josefina (2005). *Fernando Curado Ribeiro. O Último Galã*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa e Rita Curado Ribeiro – Produções e Eventos.
- REIS, Luciano (2014). *Nunes Forte. Retrato de um Homem de Rádio, Espetáculo e TV*. Lisboa: Fonte da Palavra.
- RIBEIRO, Fernando Curado (1964). *Rádio: Produção, Realização, Estética*. Lisboa: Arcádia.
- RIBEIRO, Fernando Curado (1947). *Diário duma Voz. Inconfidências, Críticas, Programas, Entrevistas*. Porto: Livraria Progredior.

- RIBEIRO, Nelson (2014). *Salazar e a BBC na II Guerra Mundial. Informação e Propaganda*. Coimbra: Almedina.
- RICCEUR, Paul (2012). *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp.
- RICCEUR, Paul (1983). *Temps et récit (L'Intrigue et le Récit Historique)*. Paris: Éditions du Seuil.
- ROBERTSON, Craig (ed.) (2011a). *Media History and the Archive*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- ROTHENBUHLER, Eric, e Tom McCourt (2002). "Radio Redefines Itself, 1947-1962". In Michele Hilmes e Jason Loviglio (ed.) *Essays in the Cultural History of radio. Radio Reader*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- SALA, António (2011). *Memórias da Vida e da Rádio dos Afetos*. Alfragide: Oficina do Livro.
- SANTOS, Rogério (2015c). "Sound Aesthetics in Fernando Curado Ribeiro". In Madalena Oliveira & Fábio Ribeiro (ed.) *Radio, Sound and Internet*. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.
- SANTOS, Rogério (2015b). "História da rádio em Portugal: dos Pioneiros à Rádio Nova (1924-1974)". In Madalena Oliveira e Nair Prata (org.) *Rádio em Portugal e no Brasil: Trajetória e Cenários*. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.
- SANTOS, Rogério (2015a). "Noticiários e informação na Emissora Nacional (1969-1975)". *Jornalismo e Jornalistas*, 61: 14-27.
- SANTOS, Rogério (2014). *A Rádio em Portugal, 1941-1968*. Lisboa: Colibri.
- SANTOS, Rogério (2006). *A Fonte não Quis Revelar*. Porto: Campo das Letras.
- SANTOS, Rogério (2005). *As Vozes da Rádio, 1924-1939*. Lisboa: Caminho.
- SANTOS, Rogério (2002). "Dez Anos de História da SIC (1992-2002)". *Observatório*, 6.
- SARDICA, José Miguel (2013). "The content and form of 'conventional' historical biography". *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, <http://dx.doi.org/10.1080/13642529.2013.774729>, acessado em 5 de janeiro de 2016.
- SARDICA, José Miguel (2012). "Notas sobre a História, Jornalismo e Comunicação. Questões de Interinfluência Recíproca". Lição no programa de doutoramento em Ciências da Comunicação em 23 de maio de 2012 (apontamentos por mim retirados dessa aula e publicados em <http://industrias-culturais.blogspot.pt/search?q=A+hist%C3%B3ria+e+o+jornalismo,+segundo+Jos%C3%A9+Miguel+Sardica.+Pontos+de+conflu%C3%A2ncia+e+reciprocidade>, acessado em 15 de junho de 2014).
- SCANNELL, Paddy (2014). *Television and the Meaning of Live*. Cambridge e Malden, MA: Polity.
- SCANNELL, Paddy (2011). "Television and History: Questioning the Archive". In Craig Robertson (ed.) *Media History & Archive*. Oxon: Routledge.
- SCANNELL, Paddy (2009). "The Question of Technology". In Michael Bailey (ed.) *Narrating Media History*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

