

João Ricardo Pinto

«Onde?
Como?
Quanto?
Quando?»

A produção musical
nos primórdios da
Radiotelevisão
Portuguesa (1956-1964)

MARLBOROUGH

João Ricardo Pinto é

doutorado em Ciências Musicais, na variante de Etnomusicologia, pela FCSH-UNL, com a dissertação em torno da produção musical nos primórdios da RTP que deu origem a este livro. Anteriormente, dedicou-se ao estudo das marchas populares de Lisboa, tema central da tese de mestrado defendida na mesma instituição. Atualmente, leciona no ESELx-IPL e nos Salesianos de Lisboa. É ainda investigador integrado no INET-MD. Desenvolveu um projeto de investigação ERASMUS+ na Universidade de Alicante, dedicado ao Festival de Música de Benidorm (2019), e tem publicado ensaios em várias publicações.



João Ricardo Pinto

«Onde? Como? Quanto? Quando?»

A produção musical
nos primórdios da
Radiotelevisão
Portuguesa
(1956-1964)

Lisboa
Tinta-da-china
MMXXV

Publicação financiada por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00472/2020

© 2025, João Ricardo Pinto
e Edições tinta-da-china, Lda.
Palacete da Quinta dos Ulmeiros
Alameda das Linhas de Torres, 152, E. 10
1750-149 Lisboa
Tél: 21 726 90 28
E-mail: info@tintadachina.pt

www.tintadachina.pt

TÍTULO: «*Onde? Como? Quanto? Quando?*»:

A produção musical nos primórdios da Radiotelevisão Portuguesa (1956-1964)

AUTOR: João Ricardo Pinto

REVISÃO: Tinta-da-china

COMPOSIÇÃO: Tinta-da-china (V. Caraças)

CAPA: Tinta-da-china (P. Serpa) a partir de ilustração de Marcelo de Moraes,
presente na brochura *Onde? Como? Quanto? Quando?*

1.ª EDIÇÃO: Agosto de 2025

ISBN: 978-989-671-937-1

DEPÓSITO LEGAL N.º 545700/25

Esta é uma obra em Acesso Aberto, disponibilizada online e licenciada segundo uma licença Creative Commons de Atribuição Não Comercial - Sem Derivações 4.0 Internacional (CC-BY-NC-ND 4.0)



Índice

Introdução	9
1. A presença musical nos ecrãs de televisão	33
1.1) As emissões experimentais	33
1.2) O início das emissões regulares	45
1.3) O fim de uma década: continuidade/inação	51
1.4) O início de uma nova década e de uma nova era	58
2. A tecnologia como fronteira da produção musical	73
2.1) Os estudos preliminares e as propostas de aquisição de material técnico	73
2.2) Aluguer e aquisição de material técnico ao longo das emissões experimentais	78
2.3) Estúdios e equipamento técnico a partir do início das emissões regulares	84
2.4) O carro de exteriores na programação musical	94
2.5) A expansão da rede de televisão: <i>Iberovisão, Eurovisão e Mundovisão</i>	99
2.6) <i>Do telerecording ao videotape</i>	103
3. Regulamentação televisiva: normas, leis, decretos e ordens de serviço	109
3.1) Estudos e relatórios para o início das emissões	109
3.2) O enquadramento ideológico do regime na regulamentação da «radiodifusão visual»	115
3.3) Da teoria à prática: classificação da programação enquanto espetáculo público	125

4. A estrutura da indústria associada à música	143
4.1) O campo musical antes do advento da televisão	143
4.2) O papel da RTP	149
4.3) O cinema como porta de entrada de novas categorias musicais	167
5. Estrutura e organização da RTP	179
5.1) As primeiras estruturas e organização dos serviços	180
5.2) De provisório a «definitivo»: os Serviços de Produção	190
5.3) De «definitivo» a provisório	207
5.4) Fora dos estúdios: cinema e exteriores	214
6. A importância dos concursos nas carreiras artísticas	221
6.1) O papel da imprensa escrita na afirmação e criação de vedetas	221
6.2) Os festivais de música na afirmação de uma «música nacional»	237
7. Mercados	263
7.1) Rádio	263
7.2) Imprensa escrita	268
7.3) Espaços públicos de espetáculos	276
7.4) Cinema	279
7.5) Indústria discográfica	285
Considerações finais	297
Bibliografia	315

Lista de Abreviaturas

BBC	British Broadcasting Corporation
CPAR	Centro de Preparação de Artistas da Rádio
CTT	Correios, Telégrafos e Telefones
DG	Diário do Governo
DL	Decreto-Lei
ENR	Emissora Nacional de Radiodifusão
EUA	Estados Unidos da América
FCG	Fundação Calouste Gulbenkian
FPL	Feira Popular de Lisboa
GEM	Gabinete de Estudos Musicais
GET	Grupo de Estudos de Televisão
GPEC	<i>Grande Prémio Eurovisão da Canção</i>
GPTVCP	<i>Grande Prémio TV da Canção Portuguesa</i>
IAC	Instituto da Alta Cultura
JNE	Junta Nacional de Educação
OS	Ordem de Serviço
OSEN	Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional
PIDE	Polícia Internacional e de Defesa do Estado
RAI	Radiotelevisione Italiana
RCA	Radio Corporation of America
RCP	Rádio Clube Português
RR	Rádio Renascença
RTP	Radiotevisão Portuguesa, S.A.R.L.
RTV	<i>Rádio e Televisão</i>
SNI	Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo
SPN	Secretariado de Propaganda Nacional
TAP	Transportes Aéreos Portugueses
TNSC	Teatro Nacional de São Carlos
TVE	Radio y Televisión Española
UER	União Europeia de Radiodifusão

Introdução

Objeto de estudo, problemática e metodologia

A importância da televisão no quotidiano humano é hoje incontestável. Em Portugal, segundo dados de um estudo¹ promovido pela agência Nova Expressão, em colaboração com a Marktest, em 2014, cada pessoa via, em média, cerca de três horas de televisão por dia.

A música constitui um dos elementos mais determinantes do conteúdo televisivo. Este facto, expresso pela quantidade de música presente na televisão, é de tal forma evidente que Jon Burlingame (1996:1) lhe chamou a «banda sonora das nossas vidas». Num estudo dedicado à importância da música como comunicação quotidiana de significados, Philip Tagg (2003:1) estima que cerca de metade do visionamento televisivo no mundo industrializado envolve consumo musical, o que certamente terá uma grande importância na cultura musical.

O cruzamento dos dados apresentados pelo estudo da Marktest e por Philip Tagg leva-nos a crer que, embora não existam dados concretos relativamente à realidade portuguesa, em média um telespectador deverá ouvir cerca de uma hora e meia de música através do recetor de televisão, diariamente.

Os números referidos são demonstrativos da importância da presença musical, que é evidente não só em canais temáticos — VH1, Mezzo ou MTV —, mas também nos canais generalistas, nos quais a música se encontra presente na emissão de concertos, em programas centrados na

¹ <http://s3cdn.observador.pt/wp-content/uploads/2015/01/encarte-nova-expressao.pdf>. Consultado a 3 de dezembro de 2017.

música — *Chuva de Estrelas*, *Ídolos*, *The Voice Portugal* ou *Festival RTP da Canção* —, assim como em programas que, não sendo centrados na música, apresentam apontamentos musicais, tais como os atuais programas de entretenimento dos canais generalistas portugueses SIC, RTP e TVI: *A Praça*, *Agora Nós*, *Queridas Manhãs*, *Juntos à Tarde*, *Você na TV* ou *A Tarde é Sua*. Para além deste tipo de programação, a música também chega ao telespetador através da publicidade, do cinema, e do visionamento de séries.

Embora não persistam dúvidas relativamente à importância da relação entre a televisão e a música, e mesmo sabendo que esta surgiu logo com o início da televisão, ainda hoje desconhecemos o seu percurso histórico e o impacto da presença musical na televisão nas mudanças musicais verificadas ao longo da segunda metade do século xx, e início do século xxi, no contexto português.

A circulação de determinados modelos culturais na televisão em Portugal poderá ter tido um importante papel na música praticada ao nível de diferentes categorias musicais em todo o território. Para além de parecer ter alterado as formas de consumo musical, poderá ter influenciado a prática musical, não só através das referências sonoras e visuais, como também ao nível das transformações sociais causadas pelo novo *medium*.

Torna-se assim fundamental conhecer como surge e como se foi construindo a relação entre a televisão e a música no contexto português de uma forma bilateral, ou seja, importa não só conhecer a relevância da música na televisão, como em sentido contrário, o papel da televisão na música. Compreender as interligações entre a nova possibilidade tecnológica e o campo musical da forma o mais abrangente possível significa incluir na análise os outros *media* que resultaram igualmente de desenvolvimentos tecnológicos, tais como a radiodifusão, o cinema ou mesmo a imprensa escrita, que formavam o campo mediático antes do advento da televisão.

Deste modo, tenho como propósito compreender a produção musical no contexto televisivo em Portugal e perceber qual a sua importância para o contexto musical, através da exploração de conceitos, comportamentos, organização, estruturas, relações com o poder político ou outras, e desenvolvimentos tecnológicos, numa perspetiva que tem presente uma reciprocidade contínua, afastando qualquer hierarquização entre a música e a televisão.

Em Portugal, o primeiro protagonista deste processo foi a Radiotelevisão Portuguesa (RTP). Segundo o primeiro anuário da empresa,

Nestes oito anos de atividade [1956-1964] a televisão transformou-se num dos mais importantes instrumentos de difusão de informações e de cultura existentes, uma vez que, o seu público se encontra disseminado pela maior parte das regiões do País e é constituído indistintamente por indivíduos de todas as idades, dos mais diversos graus de instrução e dos mais variados níveis sociais. (*Anuário RTP* 1964:7)

As palavras transcritas do primeiro *Anuário RTP* (1964), que na verdade resumem os primeiros oito anos de atividade da empresa, apresentam a importância da televisão do ponto de vista dos seus profissionais desde a estreia das transmissões televisivas até à entrada em funcionamento da tecnologia do *videotape*: de 4 de setembro de 1956 até ao início do ano de 1964, respetivamente. A definição deste âmbito temporal, que assumo como o período dos primórdios da televisão, fica assim associada a dois momentos importantes do ponto de vista tecnológico: a capacidade de emitir som e imagens em movimento em direto, e a possibilidade de gravação em *videotape* (Jack 2002). Como desenvolverei adiante, trata-se de dois marcos que se revestem da maior importância no âmbito da minha investigação.

Embora a RTP, empresa que possuía o monopólio do único canal de televisão, tenha optado por definir, oficialmente, como início da televisão, a data de começo das emissões regulares, a 7 de março de 1957, considero que a estreia das emissões, ainda que reconhecidas como experimentais, se verificou a 4 de setembro de 1956. Contudo, de forma a compreender o início da televisão no contexto português, houve a necessidade de recuar não só ao início dos trabalhos preliminares para a instalação de uma rede distribuidora de sinal de televisão (1953), mas, em alguns casos, a períodos anteriores, como por exemplo, ao início do Estado Novo (1933), ou mesmo ao início das emissões radiofónicas, na década de 1920.

Se a data de início da presente dissertação é facilmente justificável, por se tratar do início das emissões televisivas em Portugal, o seu término, no início de 1964, deve-se, como acima referi, à entrada em funcionamento da tecnologia do *videotape* em Portugal. Um marco tecnológico de tal forma importante que veio provocar profundas alterações à estrutura e ao modo de funcionamento da RTP. Quais as consequências da introdução desta tecnologia ao nível dos modos de produção e dos conteúdos televisivos? Qual o seu impacto ao nível dos conteúdos musicais?

Segundo Hélder Mendes (entrevista, 23 de março de 2018), o *videotape* alterou profundamente os processos — ou, se quisermos, a divisão do trabalho (Williams 1981:52-3). Estas alterações parecem ter modificado os conteúdos

televisivos, dando origem, assim, ao início de um novo período na RTP, nomeadamente no que à música diz respeito, como por exemplo a primeira participação de Portugal no *Grande Prémio Eurovisão 1964 da Canção Europeia*.

Os primórdios da televisão, além de se caracterizarem pelo monopólio detido pela única empresa de televisão, que emitia através de um único canal, o Canal 1 (Henriques 1994:110), parecem ter tido uma produção baseada, em grande medida, na transmissão em direto, tanto a partir dos estúdios como dos exteriores, bem como na utilização de produções oriundas de outros campos culturais (Bourdieu 1997; Ó 1992).

Como aconteceu nos restantes países da Europa Ocidental, a televisão em Portugal surge sob o monopólio do Estado que pretendia exercer uma forte influência sobre os *media*; segundo Bourdieu (1997:7) o Estado instrumentalizava os meios de comunicação. Contudo, o caso português distingue-se de outros pelo facto de se ter optado pela «concessão do serviço público de radiodifusão, na sua modalidade de televisão» a uma entidade empresarial mista, com «um terço [das ações] reservado ao Estado e os restantes dois terços oferecidos à subscrição dos emissores particulares de radiodifusão e à subscrição pública» (DL n.º 40 341, 18 de outubro de 1955: art.º 1.º, §2.º). Este modelo atribui ao caso português particularidades que tornam necessária uma análise que, embora procure compreender o papel do Estado na televisão, tenha sobretudo em conta a relação entre a televisão e o Estado. Evidenciada na produção musical, esta pode assumir múltiplas dimensões. Tratar-se-á exclusivamente de uma «derivação ou consequência das condições políticas determinadas, neste caso, pelo Estado Novo»? (Garcia 2017:11). Existiria uma imposição do aparelho ideológico ao processo social e histórico?

Assim, procuro conhecer a complexa teia de relações existentes em torno da produção musical, questionando uma «visão elitista que havia sido desenvolvida pela própria ditadura» (Garcia 2017:12), ou seja, declinando que o poder centrado na figura de Salazar emoldura todas as ações, sejam de apoio, resistência ou passividade. A abordagem adotada é caracterizada por um olhar de baixo para cima, que evidencia variáveis que por vezes não encontram no contexto político explicações suficientemente válidas.

Enquadrado num período no qual a televisão estava «ao serviço de interesses que tendem a apresentar-se como interesses universais comuns ao conjunto do grupo» para a «legitimação da ordem estabelecida» (Bourdieu 1994:10), este pretende ser um olhar não a partir das «ideologias de regime e nas intenções dos seus governantes» (Garcia 2017:7), que tem caracteri-

zados muitos estudos centrados no período do Estado Novo (1933-1974), mas, em sentido contrário, uma proposta que tem em conta o trabalho individual e cooperativo (Côrte-Real 2000:28), rejeitando uma visão de uma população «apática e amorfa» (Garcia 2017:12) que apenas obedece aos desígnios do poder do Estado.

Tendo sempre como pano de fundo a influência do poder ditatorial na produção cultural e, portanto, de conteúdos televisivos, assumindo a televisão como um «portador de significados e prazeres» (Fiske 1987:1) ou «um transmissor de valores e crenças culturais» (Rodman 2010:4), pretendo compreender os processos de produção como um conjunto de relações de interdependência reguladas por diferentes condições. Importa conhecer a produção musical descortinando em que tipo de estrutura se enquadrava, quais os processos e modos de trabalho, que normas regulavam os processos, ou que condicionantes determinavam o trabalho de criação de conteúdos. Uma problemática centrada, portanto, na produção de conteúdos televisivos.

Embora o contexto da investigação se centre na televisão, o primeiro meio de comunicação a emitir som e imagem em movimento em direto, as gravações existentes dessas emissões são muito escassas e, em alguns casos, não estão datadas, o que dificulta a sua análise. Este facto levou-me a optar por uma reconstituição do que foi a presença musical na televisão a partir de meios alternativos: documentos internos da RTP e grelhas de programação publicadas na imprensa escrita, o que constituiu uma base de informação da maior importância.

O cruzamento dos dados recolhidos na imprensa escrita, que se dedicava de uma forma mais evidente ao mundo do espetáculo (as revistas *Flama*, *Rádio e Televisão* e *TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*), com a informação recolhida em documentos internos da RTP (folhas de admissão ao estúdio, folhas de especificação, folhas de programação, folhas dos ensaios prévios, folhas de avaliação, registo de programas) permitiu conhecer intérpretes, autores, reportório e classificação de alguns dos programas emitidos. Foi um trabalho moroso e nem sempre bem-sucedido, pois a informação encontra-se dispersa por vários arquivos e é em muitos casos contraditória, mas permitiu conhecer grande parte da presença musical efetiva nos ecrãs de televisão no período em questão.

Embora importante, este trabalho de reconstituição não permitiu conhecer os processos de produção, pelo que foi necessário estudar «as leis e a regulamentação [que] criam as regras que moldam a forma como os campos

criativos se desenvolvem» (Peterson 2004:315); documentos que Corner (1999:70) refere como documentação política, importante para conhecer as estruturas de financiamento e organização. A legislação e as Ordens de Serviço (OS), documentos internos da RTP, permitiram assim conhecer a estrutura da empresa, os seus modos de funcionamento, o nome dos responsáveis e o papel de cada um dos intervenientes nos processos de produção.

As revistas referidas, para além de serem documentos fundamentais na reconstituição das grelhas de programação no que à música diz respeito, foram um *corpus* documental muito importante pelas constantes abordagens em torno da televisão, como por exemplo a crítica musical ou a publicação de entrevistas e notícias sobre as principais vedetas da época: elementos fundamentais para conhecer o ambiente musical, em especial relativamente aos artistas e reportórios presentes na programação televisiva.

Embora tenha optado por realizar entrevistas, o afastamento temporal relativamente ao período em análise não possibilitou haver um grupo suficientemente vasto de pessoas que me permitisse obter a informação necessária para conseguir uma «validade de prova» (Corner 1999:70) suficientemente robusta. As entrevistas citadas, para além de terem como objetivo obter informação primária, procuraram confrontar informação recolhida de forma a compreender até que ponto as regras definidas oficialmente eram ou não de facto seguidas ao longo do processo de produção, e descortinar o desfasamento entre a teoria e a prática durante o período referido.

Fundamentação teórica, literatura e conceitos

Os estudos em torno da televisão surgem nos primeiros anos da década de 1940 com enfoque nos efeitos que o novo *medium* operava sobre as audiências (Goodwin 1990, Morley 1992). Este facto é mais evidente nos Estados Unidos da América (EUA) do que na Europa Ocidental onde, para além de existir alguma relutância relativamente às novas formas culturais emergentes associadas aos meios de comunicação (Goodwin 1990:2), grande parte dos países ainda não dispunha de televisão.

Na década seguinte, o marxismo nos EUA (Newcomb 2005, Casey 2008, e.o.) procurava evidenciar aspetos negativos associados aos *mass media*, tendo como representantes o crítico social Dwight MacDonald e o sociólogo Daniel Bell. No contexto europeu, esta postura viria a ficar associada à Escola de Frankfurt (Kellner 2007) e a nomes como Theodor

Adorno, Max Horkheimer e posteriormente Walter Benjamin. Tratou-se de uma fase em que a investigação se debruçou sobre o papel da televisão na alfabetização (Hoggart 1957) e na crítica cultural (Horkheimer 1972).

Segundo Charlotte Brunsdon (1997:2300), os estudos em torno da televisão, nas décadas de 1970 e 1980, emergem a partir de três grandes grupos: o jornalismo, a crítica literária e as ciências sociais. No que diz respeito às ciências sociais a partir dos anos 70, os estudos dedicados à televisão, por influência da teoria cultural da sociologia, levam a que esta seja estudada como uma instituição no seu contexto social (Burns 1977), histórico (Williams 1974; Briggs 1979), político e económico (Murdock 1977; Garnham 1978). Deixa de ser analisada apenas a partir dos seus conteúdos, passando a ser observada como uma instituição (Corner 1999; Newcomb 2005), o que viria a nortear os estudos posteriores.

Deste modo, é possível afirmar que, de uma fase centrada no «polo profético», no qual os *media* têm «efeitos poderosos» que ameaçam a «cultura tradicional, minoritária, literária» (Bourdon 2006:21), passamos para o polo oposto, o científico.

Apresentado como «pessimismo cultural», o polo profético é negativista, por ter as «suas raízes nos receios suscitados pela difusão massiva de ideias e de relatos até então reservados a grupos minoritários» (Id. *ibid.*:22), e elitista, por avaliar antes de conhecer. Em oposição, o polo científico é «otimista» (utópico), não parte da premissa de que os *media* são um perigo para as sociedades. Estas deixam de ser entendidas como grandes grupos de massas «infantilizadas» (Adorno 1970), caracterizadas por uma atitude passiva, sem alternativa, o que leva ao desuso da expressão *mass media*, dando lugar ao conceito de *media* como referência aos meios de comunicação. A análise passa a fazer-se num espectro mais amplo em torno da ideologia, do poder económico e da legitimação social. O enfoque já não está no poder que a televisão exerce sobre as *massas*, mas na forma como os telespectadores interpretam os significados, ou, se quisermos, as narrativas dos textos televisivos.

A partir do final da década de 1970, e mais acentuadamente na década seguinte, esta posição viria a reforçar-se (Goodwin 1990:5-6) com análises em torno dos locais de produção (Feuer 1974; Ellis 1982), do estudo das narrativas televisivas (Newcomb 2000; Masterman 1985), e do estudo dos públicos (Hobson 1982; Ang 1985; Lewis 1986; Morley 1986). Um exemplo importante das alterações referidas é o trabalho *Reading Television* (1978), de John Fiske. Fundamentando-se na teoria literária e na semiótica, coloca

em questão o conceito de *mass* a partir da hipótese de que uma mensagem pode ter leituras diferenciadas, que dependem não só do indivíduo ou do grupo enquanto recetores, mas também do contexto da receção.

A conferência «The Cultural Content of Television Programmes and its Relation to Traditional Culture and Artistic Activities», realizada sob o auspício da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) entre 30 de novembro e 2 de dezembro de 1982, em Praga (República Checa), revela o número crescente de investigadores que se dedicavam já à televisão. A análise da publicação a que deu origem, no ano seguinte à realização da conferência, *Culture in Television and Television in Culture* (1983), permite afirmar que a grande maioria dos estudos estavam centrados na influência da televisão sobre o público; alguns autores observam esta influência como uma maior democratização cultural: Vitányi, Ille, Malá, e.o.

Os estudos em torno da televisão, realizados nas universidades inglesas e norte-americanas na década de 1990, tinham como tema central estudar a «cultura popular» na sua relação com os meios de comunicação, especificamente com a televisão. Andrew Goodwin e Garry Whannel, juntamente com os contributos de outros autores (muitos deles formados em estudos televisivos pela University of London), publicaram aquele que é assumido pelos próprios como sendo um ensaio que poderia ser usado como introdução ao estudo da história, do contexto social, ou da interpretação textual da televisão: *Understanding Television* (1990). No ano seguinte, 1991, David Lusted publica *The Media Studies Book — A Guide for Teachers*, um guia com os conceitos mais comuns sobre «*media studies*».

Os dois últimos trabalhos referidos revelam que existia, por parte de alguns académicos, a necessidade de criar documentos a partir de trabalhos que se encontravam dispersos, o que terá sido importante para a autonomização da investigação em torno da televisão que, até ao início da década de 1990, se encontrava no campo dos *media studies*.

Embora em 1975 tenham sido publicados quatro artigos sobre a música na televisão, no mesmo número da revista alemã *Musik und Bildung* 7(4), nos quais são analisadas as interações entre a televisão e a música do ponto de vista diegético (atuação) e não diegético (programação televisiva) (Deville 2011:12), o primeiro trabalho relevante em que surge uma reflexão centrada na relação entre a música e a televisão é *Film Music: A Neglected Art*, de Roy Prendergast; o primeiro estudioso americano a escrever seriamente sobre música para cinema (Id. *ibid.*:7). Publicado em 1977, conta com um capítulo (9) dedicado à música para televisão intitulado «Music for Television:

A Brief Overview». Partindo da comparação entre o cinema e a televisão, procura mostrar que o elevado ritmo editorial de um programa de televisão, que está associado à necessidade de fixar os telespectadores, levanta diferentes tipos de problemas no uso da música, como por exemplo as interrupções repentinas para introduzir a publicidade. Neste capítulo, Roy Prendergast coloca a televisão num plano inferior, quando comparada com o cinema, ao expor apenas os problemas que são colocados pela emissão de música através da televisão. Embora o autor nos apresente uma importante análise centrada nas diferenças entre o contexto cinematográfico e televisivo, não se refere, por exemplo, ao facto de alguma da música presente no cinema ser a mesma que marcava presença nos recetores de televisão.

O cinema é visto como uma «*fine art*» (Newcomb 2000:4) quando comparado com a televisão. Esta postura terá caracterizado alguns trabalhos que, partindo das ferramentas analíticas dos *film studies*, procuraram analisar a presença musical na televisão, como por exemplo o capítulo suprarreferido de Roy Prendergast.

Dois anos mais tarde, em 1979, surge uma dissertação de doutoramento do musicólogo Philip Tagg, «Kojak²: 50 Seconds of Television Music — Towards the Analysis of Affect in Popular Music» (University of Gothenburg). Segundo Deaville (2011:11), trata-se de um importante estudo sobre semiótica musical no campo de estudos da *television music*.

Para além de alguns trabalhos que abordam a relação música/televisão já citados (Corner 1999; Deaville 2011; Rodman 2010, e.o.), importa agora referir duas revistas que se revelaram importantes para os estudos sobre a relação entre a música e a televisão.

Em 2000, surge a revista académica *Television and New Media Studies* (SAGE), que, segundo Newcomb (2005), foi responsável pela autonomização dos *television studies*, até então incluídos nos *media studies*, como suprarreferi. Na sua primeira edição, Toby Miller (ed.) descreve as afinidades entre os *television studies* e outras áreas do conhecimento como sendo negociações difíceis:

Os estudos sobre televisão inspiram e contribuem para os estudos dos *media*, a comunicação de massas, a teoria racial, os estudos de comunicação, a sociologia dos *media*, os estudos jurídicos, a teoria *queer*, os estudos de ciência e tecnologia, os estudos culturais, a teoria feminista e o marxismo. A negociação destas intersecções com outras áreas nem sempre é fácil (Miller 2000:3; trad. minha)

2 Série televisiva norte-americana emitida entre 1973 e 1978.

Dois anos mais tarde, a revista *Popular Music* publica um número (21/3) totalmente dedicado à televisão, «Music and Television» (2002), editado por Keith Negus e John Street. Segundo estes, a televisão tinha sido notoriamente negligenciada nos estudos dedicados à *popular music*, e a música estivera ausente da maioria dos trabalhos sobre a televisão, pelo que poderemos definir este momento como um marco importante para o estudo da relação entre a música e a televisão no âmbito da etnomusicologia.

Contudo, é curioso verificar que, embora os editores tenham uma atitude claramente inserida no polo científico, suprarreferido, evidenciada na afirmação de que a televisão é «um mediador importante de conhecimento, compreensão e experiência musical», alguns autores parecem ainda inserir-se na corrente do pessimismo cultural, como por exemplo Michael Chanan (2002) ao referir que a televisão contribui para a poluição auditiva, reduzindo todo o tipo de música ao mesmo nível de um momento passageiro no «fluxo» televisivo (Williams 1974), um «conjunto de programas disponíveis num determinado espaço e num determinado tempo» (Pinto 2000:48), numa alusão à transmissão de ópera na televisão.

Ainda na *Popular Music* (n.º 21), no artigo «Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television», Simon Frith refere que embora a televisão tenha um papel essencial na «fabricação» de estrelas no negócio da música, esta pouco contribui para a música:

A televisão não parece ser uma parte essencial da cultura musical e acrescenta pouco à música do ponto de vista estético. Por outro lado, a música tem tido pouco impacto na forma ou na estética da televisão. No entanto, a televisão teve certamente impacto na música, particularmente na mediação do rock e na formação da estética moderna do pop/rock (Frith, 2002:277; trad. minha).

Ao centrar a sua análise nos produtos musicais, Frith conclui que o importante não é a música na televisão, mas a televisão na música. Porém, a sua análise não tem em conta a importância do trabalho, ou seja, da produção musical que, segundo Philip Tagg, é responsável pela forte presença da música na programação televisiva. De igual modo, não considera o enorme poder da presença musical nos recetores de televisão ao nível da disseminação.

Esta postura unilateral, que atribui importância à televisão na música e reduz o papel da música na televisão, é partilhada por vários investiga-

dores que se dedicaram à relação da música com a televisão (Jake Austen 2005; Simon Frith 2002, Kevin Donnelly 2001, e.o.), nomeadamente no que diz respeito à origem e ao crescimento do *rock'n'roll* na década de 1950, categoria musical em que a televisão teve um papel evidente ao nível da disseminação musical e consequente sucesso da «estrela» internacional Elvis Presley. Contudo, e como afirma Forman (2012:7), é preciso compreender as implicações da intersecção da música e da televisão através da avaliação das suas dinâmicas e interações ao longo de um período de tempo mais alargado, avaliando o processo evolutivo que inclui práticas de experimentação e o aperfeiçoamento contínuo das estratégias estéticas ou de programação, bem como outros fatores culturais mais abrangentes que influenciaram o carácter da música e da televisão.

Norma Coates (2007:22) refere que os estudos em torno da *television music* se centram apenas na música, propondo uma mudança: trazer para primeiro plano aspetos relacionados com a indústria, a programação, a produção, e aspetos associados ao setor televisivo. A centralidade da maioria dos estudos na música parece ser contraditória com o facto de ser dado mais ênfase ao papel que a televisão tem na música, do que o inverso. Contudo, aqui refiro-me ao objeto de estudo, ou foco de análise, que tem colocado a música em primeiro plano, e não ao seu nível de importância.

Enquanto duas realidades (Coates, 2007; Newcomb 1997; Negus 2006, e.o.) que se encontram em pé de igualdade (Forman, 2012:3), numa relação dialética (Eberly 1982; Shumway 1997; Burns 1998; Rodman 2010), a música e a televisão partilham elementos fundamentais no setor do entretenimento: a tendência para a concentração da ocupação, definindo horários e públicos-alvo; a convergência industrial, pela dependência de cada uma das realidades relativamente à outra; e a sinergia cooperativa, que parece revelar-se na presença musical de determinadas categorias musicais executadas por um grupo restrito de músicos (Forman 2012:2). Contudo, importa referir que os setores da música e da televisão não são iguais, nem aderem às mesmas forças ou às mesmas práticas institucionais (Deaville 2011).

O conceito de televisão, que desde a década de 1920 remete para a noção de um sistema eletrónico de reprodução imediata de som e imagens à distância (Torres 2011; Williams 1974; e.o.), é usado com diferentes significados. De forma a ser o mais claro possível, optei por usar o termo recetor, ou ecrã de televisão, quando me refiro ao aparelho através do qual se assiste às transmissões televisivas; televisão, para definir o campo cultural televisivo, assumindo o conceito de campo como um conjunto

de pressupostos e de crenças partilhadas (Bourdieu 1997:67); e contexto televisivo quando me refiro à área de intervenção da televisão, que vai para além das fronteiras da televisão. Deste modo, a fronteira entre televisão e campo televisivo é por definição o conceito empresarial, sendo da televisão o que parte dos profissionais da televisão inseridos nos diferentes departamentos, e do campo televisivo o que, não partindo da iniciativa interna da RTP, surgia nos ecrãs de televisão.

No âmbito dos estudos centrados na televisão, a música tem sido um elemento ao qual não se tem dado a devida importância (Forman 2012:3), nomeadamente no que à produção diz respeito (Davies 2006). Embora já exista um conjunto de trabalhos que abordam a relação entre a música e a televisão (Davies 2006; Newcomb 2013; Deaville 2011, e.o.), alguns deles já referidos anteriormente, no caso português

salvo algumas honrosas exceções, as universidades, os centros de investigação e os académicos em geral têm estado bastante alheados [...] da pesquisa relacionada com os *media* e em particular com a televisão (Pinto 2005:14).

Ainda assim, é importante mencionar duas investigações em curso no âmbito da etnomusicologia, centradas na televisão: uma dedicada ao estudo da relação entre o *jazz* e a RTP no período do Estado Novo, de Pedro Cravinho; e outra em torno do Festival RTP da Canção, organizado pelos serviços de produção da RTP, de Sofia Lopes.

Embora o enquadramento teórico das principais correntes de investigação centradas na televisão, bem como a autonomização dos *television studies*, se tenha revelado importante no presente contexto, tenho como foco a produção no âmbito televisivo (Corner 1999:70-9; Ellis 2004:275-92), especificamente a produção musical. Embora a análise se faça no contexto televisivo, esta é abordada a partir das ferramentas da etnomusicologia, e não apenas das metodologias e perspetivas próprias dos *television studies*.

Tendo como objetivo a produção contínua e regular de programas de televisão, o trabalho do departamento de produção destaca-se como uma função essencial, visto que o sucesso da televisão depende da sua aceitação: a programação emitida. Este facto expõe, por um lado, a relevância e a centralidade da sua ação em toda a programação, e, por outro, atribui à área da produção uma grande sensibilidade. Ao ser responsável pela criação de conteúdos, é de crer que terá existido, tanto por forças internas como externas, o desejo de controlar o seu trabalho, o que determina a importância do seu estudo.

Assim, a presente dissertação atribui à produção musical o papel de eixo, e à televisão o papel de «quadro de distribuição» (Newcomb 2005:25) através do qual os fluxos (Williams 1974; Corner 1999; Thusu 2007) são mediados (Chion 2011).

Tendo como ponto de partida o departamento de produção dentro de uma estrutura empresarial, caracterizada pela organização do trabalho, e tendo como propósito um olhar que inclui a observação de baixo para cima, é importante compreender desde logo o conceito de produção do ponto de vista émico, que pode ser analisado a partir do modelo organizacional, com base num departamento que faz parte de uma estrutura hierárquica empresarial, ou partindo do modelo funcionalista, direcionado para a ação de criação de conteúdos.

Ao fazer depender a produção da criação de conteúdos culturais da dimensão do departamento de produção, enquadrado numa estrutura empresarial, para além de mostrar a complementaridade dos dois modelos propostos, Peterson (1971:316) revela que a organização interna do trabalho de produção, que depende da sua relação com outros departamentos, poderá ter determinado os conteúdos que aí se desenvolviam, numa ponte entre estruturalismo e culturalismo (Casey 2008:74).