- SCANNELL, Paddy (2009b). "The Dialectic of Time and Television". *The Annals of the American Academy of Political and Social Sciences*, vol. 625.
- SCHIRATO, Tony, Geoff Danaher e Jen Webb (2012). *Understanding Foucault. A Critical Introduction*. Los Angeles, Londres, Nova Deli, Singapura e Washington: Sage.
- SEQUEIRA, Helder (2003). *O Dever da Memória. Uma Rádio no Sanatório da Montanha*. Guarda: Câmara Municipal da Guarda.
- SERRA, Afonso, e Mário Branco (2006). *Casa da Imprensa. 100 Anos de História 1905-2005*. Lisboa: Campo das Letras.
- SILVA, Virgílio (2001). "A Rádio nos Anos 50". *Observatório*, 4.
- SIMÕES, Pedro, Luís Mendes e Paulo Duarte (coord.) (2013). *Parodiantes de Lisboa: Homenagem, Exposição Documental do Humor de Sempre*. Amadora: Câmara Municipal da Amadora.
- STERNE, Jonathan (2011). "Rearranging the Files: On Interpretation on Media History". In Craig Robertson (ed.) *Media History and the Archive*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- STREET, Eduardo (2006). *O teatro invisível. História do teatro radiofónico*. Lisboa: Página 4.
- SUDRE, René (1945). *Le Huitième Art. Mission de la Radio*. Paris: Julliard Sequana.
- THÉVENOT, Jean (1946). *L'Age de la Télévision et l'Avenir de la Radio*. Paris: Les Éditions Ouvrières.
- TOMICH, Dale (2008). "Anomalies, Clues, and Neglected Transcripts: Microhistory and Representations of the Cuban Sugar Frontier, 1820-1860". In James Brooks, Christopher DeCorse e John Walton (ed.) *Small Worlds. Method, Meaning & Narrative in Micro-History*. Santa Fe: School for Advanced Research Advanced Seminar Series.
- TRAQUINA, Nelson (2002). *Jornalismo*. Lisboa: Quimera.
- VELOSO, Manuel Jorge (2010). "Jazz". In Salwa Castelo Branco (dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, 2.º volume. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.
- WALTON, John (2008). "Arson, Social Control, and Popular Justice in the American West: The Uses of Microhistory". In James Brooks, Christopher DeCorse e John Walton (ed.) *Small Worlds. Method, Meaning & Narrative in Micro-History*. Santa Fe: School for Advanced Research Advanced Seminar Series.
- WOOD, Gordon (2008). *The Purpose of the Past*. Nova Iorque: Penguin Books.
- ZELIZER, Barbie (ed.) (2008). *Explorations in Communication and History*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Jornais e revistas

Antena (1965-1968).

Comércio do Porto (O) (1952-1955; novembro 1968; dezembro 1970-janeiro 1971).

Diário de Lisboa (setembro 1951; fevereiro 1953; dezembro 1955; fevereiro 1956; janeiro 1968).

Diário do Governo III Série (1966-1975).

Diário Popular (outubro 1950; 1968-1975).

Flama (1950-1973).

Jornal de Notícias (1956-março 1957; novembro 1968; dezembro 1970-junho 1972).

Mundo da Canção (1972).

Musicalíssimo (1972-1973).

Notícias de Portugal (1966-1974).

Nova Antena (1968-1970).

Plateia (1955-1973).

Rádio & Televisão (1956-junho 1974).

República (maio 1974).

Arquivos

Arquivo Histórico RTP (Caixa 77, 122-124).

Torre do Tombo (SNI Caixas 19, 279, 771, 940, 2008, 2459, 2984 e 3817).

Entrevistas retiradas do arquivo sonoro RTP (Luís Garlito, programa A Minha Amiga Rádio)

Armando Marques Ferreira, 5 de setembro de 1991 (Arquivo da RTP AHD 12028).

Aurélio Carlos Moreira, 9 de setembro de 1991 (Arquivo da RTP AHC 12362).

Clarisse Guerra, em 19 de outubro de 1993 (Arquivo da RTP AHD 14915).

Clemente Rogeiro, em 16 de dezembro de 1996 (Arquivo da RTP AHD 2609).

Dora Maria, em 2 de novembro de 1993 (Arquivo da RTP AHD 14948).

Edite Maria, em 19 de junho de 1997 (Arquivo da RTP AHC 3724).