Se em alguns casos estas relações eram assumidamente estruturais, ou seja, representavam a centralidade do poder político na estrutura da RTP, noutros parecem verificar-se a níveis inferiores na hierarquia da empresa de televisão e mais diretamente relacionadas com opções técnicas, estéticas, económicas ou outras caracterizadas por um grande nível de informalidade na relação entre pessoas e instituições, um afastamento do poder centralizado.

O culturalismo, assumido no modelo funcionalista como a criação de conteúdos, para além da relação com as estruturas empresariais, assume a responsabilidade individual. Assumidamente cultural, esta depende em grande parte das possibilidades e impossibilidades geradas não só pela estrutura na qual os profissionais estão inseridos, como também pela posição que ocupam nessa mesma estrutura (Bourdieu 1997:78). Referindo-se à história do cinema português, Paulo Cunha (2010) afirma que «a complexa teia de relações pessoais e institucionais [...] parece fornecer inúmeras pistas para explicar várias questões aparentemente paradoxais e inexplicáveis».

De acordo com Tonra (1996), existem duas perspetivas na análise da relação entre a cultura e a política: a funcional, que entende a cultura como um fenómeno orgânico, evidenciando a interação entre as pessoas e a sua

importância nas suas escolhas e decisões; e a positivista, que assume a cultura como uma parte integrante das políticas públicas, acessível a todos, não dependente apenas das lógicas dos mercados.

Embora pareçam antagónicas, estas duas perspetivas complementam-se na medida em que a visão positivista analisa a relação da cultura com a política do ponto de vista da criação de regras, e a visão orgânica do ponto de vista das relações interpessoais em parte resultantes das estruturas definidas pelo modelo organizacional, suprarreferido. Deste modo, torna-se complexo definir o que é político e o que é cultural, da mesma forma que parece pouco verosímil separar o que é estrutural do que é funcional, como adiante procurarei demonstrar.

No que ao acesso à cultura diz respeito, a posição de Tonra (1996:5) torna-se muito relevante, pois o trabalho de produção tem um importante papel na mediação entre o mercado e o processo de criação, uma posição delicada na fronteira entre mercado e cultura (Casey 2008:221). Partindo do princípio de que a cultura é moldada pelo mercado, e que o mercado é em certa medida cultural, a hipótese da existência de uma fronteira, ainda que muito ténue, serve apenas como ferramenta de análise. Contudo, importa evidenciar que no período abrangido pelo presente livro a cultura estava diretamente relacionada com o conceito de «alta cultura» (Côrte-Real 2000:50), e o conceito de mercado com as linguagens musicais emergentes, associadas aos novos meios de comunicação, principalmente à rádio e à televisão.

Enquanto produtora de conteúdos mediáticos, a televisão insere-se na dicotomia cultura/mercado (dependentes uma da outra) conforme refere John Fiske (1987). Para um programa ter sucesso como uma mercadoria económica e atrair anunciantes, deve funcionar como um bem cultural que oferece prazer aos telespectadores (Casey 2008:218). Esta relação revela não só a importância dos índices das audiências na economia cultural (Bourdieu 1997:19 e 106), como a relevância dos produtores que se assumem como os responsáveis pelas narrativas, pelo maior ou menor prazer proporcionado pelos conteúdos televisivos.

Embora tal observação nos remeta para a produção enquanto criação de conteúdos de sucesso, a possibilidade de existir separação entre o significado pretendido e o percecionado é reveladora de que, mesmo tendo por objetivo alcançar êxito, este não é garantido, o que revela que a produção no contexto televisivo, como acontece noutros mercados, está sujeita às leis da oferta e procura, caracterizadas pela tentativa constante de minimizar as incertezas quanto ao sucesso dos seus produtos. Tal constatação não significa

que a produção deva ser analisada a partir do pressuposto de que se assume como uma construção de modelos predefinidos. Parecem existir, de facto, outras variáveis para além do sucesso de determinado produto televisivo, na criação de produtos ao longo da «linha de produção» (Casey 2008:219), caracterizada por uma estrutura hierárquica que é supervisionada e coordenada por agentes que são colocados no topo, seja por parte do poder político, seja por parte das estruturas internas da empresa de televisão.

Centrando-me nos processos de produção, importa referir que Marshall McLuhan assume que «as sociedades têm mudado mais pela natureza do *media* através do qual o homem comunica do que pelo conteúdo da comunicação» (McLuhan 1967:8), o que é revelador da sua preocupação centrada nos *media* e não nos conteúdos. Por sua vez, Antoine Hennion (2003:82) afirma que «entender a obra de arte como mediação significa rever o trabalho em todos os seus detalhes de gestos, corpos, hábitos, materiais, espaços, linguagens, e instituições onde é realizado». Embora Hennion seja mais abrangente, não centrando a sua análise apenas no meio em si mesmo, as duas citações reforçam a ideia de que a importância não estava na mensagem em si, mas nos modos e processos de produção que dependiam da «natureza do *media*» (McLuhan 1967:8).

O facto de me centrar num período com condições históricas e formações sociais frequentemente caracterizadas como imóveis, ou mesmo amorfas (Garcia 2017:7) — o Estado Novo —, não significa que não tenham existido mudanças que nos permitem assumir a televisão como um «alvo em movimento» (Newcomb 2005:25). Mesmo aceitando que os «produtos culturais mudam lentamente ao *longo* do tempo», conforme Peterson (2004) refere ao citar Lieberson (2000), o advento da televisão em Portugal parece ter provocado alterações repentinas no que à música diz respeito.

É importante ter presente que a possibilidade de assistir a imagens em movimento, seja em casa, nas montras das lojas, nas coletividades ou cafés, é prova de que «ocasionalmente, algumas circunstâncias dão lugar a uma rápida mudança, alterando a estrutura de uma expressão cultural» (Peterson 2004:313), o que parece ter-se verificado com a presença musical nos ecrãs de televisão em Portugal.

Se o início das transmissões televisivas foi uma grande novidade, embora numa primeira fase o sinal de televisão só cobrisse as principais zonas urbanas, o movimento a que se refere Newcomb parece ter-se verificado ao longo de todo o período em análise. Aqui, para além das alterações verificadas internamente na RTP, a televisão parece não se encerrar em si mesma,

mas mover-se em torno de outros campos culturais. Tal facto poderá ser atribuído às novidades tecnológicas e não às inovações ao nível dos conteúdos mediáticos:

Quando apareceu, a TV afirmava-se mais pela novidade da tecnologia do que pela originalidade dos conteúdos. Da rádio herdou géneros e «feitos» comunicacionais, do teatro o dispositivo cénico e do cinema as ferramentas da linguagem e da narrativa (Torres 2011:17).

Desde a transmissão das primeiras imagens, que deram início às emissões experimentais, a televisão queria ser «ao mesmo tempo, o Livro, o Palco, o Concerto, o Estádio, a Viagem, o Jornal» (*Onde? Como? Quanto? Quando?*, 1956).

O desejo de trazer para a programação televisiva outros campos culturais, para além de lhe trazer movimentos de outros espaços mediáticos, parece ter atribuído à RTP uma das suas principais características, já designada em 1955 como «serviço público de televisão» (DL n.º 40 341, 18 de outubro de 1955), que assentava numa programação fragmentada, ou seja, a transmissão de programas com fronteiras temporais e formais bem definidas (Fiske 1987:14). Esta opção parece ter permitido que a programação televisiva enquanto «fluxo» fosse diversificada, um dos pilares do serviço público que deveria também assentar na universalidade, na independência e no financiamento público (Fidalgo 2003:24), de forma a assegurar uma programação de boa qualidade, diversificada, educacional, interessante, que deveria privilegiar a identidade regional e proteger a produção nacional de conteúdos (Carvalho 2009).

As questões em torno do conceito de serviço público de televisão, um sistema que opera, ou deveria operar, em primeiro lugar no interesse do público, entendendo este como o conjunto dos cidadãos de determinada região (Côrte-Real 2000), têm sido abordadas a partir de diferentes perspetivas (Goodwin 1990; Torres 2011; e.o.), sendo, no presente contexto, a mais importante a relação entre o serviço público e o mercado.

A existência de vários inquéritos ao longo do período sobre o qual incide a minha investigação, que procuravam conhecer as preferências dos telespectadores, o que Bourdieu define como «categorias de perceção do recetor» (1997:63), revela a preocupação em fornecer formatos de programas mais apreciados em detrimento daqueles que poderiam ser assumidos como mais importantes ao nível do que se pretendia que fosse o serviço público de televisão: a formação do gosto dos públicos. Tal facto parece revelar alguma

contradição entre o projeto ideológico e as pretensões do público. Contudo, a existência de programas mais populares, no sentido em que tinham maior recetividade, parece nunca ter anulado os ditos programas culturais que, segundo Bourdieu, podem ser olhados como uma «imposição do monopólio de produtos de pretensão cultural» (Bourdieu 1997:68), uma separação que era por si só uma estratégia de controlo político (Côrte-Real 2000:49-50).

Tendo como ponto de partida o «modelo europeu de serviço público, inicialmente definido pelo clássico triplico «formar, informar, divertir», que a BBC levaria aos quatro cantos do mundo (Carvalho 2009:24), em Portugal é adotada uma perspetiva que teve por base a separação entre a *cultura popular* e a *alta cultura*, ou seja, a existência de uma programação próxima das camadas sociais menos instruídas, distinta de uma programação associada a uma camada social mais informada, ou, se quisermos, mais culta.

A adoção de uma perspetiva estritamente posicionada entre serviço público e mercado é muito limitadora, pois esconde outras variáveis importantes relativamente ao trabalho de produção, como por exemplo a interceção entre os diferentes campos culturais, a que me irei dedicar detalhadamente em seguida. Trata-se do afastamento de uma perspetiva na qual o trabalho de produção parece consistir, acima de tudo, em satisfazer as pretensões do poder político, ou em agradar ao gosto dos públicos televisivos. Mesmo no caso dos programas que teriam maior aceitação, estes não podem nem devem ser estudados a partir da perspetiva de que são construídos, unicamente, como uma resposta aos desejos do público. Para além de satisfazer os gostos implantados, também parecem propor novidades, ou seja, a mudança também parece verificar-se nos programas de maior aceitação. Embora geralmente associados ao mercado, poderão ter tido um papel importante como elemento de mudança tanto nas linguagens já existentes antes do advento da televisão, como na origem de novas categorias musicais.

Muitas destas propostas de mudança parecem estar associadas à publicação de tabelas de vendas ou à organização de prémios ou concursos, dos quais surgiam listas de classificação, fosse de músicos já consagrados, fosse de novos intérpretes. Este tipo de informação parece ter influenciado não só os consumidores, mas também alterado o próprio mercado, que muitas vezes se terá baseado na imitação de modelos de sucesso com o objetivo de obter lucros com o menor risco financeiro possível e num curto espaço de tempo.

Deste ponto de vista, importa averiguar o papel da televisão como mediadora de modelos internacionais, tanto no que diz respeito às sonoridades, como à componente visual, que serviriam como modelos à música

feita em Portugal; bem como indagar até que ponto a televisão influenciou as carreiras artísticas dos diferentes músicos, o que, de certa forma, é procurar saber até que ponto a presença musical nos ecrãs de televisão foi importante ao nível da legitimidade e notoriedade pública de alguns intérpretes. Este papel permitiria a manutenção de determinadas «ordens simbólicas» (Bourdieu 1997:20).

A associação ao conceito de mercado, que tinha como objetivo a obtenção de lucros em parte através da manutenção de «ordens simbólicas», parece justificar a presença constante e partilhada das principais vedetas da época na rádio, no cinema, na televisão, na imprensa escrita e nas principais salas de espetáculos do país, considerando o território colonial: Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. A passagem destes músicos pelos ecrãs de televisão também parece ter proporcionado *tournées* no estrangeiro, principalmente em países com os quais Portugal mantinha relações de proximidade, nomeadamente o Brasil, França ou os EUA.

A presença musical televisiva, muito relacionada com a imagem e com a legitimidade a ela associada, reforça a importância de conhecer o trabalho de produção daqueles que tomavam decisões ao nível da programação musical. As novas possibilidades técnicas, que trazem novos desafios à produção, permitiam a emissão em simultâneo de imagens em movimento, em direto, para públicos cada vez mais dispersos e alargados. Este facto poderá não só explicar o sucesso que a televisão foi adquirindo, como o papel que parece ter tido como amplificador de fenómenos que anteriormente aconteciam na produção radiofónica.

Enquanto «fluxo organizado» (Williams 1974), a programação televisiva é a face mais visível do trabalho de produção. A sua análise, realizada ora a partir das grelhas de programação, ora a partir do visionamento dos programas, revela a presença de duas perspetivas que têm por base os significados dos conteúdos televisivos e a sua receção. Partir da produção como eixo de análise manifesta a importância do estudo dos processos e modos de produção desses mesmos conteúdos, o que tem sido negligenciado pela dificuldade em aceder a dados suficientemente válidos das várias etapas da produção, para se poder realizar uma análise sólida (Corner 1999:70).

Enquadrada no modelo *encoding/decoding* (Hall 1980; Casey 2008; Morley 1980 e 1992; Lewis 1991), a análise parte da premissa de que a produção (*encoding*) e o consumo (*decoding*) de *media texts* são processos sociais nos quais o significado é construído. Desenvolvida por David Morley (1980, 1992), esta abordagem assume a produção como um conjunto de proces-

sos criativos de construção de conteúdos no qual intervêm diferentes dinâmicas corporativas e individuais, essenciais para conhecer a influência do poder económico, político e social nos *media*. Este prisma proporciona uma visão mais próxima da realidade das diferentes dinâmicas, colocando a descoberto alguns aspetos não perceptíveis nos *decodings*, ou seja, nos significados dos conteúdos televisivos. Trata-se assim de analisar como o social é construído, seja de uma forma consciente ou inconsciente, a partir da conceção de que, em televisão, não existe nada natural, mas «um produto de uma série de *encodings*» (Casey 2008:98). Neste sentido, a programação televisiva, enquanto representação da realidade (Fiske 1978:17), é resultado de escolhas, decisões culturais e pressões sociais: uma resposta às condições do meio onde estas acontecem.

Branston e Stafford (2006) afirmam que as instituições têm uma história, regulam as atividades da estrutura, têm restrições e objetivos coletivos, desenvolvem práticas de trabalho claras, e que existe a consciência, por parte do público e dos funcionários, da sua existência. Perspetiva que nos remete para uma análise da produção musical na RTP intercetada com a estrutura da indústria cultural, também esta enquanto instituição (Casey 2008:154-7; Turner 1990), que define as condições nas quais a realidade é produzida.

Como parece ter-se verificado, o processo de produção musical no âmbito televisivo partia da idealização de um programa, e finalizava-se com a escolha do horário em que ia para o ar. Contudo, a programação televisiva não era apenas ocupada por programas surgidos do departamento de produção da RTP. Uma parte substancial das grelhas de televisão era preenchida com programas estrangeiros e com a transmissão de filmes produzidos no campo cinematográfico. No que diz respeito ao trabalho do departamento de produção da RTP, importa referir que, a partir do momento em que a televisão passou a dispor da possibilidade técnica de emitir em direto do exterior, é de prever que tenham existido alterações nos departamentos internos, bem como ao nível da programação, que poderá ter passado a incluir a transmissão em direto de espetáculos realizados em espaços públicos. Até então, todos os acontecimentos exteriores aos estúdios de televisão eram transmitidos em diferido com recurso às possibilidades técnicas cinematográficas, que terão permitido à televisão a emissão de imagens captadas algumas horas antes, emitidas pelo *telecinema*³.

3 Embora este termo designe uma tecnologia, também é usado por outros autores (Paulo Cunha 2011:151) como referência a «produções cinematográficas feitas para suporte televisivo».

Tanto a emissão em diferido com recurso a material técnico cinematográfico, como a possibilidade de emitir em direto a partir dos exteriores, que colocam a hipótese de se terem verificado alterações nas grelhas de programação, revelam que a produção televisiva estava intimamente ligada à produção de outros campos associados à indústria cultural, numa estrutura de relações objetivas (Bourdieu 1994:66) que parecem ter alterado não só a programação televisiva, como a estrutura e o modo de funcionamento da produção na RTP.

Partindo da afirmação de McLuhan de que «a mensagem é o meio» (1967), é determinante refletir se o facto de um espetáculo ser mediado (Chion 2011) pela televisão se configura, ou não, como uma produção televisiva. Será que a emissão de um espetáculo ao vivo ou de um filme, mesmo que produzido fora do âmbito da televisão, se trata de um produto televisivo quando televisionado?

A resposta a estas questões parte da compreensão do tipo de relação que existia entre a produção de diferentes campos culturais. Deste modo, e não deixando de afirmar a produção como eixo central e a televisão como plataforma de distribuição de conteúdos, o campo de estudo acolhe o cruzamento do campo televisivo com outros campos culturais no que diz respeito à edição e distribuição de produtos: cinema, rádio, indústria discográfica, imprensa escrita e espaços públicos de espetáculos.

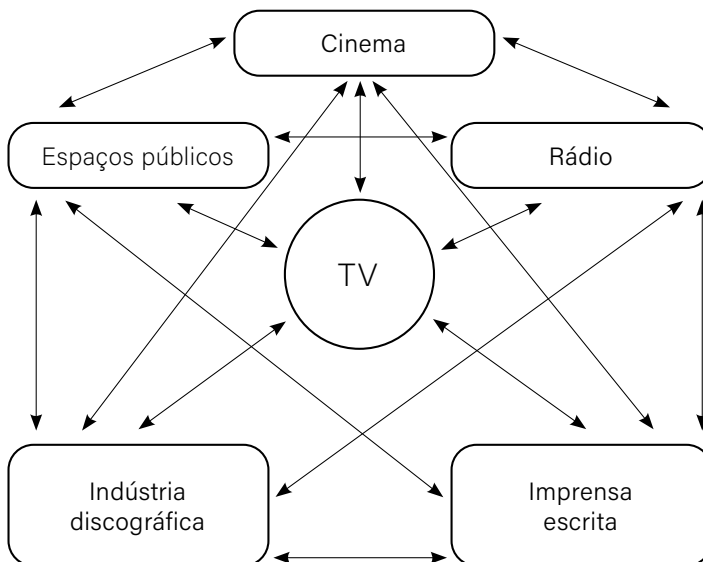


Ilustração 1. Mapa metodológico.

Ao referir-se a vários trabalhos dedicados à importância da televisão no sucesso de Elvis Presley, na década de 1950, Murray Forman (2012:5) afirma que a análise de determinados acontecimentos só é possível tendo em conta a indústria de entretenimento, incluindo por exemplo a indústria discográfica, as transmissões radiofónicas, o filme, os espaços públicos de espetáculos tais como clubes e teatros, entre outros — aquilo que Jenkins (2006) denomina «convergência dos *media*». Já Bourdieu (1997:110) refere a influência do campo jornalístico nos diferentes campos de produção cultural.

Os dois últimos autores citados remetem-nos para um campo mediático, que, no caso português, era constituído pela rádio, a indústria discográfica, o cinema e a imprensa escrita. Contudo, em meados da década de 1950, passou a integrar mais um elemento: a televisão. Enquanto meio de difusão, a sua importância parece ter aumentado gradualmente ao longo do período analisado. Será que a televisão se limitou a reproduzir a música que emergia dos outros meios de comunicação, nomeadamente da rádio, campo cultural com o qual tinha maior proximidade? Pelo que importa descortinar a relação da televisão com os *media* já existentes, bem como o seu papel no universo das categorias musicais que lhe poderão ter ficado associadas. Algumas mudanças musicais ter-se-ão verificado pela possibilidade de fazer chegar a imagem da atuação a territórios onde esta era praticamente inexistente. Embora em diferentes escalas, refiro-me às zonas rurais onde os músicos que desenvolviam as suas carreiras artísticas em Portugal raramente se apresentavam ao vivo, ou nas zonas urbanas que, a partir de emissões estrangeiras, puderam assistir a espetáculos a partir de algumas das mais importantes salas, principalmente da Europa Ocidental. Ou mesmo pelo conhecimento que passou a existir nos centros urbanos sobre a atividade cultural associada aos espaços rurais.

A definição de *media*, intimamente relacionada com a tecnologia como suporte de difusão, não engloba os espaços públicos de espetáculos. Estes não são mediados para grandes públicos, e não têm associado qualquer tipo de tecnologia para a sua difusão. Porém, a transmissão televisiva a partir destes espaços deverá ter tido um importante papel na disseminação musical, o que me levou a incluí-los no campo de análise. Parto da premissa de que um espetáculo, mesmo que organizado fora do âmbito de produção televisiva, é um produto televisivo quando percecionado através de um receptor de televisão.

Centrada na produção televisiva, a presente investigação explora a relação do campo televisivo com outros campos culturais, assumindo como

hipótese que o advento da televisão veio não só alterar a constituição do campo mediático, mas também redefinir uma rede de relações, que Bourdieu caracteriza como «relações de comunicação»:

não basta notar que as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações e que, como o dom ou o *potlach*, podem permitir acumular poder simbólico (Bourdieu 1994:11).

Centrando a análise nas relações entre os diferentes campos culturais, embora focada na televisão, importa compreender o nível de importância da imagem em movimento transmitida em direto, que, segundo Levin (1993:7), tem «o poder de ver, o poder de tornar possível, [que] é o poder de controlar». A proximidade tornada possível pela «domesticidade» (O'Sullivan 2007:161; Forman 2012:250; e.o.) da imagem televisiva levou a que Portela afirmasse que a música deixou de ser «uma voz sem face» (RTV, 29 de junho de 1963), referindo-se à canção portuguesa.

As vedetas vindas da rádio, e outras que foram surgindo tanto do Centro de Preparação de Artistas da Rádio (CPAR) como de vários concursos musicais que procuravam promover novas vozes, passam a tornar-se visíveis pela sua presença nos ecrãs de televisão, num complexo sistema de produção industrial da música. Este envolve um subsistema criativo/técnico e um subsistema administrativo em articulação com um «subsistema de comunicação, que funciona na interface com os atores presentes na esfera da procura», conforme refere Paula Abreu (2010:92) ao citar Paul Hirsch (1990). «Nos anos quarenta, esse subsistema de comunicação era sobretudo constituído pela rádio e, a partir dos 50, também pela televisão» (Abreu 2010:92), o que reforça a importância da relação cultura/mercado, que já referi, mas também o papel da televisão tanto na sua relação com a rádio, como no contexto mediático: uma perspetiva, portanto, mais abrangente.

Assumir a centralidade da produção musical no contexto em análise é também aceitar a sua dependência da restante produção no seio da RTP. Assim, e embora alguns profissionais lhe estivessem mais associados, esta não é definida por um departamento ou grupo de trabalho na orgânica da RTP, mas pela organização do trabalho, ou seja, por um conjunto de ações tomadas por profissionais, fossem do departamento de produção ou não,

sempre que envolvidos na conceção de conteúdos televisivos, mesmo que estes tivessem a sua origem noutras áreas culturais.

A centralidade da importância da música como elemento principal nos conteúdos não deverá levar-nos a assumir o trabalho de produção como um trabalho criativo ao nível da composição, como acontece por exemplo na indústria discográfica (Moorfield 2005). Este trabalho deve ser assumido como um conjunto de decisões sobre as quais são construídos os programas televisivos, desde a sua conceção à sua emissão. Neste sentido, a música não é apenas o elemento sonoro de determinado programa, mas parte integrante de uma narrativa, uma série de signos complexos (Casey 2008:97) que engloba som e imagem emitidos por um meio de comunicação com características estilísticas específicas.

A escolha de um determinado músico ou de uma determinada categoria musical, a opção entre a emissão a partir dos estúdios ou do exterior, a escolha dos cenários, ou mesmo as escolhas tomadas na construção dos *mapas-tipo* são parte integrante das opções assumidas pelos profissionais de televisão, no sentido em que determinam a narrativa (Fiske 1987:15) televisiva: uma junção de várias linguagens (verbal, visual, musical, teatral, e.o.) construída a partir das decisões tomadas ao longo de todo o processo de produção de maneira a fazer sentido para as audiências. Isto significa interpretar a produção como uma construção de sentidos, significados e consciência, ou discursos/textos televisivos que circulam no espaço mediático e atingem o ambiente social, o que contraria a perspectiva de Michel Chion (2011:130), que, numa comparação com a rádio, afirma que a televisão é, essencialmente, um «acréscimo de imagem».

É neste contexto analítico que se integra a importância dos concursos ou festivais (César 2010:492-3) de música, pois parecem ter tido um importante papel ao nível da disseminação musical, nomeadamente na afirmação de novos intérpretes, assim como na continuidade das carreiras de músicos que tinham o estatuto de vedetas já antes do início das emissões televisivas.

Alguns destes intérpretes também fizeram incursões no campo cinematográfico, pelo que se revelou essencial analisar a transmissão televisiva de filmes produzidos neste âmbito. A sua transmissão parece ter sido importante na disseminação de novas linguagens musicais a públicos mais abrangentes quando comparados com as salas de cinema, pelo que se tornou ao longo da investigação uma temática de análise relevante na compreensão do papel da produção televisiva relativamente às opções de inclusão do cinema nas grelhas de programação.

Várias experiências, nomeadamente sobre o cinema (Chion 2011), mostram que uma imagem tem uma leitura diferente conforme é ou não acompanhada por som. O contrário também é verdade, a percepção sonora depende da presença ou ausência da imagem. Esta constatação reforça a importância da presença musical na televisão, que parece ser responsável pela introdução de uma nova forma de perceber a música. Se, no caso da rádio, a ausência da imagem parece fornecer a capacidade de criar uma imagem virtual, a sua presença nos ecrãs de televisão permite o acesso a imagens, embora selecionadas pelo olhar de outros, dos diferentes momentos de interpretação artística.

Embora as narrativas possam assumir diferentes formas, este livro incide sobre os programas com «música de ecrã», ou seja, aqueles em que «a música emana de uma fonte situada direta ou indiretamente no lugar e no tempo da ação» (Chion 2011:67). Contudo, esta opção não rejeita a programação com «música de fosso», aquela «que acompanha a imagem a partir de uma posição *off*» (Id. *ibid.*), como acontecia, por exemplo, na maioria das vezes com o cinema ou a publicidade.

A abrangência do mapa conceptual levou a integrar não só a análise de filmes produzidos para as salas de cinema e transmitidos pela RTP, mas também alguns festivais, que, mesmo não tendo sido transmitidos pela televisão, embora a sua transmissão tenha sido prevista, foram importantes na afirmação de algumas vedetas no campo mediático, seja ao nível nacional seja internacionalmente, o que parece ter influenciado a presença musical na programação da RTP.

A estrutura do presente livro baseia-se nos seis níveis de análise da produção cultural — tecnologia, leis e regulação, estrutura da indústria, estrutura da organização, carreiras profissionais e mercado — propostos por Richard Austin Peterson e Narasimham Anand no artigo «The Production of Culture Perspective», publicado na revista *Annual Review of Sociology* n.º 30 (2004:313). Segundo os autores, esta divisão permite realçar o modo como os elementos simbólicos de uma determinada cultura são enformados pelos sistemas nos quais são produzidos, distribuídos, avaliados, ensinados e preservados (Id. *ibid.*:311).

1. A presença musical nos ecrãs de televisão

1.1) As emissões experimentais

1.1.1) O mês de setembro de 1956

Pelas 21h30 do dia 4 de setembro de 1956, iniciam-se as emissões experimentais de televisão em Portugal, a partir dos estúdios da RTP situados na Feira Popular de Lisboa (FPL), onde hoje se encontra a sede da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Raúl Feio¹ é a primeira face a aparecer nos ecrãs, dando início a uma nova era da comunicação social em Portugal, que apresenta a televisão como «uma das maiores revelações do nosso tempo» e «o maior espetáculo do Mundo». Lopes da Cruz (presidente da Assembleia Geral da RTP e diretor da RR) fala do nascimento da televisão em direto, na emissão inaugural, nos seguintes termos:

Trata-se da Televisão Portuguesa, isto é, para Portugal e digna de Portugal — digna da nossa história, do nosso patriotismo, das nossas tradições e das nossas crenças, instrumento e alavanca da elevação cultural, artística e espiritual da boa gente lusitana (Teves 2007).

Nestas palavras estão resumidas as ideias vigentes, que viriam a orientar a produção e a programação nos primórdios da televisão em Portugal, definidos nas bases de concessão do serviço público de televisão:

¹ Antigo locutor da ENR.

Base X

- 1 A concessionária obriga-se a organizar programas de nível elevado, com a composição e a duração aconselháveis, de modo a preencher, nas melhores condições possíveis, as necessidades do público.
- 2 Os programas deverão ter carácter essencialmente educativo, recreativo, cultural e de informação, dentro dos princípios morais e sociais instituídos pela Constituição Política da Nação.

(DL n.º 40 341, 18 de outubro de 1955)

A emissão inaugural foi acompanhada por milhares de pessoas, que várias horas antes do seu início já se deslocavam à FPL. O número elevado de pessoas no recinto levou a que muitas não conseguissem aproximar-se do pavilhão da RTP, mas tiveram oportunidade de seguir a emissão pelos retores espalhados pelo recinto.

**Ilustração 2.**

Pormenor da primeira página do jornal *O Século* do dia 4 de setembro de 1956.

Se o desejo de conhecer o pavilhão da RTP levou muitos curiosos à FPL, outros optaram por assistir ao «nascimento» da televisão em cafés, montras das lojas ou, em menor número, em casa. Não existe informação quanto ao número de aparelhos existentes registados aquando da emissão inaugural; contudo, sabe-se que no final do mês de setembro eram cerca de um milhar (Teves 2007).

Aos que se deslocavam à FPL para assistir às emissões de televisão, foi entregue uma brochura ilustrada com o título *Onde? Como? Quanto? Quando?*, à qual estava anexado um *postal-inquérito*, que deveria ser enviado por correio ou entregue junto ao pavilhão da RTP, no qual se solicitava a opinião sobre a televisão.

Ilustração 3.

Capa da brochura ilustrada intitulada *Onde? Como? Quanto? Quando?*, impressa na Fotografia Nacional, Lda. (9 de agosto de 1956).



A brochura distribuída gratuitamente, com 32 páginas, inclui a programação, algumas curiosidades, conselhos sobre o uso e a aquisição de um recetor, publicidade, entre outras rubricas, das quais importa salientar o artigo intitulado «A Empresa e sua missão»:

A Radiotelevisão Portuguesa foi criada em obediência a um imperativo de progresso e de valorização nacional.

Não se trata, apenas, de proporcionar mais conforto material e maiores vantagens de ordem técnica.

Trata-se, sim, de aumentar a cultura dos homens, de educar distraindo, de satisfazer as necessidades espirituais de toda a ordem, para toda a gente, para todas as idades.

Ao serviço da Arte, da Ciência, da Técnica, da Cultura, a Televisão é hoje, em todo o Mundo, um eficiente instrumento de educação.

Ela é, ao mesmo tempo, o Livro, o Palco, o Concerto, o Estádio, a Viagem, o Jornal.

Sendo assim, quem não verá na missão desta Empresa uma tarefa nacional? Por isso mesmo a sua concessão foi considerada utilidade pública, por isso mesmo, o seu âmbito de ação é todo o território nacional, por isso mesmo, a missão desta Empresa é de realizar uma das maiores obras do nosso tempo.

Uma obra portuguesa digna do nosso Tempo e do nosso País.

(Onde? Como? Quanto? Quando? 1956)

Uma leitura isolada deste texto poderá levar a concluir que a televisão pretendia, em certa medida, substituir-se ao livro, ao palco, ao concerto, ao estádio, à viagem e ao jornal. Contudo, na análise de outros textos da época, com outros objetivos que não a mera divulgação, torna-se evidente que o objetivo não era sobrepor-se às diferentes atividades, mas levar estas a um público mais alargado. Segundo afirma Goulart Nogueira no artigo «Algumas reflexões sobre a televisão em Portugal», da revista *Rádio e Televisão (RTV)*, 8 de setembro de 1956, este objetivo deveria ser atingido através «duma inteligente e adequada programação, com uma sistematização, equilíbrio e harmonia que decorrem da maneira e situação do nosso público e das suas necessidades, além de obedecerem a regras psicológicas e estéticas de extensão geral».

É curioso verificar que, na capa da brochura (ilustração 3), em baixo do lado esquerdo, surge um aparelho de televisão no qual estariam a ser emitidas imagens de um rancho folclórico da região do Ribatejo. Esta opção gráfica reforça a intenção de criar uma forte relação com o povo a partir das suas atividades.

Sendo a «educação do povo» um «imperativo nacional» — tanto do ponto de vista do conhecimento (cultural, científico, artístico e técnico) como do ponto de vista «espiritual» — e a televisão «um eficiente instrumento de educação», seria de esperar que tanto a igreja, como o poder político estivessem presentes na programação das emissões experimentais. No entanto, este período é caracterizado pela completa ausência destas instituições, exceto nos momentos informativos, como é previsível; mas nunca em programação própria de divulgação do trabalho desenvolvido ou dos ideais do regime. Esta ausência é ainda menos expectável se pensarmos que, na revisão à Constituição Política da República Portuguesa de 1933, realizada em 1951, o art.º 45.º assume o «culto público ou particular da religião católica como da religião da

Nação Portuguesa» (Lei n.º 2048, 11 de junho de 1951). Só a 5 de junho de 1957 é que um membro do Governo, Marcelo Caetano, «consciente dos efeitos políticos do novo media», utilizou este meio para se dirigir ao país (Cádima 1996:35).

O facto de não utilizar a televisão como meio de comunicação não significa que o poder político estivesse alheio ao começo da televisão pública em Portugal. Pelo contrário, esta nasce de um contrato assinado pelo Estado que teve sobre a sua programação uma atitude de constante vigilância e controlo. O facto de, em setembro de 1956, as transmissões serem experimentais e terem um futuro muito incerto, bem como a circunstância de estas chegarem apenas a uma pequena parte da população, parecem ter sido duas razões para o afastamento da igreja e do poder político dos ecrãs de televisão.

Tanto na imprensa como nos documentos oficiais da RTP, são muitas as referências ao espírito nacionalista; contudo, até à interrupção das emissões experimentais no fim do mês de setembro, só era possível ver televisão na capital portuguesa. É de prever que todo o país tenha sentido o entusiasmo das primeiras emissões, seja através dos jornais, seja através da rádio, mas só em Lisboa se pôde viver verdadeiramente este entusiasmo. Isto não significa que apenas a população de Lisboa o pôde fazer. Existem relatos de que muitas pessoas se deslocaram à capital para poderem assistir ao momento histórico, a avaliar pelo destaque que teve na imprensa do dia seguinte.

Ilustração 4.

Fotografia do público a assistir às emissões na FPL (RTV, 8 de setembro de 1956)



Se hoje a televisão é essencialmente uma atividade que acontece em casa, na noite de inauguração das emissões televisivas em Portugal, e ao longo de todo o mês de setembro de 1956, foi um «grande espetáculo de rua» (Teves 2007).

Foi no recinto da FPL, nos cafés e nas montras das lojas, que a música surgiu pela primeira vez na televisão em Portugal. Após uma revista desportiva e um documentário sobre Lisboa, realizado por Fernando Garcia, a emissão seguiu com a rubrica *Música e Artistas*, preenchida por um duo com Leonor de Sousa Prado no violino e Nella Maïssa no piano. Não é possível saber que repertório foi executado, por não se conservar o som da emissão, nem um registo escrito da apresentação dos locutores. Ainda assim, através do percurso musical das intérpretes, podemos concluir que o único momento musical da emissão inaugural se tratou da execução de *música erudita*. Após a apresentação de mais duas rubricas, *Revista Mundial* e *Comentário do Dia*, ambas de informação, terminaria a primeira noite de televisão em Portugal.



Ilustração 5.

Fotografia da emissão inaugural da RTP, a 4 de setembro de 1956, com Leonor de Sousa Prado (violino) e Nella Maïssa (piano). (Núcleo Museológico e Apoio ao Serviço Público — RTP).

Poucos dias após o início das emissões experimentais, o então chefe dos Serviços de Produção da RTP, Domingos Mascarenhas, afirmava que o que se estava a fazer nem sequer poderia ser chamado de «ensaios de produção», mas sim «apontamentos de programas ou estudos de produção» (RTV, 22 de setembro de 1956). Estes realizaram-se até ao dia 30 do mês de setembro, num total de 24 emissões, em que foram emitidas cerca de 50 horas, numa média de duas horas diárias. Só às quartas-feiras é que não existia emissão, «para descanso do pessoal e revisão do equipamento»², que

2 Informação dada aos telespectadores através de *diapositivo* inserido em antena e confirmada na programação divulgada pela imprensa escrita.

não era propriedade da RTP. Este foi cedido pelas firmas Philips e Radio Corporation of America (RCA).

A presença musical era diária e caracterizava-se pela exibição de apontamentos ou rubricas musicais. As categorias musicais às quais se deu mais espaço nas grelhas de programação, recorrendo à classificação que surge tanto na imprensa escrita da época como nos documentos internos da RTP, parecem ter sido a *música erudita*, a *música ligeira* e o *fado*. Ainda assim, foi possível ver e ouvir *folclore*, e fica a dúvida quanto à emissão de *jazz*, pois alguns dos músicos que estiveram nos estúdios da RTP também fizeram carreira nesta categoria musical.

Embora existam dúvidas relativamente à classificação musical de vários momentos musicais, o mesmo não acontece quanto ao facto de estes terem sido, na sua grande maioria, emitidos em direto a partir dos estúdios da RTP na Palhavã. Apenas os ranchos folclóricos foram emitidos a partir da esplanada exterior do pavilhão, ou emitidos com recurso ao *telecinema* (Teves 2007).

Também existem ainda algumas dúvidas relativamente aos momentos musicais efetivamente emitidos. A comparação entre vários documentos internos da RTP — folhas de admissão ao estúdio, folhas de especificação, folhas de programação, folhas dos ensaios prévios, mapas diários de verificação, registo de programas — e as grelhas de programação divulgadas na imprensa escrita revelam várias contradições. Um exemplo muito evidente é o facto de as emissões terem sido interrompidas a 30 de setembro de 1957, e, no suplemento da revista *RTV, Rádio Nacional* (28 de setembro de 1957), ser divulgada a programação televisiva até ao dia 5 do mês seguinte. Nestes casos, parti do princípio de que as folhas de admissão ao estúdio são os documentos mais próximos do que de facto aconteceu, logo, do que foi para o ar.

Não existe qualquer som gravado da época, nem outro tipo de documento oficial da RTP, para além dos já referidos, que nos ajude a conhecer o repertório executado. Neste aspeto, a imprensa escrita mostrou-se muito valiosa. Embora sejam exceções, algumas notícias descrevem o repertório interpretado em determinados programas de televisão. Parece evidente que, na época, este não era um aspeto importante do ponto de vista jornalístico.

Como ainda hoje acontece, era recorrente alguns músicos ou grupos musicais não se dedicarem exclusivamente a uma categoria musical. Mesmo nos casos em que dedicavam grande parte da sua carreira

a determinada categoria, era comum fazerem incursões noutras áreas musicais. Assim, fica claro que a tentativa de caracterização da presença musical no período das emissões experimentais é subjetiva e parte em grande medida da análise das carreiras artísticas dos vários intervenientes. A opção por aceitar tal subjetividade deve-se unicamente a uma tentativa de poder concluir quais as categorias musicais que marcaram presença neste primeiro mês de emissões.

Se não existem dúvidas quanto ao tipo de emissão — que foi, na sua grande maioria, feita em direto a partir da FPL, como afirmei anteriormente —, no caso dos documentários emitidos já não é possível saber se estes foram dedicados à música ou não, pois os registos existentes apenas nos dão a certeza de que eram, efetivamente, documentários. Exceção feita à emissão do dia 14 de setembro de 1956, na qual foi emitida uma interpretação cinematográfica da *Rêverie* de Debussy, com a duração de cerca de 11 minutos, através do *telecinema*.

A música também esteve presente nos programas generalistas, como é o caso da *Revista de Espetáculos*. Apresentado por Ruy Ferrão, este programa foi emitido duas vezes ao longo da primeira fase das emissões experimentais. O programa abordava de tudo um pouco, desde as artes em geral até às histórias contadas por Raúl Solnado. Sabe-se que estiveram presentes o maestro António Melo (como acompanhador), Celeste Rodrigues (voz), Adelino dos Santos (guitarra) e António Pessoa (viola).

A análise deste período leva a concluir que, exceção feita à *Rêverie* de Debussy e à *Revista de Espetáculos*, não foram emitidos programas específicos sobre música ou músicos. Ao contrário do que aconteceu com a informação, que para além de uma presença hegemónica teve programas específicos, a música teve uma presença que, embora diária, se limitou à emissão de rubricas ou apontamentos emitidos em direto dos estúdios com uma duração máxima de dez minutos, já contando com o momento de apresentação por parte dos locutores.

1.1.2) A *afinação* dos recetores e o regresso dos diretos

A suspensão das emissões foi anunciada pela própria RTP em comunicado publicado na imprensa escrita, no qual a administração explica que esta se deveu ao encerramento da FPL, à entrega do equipamento cedido pelas firmas Philips e RCA, e à necessidade de prosseguir os trabalhos para a instalação definitiva. Embora um comunicado (ilustração 9) publicado na im-

prensa escrita anuncie uma interrupção de menor duração, afirmando que a RTP «envidará os melhores esforços para, por todo o mês de novembro, recomeçar as emissões» (*Diário de Lisboa*, 30 de setembro de 1956), estas só regressariam a 3 de dezembro.

Ao contrário do que aconteceu na primeira fase das emissões experimentais, período do qual existem vários documentos com a programação emitida, agora encontramos um vazio documental. Não existe qualquer documento oficial, ou publicação, que nos permita conhecer a programação destes três meses de emissões. Ainda assim, encontramos algumas notícias que nos ajudam a conhecer um pouco do período em causa, que se caracteriza por ser dividido em dois momentos distintos:

- *De 3 de dezembro a 5 de fevereiro de 1957*

Agora instalada nos estúdios do Lumiar, a RTP regressa com as emissões, mas sem diretos. O uso do *telecinema* passa a ser a única forma de fazer as transmissões televisivas, característica que se mantém até 5 de fevereiro do ano seguinte.

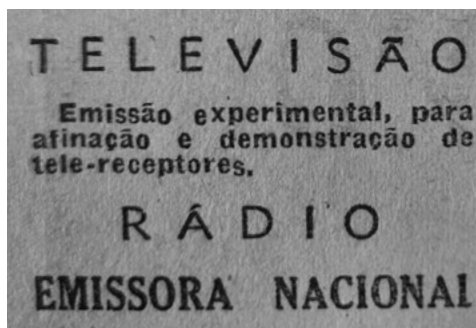


Ilustração 6.

Pormenor da revista *RTV* (5 de janeiro de 1957).

Até esta data, as emissões tiveram como objetivo a *afinação*³ dos recetores, sendo «emitidas imagens fixas e de ‘miras’ técnicas» (*RTV*, 8 de dezembro de 1956). Esta possibilidade era importante do ponto de vista de quem queria assistir à programação televisiva, mas também do ponto de vista comercial. Pretendia-se que os comerciantes da especialidade alinhassem os recetores e, assim, pudessem mostrá-los em funcionamento aos potenciais compradores.

3 Termo usado para definir a regulação do som e da imagem dos recetores de televisão na época.

Na mesma edição da revista referida, somos informados do horário das emissões neste período:

- Segunda-feira — das 21.30h e as 23.15h;
- Terça-feira — das 21.30h às 22.30h;
- Quarta-feira — dia de descanso;
- Quinta-feira — das 21.30h e as 23.15h;
- Sexta-feira — das 21.30h às 22.30h;
- Sábado — das 21.30h e as 23.15h;
- Domingo — das 18.00h às 19.00h e das 21.30h às 22.30h.

Este horário mostra que, para se conseguir atingir o objetivo de mostrar os recetores de televisão, as lojas teriam de estar abertas ao público nos dias de semana a partir das 21h30; exceto às quartas-feiras, porque não havia emissão, e aos domingos, durante uma hora de emissão (entre as 18h00 e as 19h00). Contudo, Vasco Hogan Teves afirma que

a primeira emissão [3 de dezembro] incluiu 10 filmes (documentários) e foi precedida e concluída por 5 diapositivos, inseridos pela seguinte ordem: Emissões de ensaio RTP / Ensaios técnicos / Mira / Ensaios técnicos / Boa Tarde-Boa Noite. Estas legendas ocupavam o período das 15.50 às 16.30h., iniciando-se, então, com um documentário filmado, a parte de espetáculo da emissão, que se prolongava (com várias intercalações de diapositivos) até pouco depois das 19 h. Seguia-se meia hora de utilização dos diapositivos atrás indicados (Teves 2007).

Como se pode verificar, neste texto o horário da emissão é bem diferente do apresentado na notícia anterior, e já possibilitava a exibição das transmissões televisivas aos clientes da parte da tarde, o que não obrigava à abertura das lojas de eletrodomésticos à noite. Importa ainda referir que Vasco Hogan Teves (2007) afirma que ao domingo não existia emissão, ao contrário do que nos é apresentado na notícia suprarreferida da revista *RTV*.

Relativamente à programação, e ainda na edição de 8 de dezembro da *RTV*, é afirmado que «o novo período experimental compreenderá habitualmente: um jornal de atualidades diário, uma rubrica desportiva três vezes por semana, um folhetim infantil, vários concursos [...] e o mais que a seu tempo se verá». Ao que parece, esta programação não terá passado de meras intenções, pelo menos até 5 de fevereiro de 1957. De facto, as emissões eram emitidas via *telecinema*, o que terá implicado um grande trabalho

de recolha de imagem e som com recurso às câmaras cinematográficas e à posterior revelação dos respetivos filmes, o que nunca é referido nem na imprensa escrita, nem em qualquer documento oficial.

Na análise e comparação da informação recolhida em diferentes fontes, tudo leva a crer que só em meados de janeiro de 1957 é que o horário das emissões passou a ter alguma regularidade, como podemos verificar no artigo «Os Ensaios da TV Portuguesa», publicado no *Diário Popular* (15 de janeiro de 1957). Neste esclareceram-se os telespectadores de Lisboa, Setúbal e Santarém relativamente ao novo horário que passou a realizar-se «também aos Domingos, e em dois períodos: das 17.00h às 19.00h e das 21.00h às 22.30h, exceto às quartas-feiras em que o período das 21.00h às 22.30h não era emitido». Esta informação é confirmada por Vasco Hogan Teves.

Nas suas linhas gerais, os alinhamentos de emissão passaram a obedecer ao seguinte esquema: começo do primeiro período às 17h., com diapositivos de abertura e mira, durante 45m.; programas de ensaios técnicos, preenchendo 15m.; às 18h., início da passagem de filmes, intercalados por diapositivos, até 2m. antes das 19h.; diapositivos de encerramento. Começo do segundo período às 21h., com diapositivos de abertura durante 5m.; filmes intercalados por diapositivos até 3m. antes das 22.30h.; diapositivos de encerramento (Teves 2007).

A programação ao longo de cerca de mês e meio, entre o início de dezembro e meados de janeiro, continua a ser emitida via *telecinema*, baseada em programas filmados sobre os quais muito pouco se sabe. Ainda assim, podemos afirmar que em janeiro de 1957 foram emitidos 15 documentários de produção nacional.

O facto de se tratar de um período no qual terão existido seis dias de emissões por semana, o que num mês e meio totaliza cerca de 36 dias, ao longo dos quais só foram exibidos 15 documentários produzidos em Portugal, leva a concluir que grande parte da programação televisiva terá sido conseguida pela transmissão de filmes estrangeiros, nomeadamente provenientes dos Estados Unidos e França, que nos chegaram através do correio diplomático, conforme refere Vasco Hogan Teves (entrevista, 11 de julho de 2011).

É previsível que alguns dos filmes emitidos tenham sido sobre música ou músicos. Contudo, é-nos impossível saber que música ou músicos foram difundidos. O que não deixa dúvidas é a utilização dos *telediscos* de canções em voga como separadores ao longo das emissões, interpretadas pelos cantores estrangeiros mais famosos da época.

- *De 5 de fevereiro de 1957 às emissões regulares a 7 de março de 1957*

O regresso dos diretos, a 5 de fevereiro de 1957 no período noturno, marca a última etapa das emissões experimentais. Com a utilização de um dos canais de câmara em funcionamento no período da FPL, voltam à RTP as locuções que serviam para dar início e término à emissão, bem como para apresentar os filmes que eram exibidos. Tal utilização fez com que, a partir de 15 de fevereiro, surgisse o *Jornal de Atualidades*: um período de informação diário em direto, com cerca de 15 minutos de duração, abrangendo notícias nacionais, internacionais e desportivas, apresentado por dois locutores e apoiado por imagens gravadas.

A visita da rainha Isabel II de Inglaterra a Portugal, entre 18 e 23 de fevereiro, foi o momento mais relevante de todo o período das emissões experimentais para a RTP. A sua importância, para além do momento em si mesmo, deve-se ao facto de muitos acreditarem que foi responsável pela aceleração do processo que levaria ao início das emissões regulares (Teves 2007), devido ao esforço feito, nunca visto anteriormente em Portugal, no campo dos *media*, tanto do ponto de vista humano como técnico.

Este acontecimento mereceu mesmo um jornal diário, que lhe foi inteiramente dedicado, emitido em direto a partir do estúdio de onde, dias antes, se tinha dado início ao *Jornal de Atualidades*. Os locutores apresentaram notícias ligadas ao acontecimento e realizaram entrevistas a vários convidados, enquanto através do *telecinema* eram emitidas as gravações realizadas ao longo do dia pelas câmaras de filmar cinematográficas, que eram, entretanto, revelados na Tóbis Portuguesa. Entre os vários convidados presentes no estúdio, estiveram os músicos João de Freitas Branco, conselheiro musical da RTP a partir de março de 1957, e Santiago Kastner.

A música em direto, que fez parte da programação diária da televisão na primeira fase das emissões experimentais, desaparece totalmente. A análise dos poucos dados que são conhecidos da segunda fase das emissões experimentais revela que não existe qualquer referência à presença musical em direto. Esta situação leva a crer que, ao longo de todo o mês de fevereiro, mais precisamente a partir do dia 5, a preocupação de todos os que trabalhavam na RTP era preparar um momento que hoje se assume como sendo o início da televisão em Portugal: o início das emissões regulares a 7 de março. Não será por isso difícil concluir que a programação ao longo de todo o mês fosse pensada como forma de avaliar e melhorar todos os

aspectos técnicos, para que as emissões deixassem de ser experimentais. As preocupações ligadas à programação foram passadas para segundo plano, exceto no que diz respeito ao novo período informativo que surgiu a 15 de fevereiro, e à visita da rainha. Deste modo, podemos concluir que a música só deverá ter sido garantida através do uso de filmes, e com uma presença muito reduzida quando comparada com o primeiro período das emissões experimentais.

1.2) O início das emissões regulares

As emissões regulares de televisão em Portugal, também chamadas «de ensaio» (*O Século*, 7 de março de 1957), iniciaram-se no dia 7 de março de 1957, pelas 21h30, a partir de um emissor provisório situado em Monsanto (Lisboa).

A emissão iniciou-se com um indicativo que ficaria conhecido como o «hino da RTP». Ainda hoje muitos pensam que a música que diariamente dava início às emissões foi composta para o efeito. Na verdade, trata-se de uma gravação de um tema da autoria de Robert Farnon intitulado *Derby Day*, que foi usado desde o primeiro dia das emissões regulares até ao início das emissões contínuas, em meados da década de 1990. A escolha deste tema musical para «hino da RTP» deve-se a uma encomenda do então administrador da empresa, Stichini Vilela, a Jorge Alves, Jorge Santos e Ruy Ferrão. Três funcionários da RTP que acumulavam funções na ENR.

Foi, então, que o Ferrão teve a ideia: acabavam de chegar uns pacotes com uns quantos discos da «Chappell», adquiridos pela Emissora [ENR] e livres de direitos para quem tivesse adquirido toda a coleção — e era o caso. A busca ficava, assim, mais restrita. O Jorge foi-se mesmo a eles, aos discos, e encontrou a faixa que durante muitos anos abriu as emissões da RTP (Teves 2007).

A faixa usada foi a de um disco de 1954 gravado pela The Melodi Light Orchestra, da etiqueta Chappell (C464).

Após o indicativo de um momento de abertura pela locutora Maria Helena Varela Santos, no qual foi anunciada a programação, e de um comentário do então chefe de serviços de produção, Domingos de Mascarenhas, intitulado *Presente e Futuro da RTP*, surgiu o primeiro programa de televisão em Portugal: *Canções a Granel*. Conforme cita Teves (2007),

«...aí estava o primeiro programa com movimentação de estúdio — de câmaras, técnicos e intervenientes» (*Diário da Manhã*, 8 de março de 1957). Este foi precedido pelo *Noticiário de Atualidades Nacionais e Internacionais*, por um jogo de futebol militar, por um documentário filmado, *A TAP por Dentro*, pelo bailado *Os Enganos do Amor* (produzido por Tomás Ribeiro e realizado por Artur Ramos), e pela emissão das *Últimas Notícias*, que encerraram o primeiro dia das emissões regulares quando eram 23h30.

O primeiro programa das emissões regulares, *Canções a Granel*, teve como elemento principal a música. Conforme podemos ler na edição do *Diário da Manhã* supracitada, estiveram presentes Rui de Mascarenhas, Maria de Lurdes Resende e o Conjunto Domingos Vilaça. Nos mapas diários de verificação existe a indicação de que o programa foi para o ar às 21h55 (com 15 minutos de atraso), e que teve como produtor Francisco Mata e como realizador Ruy Ferrão. No mesmo documento, e no que se refere ao primeiro programa com «movimentação de estúdio», podemos ainda ler: «Nas focagens de longe muito chão e pouca orquestra», o que mais do que nos informar sobre questões técnicas, comprova a presença de uma orquestra. Embora tenha sido um «programa que fez carreira» (Teves 2007) esteve no ar apenas ao longo de dez semanas (sem qualquer interrupção), sobretudo às quintas-feiras ou domingos, tendo sido emitido pela última vez no dia 16 de maio. Nas suas várias emissões estiveram presentes, por exemplo, o Trio Odemira, Júlia Barroso, Lina Maria, Guilherme Kjölner, António Mestre, Armando Rodrigues, José António, Gina Esteves, os Manos Alexandres, o Sexteto Vocal Masculino, Maria Clara, Maria Paula, Domingos Marques ou o Conjunto Höhner.

Dos programas que surgem no início das emissões regulares e que se mantiveram pelo menos até meados de 1958, importa salientar:

- *Lisboa à Noite* (emitido entre 14 de março de 1957 e 26 de maio de 1958);
- *Música para Todos* (emitido entre 17 de março de 1957 e 24 de dezembro de 1959);
- *Música e Artistas* (emitido entre 11 de março de 1957 e 2 de novembro de 1959).

O primeiro destes programas, dedicado ao *fado*, tinha uma duração média de cerca de 20 minutos e era transmitido em direto. No início, foi emitido em vários dias da semana, mas fixou-se no domingo à noite. Nas 62 edições

do programa *Lisboa à Noite*, estiveram presentes os seguintes fadistas: Carlos Farinha, Celeste Rodrigues, Hermínia Silva, Lucília do Carmo, Maria Teresa de Noronha, Rui de Mascarenhas, Saudade dos Santos, Tristão da Silva, entre muitos outros.

A acompanhar os fadistas descritos estiveram na guitarra nomes como Fontes Rocha, Francisco Carvalhinho, Ilídio dos Santos, José Nunes, José Ramos, Liberto Conde ou Raúl Nery; na viola, Alfredo Mendes, Castro Mota, Francisco Peres, Joaquim do Vale, Júlio Gomes, Pais da Silva ou Martinho d'Assunção; no baixo, encontramos apenas o nome de Joel Pina.

Música para Todos, um programa norte-americano patrocinado pelo fabricante de pneus *Firestone*, foi cedido pela Embaixada dos EUA (entrevista a Vasco Hogan Teves, 11 de julho de 2011) e emitido ao fim de semana. Tinha como base musical uma orquestra, e algumas vezes coro, quase sempre dirigidos pelo maestro Howard Barlow, variando em cada programa os cantores: Barbara Gibson, Blanche Thognon, Brian Sullivan, Dolores Wilson, Dorothy Kirsten, Dorothy Varenkjold, Elaine Malbrin, Eugene Couley, Frances Wyatt, Frank Guerra, Giuseppe Campera, Mildred Miller, Nadine Conner, Patrice Munzel, Rise Stevens, Robert Merriel, Robert Peters, Theodor Upman, ou Thomas L. Thomas. Embora pouco frequente, também estiveram presentes intérpretes instrumentais como François Broos (viola de arco) ou Tung Xi (piano).

Ao longo das suas 107 edições, a música presente neste programa consistiu, na sua grande maioria, em áreas de óperas como a *Traviata* e *Aida* de Verdi, *Tosca* de Puccini, *Czar Saltan* de Rimsky-Korsakov, *Fausto* de Charles Gounod, ou de canções de musicais como *Lovely to Look At* de Jerome Kern, ou *Me and Juliet* de Rodgers e Hammerstein, repertório que já era bem conhecido por parte do público norte-americano.

O título *Música e Artistas*, como nome de uma rubrica presente nas grelhas de programação de televisão, surge no primeiro dia das emissões experimentais. Contudo, este título foi usado a partir de 11 de março de 1957 para designar um programa transmitido semanalmente em direto que contou com a presença da pianista Maria Leonor Fernandes (professora de piano na Academia de Música de Santa Cecília) na sua edição de estreia. Numa primeira fase, foi emitido à segunda-feira, tendo posteriormente passado a ocupar a programação de quarta-feira.

Foi um programa essencialmente dedicado à música instrumental *erudita*, com a exibição de pequenos recitais que tinham em média entre 10 e 15 minutos. Transmitido em direto a partir dos estúdios do Lumiar,

passaram pelo programa *Música e Artistas* os pianistas Angeles Presutto da Gama, Carlos Picoto, Helena Moreira de Sá e Costa, Jesus Yseta, Jorge Croner de Vasconcelos, Katharina Heinz, Luís Filipe Pires, Maria Manuela Araújo, Mário Pellegrini, Naum Shtarkman, Nella Maïssa, Nina Marques Pereira, Pauline Lederer, Regina Cascais, Sequeira Costa, Sérgio Varella Cid e Shegundo Galarza. Também marcaram presença os violinistas Camila Wieks, Henri Mouton e Vasco Barbosa; o violetista François Broos; os violoncelistas Antonino David, Carlos Figueiredo, Fernando Costa, Madalena Moreira de Sá e Costa, Mário Camerini e Maurice Gendron; o fagotista João Mateus, o trompetista Adácio Pestana e o flautista Luís Boulton. Alguns destes intérpretes apresentaram-se também em grupos de câmara, tais como o Quarteto de Lisboa ou o Trio Portugalíia. Embora a voz tivesse uma presença muito reduzida, como referi, foi possível assistir às atuações do barítono Hugo Casais e do Coro Harmonia.

Para além do programa que acabo de descrever, *Música e Artistas*, houve outro que foi buscar o seu nome a uma rubrica já presente na fase das emissões experimentais: *Revista de Espetáculos*. Emitido a partir do dia 4 de abril, a sua programação foi preenchida com artistas oriundos do Terraço das Estrelas, da Casa de Fados Márcia Condessa, do Retiro Andaluz e do Retiro Lobos do Mar. Também contou com a presença de pelo menos um rancho folclórico⁴, bailarinos⁵ e cantores de *música ligeira*⁶. Para além de interpretações musicais, foram transmitidas entrevistas a alguns artistas, como é o caso da atriz Glória May e do ator Humberto Madeira.

Este programa teve realização de Herlander Peyroteo, produção de António Feio, e teve como apresentador José Amado. Embora não encontre nenhuma referência quanto à classificação, a análise da sua programação não deixa dúvidas de que se tratou de um programa de *variedades* emitido semanalmente. Desta forma, podemos concluir que este foi o primeiro a assumir esta característica na RTP.

Embora existam muitos casos de programas intitulados *Variedades*, dos quais não foi possível saber quem foram os participantes, o reportório, ou o tipo de participação, através da análise dos mapas de programação podemos conhecer um exemplo que deveria configurar como um programa-tipo do que seria classificado como um programa de *variedades*: «Colabo-

4 *Os Avieros do Escaporim*. fundado a 12 de março de 1943 (Salvaterra de Magos).

5 Ballet Clássico Espanhol.

6 A Orquestra de Sousa Pinto acompanhou Abílio Herlander (ator e cantor), assim como Elia e Paloma Fleta (cantoras espanholas).

ração de Maria de Fátima, Calypso (dança), Mena Matos (anedota), Trio Odemira, Los Marlos (bailarino) e conjunto de Mário Teixeira (5 elementos)» (mapa diário de verificação, 11 de novembro de 1957).

Este programa, produzido por Artur Ramos, foi transmitido no dia 11 de novembro de 1957 pelas 22h30, tendo tido uma duração de aproximadamente 30 minutos. Tem como curiosidade a apresentação de uma contadora de anedotas feminina, o que, a avaliar pela informação recolhida, não era uma prática comum, mas por outro lado não teve a participação de qualquer ma-labarista, o que era recorrente nos programas de *variedades* na época.

Os programas enunciados, *Lisboa à Noite*, *Música para Todos* e *Música e Artistas*, eram semanais. Contudo, a sua regularidade não era verdadeiramente respeitada, sendo normal a alteração do dia da semana da sua emissão. Este facto foi importante e tido em conta pelos profissionais da RTP que, a partir do dia 28 de abril de 1957, reorganizaram a programação-tipo, conforme é noticiado na revista *RTV* do dia anterior:

A programação-tipo estabelecida para este período experimental da R.T.P. sofreu algumas alterações que começarão a vigorar a partir de amanhã, domingo, dia 28.

Assim, os programas de VARIEDADES serão de futuro transmitidos às quintas-feiras; a rubrica MÚSICA E ARTISTAS, às quartas-feiras; e LISBOA À NOITE, programa de fados, passa a ir para o ar aos domingos.

O apreciado programa da televisão americana MÚSICA PARA TODOS, a que já nos referimos algumas vezes, será transmitido aos sábados.

A partir da segunda semana de maio passa a haver um novo programa cultural.

(*RTV*, 27 de abril de 1957)

A análise da programação posterior a esta notícia evidencia um aumento daquele que viria a ser um modelo televisivo de grande sucesso: os programas de *variedades*. O uso deste termo no contexto televisivo acontece com o programa *Loja da Esquina*, que começou a ser emitido a 23 de maio e terminou a 25 de julho de 1957, às quintas-feiras. Contudo, este não foi o primeiro programa de *variedades* da televisão em Portugal. Aquele que deverá ser considerado o primeiro programa com este formato é o programa *Revista de Espetáculos*, como afirmei anteriormente.

A avaliar pelas opiniões dadas a conhecer na imprensa, estes tiveram grande sucesso junto do público televisivo, o que levou a uma grande

aposta por parte da RTP, mas não se tratou de um novo formato no campo cultural em Portugal. *Os Serões para Trabalhadores*, organizados e emitidos pela rádio estatal, a ENR, desde o início da década de 1940 são uma prova de que este tipo de espetáculos já fazia sucesso antes do advento da televisão em Portugal.

Embora os programas unicamente centrados no elemento musical se tenham mantido nas grelhas de programação, as *variedades*, enquanto formato televisivo, passam a ocupar um lugar de destaque.

No que se refere às novidades na programação no mês de junho de 1957, importa salientar a *Tágide*, um programa que teve sete edições, entre 17 de junho e 29 de julho, e que contou com a presença de Virgínia Reno, Henri Decker, Fernanda Montemor, Nuno Fradique, o Conjunto de Jorge Machado, Manjane (cançonetista francesa), Artur Ribeiro, Armando Cortês, ou Tino; a *Discoteca*, programa emitido entre os dias 10 de junho e 26 de agosto, num total de nove emissões, preenchido com emissões em diferido de espetáculos decorridos no Casino do Estoril com artistas fundamentalmente estrangeiros, como por exemplo a Orquestra Ray Martin, a cançonetista Danièle George, ou a cançonetista americana Sandy Stewart; e *Quinze minutos com...*, um programa não exclusivamente dedicado a personalidades do campo musical, que contou com a presença dos Manos Alexandres, de Siegfriel Sugg (acordeonista), de Thilo Krasmann, do Trio Guadalajara, da Anita Guerreiro, de Isidro Baptista, dos Rapazes do Ritmo, de Josette Peiro, ou do Conjunto de Jorge Machado.

No mês seguinte, surge nos ecrãs de televisão o programa de variedades intitulado *Vedetas*, patrocinado pela Casa Campeão, onde a participação musical nem sempre esteve presente; ainda assim, foi possível ver e ouvir Anita Guerreiro, Júlia Barroso, ou os Manos Alexandres. Em agosto, a música marca presença num programa de teatro produzido por Fernando Garcia e realizado por Ruy Ferrão: *Os Três Saloios*, que terá sido inspirado no formato da *Loja da Esquina* e terá tido continuidade no programa *Televizinhos*, que refiro mais adiante. Embora só tenha tido quatro emissões, contou com a presença de músicos como Domingos Marques, o Conjunto Domingos Vilaça, Lina Maria, Carlos Ramos, Tristão da Silva, José Nunes (guitarra), Júlio Mendes (viola), Trio Odemira, Gina Esteves, Manuel Fernandes, Maria de Lurdes Resende, Sexteto Vocal Masculino, Júlia Barroso ou os Manos Alexandres. No programa *Televizinhos*, emitido entre 12 de setembro e 23 de novembro, encontramos grande parte dos músicos que já tinham estado nos programas de *variedades* supracitados. Ao que parece,

e no contexto das *variedades*, o programa *Aventuras do Morgado de Fafe* teve bastante menos sucesso do que os programas anteriores. Emitido a partir de 5 de dezembro, só foi para o ar três vezes e contou com a presença constante do Conjunto Domingos Vilaça.

Até a RTP dispor de material técnico e humano que lhe permitisse emitir a partir do exterior em direto, a programação musical na grelha da RTP manteve as características descritas. Os programas com a presença de música ligeira tornam-se gradualmente mais populares, «...dando um rosto aos cançonetistas nacionais e a alguns estrangeiros que apenas se conheciam dos discos ‘batidos’ na rádio» (Teves 2007).

1.3) O fim de uma década: continuidade/inação

Dos programas já em antena no final de 1957, mantêm-se no ar no ano seguinte *Variedades* (até ao fim do mês de março), *Seleção Musical* (até meados de fevereiro), *Lisboa à Noite* (até ao fim de maio), e ao longo de todo o ano os programas *Música para Todos*, e *Música e Artistas*. Os dois últimos programas referidos foram os que tiveram maior continuidade nas grelhas de programação nos primeiros anos das emissões televisivas em Portugal.

Lisboa à Noite, um programa importante ao longo de 1957 e que se mantém até o final de maio de 1958, é substituído imediatamente a seguir à sua última emissão pelo programa *Tudo Isto é Fado*. Este manteve-se apenas por três meses, dando lugar a *Fados*, que se mantém no ar simultaneamente com outro programa, *Silêncio Que se Vai Cantar o Fado*, emitido durante os meses de outubro e novembro num total de cinco emissões. Esta sequência de programas dedicados ao *fado* torna-se importante porque permite caracterizar a presença desta categoria musical nos ecrãs de televisão, desde logo quanto à duração e aos horários dos programas, emitidos sempre depois da hora de jantar e com cerca de 20 minutos de duração; e porque mostra o desejo de a RTP transmitir semanalmente um programa, a partir dos seus estúdios, totalmente dedicado ao *fado*, mesmo quando esta categoria já estava patente em alguns dos programas de *variedades*.

No que diz respeito à programação televisiva, as novidades surgem em fevereiro de 1958, com os programas *Momento Musical*, consagrado à *música erudita* que contou com a presença de músicos como Maria da Conceição Macedo (violoncelista), Vítor Macedo Pinto (pianista e compositor), José Tiago Vêlez (flautista), Regina Cascais (pianista), Luís Filipe Pires (pianista),

Maria Leonor da Costa Lima (pianista), Maria Leonor Fernandes (pianista), Maria Filomena de Campos (pianista); e *Music-Hall*, um programa de *variedades* musicais onde participaram vários grupos de bailado e no qual marcaram presença grande parte dos artistas nacionais mais conhecidos da época, tais como o Sexteto Vocal Masculino, Maria de Lurdes Resende, Manos Alexandres, Gina Esteves, Conjunto Domingos Vilaça, Júlia Barroso, José Matos, Artur Ribeiro, Conjunto Jorge Brandão, e alguns nomes internacionais, como Georg Roos, Irmãos Biasini, Jean Siegfried, Georgés André Martin, entre outros.