Etelvina Lopes de Almeida, em 28 de maio de 1991 (Arquivo da RTP AHD 11922).

Fernando Conde, em 29 de janeiro de 1992 (Arquivo da RTP AHD 14792).

Fernando Correia, em 16 de fevereiro de 1993 (Arquivo da RTP AHC 15248).

Fernando Curado Ribeiro, em 6 de junho de 1991 (Arquivo da RTP, AHD 11861).

Fernando Garcia, em 6 de maio de 1993 (Arquivo da RTP, AHD 15079).

Ida Maria Vasconcelos, em 28 de maio de 1991 (Arquivo da RTP AHD 11866).

João Martins, em 13 de janeiro de 1992 (Arquivo da RTP AHC 14771).

Joel Nelson, em 23 de abril de 1996 (Arquivo da RTP AHC 2844).

Jorge Botelho Moniz, em 6 de fevereiro de 1995 (Arquivo da RTP AHD 2646).

José Manuel Nunes, em 18 de fevereiro de 1992 (Arquivo da RTP AHD 12599).

José Matos Maia, em 1 de junho de 1991 (Arquivo da RTP AHC 11862).
Julieta Nascimento, em 1 de dezembro de 1992 (Arquivo da RTP AHD 14933).
Júlio Guimarães, em 9 de novembro de 1993 (Arquivo da RTP AHD 14946).
Maria Dinorah, em 12 de junho de 1995 (Arquivo da RTP AHC 2616).
Maria Júlia Guerra, em 13 de novembro de 1991 (Arquivo da RTP AHC 14793).
Maria João Aguiar, em 1 de julho de 1991 (Arquivo da RTP AHC 11865).
Maria Helena Varela Santos, em 26 de setembro de 1995 (Arquivo da RTP AHC 2642).
Moreno Pinto, em 3 de abril de 1992 (Arquivo da RTP AHC 12964).
Natália Bispo, em 22 de maio de 1995 (Arquivo da RTP AHC 2718).
Odete Saint-Maurice, em 8 de outubro de 1991 (Arquivo da RTP AHC 12026).
Orlando Dias Agudo, em 20 de junho de 1993 (Arquivo da RTP AHC 13072).
Pedro Albergaria, em 1 de junho de 1995 (Arquivo da RTP AHD 14946).
Simone de Oliveira, em 2 de maio de 1991 (Arquivo da RTP AHC 11866).
Vítor Hugo, em 6 de maio de 1993 (Arquivo da RTP, AHD 15079).

Programas de rádio

David Ferreira a Contar, 30 de janeiro (<http://www.rtp.pt/play/p955/e270849/david-ferreira-a-contar>), 31 de janeiro (<http://www.rtp.pt/play/p955/e270848/david-ferreira-a-contar>), 1 de fevereiro (<http://www.rtp.pt/play/p955/e271401/david-ferreira-a-contar>), 2 de fevereiro (<http://www.rtp.pt/play/p955/e271594/david-ferreira-a-contar>) e 3 de fevereiro de 2017 (<http://www.rtp.pt/play/p955/e271593/david-ferreira-a-contar>), acedidos em 16 de fevereiro de 2017.

Entrevistas pessoais

Adelino Gomes, 2 de junho de 2016 (feita em parceria com Nelson Ribeiro).
Afonso Henriques Ferreira, 24 de setembro de 2012.
Albérico Fernandes, 9 de novembro de 2016.
Alberto Frias, 13 de junho de 2012.
Álvaro Esteves, 13 de julho de 2015.
Álvaro Nazareth, 23 agosto de 2013.
António Gomes Almeida, 4 de junho de 2015.
António Miguel, 2 de novembro de 2011.
António Rêgo, 28 de maio de 2012.
António Trindade Guedes, 3 de agosto de 2012.
Armando Caldas, 27 de março de 2012.
Armando Carvalhêda, 6 de fevereiro de 2012.