Passados dois meses, em abril de 1958, surge um novo programa de *variedades*, o *Café Concerto*, que termina no início do mês de outubro do mesmo ano. No fim desse mês inicia-se a emissão de *Telefones Musicais*, programa com o mesmo formato do seu antecessor, mas que viria a durar pouco mais de dois meses.

No programa *Café Concerto*, produzido por Artur Pereira, com textos de Carlos Lopes e realização de Nuno Fradique, foi possível ver e ouvir músicos como Alves Coelho Filho, Anita Guerreiro, António Alvarinho, António Calvário, Deolinda Rodrigues, Domingos Marques, Duo Rio Grande, Elisa Isabel, Francisco Carvalhinho, Lina Maria, Maria Clara, Maria de Fátima Bravo, Maria José Valério, Maria Marise, Martinho d'Assunção, Mimi Gaspar, Os 3 de Portugal, Sílvia Maria, Simone de Oliveira ou Tomé de Barros Queiroz, sendo alguns destes acompanhados pela Orquestra de Fernando Carvalho. Dos muitos temas musicais que foram interpretados é possível enunciar *Caramon*, *Fado Leiró*, *Jeny*, *O Arado*, *Violetera*, *Giestas*, *Fado Académico*, *Cobra Grande*, *Canção Triste*, *O Trevo*, *Maldito Fado*, *Parreirinha*, *Dança Chica*, *Marlene*, *Fado da Sé*, *Vira das Pupilas do Sr. Reitor*, *Fado das Caravelas*, *Uma Porta e uma Janela*, *Cachopa*, ou *Maria Severa*. Emitido ao longo de cerca de seis meses, contou também com a apresentação de bailados e temas musicais intercalados por pequenos diálogos, sempre com o objetivo de «recordar tempos antigos» (mapa diário de verificação, 5 de maio de 1958).

O segundo programa enunciado, *Telefones Musicais*, de Francisco Mata e António Feio, realizado por Herlander Peyroteo, teve a participação de artistas já presentes no programa anterior, tais como Lina Maria, Maria Clara, Maria de Fátima Bravo, Maria José Valério ou Simone de Oliveira, mas contou com a presença de outros como Alda Mota, António Alvarinho, Artur Ribeiro, Carlos Ramos, Carmen de Santana, Curado Ribeiro, Loris Velli, Madalena Iglésias, Paulo Alexandre, Rui de Mascarenhas, Sex-

teto Vocal Feminino ou Wilma Palmer. O acompanhamento musical foi da responsabilidade do Conjunto de Domingos Vilaça.

A programação dedicada a novos artistas foi também uma novidade em 1958. Contudo, deixa de estar presente no ano seguinte, regressando já na década de 1960, como veremos mais à frente. O programa *Artistas Novos*, com uma única emissão a 14 de setembro de 1958, apresentado por Henrique Mendes, na qual participou o grupo 4 de Espadas, foi o primeiro que teve como objetivo dar a conhecer novos intérpretes. *Novos na TV*, emitido quatro vezes entre 12 de outubro e 14 de dezembro de 1958, com apresentação de Nuno Fradique, no qual participaram os cançonetistas Maria de Pádua, Paulo Alexandre, Maria Pilar, Plínio Sérgio, Paulo Jorge e Maria Antonieta, todos acompanhados pelo Conjunto de Hélder Reis, foi outro programa que, no final da década de 1950, evidenciou a preocupação de dar espaço a novos artistas, mas não só a cançonetistas, como prova a presença do Trio Boreal, embora pareça tratar-se de uma exceção.

Em maio de 1958, surge aquele que deverá ter sido o primeiro programa pensado para um formato televisivo: *A Construção da Música*⁷ (emitido entre 20 de março de 1958 e 24 de agosto do ano seguinte). Com produção e textos do maestro José Atalaya, realização de Artur Ramos, e apresentados alternadamente por Gomes Ferreira, Henrique Mendes e Fialho Gouveia, são usadas pela primeira vez imagens legendadas como suporte de comunicação. Para além dos momentos de execução instrumental ao vivo, apresentavam apontamentos biográficos dos compositores recorrendo a imagens dos mesmos, e eram dadas explicações sobre a composição que era executada. Após a execução da composição por secções, era feita uma interpretação integral acompanhada por legendas explicativas que davam informações sobre cada momento.

Seguidamente o locutor fala sobre o plano de construção desta composição seguido pelo autor e é apresentado um quadro com o esquema; depois vai indicando os temas da composição, que vão sendo tocados pelos instrumentistas para exemplificação, e ainda, com o auxílio do piano, vão tocando algumas variações da mesma. Por fim, executam novamente a «Passacaglia», que é uma sucessão de 17 variações e final; desta vez, à medida que estas vão sendo tocadas vão sendo apresentadas legendas explicativas (mapa diário de verificação, 14 de julho de 1958).

7 Nas suas duas primeiras emissões, a 20 de março e 11 de abril de 1958, o programa teve como título *Construção Musical*. A partir da sua terceira emissão, a 25 de abril, passou a ser designar-se *A Construção da Música*.

Muitas das 32 emissões tiveram como principal instrumento o piano, nomeadamente com a presença de pianistas a solo como Angeles Presutto da Gama, Helena Moreira de Sá e Costa, José Carlos Prieto, Katharine Heinz, Maria Helena Matos Silva, Nella Maïssa, Nina Marques Pereira e Sequeira Costa. Ao nível dos duos, foi possível ver o ouvir Antonino David (violino) e Katharina Heinz (piano), Leonor de Sousa Prado (violino) e François Broos (viola), Leonor de Sousa Prado (violino) e Nella Maïssa (piano), Lúdia de Carvalho (violino) e Maria Helena Matos Silva (piano), Madalena Moreira de Sá e Costa (violoncelista) e Helena Moreira de Sá e Costa (piano). Foi ainda possível ver e ouvir o Quarteto de Lisboa que executou um Rondó em Mib de Beethoven, no dia 10 de agosto de 1959.

O programa *No Mundo da Música* (que viria a ser emitido em simultâneo com o programa *A Construção da Música*), emitido entre 27 de novembro de 1958 e 13 de julho de 1959, também teve como produtor e responsável dos textos o maestro José Atalaya.

A realização foi inicialmente da responsabilidade de Herlander Peyroteo, depois de Artur Ramos, e por fim de Bessa Carvalho. Inteiramente dedicado à *música erudita*, contou com a presença dos pianistas Nella Maïssa, Sequeira Costa, Maria Leonor Fernandes, Helena Moreira de Sá e Costa, Katharina Heinz, Angeles Presutto da Gama e José Carlos Picoto; alguns destes músicos estiveram presentes em mais do que um programa. Embora a maioria das emissões tenha sido dedicada à música para piano, também foi possível ver e ouvir o Trio Portugalíia (constituído por Helena Moreira de Sá e Costa, Henri Monton e Madalena Moreira de Sá e Costa), o duo Lúdia de Carvalho e Maria Helena Matos Silva, o Coro de Santa Cecília, o duo Antonino David e Katharina Heinz, o Coro Harmonia, o Quarteto de Lisboa (constituído por Nella Maïssa, Leonor de Sousa Prado, François Broos e Mário Camerini). As notas explicativas, da responsabilidade do maestro José Atalaya, foram lidas por Gomes Ferreira e Henrique Mendes, tendo o programa sido exclusivamente dedicado a compositores do período clássico e romântico tais como Mozart, Liszt, Schumann, Brahms ou Schubert.

Embora existam muitas coincidências entre os programas *A Construção da Música* e *No Mundo da Música*, como por exemplo o período em que foram emitidos, o papel do maestro José Atalaya, os músicos presentes, ou o facto de serem na sua maioria dedicados ao piano, não foi possível concluir se no caso do *Mundo da Música* foi usada a imagem como suporte de comunicação.

Importa realçar o facto de a RTP, no final da década de 1950, ter nas suas grelhas de programação dois programas semanais dedicados à *música erudita*: *A Construção da Música* e *No Mundo da Música*. É previsível que o maestro José Atalaya, com responsabilidades em ambos os programas, tenha tido um importante papel nessa decisão. Contudo, também somos levados a crer que existia por parte da empresa de televisão uma preocupação em divulgar e aprofundar conhecimentos no âmbito desta categoria musical, o que podemos enquadrar num dos objetivos referidos no início do presente capítulo: ser um «instrumento e alavanca da elevação cultural, artística», conforme foi afirmado pelo presidente da Assembleia Geral da RTP na emissão inaugural, a 4 de setembro de 1956.

A possibilidade de emitir em direto do exterior, estreada em fevereiro de 1958, veio alterar a programação na RTP a partir desse ano, com um aumento gradual do número de programas em que a música era o elemento central. Contudo,

seria no ano de 1959 que os programas do exterior ganhariam enorme preponderância, passando a figurar no mapa-tipo como componente importante de diversificação de «conteúdos» (parecia ser, enfim, o tão desejado alargamento do estúdio ou, melhor ainda, porque real, sair dele) e de contributo percentual significativo para o tempo de emissão (Teves 2007).

Ainda no que se refere à programação, podemos ler na notícia «Os Exteriores da TV», publicada na revista *RTV* a 7 de novembro de 1959, que esta nova capacidade técnica tem «possibilitado aos telespectadores assistir em direto a espetáculos desportivos, folclóricos ou culturais».

Todavia, é no mês de dezembro de 1958 que surge aquele que viria a tornar-se um dos mais importantes programas da RTP no que se refere às *variedades*. Numa transmissão feita a partir do Hospital de São José (Lisboa), surgiu o *Natal dos Hospitais*, que ainda hoje se mantém como um programa anual nas grelhas de programação, sendo emitido alguns dias antes do dia de Natal. No dia 24 de dezembro de 1958, ao longo de uma hora e 45 minutos, sob a direção de Erico Braga, apresentaram-se em direto frente às câmaras de televisão artistas da «Escola de Samba da Companhia Maria Della Costa, o Elenco da Adega Machado, Ângela Nunes, Cidalisa do Carmo, Fernando Maurício, Arminda Vidal, Maria Marques, Maria José Valério e Lina Maria, os Manos Alexandres, José Viana, Antónia Mendes, Raúl Solnado, Manuela Maria, Daniel Garcia, Helena Tavares, Berta Loran do

Teatro ABC, Max, a Orquestra Lisboa Dancing, assim como Cruz e Sousa com os seus discípulos de canto» (mapa diário de verificação, 24 de dezembro de 1959).

A presença de músicos estrangeiros nos principais espaços públicos de espetáculo, associada à possibilidade de a televisão poder emitir em direto a partir do exterior, fez com que, a 29 de janeiro de 1959, se iniciasse um programa que, embora só tenha tido sete emissões, foi importante no que se refere à presença de artistas estrangeiros: *Desfile de Espetáculos*. Com produção e apresentação de Fialho de Oliveira, realização de Baptista Rosa e imagens de José Maria Tudela, emite teatro a partir do Monumental e do Instituto Britânico, circo a partir do Coliseu de Lisboa, concertos a partir do Teatro de São Luiz, e vários espetáculos a partir do Casino do Estoril. É importante referir que Baptista Rosa, antes de iniciar este programa, já tinha realizado os programas *Cinema* e, mais tarde, *Esta Semana Acontece*, nos quais procurou dar a conhecer o que acontecia no mundo do espetáculo, principalmente no estrangeiro.

A presença de vedetas internacionais provinha de convites que eram realizados por uma entidade única ou em parcerias. Um dos casos mais conhecidos foi a relação entre o Casino do Estoril e a RTP, que, através de acordos verbais, convidavam estrelas internacionais e dividiam as despesas da sua presença em Portugal entre as duas entidades (entrevista a Vasco Hogan Teves, 11 de julho de 2011). Contudo, houve casos em que a RTP assumiu isoladamente a vinda das vedetas, como foi o caso do famoso Golden Gate Quartet, que esteve nos estúdios da RTP a 28 de outubro de 1959, ao que parece, num programa de *variedades*.

Se, em 1957, a presença de artistas internacionais nas grelhas de programação televisiva foi muito pontual, a tendência de crescimento deste fenómeno foi claramente notória ao longo de 1958 e, de uma forma ainda mais evidente, em 1959. Ao longo da sua estadia em Portugal, que durava na maioria dos casos dois ou três dias, as *vedetas* apresentavam-se ao vivo, participavam em programas emitidos a partir dos estúdios da televisão, como referi, davam entrevistas para as rádios e para a imprensa escrita, e nalguns casos tiveram oportunidade de contactar com o ambiente musical em território nacional. Destes artistas, importa destacar:

- Arturo Millán (8 de novembro de 1959)
- Carmélia Alves e Jimmy Lester, acompanhados pelo Conjunto Jorge Brandão (7 de fevereiro de 1958)

- Conjunto Marino Marini (2 e 3 de dezembro de 1959)
- Digno Garcia e o seu Trio Paraguayo (8 e 14 de abril de 1958)
- Eddie Fisher (12 de janeiro de 1958)
- El Payador (7 de janeiro de 1958)
- Golden Gate Quartet (31 de outubro e 24 de dezembro de 1959)
- Ivon Curi (3 de março 1959)
- Léo Clarens (5 e 14 de janeiro de 1958)
- Loris Velli (19 de outubro de 1958)
- Los Llopis (20 de julho e 15 de setembro de 1959)
- Lujan Cardillo (28 de setembro de 1959)
- Paolo Ormi e o seu Conjunto (15 e 20 de abril de 1958, e 5 de maio de 1958)
- Yvette Giraud (13 de abril de 1959)

Neste tipo de programação, que resultava da presença das vedetas internacionais em Portugal e, conseqüentemente, nos estúdios da RTP, a canção constituía o formato central e a designação dos momentos musicais assumia o nome dos artistas ou grupos musicais:

- *Canções por Anny Gould* (16 de agosto de 1958)
- *Canções por Catherine Caps* (5 de julho de 1958)
- *Canções por Francis Linel* (19 de julho de 1958)
- *Canções por Paul Robi* (7 de setembro de 1958)
- *Canções por Suzy Solidor* (14 de fevereiro de 1959)
- *Canções por Laura Betti* (22 de junho de 1959)

Surgem ainda outros títulos, tais como *Line Renaud no Casino do Estoril* (28 de dezembro de 1957, 4 de julho e 8 de agosto de 1959), *Uma cançonetista de Angola: Sara Chaves* (5 de julho de 1959; acompanhada pelo Conjunto Jorge Machado), *Perry Como Show* (28 de agosto e 23 de outubro de 1959), *15 Minutos com Odír Odilon* (17 de novembro de 1959), entre outros.

Uma das mais mediáticas vedetas que visitou Portugal, mais precisamente no Teatro Nacional de São Carlos (TNSC) no dia 27 de março de 1958, foi Maria Callas. A RTP acompanhou-a desde que aterrou no Aeroporto Internacional de Lisboa (atual Aeroporto Humberto Delgado), com o desejo de registar cada um dos seus passos. Este desejo levou a que se realizasse uma gravação não autorizada de algumas partes da *La Traviata* de Verdi, que Callas interpretou no TNSC. A gravação foi feita a partir

do camarote presidencial com a cumplicidade do então diretor do teatro, José Figueiredo. Seja da parte da intérprete, seja por parte do Ministério da Educação que tutelava os teatros, não houve qualquer autorização para este registo (Martins 1996).

Na noite seguinte, quando era previsto a cantora já estar em Roma, a RTP coloca no ar parte da gravação realizada ilegalmente. Contudo, uma vez que o seu voo de regresso a Itália tinha sido cancelado, a intérprete encontrava-se a jantar na Tágide a convite do então diretor do TNSC, tendo-se apercebido da emissão ao ouvir a sua voz. Ao contrário do que se esperava, disse: «Bom trabalho, Sr. Diretor. Peço-lhe que felicite quem o fez» (Teves 2007).

Já a terminar a década de 1950, a 20 de outubro de 1959, são inauguradas as emissões televisivas a partir das instalações da RTP em Vila Nova de Gaia (Monte da Virgem), com imagens «injetadas» (RTV, 31 de outubro de 1959) pelo Centro de Produção do Porto, que, tal como acontecia em Lisboa, contava já com um carro de exteriores. O facto de parte das emissões passarem a ser emitidas a partir do norte do país veio provocar alterações nas grelhas de programação, nomeadamente no que diz respeito aos músicos presentes nos ecrãs de televisão, como veremos a seguir. Outro fator importante ao nível da programação televisiva, que, embora tenha sido realizada ainda no ano anterior, teve impacto no início da década de 1960, foi a realização de um inquérito junto dos telespectadores que, segundo é noticiado na revista *RTV* a 17 de outubro de 1959, esteve na origem de alterações visíveis no novo *mapa-tipo* que se iniciou dois dias mais tarde. Um dos aspetos mais evidentes foi a alteração das horas de emissão: de segunda-feira a sábado, o início das emissões passou das 21h00 para as 20h30, e ao domingo surge um novo período de emissão da parte da tarde (RTV, 17 de outubro de 1959).

1.4) O início de uma nova década e de uma nova era

A 20 de outubro de 1959, a RTP torna-se membro ativo da UER, deixando o estatuto de filiada que mantinha desde 1956. Este facto tornou-se importante do ponto de vista da programação televisiva em Portugal ao longo de toda a década de 1960, pela aproximação a canais de televisão congéneres.

A possibilidade de emitir programas em direto via *Eurovisão* dependia da ligação com a Rádio y Televisión Española (TVE), que por sua vez dependia da ligação com outro país europeu, que seria França ou Itália. A televisão espanhola emite pela primeira vez para a *Eurovisão* (em direto

para 50 milhões de telespectadores) a 9 de janeiro de 1960. No entanto, a primeira transmissão para a *Eurovisão* a partir de Portugal só se realizou a 8 de maio de 1963, com um direto de um jogo de futebol da Taça dos Clubes Europeus entre o Benfica e o Feyenoord, mas ainda dependente da ligação com Espanha. Só a partir de 1 de dezembro de 1965, com a entrada em funcionamento do emissor do Mendro (concelho de Vidigueira), é que foi possível à RTP aceder diretamente às transmissões em direto dos países membros da UER, deixando assim de depender de Espanha.

O novo ambiente de cooperação entre a RTP e a TVE, decorrente da dependência de Portugal para aceder à *Eurovisão*, terá sido em parte responsável pela organização de um festival ibérico, o *Festival da Canção Hispano-Portuguesa* (conhecido por *Festival de Aranda de Duero*). Este foi uma iniciativa do *Ayuntamiento* de Aranda de Duero, organizado entre 1960 e 1963, que pretendia «... intensificar a fraternidade e o entendimento dos dois povos da Península Ibérica...», bem como «... impulsionar e difundir a canção ligeira de ambos os países...» (RTV, 26 de maio de 1962). Embora pareça não ter sido transmitido anualmente pela RTP, foi um importante festival nas relações bilaterais entre Portugal e Espanha na afirmação da *canção ligeira* e dos artistas que desenvolviam grande parte da sua carreira pela presença nos ecrãs de televisão.

As novas possibilidades técnicas, que permitiam aumentar o número de programas em direto, terão sido responsáveis não só pela diversificação da programação, como pelo aumento gradual das horas de emissão. Embora já se verificasse desde o início das emissões regulares, é no início da década de 1960 que estes se ampliam de uma forma mais evidente, principalmente com o início de um período de emissão ao final da tarde nos dias úteis.

Entre 1957 e 1959, o período de emissão durante os dias úteis e sábados começou por ter início às 21h30, sendo depois antecipado para as 21h e, mais tarde, para as 20h30, terminando sempre às 23h30; ao domingo, existiam dois períodos de emissão, sendo o primeiro entre as 18h e cerca das 19h⁸, e o segundo entre as 21h e as 23h30.

Em 1961, os dias úteis passam a ter dois períodos, das 18h às 19h e das 21h às 24h, assim como os sábados, das 17h às 19h e das 21h às 24h. Os domingos passam a contar com três períodos, sendo o primeiro das 12h30 às 13h, totalmente dedicado à missa dominical, o segundo das 17h às 19h, e o terceiro das 21h às 24h.

8 A partir de agosto de 1969, o horário do primeiro período de emissão passou a ser entre as 17h e as 19h30.

Estas alterações levaram a que se passasse das 1157 horas de emissões anuais em 1959, para 2011 em 1963 (*Anuário RTP 1964*), o que significa que em cinco anos de existência da televisão em Portugal o tempo de emissão semanal quase duplicou.

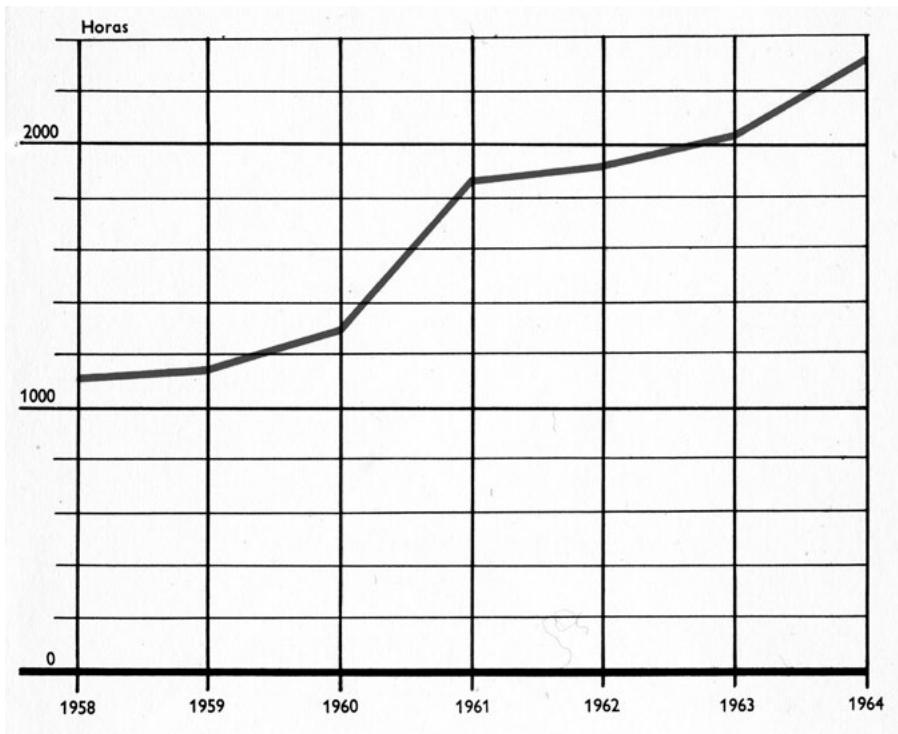


Ilustração 7. Gráfico dos tempos totais de emissão relativos ao período entre 1958 e 1964. (*Anuário RTP 1964*)

No que diz respeito à programação musical iniciada na década anterior, em 1960 mantêm-se no ar cinco programas: *Fados*, *Música no Estúdio*, *Música Ligeira*, *Variedades* e *Recital*.

O primeiro, emitido sempre ao fim de semana ao longo da sua existência após 1959, tem uma periodicidade muito irregular, chegando mesmo a ter sido emitido apenas uma vez por mês, como aconteceu no mês de fevereiro, e entre abril e julho de 1960. No mês de setembro, não surge nas grelhas de programação, e no mês seguinte surge apenas duas vezes, sendo a última a 15 de outubro. No ano seguinte, em 1961, o programa *Fados* surge muito esporadicamente, e só em outubro desse mesmo ano

volta a ter alguma regularidade, tendo sido apresentado por três vezes em cada um dos últimos três meses do ano. Muitas vezes, este programa assumia na sua denominação o nome do intérprete vocal, como por exemplo: *Fados por Maria Teresa de Noronha e Vicente da Câmara*, *Fados por Carlos Ramos*, *Fados por Natércia Martins e Manuel Fernandes*, *Fados por Natalina Bizarro e Fernando Farinha*, entre outros. Esta característica caiu em desuso em meados de 1960, passando o programa a ser chamado apenas *Fados*. A sua presença semanal nos ecrãs de televisão só viria a acontecer em 1962, geralmente aos sábados à noite. Contudo, a sua regularidade volta a perder-se ao longo de 1963, ano em que por vezes o programa volta a ser emitido uma única vez por mês, como por exemplo em fevereiro, junho, setembro e novembro.

Música no Estúdio e *Música Ligeira* foram dois programas que surgiram em 1959 e que se mantiveram em 1960, mas com uma presença muito esporádica nas grelhas de programação. *Música no Estúdio* teve apenas três emissões (janeiro, março e maio), e *Música Ligeira* surge nos ecrãs de televisão por nove vezes em 1960, e muito residualmente em 1961 e 1962. A importância destes programas reside no facto de serem emitidos a partir dos estúdios do Porto. O programa *Música no Estúdio* deu a conhecer músicos como Pedro Osório, o Conjunto de Sousa Galvão, a Orquestra de Resende Dias, ou o Conjunto de Toni Hernandez; e o programa *Música Ligeira* o Conjunto de Hélder Martins, o quarteto italiano Dino Molteni, o Conjunto Andrea Tosi, ou o Trio Boreal. Acima de tudo, foi uma afirmação da *música ligeira* enquanto categoria musical obtida através da presença de músicos que desenvolviam as suas carreiras no norte do país.

O quarto programa supracitado, *Variedades*, é aquele que mantém em 1960 uma presença muito evidente na programação televisiva, mesmo tendo em conta os programas que surgem já no início da mesma década. Mais do que um formato pensado para televisão, as *variedades* surgem ainda na década de 1940 associadas à rádio, tal como referi, mas têm, no início da década de 1960, um grande incremento no que se refere à sua presença televisiva, o que, aliás, já se vinha verificando desde setembro do ano anterior. Sem ter uma presença regular na programação, que faz com que em alguns meses tenha sido emitido sete vezes e noutros apenas uma, torna-se um importante formato pois, como é sabido, as *variedades* enquanto espetáculo eram preenchidas por momentos de diferentes categorias musicais, pelo que funcionavam como agregadores de diferentes linguagens. Contudo, colocou em evidência a categoria da *música ligeira*.

No que diz respeito à *música erudita*, um programa que se iniciou logo nos primeiros meses das emissões experimentais, *Recital...*⁹, adquire maior importância, tendo atingido o pico do número de emissões no mês de março de 1960, em que foi exibido por seis vezes. O nome do programa era completado com o nome do executante, como *Recital por Georgi Sandor*, *Recital por Adácio Pestana e José Carlos Picoto*, *Recital por Campos Coelho e Varella Cid* ou *Recital por Sequeira Costa*; com o nome do compositor, como *Recital Albéniz*; com o nome do instrumento musical, como *Recital de Piano*; ou ainda com o nome do instrumento e do executante, como por exemplo *Recital de Piano por Sérgio Varella Cid*, *Recital de Flauta por Rafael Lopez del Cid* ou *Recital de Órgão da Igreja de São Vicente de Fora*. Em alguns casos, surge apenas como *Recital*, o que se viria a tornar regra a partir de 1962, até pelo menos ao fim do ano seguinte.

Ao nível dos programas que se iniciam em 1960, a 24 de setembro é emitido pela primeira vez um dos programas que se revelaria um dos mais importantes: *Melodias de Sempre*¹⁰. Manteve-se nas grelhas de programação ao longo de praticamente toda a década, tendo sido exibido pela última vez a 5 de abril de 1969. Produzido por Melo Pereira e realizado por Herlander Peyroteo, Henrique Pavão ou Nuno Fradique, tratou-se de um programa de *variedades*.

Com um «formato revisteiro» (Teves 2007), este programa foi apresentado por Jorge Alves, enquanto percorria os bastidores. Esta opção possibilitava aos telespectadores conhecer os momentos que antecederiam cada apresentação, enquanto eram informados sobre diferentes aspetos relativos aos temas musicais que eram executados de seguida. Estas explicações são hoje verdadeiros documentos que nos esclarecem quanto ao reportório apresentado, que se tratava na sua grande maioria de temas musicais estreitados nas revistas nas décadas de 1920 e 1930, «mas também das operetas e do cinema» (Santos 2016), dando informações sobre autores da letra e da música. Também é curioso verificar que são feitas muitas referências aos cantores que as tinham apresentado no passado.

Acompanhados por uma orquestra e um coro dirigidos por Alves Coelho Filho, marcaram presença artistas já conhecidos do grande público

9 A designação *Recital...* surge associada a um nome de programa televisivo cinco vezes entre 1956 e 1959.

10 *Melodias de Sempre* é também o título de uma rubrica da revista *RTV*, na qual foram publicadas, a partir de 18 de março de 1961, letras de canções, assim como o nome dado a uma coleção de discos.

como António Calvário, Simone de Oliveira, Fernando Farinha, Madalena Iglésias, Alice Amaro, Paula Ribas, Mara Abrantes, Gina Maria, João Maria Tudela, Guilherme Kjölner, Eugénia Maria, Maria José Valério, Natércia da Conceição, entre outros. Embora se tenho mantido ao longo de muitos anos, foi um programa de transmissão muito irregular. A falta de continuidade é constatada por exemplo em 1963, ano que em foi emitido apenas em seis meses. Tal como Dinis de Abreu escreve na rubrica «Comentários TV», este foi «um dos melhores e mais bem estruturados programas da TV portuguesa» (RTV, 17 de fevereiro de 1962). Gravado no Belém Clube, tratou-se de um dos raros casos em que um programa com música ao vivo foi emitido em diferido, conforme se pode confirmar nos registos de programas, onde encontramos as datas de emissão e gravação.

Para além das questões técnicas associadas à gravação, revelação e montagem, este programa teve por base um trabalho de pesquisa relativamente à música das décadas de 1920 e 1930 realizado por Alves Coelho Filho, que também foi responsável pelos arranjos. É sabido que este trabalho de pesquisa teve a preciosa ajuda dos telespectadores que enviavam sugestões para a RTP, conforme é afirmado na notícia «Melodias de Sempre — Aplausos de Hoje para Canções do Passado» (RTV, 6 de julho de 1963).

O grande sucesso deste programa televisivo foi importante não só para a RTP, como levou a que a

Valentim de Carvalho e a Etiqueta Alvorada da Rádio Triunfo fizeram cada qual a sua série de discos com Melodias de Sempre. [...] o empresário António Fortuna recorda também que Nunes Forte fez durante mais de vinte anos espetáculos de Melodias de Sempre, que deram a volta ao país apresentados por locutores tão queridos do público como Maria Leonor, Isabel Wolmar, e o próprio Jorge Alves (Santos 2016).

No período em que os diferentes meios de comunicação, como a imprensa escrita, que organizou *Vedetas Precisam-se* e mantém a organização das *Rainhas da Rádio e da Televisão*, ou a rádio, nomeadamente a ENR, que inicia em 1959 a organização do *Festival da Canção Portuguesa* no Cinema Império, a televisão também adota o formato do concurso na sua programação do início da década.

Neste sentido, o Serviço de Programas da RTP organiza, em julho de 1960, o *I Concurso das Canções Ligeiras da RTP*, tendo dado a conhecer os resultados do mesmo num programa de *variedades* no dia 21 do mesmo mês (RTV de 30 de julho de 1960).

O *folclore*, enquanto categoria musical, surge logo em 1957, embora só tenha acontecido num programa: *Folclore Espanhol*. No ano seguinte, mantém a mesma representatividade com a transmissão do *II Festival Nacional de Folclore*, realizado na Meadela (Viana do Castelo). Em 1959, a sua presença acentua-se através da transmissão em direto de vários festivais, como por exemplo o *Grande Festival Internacional de Folclore da Primavera* (Feira do Ribatejo — Santarém) ou o *Festival Internacional de Folclore* (Ginásio Figueirense — Figueira da Foz). A 8 de dezembro, ainda de 1959, surge pela primeira vez um programa intitulado *Folclore* (ou *Programa de Folclore*), que se mantém nas grelhas de programação ao longo de 1960. Este tinha uma duração média de 25 minutos, os textos eram de Pedro Homem de Melo e foi transmitido a partir dos estúdios do Porto.

Embora os festivais associados a esta categoria musical e o programa *Folclore* se tenham mantido em antena, seria no programa *Poesia, Canto e Dança* que Pedro Homem de Melo ganharia grande notoriedade como apresentador. Realizado por Adriano Nazaré, e com textos do próprio apresentador, tornou-se um dos mais emblemáticos programas da RTP. A partir dos estúdios do Porto, e grande parte das vezes ao domingo, surge pela primeira vez nos ecrãs da televisão a 15 de outubro de 1961. Após um longo período de interregno, voltou a 4 de fevereiro do ano seguinte, mantendo-se no ar por vários anos com uma regularidade quase sempre mensal, embora em alguns meses tenha sido emitido duas vezes. No mês de março de 1963, teve direito a três emissões, tendo sido emitido pela última vez a 17 de dezembro de 1963.

Um facto curioso que surge da análise das grelhas de programação é o aparecimento, ao longo do ano de 1961, do *Programa Musical*. Parece evidente que não se tratava do nome de um programa específico, mas de uma expressão que se refere a um momento musical. Surge pela primeira vez a 30 abril de 1959 com a seguinte descrição: «Preenchido com 4 interpretações, por Dinah Shore e Dean Martin, os bailarinos Marge and Gower Champion e os Skymasters» (mapa diário de verificação, 30 de abril de 1959). A 19 de junho do mesmo ano, surge com a indicação da interpretação de canções por Natália Viana e Rui de Mascarenhas e a colaboração da Orquestra de Tavares Belo. Em 1960, surge apenas três vezes, mas sem qualquer indicação do seu conteúdo programático.

No ano seguinte, 1961, o *Programa Musical* passa a ser recorrente nas grelhas de emissão (19 transmissões), mas com poucas indicações sobre o repertório ou os músicos presentes. Pontualmente aparece o nome do

conjunto associado ao nome do programa, como aconteceu em 1961: Conjunto de Paulo Osório, de Sousa Galvão, de Mário de Jesus, de Jaime João, de Tony Hernandez, os Cinco Reis, os Conchas, a Orquestra de Câmara do Porto, os grupos corais Stella Vitae e Braço de Prata, o Trio Schubert e o Trio Schumann, o quinteto de Schumann ou a Orquestra Scalabitana. Em 1962, surgem referências a:

- John Littleton e Mary Claire (03.05.1962)
- Conjunto Mário Simões com a colaboração dos artistas José António, Quinteto Harmónicas, Mari Melita e Hélder António (05.08.1962)
- Conjunto Jorge Costa Pinto, com a colaboração dos artistas Lina Maria, Marina Neves, Eugénia Lima, Conjunto Sem Nome e Martinho da Silva (06.08.1962)
- Adelaide Ribeiro, João Luís e o trio Os Corvos (12.08.1962)
- Trio Cristal, Tony de Matos, Maria da Glória, Paulo Jorge, e o Conjunto Costa Pinto (19.08.1962)
- Madalena Iglésias com a Orquestra Ferrer Trindade (06.09.1962)
- Quinta Caravana da música popular brasileira (01.10.1962)
- Marina Neves, João Luís, Carlos Fernando, o duo Os Conchas e o Conjunto Jorge Costa Pinto (08.10.1962)
- Companhia brasileira «Skindô» (24.11.1962)
- José António e a Orquestra de Belo Marques (25.11.1962)
- Maria Clara (28.11.1962).

Dois nomes destacam-se como apresentadores: Vasco Félix e Fernando Frazão.

As primeiras indicações de nomes de realizadores associados à indicação *Programa Musical* surgem já em 1963: Fernando Frazão, Henrique Pavão, Luís Andrade e Herlander Peyroteo. Também surge alguma informação sobre transmissões em direto, como por exemplo do auditório da FPL¹¹ ou do Palácio de Cristal (Porto), bem como da exibição de programas emitidos com recurso à *telegravação*, como parece ter acontecido a 27 de dezembro de 1963 com a emissão de um programa premiado com a *Rosa de Ouro de Montreaux* para rubricas musicais, que contou com a presença de Julie e Carol no Carnegie Hall. Ao nível dos músicos portugueses, são

¹¹ Embora tenha deixado as instalações da FPL, a RTP manteve por algum tempo o aluguer do auditório situado nesse espaço.

conhecidas as presenças de Fernanda Pacheco, João Luís, Natalina José, Fernando Fortes, Maria José Valério, dos acordeonistas Fernando Ribeiro e Fernanda Guerra, bem como das Orquestras de Alves Coelho Filho, e Ferrer Trindade.

O uso do termo «canções» em nomes de programas foi uma prática recorrente, como por exemplo nos programas com a presença de vedetas internacionais em Portugal, ou ainda em programas como *Canções a Granel*, ou outros que já referi. Embora este uso tenha surgido no período das emissões experimentais, como referência a um programa de televisão, é na década de 1960 que, mesmo mantendo uma grande irregularidade, acaba por ter uma presença mais efetiva nas grelhas de programação. É também nesta década, nomeadamente em 1962, que surgem programas como *Música e Canções*, *Viagens e Canções*, *Imagens e Canções* ou *Canções na Feira*.

Destes irei destacar o último, por ter sido o primeiro programa com uma presença associada ao período do verão. Tratava-se de um programa emitido em direto a partir da FPL, o que poderá explicar, pelo menos em parte, a sua sazonalidade. É emitido entre 15 de julho e 24 de setembro¹², quase sempre aos domingos ou às segundas-feiras. Apresentado por vários profissionais como Marques Vidal, Miguel Simões, Fernando Coreia, Maria João ou Carlos Cruz, contou com a colaboração de intérpretes tais como Elsa Vilar, Artur Garcia, António Calvário, Fernanda Baptista, Alice Amaro, João Maria Tudela, Mara Abrantes, Simone de Oliveira, Rui de Mascarenhas, Conjunto de Jorge Machado, Mário Simões, Jorge Costa Pinto ou Thilo's Combo. Este programa, para além de contar com a presença de artistas consagrados, procurou mostrar «artistas estreantes» (RTV, 11 de agosto de 1962), como por exemplo Humberto de Castro (RTV, 4 de agosto de 1962).

Após 1958, ano em que foi transmitido o programa *Novos na TV*, já referido, o regresso de projetos essencialmente dedicados ao aparecimento de novos artistas dá-se a 6 de fevereiro de 1960, num programa com o mesmo nome. Após o seu regresso, é emitido apenas mais duas vezes: 9 de março e 26 de junho do mesmo ano.

Cerca de um ano mais tarde, a 29 de maio de 1961, surge o programa *Novos Intérpretes, Novos Compositores*. Como parece ter acontecido com quase todos os programas dedicados a novos artistas, este também tem muito poucas edições, apenas quatro. Para além da emissão inaugural, vai para o

12 Posteriormente, é emitido a 22 de outubro e a 4 de novembro do mesmo ano, mas sem qualquer regularidade.

ar a 3 julho do mesmo ano, a 8 de janeiro e a 20 de agosto de 1962. Ainda no mesmo ano e com o mesmo objetivo, surge numa única edição o programa *Lugar aos Novos*¹³, a 3 de dezembro.

Outra estreia revelada nas grelhas de programação de 1962 é o programa *Os Grandes Músicos*. Tem 19 edições emitidas ao longo de um ano, entre 6 de abril de 1962 e 10 de abril de 1963, dedicadas a músicos como Mozart, Liszt, Ravel, Haendel, Chopin ou Charpentier. Embora na publicação da programação nem sempre sejam indicados os intérpretes, este programa parece ter sido totalmente dedicado à *música erudita*.

Como aposta na *música ligeira*, e embora tenha sido emitido três vezes¹⁴ antes de 1962, surge a 9 de setembro desse ano o programa *Convite para Ouvir*, que se fixa na programação televisiva aos domingos à noite. Os músicos presentes eram, na sua maioria, já conhecidos do público televisivo, como por exemplo Jorge Costa Pinto, Rui de Mascarenhas, João Maria Tudela, Madalena Iglésias, Paula Ribas, Thilo's Combo, ou a Orquestra de Alves Coelho Filho. Sem que tenha tido uma presença muito regular, manteve-se no ar até 3 de outubro de 1963, tendo como realizadores Henrique Pavão, Fernando Frazão, Pedro Martins ou Nuno Fradique.

*Falando de Música*¹⁵ é emitido pela primeira vez a 5 de novembro de 1962 e termina a 30 de dezembro do ano seguinte. O programa foi da responsabilidade do maestro José Atalaya, que já tinha tido o mesmo papel nos programas *No Mundo da Música* e *A Construção da Música*, como mencionei anteriormente. Como regra, *Falando de Música* foi um programa com uma duração entre 20 e 30 minutos nas noites de segunda-feira, sendo cada emissão dedicada a um tema:

Instrumentos musicais: «Flauta e Flautim», «Celesta e Xilofone», «Violoncelo Instrumento Cantante», «Oboé e Corne Inglês», «Piano e Cravo», «Piano na Música Contemporânea».

13 Este é também o nome de uma rubrica publicada uma única vez, a 9 de novembro de 1963, na RTV.

14 Nas duas primeiras emissões, a 1 e 15 de agosto de 1959, o programa chamava-se *Convite para Ouvir Maysa* (Maysa Matarazzo, artista brasileira), tendo sido apresentado por Henrique Mendes e realizado por Fernando Frazão. A partir da terceira emissão, a 13 de julho de 1961, passa a designar-se *Convite para Ouvir*.

15 Embora me refira ao programa de televisão, existiu uma rubrica com o mesmo nome na revista RTV, da responsabilidade do maestro Joly Braga Santos. Curiosamente, a 21 de dezembro de 1963, Joly Braga Santos refere o programa televisivo *Falando de Música* na sua rubrica da revista (RTV, 21 de dezembro de 1963).

Temas generalistas: «Poemas e Canções de Camões em versões para Canto e Piano», «O Espírito da Renascença nos Madrigais Camoneanos de Luís de Freitas Branco», «Realidade e Lenda», «Iniciação Musical Infantil pelo Método Willems», «Música Inglesa Contemporânea», «A Divulgação da Música Popular Portuguesa», «Centros Musicais do Estrangeiro», «Efeitos de Sonoridade no Trio de Câmara», «Efeitos da Sonoridade no Quarteto de Cordas», «Estrutura Musical de uma Obra Sinfónica», ou «Virtuosidade Violinística na Música Contemporânea».

Neste programa, colaboraram nomes como Fernando Lopes Graça, o Trio de Lisboa, o duo Vasco Barbosa e Grazi Barbosa, o Grupo Coral Feminino Harmonia, a Orquestra de Câmara Gulbenkian, Angeles Presutto da Gama, Helena Moreira de Sá e Costa, Santiago Kastner, Leonor de Sousa Prado, entre muitos outros que se apresentaram perante as câmaras de televisão ao longo de 60 edições realizadas por Fernando Frazão, Nuno Fradique e Oliveira Costa. É importante salientar que parece ter sido a primeira vez que se refere o uso da expressão «música contemporânea» na programação televisiva, bem como do termo «etnomusicólogo», como foi apresentado Artur Santos, que colaborou no programa a 25 de novembro de 1963. Embora a *música erudita* pareça ter tido uma presença menos visível na televisão, este foi o programa com maior regularidade e maior número de emissões ao longo de 1963.

O já referido programa *Fados*, em emissão há já alguns anos, mantém-se nas grelhas de programação em 1963, geralmente ao sábado à noite, mas vai perdendo a sua regularidade semanal. No final do ano, mais precisamente a 14 de novembro, surge outro programa associado à mesma categoria musical com realização de Jorge Alves: *Contrastes do Fado*. Este só iria para o ar mais uma vez, a dia 19 do mês seguinte. A sua primeira emissão foi preenchida com Carlos Duarte e o Conjunto de Jorge Machado, tendo marcado presença no segundo programa Estela Alves e o Conjunto de Mário Simões. Embora não me tenha sido possível conhecer o reportório apresentado, não deixa de ser curioso a participação de conjuntos, muitas vezes associados à *música ligeira*, num programa de *fado*.

Também realizado por Jorge Alves, e ainda antes de terminar o ano de 1963, é emitido o programa *Fados de Lisboa e Coimbra*¹⁶, apenas numa emis-

16 Não é a primeira vez que surge nas grelhas de programação o *fado de Coimbra*. Já tinham sido emitidos outros programas que tinham por base esta categoria musical: *Serenatas de Coimbra*, *Coimbra à Noite*, *Serenata por Estudantes de Coimbra* ou *Fados de Coimbra*.

são no dia 26 de dezembro. De todos aqueles que se dedicaram a esta categoria musical, apenas o programa intitulado *Fados* se mantém no ano seguinte, sendo emitido apenas por uma vez no primeiro dia do ano. Três dias depois, a 4 de janeiro de 1964, inicia-se um outro programa que contou com a presença de Carlos do Carmo, Lucília do Carmo, Carlos Ramos, Alfredo Duarte Júnior, entre outros, que manteve o *fado* na televisão ao sábado à noite, com realização de Pedro Martins, Jorge Alves, Rui Ferrão e Fernando Frazão: *A Hora das Guitarras*.

Embora já tenha estado presente na televisão, nomeadamente no programa *20 Minutos de Jazz* (emitido entre 1958 e 1961 em apenas seis emissões), ou em *Jam Session no Estúdio A* (19 de agosto de 1959), *Jazz no Castelo* (1 de junho de 1961) ou *Jazz no estúdio A* (15 de novembro de 1962, 25 de janeiro de 1963, 20 de janeiro de 1964), em 1963 o *jazz* surge na televisão num programa intitulado *TV Jazz*. Emitido pela primeira vez a 4 de setembro, com o objetivo de divulgar o *jazz* como categoria musical, tem mais cinco edições nesse ano, sendo no ano seguinte emitido apenas mais duas vezes, a 20 de janeiro e 17 de fevereiro. Tratou-se da emissão de um programa apresentado por Manuel Veloso, que incluiu uma série de filmes norte-americanos intitulada *Jazz Scene U.S.A.*

Em 1964, período a que não me dedico no presente livro, a presença de alguns músicos norte-americanos em Portugal, como por exemplo o saxofonista Charles Lloyd ou o pianista Keith Jarrett para participarem no programa *TV Jazz*, que terá sido emitido a partir do Luisiana (Cascais), demonstra a importância crescente que a televisão passou a dar a esta categoria musical.

Numa época muito caracterizada pela realização de festivais de música organizados por diferentes entidades e com base em diferentes categorias musicais, a RTP emite pela primeira vez, a 23 de março de 1963, o *Grande Prémio Eurovisão da Canção (GPEC)*. Emitido em direto a partir dos estúdios da British Broadcasting Corporation (BBC), entre as 22h e as 23h30 (horas locais), foi possível assistir ao festival da canção, a que Portugal viria a concorrer na edição seguinte.

A 2 de fevereiro de 1964, a RTP organiza o *I GPTVCP — 1964*, no qual foi escolhida a canção que representaria Portugal em Copenhaga no *GPEC*. Para além da importância musical no contexto europeu, a participação portuguesa neste concurso deveu-se ao facto de a RTP já ter em funcionamento o *videotape*, como explico no capítulo seguinte.

No início de 1964, deu-se início a um novo mapa-tipo, que passou a dividir as emissões regulares em dois horários diferentes, conforme é

anunciado na revista *TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*, a 2 de janeiro de 1964:

- Horário de Inverno (meses de outubro a junho, inclusive)
 1. De segunda-feira a sexta-feira, inclusive, as emissões terão início às 18,45.
 2. O período diário de mira técnica que precede as emissões terá a duração de 15m, antes do respetivo início.
 3. Aos sábados as emissões iniciam-se às 17,30.
 4. Ao domingo, as emissões serão iniciadas às 12,30 e terão o ser termo à hora habitual.

O programa deste período é agora estabelecido a título experimental.

 5. O termo das emissões será às 24,00, com uma tolerância de + 10m, salvo aos sábados em que a hora normal de fecho será às 00,05.
 6. As transmissões de mira técnica, para afinação dos recetores e orientação das antenas, far-se-ão todos os dias, de segunda a sexta-feira, inclusive, das 15,00 às 17,00.
 7. As emissões extraordinárias serão objeto de indicações oportunas, caso a caso.
- Horário de Verão (meses de julho a setembro)
 1. As emissões terão início todos os dias às 19,30.
 2. As transmissões de mira técnica, para afinação dos recetores e orientação de antenas, far-se-ão todos os dias úteis, das 15,00 às 17,30.
 3. Mantêm-se as normas restantes, indicadas para o horário de inverno.

As emissões de televisão educativa têm lugar, de segunda-feira a sexta-feira das 18,45 às 19,30, e também às segundas-feiras, quartas-feiras e sextas-feiras, das 19,45 às 20,15.

A rubrica «Educação Musical», posto que fazendo parte dos programas de televisão educativa, é transmitida aos sábados, das 19,00 às 19,30, dado que se considera de interesse geral, e por enquadrar bem junto das rubricas dedicadas à juventude.

(*TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*, 2 de janeiro de 1964)

res novidades musicais do momento (*TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*, 2 de janeiro de 1964).

Ou seja, a televisão passou a funcionar todos os dias úteis entre as 15h00 e as 17h00, como se de um aparelho de rádio se tratasse. Para tal, foi mesmo sugerido que os telespectadores cortassem a imagem dos seus aparelhos, escurecendo totalmente os ecrãs através da redução do brilho para o seu valor mínimo.

2. A tecnologia como fronteira da produção musical

2.1) Os estudos preliminares e as propostas de aquisição de material técnico

Embora as emissões televisivas em Portugal se tenham iniciado já na segunda metade do século xx, segundo Júlio Barata:

É em março de 1878 que em Portugal o professor da Academia Politécnica do Porto, Adriano de Paiva [1847-1907], entusiasmado pelas descobertas contemporâneas feitas por Alexander Graham Bell com o telefone e com as descobertas de Berzelius, enuncia a sua própria descoberta, onde revela a aplicação do selénio à transmissão de imagens à distância a que chamou telescópio elétrico (Barata 2014:30).

Segundo o mesmo autor, «a aplicação do selénio à transmissão de imagens à distância» é publicada no jornal francês *La Nature* em agosto de 1879, e em outubro do mesmo ano, no jornal *Comércio do Porto*. Adriano de Paiva é reconhecido como um pioneiro, ao ter desenvolvido o telescópio elétrico, que consistia numa «câmara escura onde se podia projetar uma imagem ótica numa ‘pastilha sensitiva’ feita de selénio» (Barata 2014:31). No ano seguinte, em 1880, Adriano de Paiva publica *La Téléscopie Électrique Basée sur L’Emploi du Sélénium*, no qual apresenta a sua descoberta que, como descreveu, carecia de um meio de transformar em energia elétrica a energia absorvida pela «pastilha sensitiva» (Id. *ibid.*).

Contudo, a primeira experiência televisiva em Portugal só foi realizada na década de 1920 por um grupo de futuros engenheiros radioamadores de

Lisboa, através da qual foram conseguidas algumas imagens animadas que se mantiveram «apenas alguns instantes, pois o sincronismo das imagens não conseguia manter-se» (Silva 1971:93; Bívar s.d.:9). Embora Adriano de Paiva não tenha tido oportunidade de viver este momento, pois morreu em 1907, tinha-o previsto e contribuído para a sua possibilidade 40 anos antes.

Já na década de 1940, mais precisamente em 1946, o engenheiro Francisco Bordalo Machado, do corpo técnico da ENR, apresentou um trabalho para o seu concurso de promoção a engenheiro de primeira classe, a que deu o título *Televisão — Estado Atual e Possibilidades de Instalação em Portugal* (Bívar s.d.:12; Teves 2007). Este estudo parece ter sido, pelo menos em parte, responsável pelo facto de nunca mais se ter abandonado o desejo de iniciar as emissões de televisão em Portugal. No início da década de 1950, mais precisamente em 1952, a Ordem dos Engenheiros organizou um ciclo de palestras sobre televisão, que, embora nunca se tenham realizado (Teves 2007), provam que a ideia de iniciar as emissões de televisão em território nacional se mantinha viva no início da segunda metade do século xx.

No ano seguinte, foi criado pelo governo português um Grupo de Estudos de Televisão (GET) que teve como responsáveis Manuel Bívar, Francisco Bordalo Machado e Lopes da Silva, no âmbito do Gabinete de Estudos e Ensaios da ENR. Este grupo iniciou os trabalhos preliminares para a instalação de uma rede distribuidora de sinal de televisão, tendo recebido um reforço orçamental de 500 mil escudos (Teves 2007). Contudo, não tinha nenhum objetivo a não ser estudar a problemática, conforme é definido num despacho ministerial (Cádima 1996:26; *Relatórios e Estudos TV* 1954; Silva 1971:95), por ser ainda prematuro tomar qualquer posição relativamente ao início das emissões televisivas:

O Governo continua a considerar prematuro tomar posição quanto ao problema, pelo que a atitude da Emissora não deve ser por enquanto desviar-se da linha até agora adotada: isto é, não deve ir além do estudo do problema, acompanhando a sua evolução e sem ter como perspectiva a instalação e exploração do serviço, visto que nada está ainda definido a tal respeito e o Governo não dispõe dos elementos necessários para marcar desde já uma orientação definida (Ministro da Presidência, Costa Leite [Lumbralles], 9 de novembro de 1953).

Parece contraditório solicitar um estudo e reforçar o orçamento de um gabinete para o realizar sem que existisse «como perspectiva a instalação e exploração do serviço», pelo menos como hipótese. Tudo leva a crer, embora

não fosse assumido, que existisse o desejo de iniciar as emissões, nomeadamente por parte dos delegados portugueses que participaram nas reuniões da União Europeia de Radiotelevisão (UER), das quais regressavam desanimados, pois não se falava de outra coisa que não fosse a televisão (Silva 1971:97). Contudo, este desejo embatia contra a desconfiança existente por parte do poder político, e sobretudo por parte do presidente do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar.

Em 1954, e depois de já serem conhecidos os primeiros estudos para a instalação da televisão em Portugal, um outro despacho, de 23 de janeiro, já coloca a «hipótese de uma concessão única utilizável por várias entidades, como forma de conciliar a vantagem de aproveitar a iniciativa privada com a unidade que parece imposta pelo custo e natureza do empreendimento» (Bívar, s.d.:16; Cádima 1996:26; *Relatórios e Estudos TV* 1954). Esta mudança deverá, pelo menos em parte, ter-se dado devido ao conhecimento que se tinha em Portugal do que se passava no resto da Europa Ocidental. Como exemplo podemos referir que a BBC iniciou as suas emissões experimentais a 30 de setembro de 1929, e as definitivas a 2 de novembro de 1936, bem como nos EUA, que, após vários anos de emissões experimentais, inicia as emissões comerciais em 1941, pela RCA, revelando o atraso de Portugal.

Embora a televisão fosse ainda, e apenas, uma realidade do ponto de vista teórico, importa referir dois momentos desta fase. O primeiro acontece em novembro de 1954, quando a «firma portuense Santos, Guimarães e Oliveira recebe uma licença para instalação de um emissor experimental de televisão, a qual seria suspensa em Março do ano seguinte» (Carvalho 2009:27). Pelo que pude concluir, esta licença nunca terá sido usada na prática. O segundo momento foi a emissão de um programa que serviu de demonstração de equipamento da Grundig, na Feira Popular do Porto, em julho de 1955 (Cádima 1996:30). Tratou-se da última experiência de televisão, antes do início das emissões de televisão por parte da RTP.

Em Portugal, embora existisse alguma relutância por parte do poder político quanto aos benefícios das transmissões televisivas, era presumível que o seu início acontecesse em breve, mesmo vivendo sob um regime político ditatorial. De tal forma que, a 19 de fevereiro de 1955 — pouco mais de um ano depois da criação do GET e do início dos estudos preliminares —, uma portaria do Ministério da Presidência, liderado na época pelo ministro Marcello Caetano, constitui uma comissão para o estudo da radiodifusão, incumbida de se pronunciar sobre os estudos realizados, ou a realizar, e definir o panorama no qual deveriam ter lugar as futuras emissões (Silva 1971:101).

O problema a resolver pela Comissão resume-se, pois, a estudar a constituição de uma empresa viável — quer no plano económico-financeiro, quer no plano em que se situem os altos interesses da política nacional (Comissão de Televisão — Relatório, 1955).

Depois de estudada a hipótese de a televisão vir a surgir dentro da estrutura da ENR, e de esta ser totalmente estatal, a comissão opta por propor a «constituição de uma sociedade de economia mista» em «que o Estado participará com um terço, pelo menos, no capital da sociedade concessionária» (Id. *ibid.*).

O relatório, que integra uma proposta de um projeto-lei e um projeto de bases de concessão, é entregue a 12 de agosto (Bívar s.d.:19) ao ministro da Presidência, que acumulava também a pasta do Ministério das Comunicações.

No mês seguinte, a 9 de setembro de 1955, o DL n.º 40 312, que teve por base o relatório da Comissão de Televisão, informa que está em estudo a instalação dos serviços nacionais de televisão, que as características desse mesmo serviço já estão definidas, e que a instalação de aparelhos recetores de televisão carece de autorização da ENR, entidade que ficou ainda responsável pela cobrança das taxas de televisão a fixar posteriormente em despacho pela Presidência do Conselho de Ministros. O mesmo documento define que a autorização da instalação só pode ser dada quando os aparelhos obedeçam aos requisitos técnicos estabelecidos para a receção dos programas de televisão, e ainda que só podem ser importados recetores de televisão cuja instalação esteja autorizada em território nacional.

Dois meses mais tarde, no dia 19 de novembro, a Portaria n.º 15 609 do Ministério das Telecomunicações (DG, I Série, n.º 253, 19 de novembro de 1955) informa que o estudo do estabelecimento de um serviço de televisão em Portugal já se encontra em fase adiantada, e que na Europa Ocidental existe uma manifesta tendência para uniformizar os sistemas a adotar em cada país pelas várias empresas de televisão. Assim, as normas às quais deveriam obedecer as instalações do serviço público de televisão em Portugal tinham por base as normas mais usadas na Europa Ocidental, recomendadas pela Comissão Consultiva Internacional das Radiocomunicações (CCIR), que resultaram de um trabalho desenvolvido por Amaro Vieira e Lopes da Silva:

- Largura do canal de televisão, incluindo as vias de imagem e de som, é de 7Mc/s;
- Número de linhas por imagem de 625, com um entrelaçamento de 2:1;

- Frequência das imagens de 25 imagens por segundo e a dos quadros de 50 por segundo, correspondendo, portanto, a dois quadros por imagem;
 - Formato da imagem numa relação de 4/3 entre largura e altura.
- (Portaria n.º 15 609, 19 de novembro de 1955)

Após a assinatura da constituição da RTP — Radiotelevisão Portuguesa, SARL, o próximo passo com vista ao início das emissões televisivas em Portugal passava pela aquisição de material técnico. Foram abertos concursos para o fornecimento do material, que englobava emissores, antenas, equipamento de estúdio, ligações hertzianas e carros de reportagem. Ao contrário do que pareciam ser as expectativas,

22 das mais importantes empresas europeias e americanas subscreveram 17 propostas. Entre elas, estavam: Philips Portuguesa, General Electric, RCA, Siemens & Halske, Marconi, Rhode & Swartz, Marelli, Thompson, Rádio Industrial, Philco, Lorenz, Telefunken, AEG, Du Mond, Standard Electric e CSF. Algumas destas firmas chegaram mesmo ao ponto de enviar para o nosso país equipamentos-tipo, considerando que, assim, melhor «ilustrariam» as suas pretensões (Teves 2007).

No dia 16 de abril de 1956, foi realizado o «ato solene e público, largamente concorrido» (*Rádio Nacional*, 1 de setembro de 1956), de abertura das propostas de aquisição de material técnico. Ao longo de duas horas, sob a presidência de Camilo António de Almeida Gama Lemos de Mendonça, foram lidas as 17 propostas recebidas por parte da RTP. A importância do momento — não só do ponto de vista económico, como do ponto de vista do prestígio, pois a sua escolha dava às marcas relevância no panorama tecnológico — é evidenciado pela presença de técnicos estrangeiros que vieram dar apoio aos colegas representantes das várias marcas em Portugal.

Segundo Vasco Hogan Teves (2007), após a abertura das propostas de aquisição, seguiu-se um período de estudo das propostas, tanto do ponto de vista técnico como do ponto de vista da viabilidade económica, para o qual muito contribuiu a montagem de um estúdio na sede da RTP, já situada na Rua de São Domingos à Lapa, n.º 26 (Lisboa). Com o objetivo de ensaiar canais de imagem e som, este espaço também permitiu dar formação aos primeiros funcionários da RTP — que, na sua grande maioria, tinham vindo de empresas como a ENR, Correios Telégrafos e Telefones (CTT),

Rádio Marconi ou RARET (uma empresa radiofónica ligada à Rádio Europa Livre) —, que assim tiveram o seu primeiro contacto com o material técnico associado à televisão, o que viria a permitir o início das emissões experimentais.

O mesmo autor refere ainda que, a 3 de julho de 1956, foi realizada uma transmissão experimental a partir do Castelo de São Jorge, onde se instalou uma câmara (*Marconi*) que captou uma série de planos da cidade de Lisboa transportados para um recetor de televisão instalado na sede da RTP, através de um sistema de *feixes hertzianos*.

2.2) Aluguer e aquisição de material técnico ao longo das emissões experimentais

Embora o período de estudo das propostas de aquisição já durasse há quase cinco meses, as emissões experimentais de televisão, entre o dia 4 e 30 de setembro de 1956, foram realizadas com recurso a material técnico cedido a título de empréstimo pelas firmas RCA e Philips.

Apesar de não ter sido possível saber se houve atrasos na aquisição do material técnico, ou se o início das emissões foi antecipado, não deixa de ser importante o facto de estas terem sido realizadas com material cedido a título de empréstimo, o que evidencia, desde logo, o desejo de iniciar com brevidade as emissões televisivas. Mas esta parece não ter sido a única razão. O facto de ambas as firmas terem enviado propostas ao concurso para o fornecimento de material que ainda estava a decorrer na RTP poderá justificar o seu empréstimo, pois poderia beneficiar a RCA e a Philips no concurso, não só porque tinham tornado possível as primeiras imagens televisivas em Portugal, como por tirarem vantagem do facto de que os técnicos se estavam a familiarizar com o material das marcas:

- RCA: emissor com torre de antena, uma câmara, telecinemas de 16 e 35 mm, órgãos de comando e controlo, dispositivos de iluminação, 53 recetores e acessórios diversos;
- Philips (representada pela *Fernseh*): câmara de estúdio (tipo KK100), telecinema de 16 mm, órgãos de comando e controlo, dispositivos de iluminação e 20 recetores.

(Teves 2007)

Na ilustração 5 encontramos as câmaras referidas: uma da RCA (mais próxima no canto inferior esquerdo) e outra da *Fernseb*, numa emissão da rubrica *Música e Artistas*, com a presença de Leonor de Sousa Prado no violino e Nella Maïssa no piano, conforme referi.

Ao longo de setembro de 1956, as transmissões foram realizadas a partir de um emissor com torre de antena, com 0,1 kW de potência e 50 metros de altura, que permitiu fazer chegar o sinal de televisão à cidade de Lisboa¹. O estúdio e o emissor foram instalados no Parque da Palhavã, onde funcionava a FPL. Esta opção, ainda que provisória, possibilitou a transmissão de programas como *Música e Artistas* ou *Revista de Espetáculos*. Contudo, as emissões acabariam por ser interrompidas, conforme informou a direção da RTP através de um comunicado publicado na imprensa escrita.



Ilustração 9. Pormenor do *Diário de Lisboa* (30 de setembro de 1956).

¹ Embora existam relatos da receção das emissões experimentais fora de Lisboa, como por exemplo em Carcavelos, Sintra, Almada, Barreiro ou até mesmo Vendas Novas, é pouco credível que tal fosse possível neste período.

De acordo com o comunicado, as emissões iriam ser suspensas devido ao encerramento da FPL, que partilhava o espaço com a RTP; ao facto de o material técnico cedido pela RCA e Philips ir ser devolvido²; e à necessidade de prosseguir os trabalhos para a instalação definitiva da televisão em Portugal.

Ainda no mesmo comunicado, a administração da RTP afirma que o novo material técnico, em breve propriedade da RTP, estaria em Lisboa ainda no fim de outubro, e que se previa recomeçar as emissões em novembro. Na verdade, nenhuma das datas foi cumprida: o primeiro material parece ter começado a chegar em novembro, e as emissões recomeçaram a 3 de dezembro.

Até 5 de fevereiro de 1957, as emissões, ainda experimentais, caracterizaram-se por serem transmitidas em diferido, e realizadas com recurso ao *telecinema*. Embora sem qualquer emissão em direto, este parece ter sido um período importante. Não só permitiu a *afinação* dos recetores de televisão, como foram dois meses ao longo dos quais a RTP recebeu algum do material técnico selecionado a partir das propostas de aquisição:

- Equipamento de imagem Fernseh
- Equipamento de som Philips
- Emissores, torres e antenas Siemens & Halske
- Ligações hertzianas Compagnie Générale de Télégraphie Sans Fil
- Carros de reportagem Fernseh-Philips-Daimler Benz

(Teves 1971:111)

O facto de podermos apontar o dia 3 de dezembro como o mais provável para o recomeço das emissões, e o facto de sabermos que o contrato de aquisição de cinco emissores da Siemens & Halske foi realizado no dia 5 do mesmo mês, ou seja, passado dois dias, sugere duas hipóteses: ou a RTP utilizou material técnico que já tinha sido adquirido, ou usou o material da Philips que acabaria por não ser devolvido, o qual permitiu emitir através do *telecinema*. No entanto, uma terceira hipótese parece ser a mais plausível: a disponibilidade de algum material técnico ainda antes da assinatura dos respetivos contratos.

2 Ao contrário do que aconteceu com o material emprestado pela firma RCA, que foi devolvido, o material cedido pela Philips ficou em poder da RTP e faz hoje parte do espólio da empresa patente no Museu da RTP, situado na sua sede em Lisboa.

Através de uma nota dos Serviços Técnicos da RTP, distribuída à imprensa (Teves 2007), somos informados de que já estaria instalado em Lisboa um emissor provisório e que os restantes chegariam em breve, o que é confirmado em duas notícias: «A Televisão em Lisboa começa em Dezembro» (*Jornal de Notícias*), e «Começou a ser instalada provisoriamente em Monsanto a aparelhagem emissora» (*Comércio do Porto*), ambas publicadas no dia 11 de novembro de 1956. Esta constatação reforça a ideia de que é possível que a 3 de dezembro já estivesse a ser usado algum material que, entretanto, tinha chegado às instalações da RTP, ainda antes da assinatura dos contratos de compra e venda. É óbvio que, para terem sido usados, tiveram de estar disponíveis para montagem e testes algumas semanas antes da sua utilização efetiva.

Desde o final de setembro de 1956 até ao início do mês de dezembro do mesmo ano, período em que não houve qualquer emissão televisiva, a RTP mudou-se da FPL para as antigas instalações da *Cinelândia* e da *Cinanfa*, no Lumiar³. O facto de a RTP ter ocupado um espaço que anteriormente pertencia a duas empresas de produção cinematográfica facilitou a montagem de todo o material técnico, que era aliás a grande preocupação dos profissionais da televisão. Nesta fase, parece não ter existido qualquer cuidado em melhorar o espaço físico, pois o objetivo era reiniciar as transmissões televisivas o mais depressa possível.

Para além do estúdio, com cerca de 296 m² e com uma altura aproximada de dois andares, o edifício principal do Lumiar recebeu vários departamentos técnicos como régie, comandos de vídeo e de áudio, *telecinemas*, controlo de emissão, cabines para projeção de filme, locução, gravação, sonoplastia, entre outros. Nos blocos de edifícios anexos ficaram os serviços de produção, redação, montagem de filme, cenografia, carpintaria, armazéns, manutenção e setores administrativos.

Foi a partir destas instalações, com o uso de um projetor de 16 mm e um projetor de diapositivos, que se estrearam as transmissões de televisão a partir do Lumiar, a 3 de dezembro de 1956. Embora existisse um canal de câmara *vidicon* instalado, este parece não ter sido usado até 5 de fevereiro do ano seguinte, como refiro posteriormente.

3 O espaço ocupado pela RTP no final do ano de 1956 fora anteriormente a sede da produtora *Cinelândia*, desde a década de 1940, e da *Cinanfa* entre 1945 e 1956 (Fino 2013:159).



Ilustração 10.

Primeira mira técnica da RTP (1956) (Núcleo Museológico e Apoio ao Serviço Público — RTP).

A programação baseou-se em imagens fixas e de miras técnicas com um sinal de áudio de 1 kHz (som médio e constante), que, como referi, serviram para a *afinação* dos recetores. A mira técnica tinha como função *afinar* o recetor de televisão. As linhas, os quadrados e as escalas das cores (entre o preto e o branco) permitiam acertar a imagem, e o sinal de áudio o som. Desta forma, era possível preparar os recetores antes do começo da emissão.

Fora dos estúdios também se fazia um grande investimento na aquisição de novo material técnico. A instalação de um emissor provisório⁴ na Central Transmissora Naval de Monsanto (Lisboa) encomendado à Siemens-Halske, com a potência de 1 kw de imagem e de 0,2 kw de som, mais tarde instalado em Montejunto (conselho do Cadaval), permitiu que toda a cidade de Lisboa pudesse receber o sinal em condições bastantes melhores do que aquelas verificadas com a emissão a partir do Parque da Palhavã no mês de setembro de 1956. Também permitiu alargar a emissão a uma área superior, aos arredores de Lisboa, o que levou a que a televisão chegasse a um maior número de telespectadores.

A transmissão de sinal entre as novas instalações no Lumiar e o novo emissor de Monsanto constituiu o início das ligações por *feixes hertzianos*

⁴ Conforme é noticiado no *Jornal de Notícias* (11 de novembro de 1956) e no *Comércio do Porto* (11 de novembro de 1956), o emissor começou a ser instalado no dia 11 de novembro de 1956.

através da utilização de um equipamento de serviço da Compagnie Générale de la Télégraphie Sans Fil (CSF), tipo TM-110.

Após 5 de fevereiro de 1957, ainda no período definido como das emissões experimentais, a RTP volta a emitir em direto com recurso a uma câmara e ao respetivo canal de câmara *vidicon*, cedido pela Philips para o início das emissões experimentais em setembro de 1956. Embora, numa primeira fase, o direto só tenha sido usado nas locuções, que tinham como objetivo fazer a abertura e o encerramento da emissão bem como apresentar os filmes exibidos, a partir do dia 15 do mesmo mês surge o *Jornal de Atualidades*, transmitido diariamente (Cádima 1996:33) através do uso do canal de câmara *vidicon*. Dois dias mais tarde, inicia-se o momento mais importante para a RTP em todo o período experimental: a visita a Portugal da rainha Isabel II de Inglaterra.

Conforme referi, a importância da visita para a RTP teve não só a ver com o facto de este momento ter contribuído para o início das emissões regulares, mas também com a relação que se desenvolveu entre o campo televisivo e o campo cinematográfico.

Não fossem as câmaras de filmar de 16 mm — as Paillard — e a chamada «equipa da rainha», onde constavam nomes como Baptista Rosa, Hélder Mendes, Augusto Cabrita e António da Cunha Teles, e outros, e a RTP não tinha conseguido realizar esse «milagre» que foi o acompanhamento passo a passo da visita da Rainha ao longo de cerca de 63 horas de emissões, com o ponto alto no dia 23, com hora e meia de reportagem (Cádima 1996:34).

A impossibilidade técnica de a RTP transmitir em direto a partir do exterior dos estúdios levou a que a televisão tivesse de contar com as possibilidades de gravação do cinema. Só desta forma foi possível emitir reportagens, ainda que em diferido, da atividade política, cultural e social do país. Foi recorrendo a João Baptista Rosa e à sua equipa que a RTP pôde cobrir os vários acontecimentos que preenchiam a vida social e cultural da época. Estes eram gravados nas câmaras Paillard de 16 mm, sendo os filmes posteriormente revelados e montados na Tóbis Portuguesa, também sediada no Lumiar. Depois eram enviados para os estúdios da RTP, de onde eram transmitidos através do *telecinema*.

As limitações técnicas da televisão trouxeram um volume de trabalho até então nunca visto no campo cinematográfico em Portugal, e deram início a uma relação que se viria a mostrar positiva, tanto para o campo cinematográfico como para o campo televisivo. Se à televisão foi possível

transmitir reportagens da atualidade, o cinema beneficiou com a possibilidade de fazer chegar os seus filmes a novos públicos, e com um esforço financeiro mais reduzido. Contudo, este último facto só se verificou de uma forma evidente numa fase mais avançada da instalação da televisão em Portugal, pois nesta fase a televisão só parece ter sido rececionada na zona de Lisboa, Setúbal e Santarém (Teves 2007).

2.3) Estúdios e equipamento técnico a partir do início das emissões regulares

A 9 de março de 1957, dois dias após o início das emissões regulares, é publicado na revista *RTV* o artigo «A Radiotelevisão Portuguesa Presta as Suas Contas», no qual é dado a conhecer o «Relatório do Conselho de Administração da RTP» relativo a 1956, embora as primeiras imagens de televisão só tenham ido para o ar em setembro. Este artigo evidencia a importância dada à instalação de uma rede de cinco emissores⁵ — Lisboa, Porto, Lousã, Montejunto e Foia —, explicando que a sua rápida instalação permitiria «um acesso à televisão por uma maior massa populacional, bem como uma base mais segura à atividade da empresa» (Id. *ibid.*).

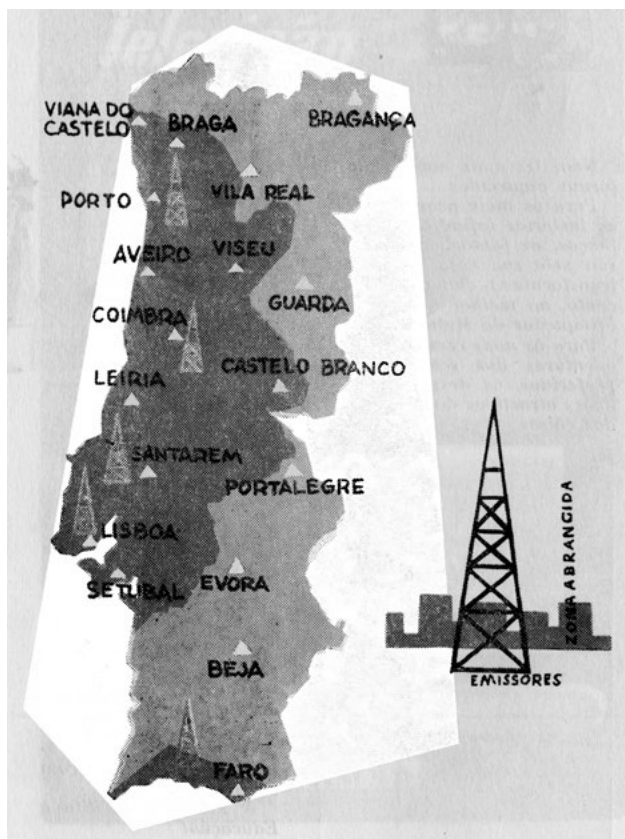
Como já referi, foi através de um emissor provisório, instalado em novembro de 1956 na Central Transmissora Naval de Monsanto, que a RTP retomou as emissões experimentais em dezembro de 1956. O emissor definitivo da região de Lisboa seria, entretanto, instalado no mesmo local, tendo entrado em funcionamento a 23 de novembro de 1957. No mesmo dia, inicia funções o emissor da Lousã e, a 31 de dezembro, ainda do mesmo ano, é inaugurado o emissor que serviria toda a zona do Porto, instalado em Vila Nova de Gaia, mais precisamente no Monte da Virgem. A 10 de março de 1958, a zona centro do país teve a possibilidade de ter televisão através do emissor de Montejunto, que anteriormente estava instalado em Lisboa. No dia 25 de abril do mesmo ano, era inaugurado na Serra de Monchique (mais exatamente em Foia) um emissor que serviria a região Sul, e com o qual terminaria a primeira fase de instalação da rede de emissores da RTP. Prevista inicialmente para o mês de março de 1957, e numa segunda fase para o mês de maio de 1957 (*RTV*, 9 de março de 1957), só veio a terminar cerca de um ano mais tarde, em abril de 1958.

5 Na verdade, tratava-se de quatro emissores (Lisboa, Montejunto, Lousã e Porto) e um retransmissor (Foia).

Ainda que com atrasos devido às dificuldades na aquisição dos terrenos escolhidos para a instalação das antenas, tendo em alguns casos os emissores sido montados em terrenos adjacentes aos inicialmente previstos, foi possível cobrir «44% da superfície continental e 58% da população», «interligada por ligações de feixes hertzianos bilaterais e simultâneas» (*Anuário RTP 1964*).

Ilustração 11.

Mapa da rede de cobertura do sinal de televisão publicado na brochura *Onde? Como? Quanto? Quando?* (1956).



Enquanto se ia fazendo chegar a televisão ao maior número de telespectadores possível com a montagem dos novos emissores, nas instalações do Lumiar procurava-se melhorar as condições de trabalho de forma a aumentar a qualidade da imagem, existindo preocupações não só com o material técnico de áudio e vídeo, mas também com os cenários e a iluminação.

Todo o esforço realizado, tanto do ponto de vista humano como técnico, para cobrir a visita da rainha Isabel II de Inglaterra foi importante para o arranque das emissões regulares, como referi, mas ainda havia muito para fazer. Nas semanas seguintes, entre a visita da Rainha e o dia 7 de março de

1957, foram realizados muitos reajustes nas diversas áreas que compunham a RTP para que as emissões regulares se iniciassem.

A semana que antecedeu aquela 5.^a feira de Março [7 de março de 1957], foi, como se supõe, de intensa atividade em todos os departamentos do Lumiar. A suspensão da irradiação de programas, que vinha sendo feita desde 3 de Dezembro de 1956, justificou-se pelo facto de ser necessário proceder a uma série de ajustes nos serviços concorrentes para emissão. Não só no setor de produção (que teve de estudar e estabelecer o mapa-tipo dos programas que passariam a ser apresentados), mas, também, no núcleo técnico, que se defrontou com problemas inerentes ao aproveitamento máximo do estúdio para as transmissões em direto. Assim, efetuou-se a instalação definitiva de 3 canais de câmara, régie, «consolette» de áudio, cabina de locução e telecinema. Simultaneamente, procedeu-se a trabalhos complementares na rede de iluminação do estúdio, ao mesmo tempo que nele decorriam, em ritmo acelerado, os ensaios exigidos pelos próximos programas e se implantavam os primeiros cenários (Teves 2007).

Para além da referência a uma interrupção das emissões, sobre a qual não sabemos nem a data de início nem a sua duração, o autor citado dá a conhecer as funções do setor de produção (como por exemplo a realização do mapa-tipo da programação) e o tipo de equipamento que foi instalado na «caverna», conforme é referido no programa *Televisão 25 Anos*⁶ (1982), o único estúdio da RTP: três câmaras e respetivos canais de câmara (sendo um deles de reserva), uma régie, «consolette» de áudio, cabina de locução e *telecinema*.

A colaboração entre a televisão e o cinema, iniciada logo na emissão das primeiras imagens a partir do Parque da Palhavã, mantém-se ao longo das emissões regulares. Porém, a aquisição de material cinematográfico por parte da RTP em meados de 1957 veio alterar a parceria existente e mostrar que as transmissões de acontecimentos dos exteriores dos estúdios eram uma preocupação no contexto televisivo, a par da aquisição e montagem de equipamentos nos estúdios do Lumiar.

A chegada das novas mesas de montagem da Steinbeck, que já estavam em pleno funcionamento em agosto de 1957, veio facilitar os trabalhos de revelação, cópia, montagem e sonorização, o que tornou obsoleto o antigo projetor cinematográfico. Na mesma altura chegam a Lisboa as primeiras

6 <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/televisao-25-anos-i-episodio/#sthash.xMWinQDq.dpbs>. Consultado a 23 de julho de 2016.

câmaras Arriflex em suporte filme de 16 mm. Estas vieram permitir a realização de filmagens com som sincronizado e gravações mais longas do que as Paillard, que continuaram a ser utilizadas em simultâneo com as novas Arriflex. Também se tornaram muito úteis para gravações em que era exigido algum silêncio, como por exemplo em entrevistas, pois permitiam a colocação de um acessório chamado *blimp* (carapaça) que não deixava que o ruído da própria câmara ficasse registado na gravação.

A sincronização entre a imagens gravadas pelas câmaras Arriflex e o som registado pelos gravadores Mayak (MMK4 e MMK6), e posteriormente os Nagra, era realizada nas mesas de montagem da Steinbeck, conhecidas por *moviola*⁷.

REGISTO DE PATRIMÓNIO									
N.º de Património	Descrição	Ano de Adq.	Valor	Documento	Dependência	Serviço	Transferência	Observação	
2461	Revolution metalle 50mmx16mm metalle 200	1989	- 170 300	D	291 - 299	Luernne	Explosant	ABATIDO	
2462	"	1989	- 150 300	D	291 - 299	"	"	ABATIDO	
2463	"	1989	- 150 300	D	291 - 299	"	"	ABATIDO	
2464	"	1989	- 150 300	D	291 - 299	"	"	ABATIDO	
2465	"	1989	- 150 300	D	291 - 299	"	"	ABATIDO	
2466	"	1989	- 150 300	D	291 - 299	"	"	ABATIDO	
2467	"	1989	- 150 300	D	291 - 299	"	"	ABATIDO	
2468	"	1989	- 150 300	D	291 - 299	"	"	ABATIDO	
2469	Revolucion metalle 50mmx16mm metalle 200	1989	- 5 320 300	D	29 - 150	"	Amegoni para	ABATIDO	
2470	Revolucion 50mmx16mm metalle 200	1989	- 150 300	"	150	"	Agencia	ABATIDO	
2471	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	Revolucion	ABATIDO	
2472	"	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	"	
2473	"	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	"	
2474	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	ABATIDO	
2475	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	"	
2476	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	"	
2477	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	ABATIDO	
2478	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	"	
2479	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	"	
2480	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	"	
2481	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	"	
2482	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	"	
2483	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	ABATIDO	
2484	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	"	
2485	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	"	
2486	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	ABATIDO	
2487	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	ABATIDO	
2488	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	"	
2489	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	"	
2490	Revolucion 50mm x 16 - 50 24 - 200 100	1989	- 2 100 300	D	100 - 150	"	"	"	

Ilustração 12. Registo da aquisição dos gravadores Mayak MMY4 (n.º de património 2487 e 2488) e MMK6 (n.º de património 2489) (*Registo de património* (s.d.), Núcleo Museológico e Apoio ao Serviço Público — RTP).

⁷ *Moviola* é uma marca de equipamento de montagem cinematográfica que se tornou sinónimo de mesa de montagem.

Para além da aquisição do material técnico associado ao cinema, em 1957 a RTP altera os seus quadros de pessoal, nomeadamente com a contratação do realizador João Baptista Rosa. Este passa a fazer parte da secção de Cinema e Noticiários, integrada nos Serviços de Produção dirigidos por Domingos de Mascarenhas.

O investimento em material técnico, bem como em profissionais do campo cinematográfico, pode levar-nos a crer que tenha deixado de existir uma relação de colaboração entre o campo televisivo e o campo cinematográfico que era produzido e realizado fora do âmbito televisivo.

Mas não terá sido verdade. O aumento do número de horas de emissão (ilustração 7) e a necessidade emergente de ter uma programação variada para preencher mais horas de emissão fez aumentar o trabalho de reportagem, que passou a ser feito com material e pessoal técnico da RTP. Contudo, também foi uma oportunidade para o campo cinematográfico ganhar espaço nas grelhas de programação. Desta forma, verificou-se um aumento da presença de filmes produzidos para as salas de cinema nos recetores de televisão.

Assim, podemos afirmar que a produção com recurso a material cinematográfico dentro da RTP, pelo menos numa primeira fase, foi essencialmente dedicada à informação. O facto de o departamento ao qual João Baptista Rosa ficou vinculado ser de Cinema e Noticiários é prova disso mesmo. Fica demonstrado que, embora o campo cinematográfico tenha perdido importância ao nível da reportagem, pois esta passou a ser produzida dentro da estrutura da televisão, continua a ter um papel importante, tanto pela quantidade de horas que o cinema ocupava nas grelhas de programação, como na continuidade de produção de diferentes formatos de programas para a televisão.

Um das produções realizadas no âmbito cinematográfico para televisão eram os *telediscos*, muitas vezes denominados nas grelhas de programação como *interlúdios musicais*. Embora na época se tratasse apenas de imagens selecionadas acompanhadas de música, tiveram grande importância porque permitiam preencher espaços vazios na programação provocados por avarias ou outro tipo de imprevistos. Estes momentos musicais não evidenciam um desejo ou necessidade de usar a televisão como um elemento de divulgação musical através da associação do som com a imagem. Isto é constatado pelo facto de estes telediscos surgirem de forma forçada; ou seja, estes filmes não eram usados de uma forma planeada, o que é verificável na análise das grelhas de programação das quais estão ausentes. Caso existisse o desejo de o fazer seria natural que, para além do seu uso forçado quando havia necessidade, estes fossem para o ar em momentos programados inseridos na programação. Mas tal raramente se verificou.

Quando as situações eram mais graves, a opção passava mesmo pela emissão de uma *imagem fixa*⁸:



Ilustração 13. Slide apresentado quando havia a necessidade de interromper a emissão ao longo das emissões experimentais (1956). (Núcleo Museológico e Apoio ao Serviço Público — RTP)



Ilustração 14. Slide apresentado quando havia a necessidade de interromper a emissão a partir das emissões regulares (1957). (Núcleo Museológico e Apoio ao Serviço Público — RTP)

Outro aspeto muito importante da colaboração entre o cinema e a televisão, com influência direta na programação, foi o facto de haver a necessidade de se alternar entre a emissão de programas gravados e programas em direto. A existência de apenas um estúdio, a «caverna», e a necessidade de se transformar o mesmo entre diferentes programas, nomeadamente no que se refere aos cenários, obrigava a que a emissão

⁸ O termo *imagem fixa* tem na época o mesmo significado que *slide*. Os termos são usados com o mesmo significado em diferentes documentos.

alternasse entre os diretos do estúdio e os diferidos através do uso do *telecinema*.

Em 1959, esta realidade mudou quando a RTP passou a dispor de dois estúdios, com a transformação de uma antiga sala de projeção. Com 38 m² e equipado com duas câmaras, passou a ser o Estúdio B. Devido à sua pequena dimensão, servia essencialmente para a transmissão de noticiários, palestras e entrevistas. O antigo estúdio, com uma área aproximada de 350 m², em uso desde setembro de 1957, passou a chamar-se Estúdio A, equipado com quatro câmaras *orthicons* da empresa alemã Fernseh, ficando uma delas de reserva caso alguma das outras avariasse.

Finda a primeira fase de instalação dos cinco emissores previstos, e enquanto em Lisboa se procurava ampliar as possibilidades técnicas com o investimento nos dois estúdios, a expansão da RTP deu-se com a construção de um centro de produção em Vila Nova de Gaia (Monte da Virgem). Tal como aconteceu na instalação dos emissores, também este empreendimento teve o seu atraso. Numa notícia publicada a 11 de abril de 1959, na revista *RTV*, explica-se que o atraso das obras no Monte da Virgem se deveu, entre outros aspetos, a deficiências da *cadeia hertziana*.

O contrato entre a RTP e a Senatejo Industrial, Lda., em nome da CSF, para o fornecimento e instalação do *feixe hertziano* Lisboa—Porto, foi assinado a 2 de fevereiro de 1957, ainda antes do início das emissões regulares. Este tipo de *cadeia hertziana* (*feixes hertzianos*, tipo TM-110), que permitiu a ligação entre os estúdios do Lumiar e o emissor provisório instalado em Monsanto em Lisboa no início das emissões regulares, foi o mesmo que ligou os dois centros de produção: Lisboa—Porto.

A 16 de maio de 1959, a *RTV* publica a seguinte notícia: «Vão Entrar em Funcionamento os Estúdios do Porto da TV». O artigo descreve as características físicas e técnicas dos serviços administrativos, da produção, do estúdio, da sala de comando, da central técnica, dos laboratórios, da aparelhagem do emissor, e dos espaços dedicados ao pessoal técnico e aos artistas. Não especifica o dia em que foram emitidos os primeiros programas com recurso a este novo espaço e equipamento, mas apresenta os objetivos:

produção de programas de estúdio, constituída por espetáculos de teatro, apresentação de música clássica, conjuntos ligeiros, variedades, emissões infantis, assim como retransmissões de festivais desportivos e culturais realizados no exterior (*RTV*, 16 de maio de 1959).

Podemos ainda ler que «a sua operacionalização permitiria um maior relevo às atividades artísticas da região nortenha, nomeadamente do Porto, tornando-se conhecidas dos espectadores de todo o país e fazendo-se ocupar o lugar de destaque a que tinham direito» (Id. *ibid.*).

Conforme afirma Vasco Hogan Teves no seu trabalho «RTP 50 Anos de História», confirmado pela reportagem de Antero Nunes (*RTV*, 31 de outubro de 1959) «A RTP Inaugura os Estúdios do Porto», foi no dia 20 de outubro de 1959 que surgiram pela primeira vez imagens do Centro de Produção do Porto nos recetores dos telespectadores, dia em que também é inaugurado o emissor situado no mesmo espaço, que já estava em funcionamento desde o último dia de dezembro de 1957, como referi. Na inauguração estiveram presentes várias autoridades civis, religiosas e militares, que foram recebidas

pelos engs. Camilo de Mendonça, Manuel Bívar e Barradas da Silva, respetivamente presidente do conselho de administração, administrador e diretor-geral da Radiotelevsão Portuguesa, pelo diretor dos Serviços de Produção Dr. Caetano de Carvalho, eng. Bordalo Machado, diretor dos Serviços técnicos, e ainda pelo Dr. João de Almeida Garrett, diretor dos serviços técnicos no Porto, eng. Matos Correia chefe dos serviços técnicos desta cidade e professor António Garrett chefe do Departamento de Programas (*RTV*, 31 de outubro de 1959).

Num edifício construído de origem para ser um centro de produção de televisão, o piso térreo foi dedicado aos serviços administrativos e a vários gabinetes do Departamento de Produção. O piso superior foi ocupado por parte dos serviços técnicos, como a sala de composições e sonorização, o laboratório de assistência à aparelhagem, e a revelação de filmes. Não existe qualquer informação relativa à localização do estúdio, mas sabemos que estava equipado com três câmaras *image-orthicon* (*Anuário RTP* 1964).

A emissão do dia 20 de outubro de 1959 iniciou-se às 20h a partir dos estúdios de Lisboa, mas pelas 21h passou a ser transmitida do novo centro de produção, que acabara de ser inaugurado. Após a locutora Maria Eugénia ter dado as boas-noites, anunciou que o governador civil, Elizio Pimenta, iria proferir algumas palavras sobre a emissão inaugural dos estúdios do Porto:

... esse ato [início das emissões a partir do centro de produção do Porto], a que há poucos momentos tivemos o prazer de assistir, um acontecimento do maior

interesse para o progresso do Porto e da sua região, pelas possibilidades que lhes dá, no domínio interno, ou no internacional, em dia próximo, de tornar melhor conhecidas as suas riquezas, da paisagem, da arte, ou da economia, e os costumes, as virtudes, os méritos da sua gente, através de um meio, como a Televisão, que é, agora, o de mais vasta e profunda penetração no espírito dos homens. Seria, todavia, injusto, passar sob o esquecimento a atenção que a Radiotelevisão Portuguesa tem dedicado, através de reportagens filmadas e da transmissão direta de exteriores, aos acontecimentos locais, muito deles de projeção nacional (RTV, 31 de outubro de 1959).

Após este momento de direto com a presença nos ecrãs de uma das autoridades presentes na inauguração, foi transmitido um filme, e logo de seguida surge o programa *Música no Estúdio*, que esteve no ar de uma forma mais ou menos regular até meados de 1960 e que contou, nesta primeira emissão, com a presença do Conjunto Ligeiro de Pedro Osório. Segundo a grelha de programação editada no suplemento *Rádio Nacional* (17 de outubro de 1959), o conjunto presente na emissão inaugural dos estúdios do Porto executou *música ligeira*.

É curioso verificar que, na emissão inaugural a 4 de setembro de 1956, transmitida a partir dos estúdios de Lisboa ainda instalados na FPL, esteve um dueto que executou *música erudita* (ilustração 5); e que, cerca de três anos mais tarde, na estreia das emissões televisivas a partir dos estúdios do Porto, é a *música ligeira* que marca presença. Este facto é revelador da importância que esta categoria musical foi adquirindo na programação televisiva nos primórdios da televisão em Portugal.

Dois anos após a entrada em funcionamento do *centro de produção do Porto*, já estava a ser estudada a hipótese de mudanças de instalações em Lisboa. Na verdade, todos pareciam acreditar que as instalações do Lumiar eram provisórias.

Numa entrevista de 3 junho de 1961, o arquiteto Marcello de Moraes afirma que a mudança de instalações estava a ser estudada para breve, tendo sido apresentada na mesma edição da revista *RTV* uma proposta que se dividia em duas fases de construção. No entanto, a entrevista foi dedicada à primeira fase, constituída por quatro grandes blocos:

- o primeiro destinava-se essencialmente a escritórios ou gabinetes de produção, técnica, administração e publicidade;
- o segundo acolheria as equipas de realização e salas de ensaios;

- o terceiro seria dedicado à cenografia, à exploração, à manutenção e aos laboratórios (este funcionaria em estreita ligação com o segundo bloco);
- o quarto e último bloco englobaria os estúdios.

No que diz respeito ao bloco dedicado aos estúdios, estava previsto construir-se um estúdio-auditório com cerca de 700 m² onde o público pudesse assistir à realização de emissões especialmente adequadas à sua presença, como por exemplo *variedades*, concursos, *shows*, musicais, etc.; dois estúdios de tamanho médio, com cerca de 500 m² cada, destinar-se-iam às emissões dramáticas, teatro e folhetins, pequenas comédias, programas musicais, recitais e concertos, óperas e operetas e comédias musicais; e ainda um estúdio mais pequeno, com 200 m², que seria dedicado a pequenas produções sem grandes exigências de montagem, como palestras, mesas redondas ou programas de divulgação. O *Telejornal* passaria a ter um estúdio próprio com 100 m², prevendo-se ainda um pequeno estúdio para locutores, chamado *estúdio de continuidade*. Estavam também projetados mais dois estúdios, com 30 m² cada, sendo um dedicado às transmissões de carácter religioso e outro para outro tipo de filmagens (*RTV*, 3 de junho de 1961).

O projeto apresentado previa a localização da RTP na zona das Amoreiras, entre o Liceu Francês Charles Lepierre e as bombas de gasolina à saída para o Viaduto Duarte Pacheco, para o ano de 1965.

A comparação entre as condições físicas em que os profissionais da RTP trabalhavam e a proposta do anteprojecto evidencia, por um lado, as verdadeiras necessidades de um canal de televisão — ao nível do que existia noutros países europeus, como por exemplo em Inglaterra, França ou Itália —, e, por outro, mostra que a televisão em Portugal não dispunha de condições físicas que lhe permitissem desenvolver um trabalho de maior qualidade. A agravar esta situação, a empresa de televisão tinha serviços espalhados pela cidade: Lumiar (estúdios) e Lapa (sede).

Embora fosse assumido que as instalações eram um dos problemas mais importantes que a RTP tinha de resolver, os elevados custos, o facto de o terreno escolhido ter grandes diferenças de nível e uma configuração que dificultava a implementação dos blocos contribuíram para que o projeto não passasse disso mesmo.

No sentido de colmatar a não-resolução definitiva no que diz respeito às instalações de Lisboa, a RTP alugou um espaço nas instalações da Tóbis Portuguesa, que transformou num estúdio de televisão. Sem que seja

possível conhecer a data exata do aluguer do espaço referido, embora no *Anuário RTP* (1964) esteja escrito que foi «há pouco tempo», a sua disponibilidade permite afirmar que, nas suas instalações de Lisboa, no início da década de 1960, a RTP contava com dois estúdios, cada um deles equipados com quatro câmaras do tipo *image-orthicon*, onde eram produzidos os programas que exigiam mais espaço e movimentação de câmaras; e um terceiro equipado com duas câmaras *vidicon*, de onde foram transmitidas algumas entrevistas, indicações de serviço, e o *Telejornal* (Teves 2007).

Após o término da primeira fase de instalação da rede de televisão, que, como referi, tinha como objetivo a instalação e entrada em funcionamento de cinco emissores, no número de estreia da revista *TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa* (2 de maio de 1963) é publicada a notícia «A Rede de Emissores da RTP», na qual António de Paiva Carvalho refere que o retransmissor instalado na Serra da Nogueira (Bragança) era o nono a entrar em funcionamento. Pelo mapa dado a conhecer na mesma notícia, concluímos que já tinham sido instalados, para além das antenas já referidas e que faziam parte da primeira fase de instalação de rede de televisão, outros quatro retransmissores: Marofa (Figueira de Castelo Rodrigo), Marão (Vila Real), Bornes (Macedo de Cavaleiros) e o já referido na Serra da Nogueira, em Bragança; estes vieram permitir fazer chegar a programação da RTP a zonas mais afastadas do litoral, ou seja, com menor densidade populacional. Esta informação é confirmada na edição seguinte da mesma revista (9 de maio), no artigo «A Rede Atual de Emissores da R.T.P. — Interligação em Programa», também assinado por António de Paiva Carvalho.

2.4) O carro de exteriores na programação musical

A aquisição de dois carros de exteriores, um para Lisboa e outro para o Porto, realizada ainda em 1957, ano em que se iniciaram as emissões regulares, mostra que desde o início da televisão em Portugal existia a intenção de alargar as emissões em direto ao exterior dos estúdios. Esta parece ser uma das razões pelas quais alguns profissionais afirmavam que, mesmo tratando-se de emissões regulares, estas eram ainda experimentais; havia ainda muito a fazer.

Cada um dos carros de exteriores estava equipado com uma *régie*, à qual estavam ligadas três câmaras e uma antena com um formato de «chapéu de chuva», que emitia o sinal para a rede nacional através do emissor mais pró-

ximo, chamada *link*⁹. Muitas vezes era difícil fazer chegar o sinal diretamente ao emissor situado em Monsanto (Lisboa), por não existir uma *linha de vista*, ou seja, possibilidade de ter uma linha de visão entre dois pontos, que, neste caso, seria entre a *link* do carro de exteriores e o emissor em Monsanto. Uma forma de resolver esta dificuldade era colocar outras *links* intermédias, como foi o caso de uma transmissão feita a partir do Pavilhão dos Desportos (no cimo do Parque Eduardo VII, em Lisboa), na qual houve a necessidade de colocar não uma, mas duas *links* no Castelo de São Jorge, conforme noticiado no artigo «Para transmitir um exterior do Pavilhão dos Desportos, a *Link* é colocada no Castelo de S. Jorge» (*RTV*, 19 de julho de 1958).

A estreia do primeiro carro de exteriores fez-se no dia 9 de fevereiro de 1958, com a emissão de um jogo de futebol entre o Sporting e o F.C. Áustria, a partir do Estádio José de Alvalade (Lisboa). É curioso verificar que o carro de exteriores responsável por esta primeira transmissão em direto fez um «ensaio de exterior» (Teves 2007) num treino noturno da equipa de futebol do Sporting a 19 de novembro de 1957.

O arranque do uso dos carros de exteriores foi importante do ponto de vista tecnológico, mas, no que diz respeito ao ano de 1958, não podemos afirmar que tenha sido preponderante para a programação, ao contrário do que viria a acontecer posteriormente. Ainda assim, e relativamente ao ano de 1958, importa referir três importantes transmissões: uma no plano político e duas no plano artístico.

A primeira transmissão a que me refiro é o primeiro discurso de António Oliveira Salazar feito em direto para a RTP. Estávamos a 1 de junho de 1958 e tratou-se de um discurso feito no âmbito da campanha eleitoral para as presidenciais, a partir da sede da União Nacional. Este acontecimento leva-nos a crer que o chefe de governo, que sempre se mostrara muito cético relativamente às possibilidades da televisão, também passou a acreditar na sua influência junto dos telespectadores, ou, se quisermos, junto do povo português. O facto de se ter deixado influenciar deverá estar relacionado com o crescente aumento da popularidade de Humberto Delgado, que acabaria por perder as eleições a favor de Américo Tomás, apoiado pelo regime de Salazar.

O segundo momento que importa referir, agora no âmbito artístico, diz respeito à transmissão da final do I Grande Festival Nacional de Folclore

9 Espelho circular que faz a ligação entre um «ponto intermédio em que o sinal televisivo é recebido, amplificado e retransmitido para zonas mais distantes» até chegar ao emissor (Levitan 1970:464).

integrado nas Festas da Cidade de Lisboa. Foram realizadas eliminatórias no Norte, onde concorreram dez ranchos, ficando apurados seis; na zona Centro, de 15 concorrentes foram apurados quatro; na zona Sul, de três ficaram dois ranchos apurados. Os grupos selecionados apresentaram-se entre os dias 24 e 28 de junho de 1958, num anfiteatro erguido especialmente na Ribeira Velha (Lisboa). A RTP transmitiu a final deste concurso ao longo de cerca de três horas de emissão realizadas por Artur Ramos, com a presença de um júri de honra e um júri técnico ou de seleção:

Júri de honra:

- César Moreira Baptista (secretário nacional da Informação)
- Salvação Barreto (presidente da Câmara Municipal de Lisboa)
- Quirino Mealha (presidente da Direção da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho)

Júri técnico ou de seleção:

- Mário de Albuquerque
 - Jorge Dias (musicólogo)
 - Mário de Sampayo Ribeiro (etnógrafo)
 - Luís Chaves
 - Júdice da Costa (chefe de Repartição do SNI)
 - Jorge Felner da Costa (chefe de Repartição do SNI)
- (RTV, 5 de julho de 1958)

À transmissão da final do I Grande Festival Nacional de Folclore foi dado o título de *Concurso dos Ranchos Populares*. Para além da designação, a análise das grelhas de programação diz-nos que a final foi emitida a partir das 22h20 do dia 28 de junho.

A terceira e última transmissão que quero evidenciar relativamente ao ano de 1958 vai para o ar a 24 de dezembro: a primeira edição do *Natal dos Hospitais*. Esta foi uma importante transmissão no âmbito dos programas de *variedades*, que tiveram uma grande aceitação por parte do público televisivo, à imagem do que já tinha acontecido com outros programas de *variedades* no âmbito radiofónico, mas que importa evidenciar neste momento porque a sua transmissão só foi possível devido à entrada em funcionamento dos carros de exteriores.

No início do ano seguinte, mais precisamente em fevereiro de 1959, entra em funções o recém-criado Departamento de Exteriores, dirigido por Hélder Mendes, que, para além da responsabilidade de realizar a emissão,

ou seja, do trabalho técnico de preparação, execução e desmontagem no local do direto, tinha também a responsabilidade da escolha dos acontecimentos a integrar nas grelhas de programação. Segundo o artigo «Os Exteriores da TV», existiam duas formas de preparação e escolha dos exteriores:

... os que aproveitam com oportunidade o acontecimento que surge, transmitindo-o ao espectador, e os que são idealizados, melhor dizendo, produzidos pelo próprio departamento. No primeiro situamos os espetáculos desportivos e folclóricos, e no segundo, as visitas culturais e outros tipos de programas cuja realização é premeditada e preparada com uma certa antecedência (RTV, 7 de novembro de 1959).

No que se refere a espetáculos em que a música era o elemento central, estes parecem pertencer, na sua grande maioria, ao primeiro caso: «o acontecimento que surge». Nos seus primórdios, a RTP não tinha por vocação a produção de espetáculos, mas sim a transmissão da atividade musical existente nos diferentes espaços públicos de espetáculos. Tal afirmação não nega a vinda de algumas vedetas internacionais a Portugal com o apoio da RTP, como por exemplo através do acordo¹⁰ entre a estação de televisão e o Casino do Estoril.

Desta forma, os programas dedicados à música, que até então ou eram emitidos em direto a partir dos estúdios, ou eram cedidos por canais de televisão estrangeiros, passam a englobar emissões a partir de espaços públicos de espetáculos, como por exemplo o Casino do Estoril, o TNSC, o Pavilhão dos Desportos, o Coliseu dos Recreios, a Universidade de Coimbra, diferentes casas de fados, entre muitos outros. A utilização dos carros de exteriores permitiu à RTP fazer chegar aos telespectadores diferentes ambientes musicais, agora já não recriados em estúdio, mas emitidos em direto, aos quais anteriormente só tinha acesso um grupo restrito de público. Contudo, importa salientar que as limitações técnicas não permitiam ainda a emissão de qualquer ponto do país, pois ainda só estavam em funcionamento cinco emissores aos quais tinha de chegar o sinal de televisão com o recurso às *links*. No final da década de 1950, embora os emissores tenham sido essenciais para a emissões em direto, ainda não abrangiam grande parte do território nacional.

Os carros de exteriores, adquiridos em 1957, só mais tarde parecem ter ganho verdadeira importância no que diz respeito à programação: em

¹⁰ Relativamente a este acordo, ver «1.3) O fim de uma década: continuidade/inovação».

«1959 é que os programas do exterior ganhariam enorme preponderância, passando a figurar no *mapa-tipo* como componente importante de diversificação de ‘conteúdos’» (Teves 2007).

A relevância que os diretos do exterior passaram a ter a partir de 1959 é evidenciada numa «retrospectiva sobre as produções da nossa TV em matérias de exteriores» até ao mês de setembro, feita na notícia «Os Exteriores da TV» (*RTV*, 7 de novembro de 1959). Estes eram essencialmente realizados a partir das áreas metropolitanas de Lisboa, do Porto e de Coimbra. Os outros casos, como por exemplo a Figueira da Foz, Santarém ou Estoril, surgem devido à existência de salas de espetáculos importantes ou de acontecimentos pontuais nessas localidades, como por exemplo a Queima das Fitas (Coimbra) ou a Feira do Ribatejo (Santarém).

No que se refere à música, a análise dos diretos reforça uma vez mais que a RTP não tinha por vocação, pelo menos numa primeira fase, a produção de fluxos musicais. O seu papel limitava-se à emissão de espetáculos que já existiam antes do seu advento, ou que foram surgindo, mas fora do ambiente televisivo. Os diretos a partir do exterior fizeram com que algumas dessas atividades passassem a fazer parte do campo mediático através da sua presença nos ecrãs de televisão, e que fossem divulgadas para fora do seu âmbito territorial ao nível da receção.

Outro aspeto importante no que se refere aos diretos é a sua utilização na emissão de acontecimentos religiosos e políticos. Refiro-me, por exemplo, à Vigília Pascal (7 de março), à inauguração do Cristo Rei (14 de maio), ou ao discurso do presidente do Conselho (14 de maio). Estes exemplos revelam a importância que o poder começou a dar à televisão, pois permitia transmitir para parte considerável do território nacional alguns dos mais importantes momentos da atividade política e religiosa, ou seja, estar ao serviço do regime político e religioso, dimensões que nesta fase estavam muito ligadas, ao contrário do que aconteceu nos primeiros anos do Estado Novo.

Esta nova possibilidade técnica veio também alterar a relação entre a atividade dos vários espaços públicos de espetáculos e a televisão. Podemos mesmo afirmar que se passou de uma fase em que os artistas se deslocavam à televisão, para uma nova fase em que a televisão passou a ir ao encontro das atividades que pretendia dar a conhecer ao público televisivo.

Ao longo da década de 1960, o direto dos exteriores manteve uma presença nos ecrãs de televisão que não ia muito além do que aconteceu no último ano da década de 1950. A contribuir para este facto estão todas as dificuldades técnicas na montagem e desmontagem do material necessá-

rio para as emissões a partir dos dois carros de exteriores existentes, que impossibilitavam um aumento acentuado da presença dos diretos a partir do exterior.

No «Balanço da Atividade dos Estúdios do Lumiar», publicado pela revista *RTV* a 2 de janeiro de 1960, referindo-se ao ano de 1959, pode ler-se que «a RTP cobre mais de 80 por cento de Portugal e conta um número já muito perto do milhão de pessoas [telespectadores]». Este valor parece ser exagerado quando comparado com o valor referido no primeiro *Anuário da RTP*, que afirma que a rede televisiva, em 1964, cobria 71,5% da população total de Portugal Continental. Esta discrepância é ainda mais evidente quando sabemos que o número apresentado no último documento referido já tinha em conta a entrada em funcionamento dos retransmissores de Marofa, Bornes, Marão, Nogueira, Évora, Beja, Odemira, Arouca, Manteigas e São Domingos, que não faziam parte da primeira fase de instalação da rede de emissores da RTP. Mesmo havendo números contraditórios quanto à população coberta pela rede de televisão, não existem dúvidas relativamente ao aumento gradual do número de telespectadores que iam tendo acesso à programação televisiva.

No início da década de 1960, a RTP aposta de uma forma evidente na ligação com canais de televisão congéneres estrangeiros com quem trocou programas de uma forma mais regular, tanto em diferido como em direto.

2.5) A expansão da rede de televisão: *Iberovisão, Eurovisão e Mundovisão*

Além do desenvolvimento técnico que procurava melhorar a qualidade da imagem que chegava aos recetores, aumentar a rede de cobertura do país e diversificar a programação através do uso dos carros de exteriores, a 11 de abril de 1959 é noticiado que:

... [o] problema da ligação com a Espanha, cuja televisão, neste momento, está a entrar na fase positiva de expansão, mereceu o nosso maior interesse, aliás partilhado pela TV do país vizinho. Fizeram-se visitas recíprocas e estudaram-se hipóteses várias, tudo levando a crer que a ligação das duas televisões possa vir a ser uma realidade próxima. Há ainda a batalha da ligação com a Eurovisão que depende naturalmente de acordo a estabelecer entre a Espanha e a França, ou possivelmente a Itália (*RTV*, 11 de abril de 1959).

Embora a primeira emissão da UER tenha sido a coroação da rainha Isabel II de Inglaterra, a 2 de junho de 1953, transmitida para França, a Bélgica, a Holanda e a Alemanha Ocidental, na qual foram usadas «21 câmaras, e para efeitos de controlo montaram-se cinco salas móveis e três pontos auxiliares» (*RTV*, 27 de junho de 1959), a data que ficaria como o início oficial das emissões da *Eurovisão* foi 6 de junho de 1954, dia em que foi transmitida a Festa dos Narcisos em direto a partir de Montreaux (Suíça) (Teves 2007).

Eurovisão — COM. Entidade que funcionava no âmbito da União Europeia de Radiodifusão (UER) e que integra serviços de televisão dos países do continente e da bacia do Mediterrâneo, decididos pela conveniência de subordinar a orientação única os meios comuns, com vista à troca de programas de televisão. Um grupo de trabalho da UER estabeleceu os fundamentos da Eurovisão em Março de 1954, assumindo o organismo o encargo de orientar, sob o plano internacional, a troca de programas entre os países aderentes. Estes puseram à disposição meios financeiros para assegurar instalações, equipamentos e pessoal, enquanto a UER instituiu dois órgãos permanentes: o Centro Internacional de Coordenação Técnica (CICT), [...]; e o Secretariado Administrativo. Paralelamente funcionam três comissões (Programas, Técnica e Jurídica) subdivididas em grupos de especialidade (Teves 1999:419).

Como já referi, a RTP tornou-se membro ativo da UER a 20 de outubro de 1959, e a sua ligação à *Eurovisão* só foi possível através da congénere espanhola TVE, conforme nos informa a notícia referida de 11 de abril de 1959. A ligação a Espanha é um tema recorrente ao longo dos meses seguintes na mesma revista, como por exemplo no dia 9 de janeiro de 1960, quando é anunciado que a *Eurovisão* recebeu a primeira reportagem da televisão espanhola vista por 50 milhões de espectadores; ou a 21 de maio de 1960 na notícia «A Primeira Transmissão Direta do Estrangeiro Abriu o Caminho para Futuros Contactos com a Eurovisão», que fala da transmissão de um jogo de hóquei em patins, realizado no dia 15 desse mês, entre Portugal e Espanha, emitido a partir de Madrid. Esta transmissão é referida como a *Iberovisão* (*RTV*, 24 de dezembro de 1960), por se tratar de uma emissão entre os dois países que constituem a Península Ibérica. É curioso verificar que cerca de dois anos mais tarde é publicada uma notícia que dá conta de uma reunião realizada

em Gredos (Espanha) entre o ministro de Estado português, Correia de Oliveira, e o ministro espanhol de Informação e Turismo, Árias Salgado.

Com a presença do secretário nacional da Informação de Portugal, dr. Moreira Baptista, do subsecretário da Informação e Turismo de Espanha, Villar Talasi, do chefe de gabinete do ministro de Estado português, dr. Carvalho Costa, e do diretor-geral da Rádio e Televisão de Espanha, Revuelta Prieto, os dois ministros observaram diversos problemas turísticos de interesse para os dois países, e assentaram em que se procederia, o mais rapidamente possível, à ligação da Televisão portuguesa à Televisão espanhola, de molde a que ainda este ano fique concretizado esse desiderato (*RTV*, 17 de fevereiro de 1962).

Esta notícia leva a crer que, embora as transmissões entre Portugal e Espanha se tenham iniciado em 1960, dois anos mais tarde ainda eram consideradas provisórias. Contudo, permitiram fazer chegar a Portugal a *Eurovisão*. Mas esta possibilidade não se fazia num único sentido; no dia 8 de maio de 1963, a RTP emite pela primeira vez para a *Eurovisão* um jogo de futebol entre o Benfica e o Feyenoord, transmitido em direto a partir do Estádio da Luz (Lisboa).

Poucos meses depois de publicada a notícia sobre a reunião realizada em Gredos, surge uma outra assinada por Robert Aron, intitulada «Da Eurovisão à Mundovisão», que dá a conhecer os últimos desenvolvimentos tecnológicos afirmando que estes «refletem uma das maiores aventuras humanas do nosso tempo»; e que «assinalam ainda o desenvolvimento das relações entre os povos, criando entre eles laços cada vez mais numerosos e solidários» (*RTV*, 19 de maio de 1962).

Passados cerca de dois meses, na mesma revista, surge a notícia «O Princípio da Mundovisão!»:

Agora, menos de dois meses após a inserção do referido artigo [de Robert Aron, 19 de maio de 1962], podemos registar o lançamento em órbita do «Telstar», o primeiro satélite de uma rede de telecomunicações internacionais que contará em breve vinte e cinco ou trinta luas artificiais do mesmo tipo... Chegou a Mundovisão, eis a realidade! (*RTV*, 21 de julho de 1962).

Embora o satélite *Telstar* tenha sido uma iniciativa e um empreendimento da American Telephone and Telegraph Company (AT&T), este foi também obra do Centre National d'Etudes des Telecommunications

(CNET), que contribuiu para alargar o equipamento eletrónico dos foguetões e dos satélites, conforme refere a notícia «O Satélite Fixo» (RTV, 12 de janeiro de 1963). Segundo a mesma fonte, que publica um artigo de Pierre Devaux, estava previsto serem lançados mais dois satélites: o *Relay* e o satélite imóvel *Syncom*. Este último, da responsabilidade da RCA, deveria ser colocado em órbita a 35.000 km do centro da Terra. Com o auxílio de três *Syncoms*, parecia ser possível realizar comunicações contínuas sobre praticamente toda a «superfície da Terra», o que não acontecia com o *Telstar*, que, para abranger a mesma área terrestre, necessitava de cerca de 30 satélites (Id. *ibid.*).

A primeira emissão da *Mundovisão* viria a ser noticiada uma semana depois da notícia transcrita, a 28 de julho, nestes termos:

... surgiram, enfim, nos *écrans* a estátua da Liberdade e a Torre Eiffel, símbolos da ligação América-Europa, através do novo satélite [Telstar]. E, perante os olhares um tanto espantados dos telespectadores portugueses, como perante os de milhões de pessoas que assistiram a este primeiro programa, graças a uma imagem admiravelmente nítida e a uma excecional qualidade de som, surgiu a realidade nova da Mundovisão ao serviço da Humanidade (RTV, 28 de julho de 1962).

O novo satélite (*Telstar*) permitiu que a 23 de julho de 1962 se tivesse feito a primeira emissão da *Mundovisão*, que consistiu no envio de imagem e som entre o continente norte-americano e o europeu. Contudo, importa referir que não se tratou da primeira experiência de envio de imagens entre os dois continentes. O cabo telefónico transoceânico, já em funcionamento desde 1956, foi usado para o envio de imagens móveis pela primeira vez durante uma visita da rainha Isabel II ao Canadá em 1957. Esta possibilidade técnica permitiu aos telespectadores britânicos verem imagens captadas 90 minutos antes por câmaras cinematográficas a cerca de 3200 km. Quem conseguiu este feito, que consistia em utilizar um cabo sonoro para transmitir imagens móveis patenteado como *Motion Picture Facsimile Equipment*, foi Harold Bishop (diretor do Departamento Técnico da BBC) e a sua equipa, que trabalharam seis meses para que tal fosse possível.

Passados três anos, o mesmo cabo permitiu que se enviasse 30 segundos de película passados 50 minutos da sua gravação. Esta novidade tecnológica é dada a conhecer na notícia «30 Segundos = 50 Minutos» (RTV, 7 de no-

vembro de 1959), que refere ainda que era cerca de 75 vezes mais rápida do que a tecnologia existente anteriormente e que, para além disso, permitia o envio de imagens em movimento. O anterior sistema, o *telefoto*, apenas permitia o envio de imagens fixas.

Se em 1956 já era possível o envio de imagens fixas, e em 1959 de imagens em movimento entre o continente europeu e o continente norte-americano, em julho de 1962 a televisão permitiu ligar os dois continentes com o envio de imagem e som em direto, o que evidencia a importância da televisão na aproximação entre diferentes povos. Este sistema seria aperfeiçoado no ano seguinte, a 7 de maio de 1963, com o lançamento do *Telstar-2*, que tinha como objetivo principal o «estudo dos meios de prolongar substancialmente a vida ativa dos satélites de comunicações» (*TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*, 23 de maio de 1963). Contudo, também viria a funcionar como um satélite emissor.

2.6) Do *telerecording* ao *videotape*

A possibilidade de gravação de áudio e vídeo já era uma realidade na primeira metade do século xx. Contudo, a década de 1950 seria fundamental neste âmbito, com a possibilidade de o poder fazer num único suporte. Este facto terá sido responsável por importantes alterações na organização da programação televisiva, assim como nos modos e modelos de produção para televisão.

Embora o *registador magnético*¹¹ tivesse sido apresentado como uma novidade em 1959, é em 1956 que se dá a estreia de um aparelho que permitia a gravação de som e imagem num único suporte: o *videotape*. Desde o início da década que a Bing Crosby Enterprises, a RCA e a Ampex Corporation procuravam desenvolver um aparelho que gravasse num único suporte áudio e vídeo. Esta disputa é ganha pela empresa californiana, Ampex Corporation, que em meados de 1950 já tinha dois protótipos. No entanto, só seis anos mais tarde surge um modelo comercial da marca, que é usado pela primeira vez nos EUA, onde já na altura existiam cerca de 200 esta-

¹¹ Nome dado a um aparelho de origem italiana na notícia «O Registador Magnético de TV é uma realidade dos nossos dias», publicada a 7 de novembro de 1959 na *RTV*. Segundo o mesmo texto, este foi estreado pela RAI a 5 de outubro de 1959, com a emissão da chegada do primeiro-ministro italiano Antonio Segni ao aeroporto de Ciampino (Roma), vindo de Washington. A reportagem foi emitida poucos minutos depois de ser gravada. O uso do registador magnético ficou conhecido como *teleregisto*.

ções de televisão, que cobriam praticamente metade do território norte-americano (Teves 2007).

Até à estreia desta novidade técnica, que tornou possível não só gravar o áudio e o vídeo de um programa de televisão numa fita¹² única, como também colocar no ar uma gravação feita minutos antes, as poucas imagens que nos chegaram até hoje foram conseguidas colocando uma câmara cinematográfica em frente a um recetor de televisão juntamente com gravador áudio, o *telerecording*. Esta técnica permitia a emissão posterior de um programa gravado, mas isso raramente aconteceu, devido ao elevado custo e à complexidade técnica. Antes da entrada em funcionamento do *videotape*, as câmaras cinematográficas eram usadas quase em exclusivo para a recolha de imagens dos exteriores para uso posterior nos noticiários, como referi anteriormente.

Um dos problemas técnicos que tinha de ser resolvido no uso do *telerecording* era o desfasamento entre a velocidade das imagens em televisão (24 imagens por segundo) e no cinema (25 imagens por segundo), bem como a necessidade de fazer a sincronização entre o áudio e o vídeo, que eram gravados em suportes distintos.

O *telerecording* era realizado em laboratórios especializados com recurso a sincronizadores de televisão (como por exemplo da Auricon ou Jensen), que atenuavam as diferenças de velocidade entre os dois sistemas. Ainda assim, quando o programa era emitido em diferido, a qualidade da imagem era muito inferior ao da emissão em direto. Embora colocando alguns problemas do ponto de vista técnico e de custos, permitiu a troca de programas entre a RTP e outras estações de televisão europeias e emitir reportagens gravadas fora dos estúdios de televisão. Hoje, permite-nos ter acesso a algumas imagens da época, embora num número muito reduzido (Almeida 1989), e raramente com som.

O *Regulamento do I Concurso de Canções Ligeiras* de 1960 prova que já existia, por parte dos profissionais da televisão em Portugal, o conhecimento e o desejo de usar o *videotape*, pois só este formato permitia a participação plena no *Concurso Internacional da Canção Ligeira da Eurovisão em 1961*. Contudo, não é possível afirmar com rigor qual o ano em que os profissionais de televisão em Portugal tiveram conhecimento da mesma.

12 Fita de Mylar coberta, de um modo uniforme, por material magnetizável, normalmente óxido de ferro, cuja retenção deverá ser feita por um período o mais dilatado possível, teoricamente infinito, na qual se faz o registo das múltiplas pistas de sinal de vídeo, assim como de áudio, pista auxiliar, pista de comando e pista de *timecode* (Henriques 1993:137).

Outra referência que prova o conhecimento deste tipo de equipamento em Portugal no início da década de 1960 é uma entrevista realizada ao responsável pela montagem do *videotape*, Correia Pinto, publicada na revista *RTV* a 26 de outubro de 1963, na qual este afirma que a aquisição deste material técnico estava a ser pensada há quatro anos, o que nos remete para o fim do ano de 1959.

Também importa salientar a importância que tinham as reuniões realizadas no âmbito da UER, nas quais era natural que se desse conhecimento aos congéneres europeus dos avanços tecnológicos, e a troca de informações relativamente a estes nos congressos internacionais, nos quais a RTP se fazia representar. Em novembro de 1962, Portugal é mesmo o país anfitrião, ao organizar o XXX Congresso Philips de Rádio, TV, Equipamento Musical e Eletrodomésticos, realizado na Feira Internacional de Lisboa (FIL).

Na entrevista supracitada, de 26 de outubro de 1963, parte integrante do artigo intitulado «Videotape Avanço Técnico na TV Portuguesa», somos informados de que estavam a decorrer os trabalhos de montagem de um aparelho de *videotape* nas instalações da RTP, vindo dos EUA, e que a conclusão da sua instalação estava prevista para o fim do mês de novembro próximo. Após esta fase, veio a Portugal um técnico da fábrica para a realização dos ensaios finais, que deveriam terminar no fim de janeiro do ano seguinte, entrando logo de seguida em pleno funcionamento. Esta previsão foi cumprida. No fim de janeiro de 1964, a RTP começou a trabalhar com o *videotape*, sendo um dos últimos membros da UER a fazê-lo.

Se, por um lado, o facto de ser um dos últimos canais de televisão da UER a utilizar o *videotape* não permitiu uma maior troca de programas a nível internacional até então, por outro lado possibilitou a aquisição de um aparelho mais moderno. O primeiro equipamento comercial de *videotape* inventado por Charles Ginsberg e Ray Dolby, o modelo VR-1000 de 1956, viria ter uma nova versão, a «Allen» *update kit*, que já permitia a transmissão a cores e eliminava e corrigia automaticamente os defeitos da própria gravação, modelo que viria a ser adquirido pela RTP. Ambos os modelos eram da Ampex e usavam a gravação magnética numa fita que tinha «duas polegadas» (2x25,4 milímetros) de largura com um comprimento de 1463 metros por bobine, onde era possível gravar cerca de uma hora de filme. Estes modelos ficaram conhecidos por *quadruplex videotape* porque usavam quatro cabeças de gravação/reprodução.



AS NOVAS CÂMARAS DE ESTÚDIO E A TÃO FALADA «VIDEO-TAPE»

NEM esforço de renovação, tentando melhorar ainda mais a qualidade técnica da sua imagem, que é sem favor das melhores, e possibilitando aos profissionais que no nosso país se dedicam ao espectáculo de televisão um maior número de facilidades para a execução dos programas, a R.T.P. adquiriu, no final do seu último ano de existência, novo material de estúdio, que já entrou em actividade, embora ainda a sério precisar.

Numa época de evolução rápida, em especial no capítulo técnico, a aparelhagem que durante este ano esteve em serviço permanentemente nos estúdios portugueses de televisão

— embora ainda em perfeito estado de funcionamento — não satisfaz já cabalmente os anseios de todos os que trabalham na Radiotelevisão Portuguesa.

O material até agora em actividade continuará a funcionar juntamente com a aparelhagem mais moderna, possuidora de inovações que vêm enriquecer a gama, não muito vasta mas ainda assim completa de possibilidades técnicas existentes entre nós, no aspecto de imagem e de som.

Assim, foram adquiridas novas câmaras, projectores de siléncios para filmar de 16 mm e uma aparelhagem de vídeo-tape, prodígio da

NOVO EQUIPAMENTO PARA NOVAS REALIZAÇÕES

técnicas do nosso tempo que permite a gravação numa fita magnética de som e imagem simultaneamente. Foi também adquirido um órgão de luzes, aparelho cujo falta muito se fazia sentir nos nossos estúdios.

O encargo com a aquisição deste novo material, e com outro a que adiante se faz referência, orçam por alguns milhares de contos — soma que não é elevada se se atender às necessidades de uma emissora de televisão.

Como é do conhecimento geral, na programação de todos os estúdios de tv a produção cinematográfica absorve grande parte do tempo de emissão; por isso, não só a imagem directa foi cuidada. O cinema da R.T.P., que vem há anos lutando com as dificuldades impostas pelo reduzido material de que dispõe, foi desta vez beneficiado com o recurso de filmar, gravadores de som sincrono, um «Blimp» (aparelho

que permite tornar inaudível a câmara de cinema), uma máquina para platéas magnéticas de fitas e um «Flash» especial para reportagem.

A acrescentar a este material de aplicação imediata há toda uma obra que se está realizando no velho estúdio de Teófilo, que, depois de abandonado pelo cinema, volta a animar-se, rejuvenescendo e adaptando, com os espectáculos de televisão.

A adaptação deste novo estúdio, embora ainda não completada, oferece já condições para a transmissão de programas, e dentro de pouco tempo possibilitará aos realizadores destacados para dirigir os espectáculos de televisão meios que até agora nunca lhes tinham sido facultados.

Dentro de pouco tempo, de posse de todos os recursos proporcionados pelo novo material, a melhoria técnica dos programas deverá ser uma realidade.

Ilustração 15.

Videotape AMPEX VR-1000 (TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa, 19 de março de 1964)

Um dos aspetos no qual o uso do *videotape* viria a ter um grande impacto foi o aumento das horas de emissão. A facilidade com que se gravavam programas nos estúdios, que eram posteriormente montados e emitidos, levou a um aumento da programação gravada em detrimento do direto. Também se verificou um crescente incremento na repetição de programas, fossem gravados em estúdio para a sua primeira emissão, fossem transmitidos originalmente em direto.

Ao contrário do que acontecia com o *telerecording*, a qualidade da gravação em fita de vídeo (*videotape*) era praticamente igual ao original, tanto no que diz respeito à qualidade do som como da imagem, o que tornava impercetível ao telespectador saber se era uma gravação ou um programa emitido em direto.

Embora seja verdade que a entrada em funcionamento do *videotape* foi muito positiva do ponto de vista do trabalho de produção, pelas razões que já referi, fez com que a espontaneidade do direto se fosse perdendo

na busca do momento de televisão «perfeito». Agora era possível, e desejável, repetir uma *cena* várias vezes e depois realizar uma *montagem* conforme se fazia no campo cinematográfico. Segundo Vasco Hogan Teves (2007), este facto fez com que a qualidade artística tenha diminuído, o que parece ser contraditório quando sabemos que o novo material técnico trazia mais qualidade às transmissões, e que os produtos audiovisuais podiam ser mais trabalhados antes da sua emissão.

A possibilidade de corrigir erros de interpretação através da repetição da gravação foi uma alteração com grande impacto nos modos de produção televisiva. Nos casos dos programas em que a música era o elemento central, estes deixaram de ser quase exclusivamente programas em direto, para passarem a contemplar programas emitidos em diferido, gravados nos estúdios e com um trabalho de produção mais exigente.

Para além das alterações ao nível da produção dos programas, já referidas, o uso desta nova possibilidade técnica veio permitir aos artistas estarem presentes nos estúdios. Até então, não podiam conciliar o trabalho à noite nos diferentes espaços públicos de espetáculos onde desenvolviam parte da sua carreira artística, como boîtes, casas de fados, entre outros, com a presença nos estúdios; logo, esta inovação permitia-lhes uma maior rentabilidade do seu trabalho.

A importância do *videotape* foi gradualmente aumentando na produção musical na RTP, em grande medida porque a qualidade do som e da imagem era muito idêntica à transmissão em direto, e porque permitia uma nova forma de organização do trabalho desenvolvido na RTP, de tal forma que o «mapa de gravações começou a ser quase tão importante como o das emissões» (Teves 2007).

A consciência da sua importância, bem como das mudanças que o *videotape* provocou, é descrita no *Anuário da RTP* (1964) quando se refere à sua utilização como um dos «grandes passos em frente»:

a entrada em serviço do primeiro equipamento de gravação magnética [*videotape*], o qual permitindo uma reprodução de imagem de ótima qualidade, veio aumentar de uma forma muito sensível as possibilidades de uma melhor, mais frequente e variada produção de programas, especialmente dramáticos e musicais, através de uma utilização mais intensiva e racional dos Estúdios existentes (*Anuário RTP* 1964:7).

3. Regulamentação televisiva: normas, leis, decretos e ordens de serviço

3.1) Estudos e relatórios para o início das emissões

Dos estudos preliminares realizados pelo GET, surgiram, em 1954, cinco importantes trabalhos:

- *Normas de Televisão de Serviço Público a Preto-e-Branco*
- *Estudo da Rede Nacional de TV*
- *Recetores de TV*
- *Instalações Técnicas de Estúdios*
- *Antenas de Recepção VHF*
- *Estudos sobre a Televisão em Portugal*

Conforme podemos verificar pela ilustração seguinte, o primeiro trabalho elencado foi a base da Portaria n.º 15 609 (DG, I Série, n.º 253, 19 de novembro de 1955), publicada pela *Imprensa Nacional de Lisboa* a 19 de novembro de 1955.

A 22 de julho do mesmo ano, o GET termina o seu relatório final, intitulado *A Televisão em Portugal*, com o seguinte índice:

- I — O estado atual da TV e a oportunidade da sua introdução em Portugal
- II — O sistema de exploração a adotar
- III — A solução que parece possível
- IV — Esboço de um plano inicial e respetivos encargos
- V — Estudo económico
- Apêndice — Relação dos trabalhos já feitos na ENR

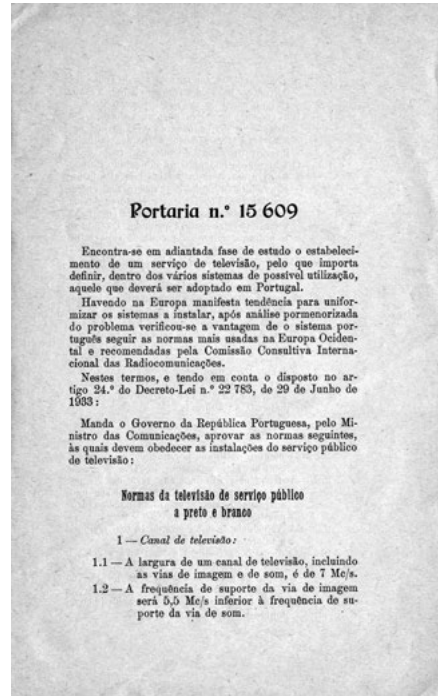
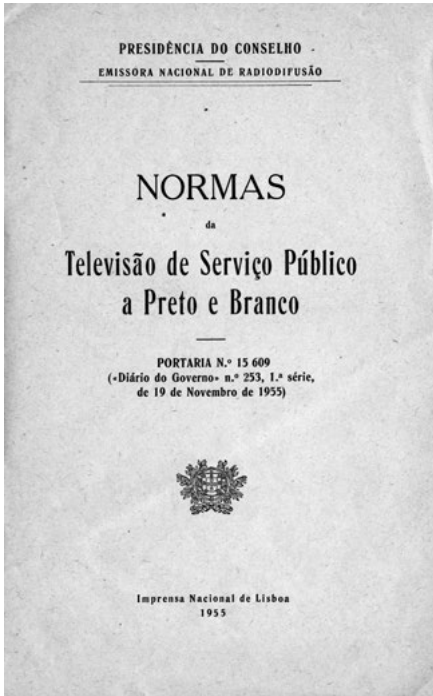


Ilustração 16. *Normas de Televisão de Serviço Público a Preto-e-Branco*, Presidência do Conselho — ENR (1955).

No ano seguinte (1955), a ENR, na qual estava integrado o GET, publica uma série de trabalhos em cinco volumes:

1. Normas de TV
2. Recetores de TV
3. Estudo da rede nacional de TV
4. Escolha dos locais para os emissores de televisão
5. Frequências utilizáveis

No final do prefácio do primeiro volume, *Normas de TV*, são anunciados outros volumes, como por exemplo *O Sinal de TV*, *Recetores de TV*, *Estudos sobre a TV em Portugal* ou *Anteprojecto da Cadeia Portuguesa de TV*. Os cinco volumes encontrados revelam que, embora as temáticas pareçam ser as mesmas, alguns dos volumes acabariam por ser alterados.

A avaliar pela comparação entre os documentos previamente realizados e os cinco volumes publicados em 1955, podemos concluir que visavam a

organização dos vários estudos realizados e publicados pelo GET desde a sua formação, em 1953. Este facto, para além das evidentes coincidências, é comprovado na utilização das «gravuras adotadas nos trabalhos iniciais», conforme é referido no prefácio do primeiro volume, *Normas de TV*.

A leitura dos cinco volumes evidencia também que os estudos realizados eram todos muito técnicos, sendo apresentados vários sistemas adotados noutros países e indicando qual a melhor solução para o caso português, não existindo referências à programação televisiva em qualquer dos trabalhos publicados.

Assim, podemos concluir que o esforço desenvolvido pelo GET acabaria por resultar numa série de publicações, que foram justificadas por se tratar:

de uma técnica nova, destinada a ter uma grande expansão e divulgação através de numerosos especialistas que virão a interessar-se pelo problema, não só para assegurar as emissões da futura cadeia nacional de televisão, mas, muito especialmente, para intervir na distribuição, instalação e assistência a algumas dezenas de milhar de televisores que vão ser adquiridos em poucos anos, parece-nos útil a publicação de alguns dos trabalhos que foram elaborados pelo referido Grupo de Estudos [GET] e que contenham matéria de interesse para um melhor conhecimento da Televisão e da solução adotada para o nosso País (*Normas de TV* 1955: prefácio).

A importância dos estudos realizados é desde logo mencionada no volume dedicado às *Normas de TV*, onde é afirmado que a direção da ENR propôs ao Governo o «estabelecimento da TV Portuguesa em bases viáveis», fórmula que acaba de ser consagrada pela publicação do DL n.º 40 341 (Cádmima 1996:27), ao qual me dedico em pormenor mais à frente. Deste modo fica claro que, muito embora se tratasse de estudos, estes foram responsáveis pelas opções técnicas adotadas, pela legislação que viria a ser aprovada, e pelo início das emissões televisivas por parte da RTP.

Apesar de todos os estudos e publicações do GET, e de já não existirem dúvidas de que a televisão iria ser uma realidade — pois já tinha sido publicado o decreto de «concessão do serviço público de radiodifusão, na sua modalidade de televisão» (DL n.º 40 341, 18 de outubro de 1955) — a ENR solicita à empresa norte-americana A.D. Ring & Associates, de Washington D.C., um relatório sobre os estudos de engenharia realizados para a implementação da televisão em Portugal. Para tal, os Serviços Técnicos da

ENR fizeram uma compilação dos vários estudos já realizados: *Relatórios Entregues a A.D. Ring & Associates* (1 de agosto de 1955).

Com data de 21 de novembro de 1955, este documento recebeu o título *Review of Engineering Studies on Television for Portugal in Light of United States Practice*.

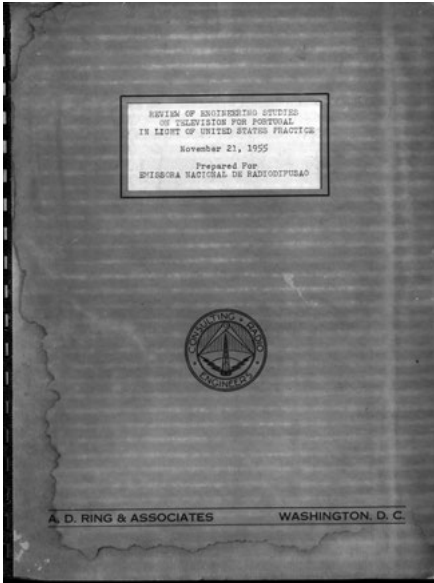


Ilustração 17.

Review of Engineering Studies on Television for Portugal in Light of United States Practice (21 de novembro de 1955).

Como o título indica, tratou-se de um estudo comparativo entre a televisão nos EUA e os estudos realizados em Portugal para a instalação de um serviço de televisão, tendo sido dividido em seis capítulos:

- I. Television Scanning and Transmission Standards for Portugal
- II. Frequency Allocation and Television Channel Assignments for Service to Portugal
- III. Coverage of Portugal to be Provided by Television Transmissions
- IV. Studio and Control Room Practice
- V. Program Relay Among the Installations
- VI. Equipment Proposals by American Manufacturers for Portuguese Service

Como podemos observar pela análise dos títulos de cada um dos capítulos, este relatório era muito abrangente, focando questões como: as frequências do sinal de televisão, a cobertura da rede de emissores, os estúdios e as salas de controlo, a retransmissão de programas entre instalações, terminando com várias propostas de aquisição de material técnico.

Para além da sua importância do ponto de vista técnico, apresenta uma tabela que nos dá um panorama do que era a televisão no mundo em 1955, relativamente ao número de estações e de recetores de televisão em diferentes países.

Ilustração 18.

Review of Engineering Studies on Television for Portugal in Light of United States Practice (21 de novembro de 1955:13-4).

-14-

TABLE II
(Cont.)

Summary of World Television, 1955

Country	Transmitting Stations	Receiving Sets	Principal Standards	
			I.T.S./F.P.A./R.P.	Sound Video/Picture Mod./Sound Mod.
France	8	200,000	819/25/14/1/A	
East Germany	2	1,500	625/25/8/1/P	
West Germany	25	192,000	625/25/11/1/P	
United Kingdom	14	5,000,000	405/25/5/1/A	
Italy	11	180,000	625/25/11/1/P	
Japan	5	90,000	525/30/6/1/P	
Luxemburg	1	1,000	819/25/14/1/A	
Mexico	8	125,000	525/30/6/1/P	
Netherlands	1	50,000	625/25/11/1/P	
Philippine Islands	1	4,000	525/30/6/1/P	
Puerto Rico	3	70,000	"	
Spain	1	1,500	819/25/14/1/A	
Switzerland	4	7,500	625/25/11/1/P	
Thailand	1	1,000	525/30/6/1/P	
USSR	12	800,000	625/25/8/1/P	
United States	455	42,000,000	525/30/6/1/P	
Venezuela	3	42,000	625/25/6/1/P	

Source: Radio-Electronics-Television Manufacturers Association

A 15 de dezembro de 1955, cerca de três semanas após a data do relatório referido, é assinada a escritura da constituição da sociedade anónima de responsabilidade limitada RTP — Radiotelevisão Portuguesa, SARL, na qual se incluíram também os estatutos da sociedade, posteriormente publicados no DG a 31 de dezembro de 1955, sendo no artigo 3.º definidos os objetivos da recém-criada empresa de televisão:

A RTP tem por objeto a instalação e exploração, em território português, mediante concessão outorgada pelo Estado, do serviço de radiodifusão, na sua modalidade de Televisão, e bem assim o exercício das seguintes explorações de publicidade:

- a) Cedência de tempo das suas emissões;
- b) Emissões de Televisão e de Radiodifusão com inclusão de publicidade;
- c) Venda e aluguer de filmes com programas;
- d) Venda e aluguer de aparelhos de Televisão e de Radiodifusão e seus acessórios;

- e) Serviço de assistência técnica aos aparelhos de Televisão e de Radiodifusão;
- f) Quaisquer outras atividades comerciais ligadas ou relacionadas com a exploração destes serviços, autorizadas pelo Governo.

(DG, 31 de dezembro de 1955)

A sociedade, enquanto concessionária do serviço público de televisão, integrou um comissário do Governo que tinha como responsabilidade a fiscalização dos serviços concedidos. Quanto à parte técnica, a fiscalização seria exercida por intermédio da direção dos Serviços Radioelétricos da Administração-Geral dos Correios, Telégrafos e Telefones.

O processo de concessão do serviço público de televisão à RTP terminaria no dia 16 de janeiro de 1956, no gabinete do ministro da Presidência, situado no Palácio de São Bento, onde foi assinado o respetivo contrato. Em nome e representação do Estado Português esteve presente o ministro da Presidência e interino das Comunicações, Marcello Caetano (primeiro outorgante); como representantes da RTP, marcaram presença Camilo de Mendonça, Jorge Botelho Moniz e Armando Stichini Vilela, administradores em exercício (segundos outorgantes).



Ilustração 19. Assinatura do contrato de concessão do serviço público de televisão à RTP. (Núcleo Museológico e Apoio ao Serviço Público — RTP).

A ausência do presidente do conselho, António Salazar, da cerimónia de assinatura do contrato de concessão do serviço público de televisão dá a entender que esta cerimónia não era verdadeiramente importante para o poder político. Contudo, a presença de José Osório Saraiva de Albuquerque, procurador-geral da República (DG, 25 de janeiro de 1956), contraria esta ideia.

3.2) O enquadramento ideológico do regime na regulamentação da «radiodifusão visual»

Para além de definir as normas técnicas e a constituição da sociedade anónima limitada, a legislação associada à televisão procurou também estabelecer os princípios ideológicos reguladores da concessão do serviço público de radiodifusão, na sua modalidade de televisão. Este facto é constatado no DL n.º 40 341:

Base X

- 1 – A concessionária obriga-se a organizar programas de nível elevado, com a composição e a duração aconselháveis, de modo a preencher, nas melhores condições possíveis, as necessidades do público.
 - 2 – Os programas deverão ter carácter essencialmente educativo, recreativo, cultural e de informação, dentro dos princípios morais e sociais instituídos pela Constituição Política da Nação.
- (DL n.º 40 341, 18 de outubro de 1955)

Em janeiro do ano seguinte, Marcello Caetano, na dupla qualidade de ministro da Presidência e interino das Comunicações, aproveitou o momento de assinatura do contrato de concessão do serviço público de televisão (16 de janeiro de 1955) para saudar os dirigentes da sociedade e reforçar a importância que o governo dava ao projeto televisivo em Portugal, num discurso que incidiu sobre as preocupações a ter com a televisão por parte do poder político, bem como por parte dos profissionais de televisão:

A Televisão é um instrumento de ação, benéfico ou maléfico, consoante o critério que presidir à sua utilização. O Governo espera que os dirigentes do novo serviço público saibam fazer desse instrumento um meio de elevação moral e cultural do povo português (Cádima 1996:29).

Tanto no DL supracitado, como nas palavras proferidas por Marcello Caetano estão enunciadas as ideias vigentes do papel da televisão na sociedade portuguesa, bem como as principais preocupações relativamente à sua influência na «moral e bons costumes» (Lei n.º 1748, de 16 de fevereiro de 1925). Contudo, este tipo de preocupações não era exclusivo da televisão, nem uma novidade relativamente aos meios de comunicação. A própria Constituição do Estado Novo, DL n.º 9 de 22 de fevereiro de 1933, é clara no que diz respeito à sua intenção de «impedir preventivamente ou repressivamente a perversão da opinião pública na sua função de força social» (art.º 8.º — ponto 20.º § 2.º), assim como proteger essa mesma opinião pública «de todos os fatores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a boa administração e o bem comum» (art.º 20.º).

Como já referi, António Salazar tinha uma grande desconfiança em relação ao início das emissões televisivas em Portugal, o que é evidenciado pela sua ausência em todo o processo de estudos para a instalação da televisão, bem como no momento da assinatura do contrato de concessão. Outro facto revelador do seu distanciamento relativamente ao novo meio de comunicação foi a sua ausência dos ecrãs de televisão, quebrada apenas em junho de 1958, quando a RTP já tinha iniciado o período das emissões regulares há mais de um ano.

Marcello Caetano foi o principal responsável pelo início da atividade da RTP, e o primeiro político a usar os ecrãs de televisão para se dirigir ao país, em junho de 1957 (Cádima 1996:35). Terá sido este que convenceu o presidente do Conselho de Ministros, António Salazar, a autorizar o início dos estudos para a instalação da televisão. Ao contrário de Salazar, Marcello Caetano estava «consciente dos efeitos políticos do novo *media*, e sobretudo crente no predomínio dos fatores irracionais na formação da opinião pública» (Id. *ibid.*).

Como sociedade de «utilidade pública com responsabilidade limitada» (DG, 31 de dezembro de 1955), as opções da sua utilização enquanto meio difusor dos ideais do Estado Novo cabiam ao poder político. Embora fosse uma empresa de capitais particulares, o facto de se tratar de uma concessão obrigava a que fossem respeitadas as diretrizes do poder ditatorial, sob pena de lhe ser retirada a concessão, o que se veio a verificar a 2 de dezembro de 1975 (DL 674-D/75, 2 de dezembro de 1975), após a revolução dos cravos de 25 de abril do ano anterior.

Contudo, o poder do Estado sobre os *media* não se deveu apenas à circunstância de se tratar de uma concessão de um serviço público. O controlo exercido sobre a ENR, uma empresa estatal, é demonstrativo do uso

de um meio de comunicação como ferramenta ideológica, o que se tornou mais evidente a partir do início da década de 1940 quando António Ferro assume a sua direção em 1941, impondo aquela que ficaria conhecida como a «Política do Espírito» (Guedes 1997). Contudo, esta corrente ideológica começou a dar sinais de fraqueza quando o seu ideólogo deixou o SNI em 1950, com a «diversificação de correntes, ideias e expressões maiores no campo cultural»¹.

No que diz respeito ao controlo da televisão por parte do Estado, o DL n.º 40 341, de 1955, diz-nos:

Base XIII

1 — A fiscalização em relação aos serviços concedidos será exercida sob a superintendência do comissário do Governo:

- a) Quanto à parte técnica, por intermédio da Direção dos Serviços Radioelétricos da Administração-Geral dos Correios, Telégrafos e Telefones;
- b) Quanto a programas, pela entidade para o efeito designada no Estatuto da Radiodifusão Nacional.

(DL n.º 40 341, 18 de outubro de 1955)

Neste decreto é definido que a sociedade, enquanto concessionária do serviço público de televisão, ficou assistida por um comissário do governo ao qual competia acompanhar toda a atividade da sociedade, assistindo às reuniões da assembleia geral e dos corpos gerentes, «com direito de suspender, até resolução do Governo, as deliberações que considerar ilegais ou inconvenientes para o interesse público» (Id. *ibid.*).

No ponto 1a) do mesmo decreto, que se refere à fiscalização da programação, somos remetidos para o Estatuto da Radiodifusão Nacional, impossível de localizar por aparentemente nunca ter sido concluído, conforme leva a crer a análise de outros documentos. Entre estes encontramos uma carta dirigida ao então presidente da direção da ENR, António d'Eça de Queiroz, de 12 de março de 1955, assinada pelo secretário da Comissão, Bernardo Calheiros, que informava da existência de uma reunião da Comissão para o Estudo da Radiodifusão a ter lugar no Palácio de São Bento no dia 15 do mesmo mês. Contudo, não foi possível conhecer quais as conclusões da reunião, nem mesmo se esta teve ou não lugar.

¹ http://www.citi.pt/cultura/politica/25_de_abril/cultura.html. Consultado a 27 de abril de 2015.

Outro documento que nos leva a crer que o Estatuto da Radiodifusão Nacional não passou de uma intenção é a ata (n.º 2) de uma reunião, com data de 29 de maio de 1968. Esta refere que os representantes do Ministério do Ultramar e da ENR, presentes na reunião, ficaram encarregados de elaborar o projeto de DL para a criação de um Instituto Nacional de Radiodifusão, citando dois importantes documentos.

O primeiro é uma Portaria, de 19 de fevereiro 1955 (DG, I Série, n.º 253, 19 de novembro de 1955), na qual é constituída uma comissão para o estudo da radiodifusão, com os seguintes membros²:

- Brigadeiro Luís da Câmara Pina — presidente
- António d'Eça de Queiroz — vice-presidente
- Engenheiro Carlos Ribeiro — vice-presidente
- Engenheiro Manuel Bívar — pela ENR
- Dr. Armando Stichini Vilela — pela ENR
- Engenheiro Amaro Vieira — pela Administração-Geral dos CTT
- Engenheiro Teodoro M. Ferreira Aguiar — pelo Ministério do Ultramar
- Engenheiro Domingos Duarte Belo — pelo Ministério do Ultramar
- Major Júlio Botelho Moniz — pela radiodifusão particular

No mesmo documento é definido que esta comissão tinha como objetivo «propor ao governo as Bases para a promulgação do Estatuto da Radiodifusão Nacional, tendo em vista a situação existente e a sua eventual melhoria para o interesse público [...] num prazo de noventa dias» (DG, 19 de fevereiro de 1955).

O segundo documento referido na ata supracitada de 1968, um resumo do trabalho desenvolvido na primeira reunião que terá acontecido a 10 de fevereiro de 1965, revela ter-se dado origem ao processo de criação do Instituto Nacional de Radiodifusão.

Embora se tratem de documentos importantes, a inexistência de qualquer outra referência a uma reunião da Comissão para o Estudo da Radiodifusão para além da que parece ter tido lugar em 1955, a ausência de qualquer conclusão por parte da comissão para o estudo da radiodifusão criada na portaria suprarreferida de 29 de janeiro de 1955, e o conhecimento de

2 No relatório da *Comissão de Televisão (1955)*, encontramos a seguinte constituição: Luís da Câmara Pina (que a presidia); António Eça de Queirós, Manuel Bívar e por Stichini Vilela (como representantes da ENR); Carlos Ribeiro e Fernando Elói (como representantes da Administração-Geral dos Correios, Telégrafos e Telefones).

que em 1968 ainda não estava sequer concluído o projeto de DL para a criação de um Instituto Nacional de Radiodifusão, que deveria enquadrar o Estatuto da Radiodifusão Nacional, levam-nos a crer que, pelo menos no período abrangido pelo presente livro, o Estatuto da Radiodifusão Nacional não terá sido concluído.

Assim, e não sendo possível conhecer o estatuto mencionado, podemos concluir que, após o DL n.º 40 341, de 18 de outubro de 1955, o assunto do enquadramento ideológico da programação televisiva só volta a surgir na legislação no final da década de 1950, nos DL n.º 42 660 e n.º 42 663, ambos de 20 de novembro de 1959. No entanto, cerca de dois meses antes da publicação dos decretos referidos, a 23 de setembro de 1959, é publicado o DL n.º 42 524, que institui a Corporação dos Espetáculos.

Art.º 2.º. A Corporação de Espetáculos constitui a organização integral das atividades de espetáculos e tem por fim coordenar, representar e defender os interesses dessas atividades para a realização do bem comum (DL n.º 42 524, 23 de setembro de 1959).

Formada pelos organismos corporativos que representam as empresas e os profissionais de espetáculos, é dividida em três secções: Teatro, Música e Dança; Cinema; e Diversões Públicas.

Entre outras atribuições descritas no DL n.º 42 524, a Corporação dos Espetáculos tinha como responsabilidades coordenar a ação dos organismos corporativos e regular as relações sociais e económicas; promover a realização e o aperfeiçoamento das convenções coletivas de trabalho; fomentar a organização e o desenvolvimento da previdência; ou desenvolver a consciência corporativa e o espírito de cooperação social.

Embora a origem da Corporação dos Espetáculos tivesse na sua essência a solidariedade entre diferentes organismos, ou seja, no corporativismo, como um dos pilares da política do Estado Novo, este deveria acontecer «em colaboração com o Estado e as demais corporações, no respeito absoluto pelos superiores interesses do País» (Id. *ibid.*: art.º 4.º). Mesmo partindo do pressuposto de que existia uma colaboração entre o poder político e a Corporação dos Espetáculos, e que esta se baseava na regulação por parte do poder político, não deixa de ser importante a origem de um grupo organizado com interesses comuns associado ao mundo do espetáculo que, mesmo num contexto político ditatorial, terá ganhado maior visibilidade e consequentemente uma maior influência junto do poder instituído.

Como já tinha afirmado, dois meses após ter sido dado a conhecer o decreto que instituiu a Corporação de Espetáculos, são publicados no mesmo dia, 20 de novembro de 1959, os decretos n.º 42 660 e n.º 42 663. Conforme referem os documentos, estes surgem da necessidade de concentrar alguma legislação relativa ao regime jurídico dos espetáculos e divertimentos públicos, que se encontrava muito dispersa.

No que diz respeito ao DL n.º 42 660, a sua publicação parte da necessidade de regulamentar o «aparecimento e desenvolvimento de novas formas de espetáculo». Mais à frente, e de uma forma mais direta, afirma que se aproveitou «esta oportunidade para regular certos aspetos suscitados pelo aparecimento e desenvolvimento da radiodifusão visual».

Referindo-se à televisão como «radiodifusão visual», acolheu algumas sugestões feitas pela Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos, que durante meses estudou a influência e o reflexo da televisão sobre a exploração teatral e cinematográfica. Assim,

no que se refere aos recintos, entendeu-se que não seria justificável, nem desejável, a proibição da receção pública dos mesmos programas em estabelecimentos comerciais, até pelo que a radiotelevisão pode contribuir para a cultura e educação de massas e, ainda, pelo divertimento que proporciona em meios onde não existem quaisquer outras formas de espetáculo (DL n.º 42 660, 20 de novembro de 1959).

O facto de se desejar que a televisão fosse um importante contributo para o aumento da «cultura e educação de massas» levou a que fosse vista como um espetáculo, o que de resto é mesmo afirmado no decreto em análise:

A radiodifusão sonora ou visual, embora espetáculo público, apenas fica sujeita ao disposto neste diploma e seus regulamentos nos casos em que lhe seja feita referência expressa (DL n.º 42 660, 20 de novembro de 1959: Ponto I do § único).

Mesmo sendo um meio de comunicação autónomo, no que se refere à sua receção, verifica-se que a legislação aproxima a televisão do cinema, conforme é afirmado no art.º 3.º:

A receção pública de emissões de radiodifusão visual, em recinto especialmente destinado para esse efeito, fica em tudo sujeita ao regime estabelecido para os

cinemas, exceto quando de outra forma se determinar expressamente (DL n.º 42 660, 20 de novembro de 1959).

No contexto da presente análise, o facto de a televisão proporcionar divertimento «em meios onde não existem quaisquer outras formas de espetáculo» é verdadeiramente importante. Desde logo porque coloca em destaque a importância da televisão fora dos centros urbanos, embora nos seus primórdios, como já afirmei, esta fosse essencialmente um fenómeno urbano. Contudo, este facto não nega o desejo de a fazer chegar rapidamente ao maior número possível de telespectadores, como aliás demonstra a preocupação com a expansão da rede de televisão ao longo da primeira fase de instalação da rede de emissores da RTP, concluída em abril de 1958.

Se, por um lado, era desejável que as emissões de televisão chegassem ao maior número possível de telespectadores, não é menos importante salientar os cuidados aplicados aos espetáculos públicos, nos quais se inseriam as emissões televisivas. Nomeadamente no que diz respeito ao papel da Inspeção de Espetáculos, como fica bem evidente no DL n.º 42 663, sem, contudo, referir em qualquer momento a televisão:

A Inspeção de Espetáculos, que desde a sua criação tem sofrido várias alterações, não estava em condições de dar integral e perfeita execução ao regime legal agora instituído, como, aliás, já acontecia com o regime vigente.

Os quadros de pessoal eram deficientes e o funcionamento dos serviços ressentia-se dessa carência.

Os efeitos eram particularmente graves no aspeto da fiscalização, cujos agentes, absorvidos pelas necessidades de expediente interno, praticamente não exerciam as suas verdadeiras funções.

Essa falta de fiscalização tem permitido que entidades atuem de forma irregular e espetáculos se efetuem fora das condições legais, numa atividade à margem da lei.

[...]

Todas estas considerações levaram à reforma da Inspeção de Espetáculos, que se faz por este decreto-lei e pelo correspondente regulamento (DL n.º 42 663, 20 de novembro de 1959).

Embora não existisse qualquer referência às emissões televisivas, a preocupação com estas estava subjacente pois, como vimos, a própria lei enquadra as emissões televisivas no contexto dos espetáculos públicos.

No DL n.º 42 662, também de 20 de novembro de 1959, que regulamenta as condições técnicas e de segurança dos recintos de espetáculos e de divertimentos públicos, as preocupações com a televisão, embora apresentadas de uma forma algo vaga, não deixaram de estar presentes:

Secção XI

Das estações emissoras

Dos recintos de rádio e televisão

Onde sejam admitidos os sócios ou o público

Art.º 174.º. Os recintos das estações emissoras de radiodifusão sonora ou visual em que os associados ou o público sejam admitidos a presenciar o espetáculo a radiodifundir obedecerão às condições técnicas e de segurança que em cada caso forem determinadas pelo conselho técnico, dentro dos princípios estabelecidos no presente diploma.

(DL n.º 42 662, 20 de novembro de 1959)

A ausência de qualquer referência à televisão enquanto meio de difusão ideológica entre 1955 (DL n.º 40 341) e 1959 (DL n.º 42 660), não significa que o poder político não tenha tido necessidade de fazer qualquer alteração legislativa ao longo dos primeiros quase quatro anos de emissões. O que parece ter acontecido foi um atraso na publicação da nova legislação diretamente relacionada com a televisão, pois a frequente alteração das regras poderia ser vista como uma fraqueza dos legisladores por parte da opinião pública.

Depois de analisados os decretos que se referem direta ou indiretamente à televisão, importa agora compreender de que forma a televisão se enquadrava dentro da ideologia vigente, e de que forma era realizada a fiscalização.

Neste aspeto, a televisão é um caso particular, pois parte da programação televisiva já tinha sido censurada anteriormente noutros campos culturais: refiro-me à indústria associada ao disco, ao cinema ou ao teatro. Ou seja, de certa forma, a televisão era controlada *a priori*, pois a sua programação era preenchida com o fluxo de outros campos culturais já censurados. O controlo direto era protagonizado por pessoas colocadas pelo poder político em posições-chave da hierarquia da RTP, bem como pela Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos.

Contudo, para melhor compreendermos o enquadramento da RTP como serviço público ao serviço de uma ideologia política, temos de analisar a Lei n.º 1941, de 11 de abril de 1936, na qual é criada a Junta Nacional de Educação (JNE):

Base II

É instituída a Junta Nacional de Educação para o estudo de todos os problemas que interessam à formação do carácter, ao ensino e à cultura, a qual terá as seguintes secções:

1. Educação Moral e Física;
2. Ensino Primário;
3. Ensino Secundário;
4. Ensino Superior;
5. Ensino Técnico;
6. Belas Artes;
7. Investigação científica e relações culturais³.

(Lei n.º 1941, 11 de abril de 1936)

Os espetáculos públicos, categoria na qual se viriam duas décadas mais tarde a enquadrar as transmissões televisivas, ficariam na competência da 1.ª e 6.ª secções, conforme o mesmo DL:

Base IV

Na competência da 1.ª e 6.ª secções, em conjunto, entram os espetáculos públicos, transitando os respetivos serviços para o Ministério da Educação Nacional.

(Lei n.º 1941, 11 de abril de 1936)

Deste modo, e embora tenha havido alterações na estrutura da JNE antes do início das emissões televisivas por parte da RTP, podemos afirmar que estas ficariam integradas numa secção dedicada à Educação Moral e Física (1.ª secção) e outra dedicada às Belas-Artes (6.ª secção).

A 1.ª secção estava organizada em duas subsecções: Educação Moral e Cívica, e Educação Física e Pré-Militar; a 6.ª secção estava dividida em quatro subsecções: Artes Plásticas, Museus e Monumentos; Antiguidades, Escavações e Numismática; Música, Arte Cénica e Canto Coral; Literatura, Bibliotecas e Arquivos. Para o contexto em análise, as duas subsecções mais importantes são Educação Moral e Cívica, da 1.ª secção; e Música, Arte Cénica e Canto Coral, da 6.ª secção.

A opção de tratar os espetáculos públicos no cruzamento de duas secções aparentemente distantes uma da outra é prova da importância que a cultura tinha na «formação do carácter» (Lei n.º 1941, de 11 de abril de 1936), bem

³ Cerca de um mês mais tarde, no DL n.º 26 611 de 19 de maio de 1936, a sétima secção passa a chamar-se «Alta Cultura».

como da importância da JNE neste processo, de tal forma que uma das competências da 3.^a subsecção (Música, Arte Cénica e Canto Coral) da 6.^a secção (Belas-Artes) era «promover tudo quanto possa impregnar de grandeza e de beleza a ideia e o sentimento da Pátria» (DL n.º 26 611, de 19 de maio de 1936: Título III, art.º 21.º, 16.º, §3.º, 11.º). Sendo impossível descortinar o significado de «sentimento da Pátria», a verdade é que este viria a orientar toda a atividade dos *media* em Portugal até ao final do período ditatorial.

Embora a 7.^a secção, dividida em duas subsecções, Investigação Científica e Relações Culturais, não surja associada aos espetáculos públicos, o facto de esta vir a formar o Instituto para a Alta Cultura, ao qual competia «promover o aumento do património espiritual da Nação e a expansão da cultura portuguesa, como mais elevada expressão da finalidade educativa do Estado» (DL n.º 26 611, de 19 de maio de 1936: Título III, art.º 22) leva a colocar a hipótese de que terá tido um papel na televisão.

Em 1952, este instituto passa a estar integrado no Ministério da Educação Nacional como pessoa coletiva de direito público, passando a chamar-se Instituto da Alta Cultura (IAC) (DL n.º 38 680, de 17 de março de 1952). As suas competências passaram a ser «propulsionar a investigação científica e também superintender nas relações culturais com o estrangeiro e na difusão da língua e da cultura portuguesas».

Embora a televisão tenha tido um papel importante nas «relações culturais com o estrangeiro e na difusão da língua e da cultura portuguesas», desconhece-se o papel que o IAC teve na programação televisiva nos primeiros anos de emissões, o que não era expectável, pois a RTP manteve sempre contactos institucionais com congéneres estrangeiras. Estes contactos permitiram a vários profissionais portugueses fazerem formação fora de Portugal, bem como uma permanente troca de programas televisivos; além disso, as emissões experimentais só foram possíveis devido ao empréstimo de material técnico por parte de firmas estrangeiras.

A primeira referência legislativa que relaciona este instituto com a televisão verifica-se no DL n.º 45 418, de 1963, que liga de uma forma direta o IAC à RTP enquanto meio de instrução, através do Centro de Estudos de Pedagogia Audiovisual, dirigido por Gustavo Cordeiro Ramos entre 1952 e 1964.

Este centro teve como «fim proceder ao estudo e à experimentação dos processos audiovisuais — designadamente cinema, projeção fixa, rádio, gravação sonora e televisão — nas suas aplicações ao ensino e à educação, e bem assim estimular e coordenar essas aplicações e fazer a apreciação dos seus resultados» (DL n.º 45 418, de 9 de dezembro de 1963: art.º 2.º).

Para o cumprimento desses objetivos, são definidas três secções:

- Cinema e Projeção Fixa
- Rádio e Gravação Sonora
- Televisão

Para além de referir que «a qualquer das secções poderá, porém, ser confiada a realização de trabalhos não especificados na designação respetiva», não nos são dadas a conhecer as competências específicas de cada uma das três secções.

Embora o Centro de Estudos de Pedagogia Audiovisual já existisse quando a RTP iniciou as suas emissões experimentais, este só viria a revelar-se importante ao nível da programação televisiva em outubro de 1965, com o início do Curso Unificado da Telescola⁴ (*Anuário da RTP* 1965:6).

O número de decretos-lei, portarias, relatórios, leis, entre outros tipos de documentos é revelador do desejo do poder político de controlar a atividade dos espetáculos públicos. Contudo, é curioso verificar que não é evidenciada qualquer preocupação com a música que fazia parte dos diferentes espetáculos. A única referência ao aspeto musical é feita no contexto da estrutura orgânica da JNE, como uma subsecção das Belas-Artes. Ainda assim, não se refere à atividade musical presente nos vários tipos de espetáculos públicos que se procurava regular.

3.3) Da teoria à prática: classificação da programação enquanto espetáculo público

O direcionamento de espetáculos públicos, enquanto instrumentos de «formação do carácter», a menores não surgiu com o advento da televisão, como podemos verificar pelos documentos a que já me referi nos subcapítulos anteriores. Contudo, por ser um meio de comunicação aberto a todos, com som e imagens em movimento, levou a que a abordagem da sua regulação constituísse uma preocupação sob o ponto de vista da classificação dos seus conteúdos.

⁴ Emitido pelos estúdios do Porto a partir de 11 de outubro de 1965, numa colaboração da RTP com o Ministério da Educação Nacional, através do Instituto de Meios Audiovisuais de Ensino. Este curso ocupava o horário da tarde, antes do início das «emissões normais» (*Anuário RTP* 1965).

A rádio também era em canal aberto, mas não tinha imagem, e o cinema, embora também com som e imagem em movimento, só podia ser visto em salas de espetáculos públicos. A televisão, pelo contrário, embora fosse nos seus primórdios essencialmente vista em cafés, coletividades, ou outros espaços públicos, também podia ser vista em casa. Mesmo neste caso, era muito frequente os vizinhos, amigos ou familiares juntarem-se para o fazer, pois o preço de um recetor de televisão era incomportável para a maioria das famílias. Ainda assim, a sua receção no ambiente familiar foi-se tornando gradualmente mais frequente, já que os preços dos televisores se foram tornando mais acessíveis e as possibilidades de aquisição mais facilitadas através de crédito. Este facto tornou ainda mais urgente a regulamentação dos conteúdos televisivos.

Antes da formação do GET, que deu início aos primeiros estudos para a instalação da televisão em território nacional, a 27 de outubro de 1952 é publicado o DL n.º 38 964 que, para além de regular a assistência de menores a espetáculos públicos, reorganiza a constituição da Comissão de Censura de Espetáculos, e cria a Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores.

Este decreto procurou, a partir dos princípios definidos na Lei n.º 1974, de 16 de fevereiro de 1939, totalmente dedicada à assistência de menores a espetáculos públicos, «resolver aqueles problemas e criar os órgãos necessários à conveniente execução dos princípios nela [Lei n.º 1974] definidos» (DL n.º 38 964, de 27 de outubro de 1952).

Os problemas a que faz alusão o DL n.º 38 964 são dados a conhecer através de uma autocrítica no início do documento:

... não foi, porém, possível até agora [1952] pôr em prática a sã doutrina nela definida [Lei n.º 1974 de 1939], por duas principais ordens de razões. Por um lado, a execução da lei supunha nos serviços encarregados da sua execução e fiscalização remodelações profundas, que até agora não puderam ser feitas. Por outro lado, para efetivar a elevada orientação geral por ela traçada, era indispensável ajustar certos pormenores de execução, a fim de vencer dificuldades práticas que, a não serem removidas, podiam prejudicar os objetivos em vista (DL n.º 38 964, 27 de outubro de 1952).

Embora se refira aos «espetáculos públicos», não define que tipo de espetáculos se podem incluir nesta categoria. Contudo, podemos verificar que o cinema se engloba neste conceito:

Certas modalidades de espetáculos, como o cinema, têm um tal poder de expansão e satisfazem por forma tão completa a necessidade de momentos de recreio e despreocupação exigidos pela vida de hoje que dificilmente se pode resistir à sugestão que exercem sobre as populações, seja qual for a sua idade. Essa mesma facilidade de expansão leva a considerar, além da necessidade de evitar que se tornem instrumentos de subversão moral, a possibilidade do seu aproveitamento não só para disseminação de conhecimentos úteis, como até para complemento do ensino e educação (DL n.º 38 964, 27 de outubro de 1952).

O facto de António Ferro ter tido desde muito jovem uma relação próxima com o cinema, nomeadamente com o cinema norte-americano (Pita 2011:43), poderá constituir uma explicação para a preocupação evidenciada com a «sétima arte» pois, como ideólogo do regime ligado às atividades culturais, teve um importante papel ao nível legislativo. Mas esta preocupação também deve ser enquadrada na crescente afirmação do cinema no espaço mediático em Portugal verificada no início da década de 1950, em parte devido ao facto de ter passado a ter um organismo de coordenação próprio aquando do «alargamento das funções do SNI, criado em 1944 para substituir o SPN» (Torgal 2011:35).

No que diz respeito à assistência de menores a espetáculos públicos, a Lei n.º 1974, de 16 de fevereiro de 1939, proibia os menores de 6 anos de idade de assistirem a qualquer tipo de espetáculo; os menores dos 6 aos 12 anos podiam assistir a espetáculos para menores diurnos; os menores entre os 12 e os 15 anos podiam