Armando Pires, 1 de julho de 2015.
Arnaldo Trindade, 15 de março de 2013.
Aurélio Carlos Moreira, 2 e 16 de maio de 2012.
Carlos Silva, 13 de agosto de 2012.
Elder Récio, 1 de junho de 2015.
Estrela Serrano, 20 de maio de 2015.
Eugénio Alves, 6 de outubro de 2015.
Evaristo Nunes Forte, 14 de novembro de 2012.
Fernando Quinas, 21 de setembro de 2016.
Fernando Rocha, 31 de outubro de 2014.
Francisco Mascarenhas, 8 de Novembro de 2011.
Homero Cardoso, 31 de agosto de 2016.
Jaime Fernandes, 24 de janeiro de 2012.
João Alferes Gonçalves, 27 de junho de 2012.
João David Nunes, 20 de outubro de 2011 e 15 de abril de 2016.
João Lourenço, 17 de outubro de 2012.
João Manuel Antão, 22 de junho de 2013.
João Oliveira Pires, 27 de outubro de 2015 (feita em parceria com Nelson Ribeiro).
João Paulo Diniz, 13 de fevereiro de 2012.
João Paulo Guerra, 14 de novembro de 2011.
Joaquim Furtado, 12 de dezembro de 2016.
Jorge Gil, 17 de janeiro de 2012.
José Manuel Nunes, 16 de junho de 2015.
José Nuno Martins, 15 de outubro de 2012.
José Vidal de Oliveira, 12 de maio de 2011 (feita em parceria com Catarina Burnay).
Luís Garlito, 24 de abril de 2012.
Luís Paixão Martins, 12 de junho de 2012.
Manuel Bravo, 7 de fevereiro de 2012.
Manuel Jorge Veloso, 16 de março de 2012.
Manuel Monteiro, 6 de agosto de 2012.
Maria José Mauperrin, 4 de novembro de 2015.
Mário Bacalhau, 13 de abril de 2011 (feita em parceria com Catarina Burnay).
Mário Martins, 7 de março de 2012.
Olga Serra Cruz, 30 de junho e 6 de julho de 2016.
Orlando Dias Agudo, 15 de fevereiro de 2012.
Pedro Castelo, 19 de janeiro de 2016.
Ricardo Saló, 1 de março de 2016.
Rui Melo, 25 de junho de 2012.
Rui Paulo da Cruz, 20 de novembro de 2015.
Rui Remígio, 11 de maio de 2016.

Outras entrevistas

Etelvina Lopes de Almeida, por Virgílio Luís Silva, publicada em 30 de abril de 2008 (http://oaquieagora.blogspot.pt/2008_04_01_archive.html, acedido em 26 de maio de 2012).

Hugo Ribeiro, por Carlos Vales e José Fortes, publicada em 1 de abril de 2009 (<http://videos.sapo.pt/y5H2mFTT8MS6SBz6HTc2>, acedido em 7 de fevereiro de 2017).

José Fortes, por Carlos Vales, publicada em 27 de abril de 2009 (<http://videos.sapo.pt/97LkW9LEDgHNcRGjWaU>, acedido em 6 de fevereiro de 2017).

A par da análise teórica em comunicação e *media* e da investigação nas tecnologias da gravação sonora e nos inquéritos de audiências, o livro examina as áreas de produção radiofónica (Lisboa, Santarém, Guarda), programas como *Página 1*, folhetim *Simplesmente Maria* e produtores independentes (Parodiantes de Lisboa e Espaço 3P). Um capítulo enfatiza as biografias profissionais e outro relaciona os prémios anuais da rádio (patrocinados pela Casa da Imprensa) com a evolução política do país nas décadas de 1960 e 1970. O livro reserva ainda espaço a escritores da rádio (José do Nascimento, Álvaro de Andrade e José Matos Maia), radialistas que procuraram pensar a história do meio, e dirigentes da rádio que elaboraram pensamento sobre práticas e estéticas (Fernando Curado Ribeiro e José Manuel Serra Formigal).



CATOLICA
CECC • CENTRO DE ESTUDOS
DE COMUNICAÇÃO E CULTURA

LISBOA

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA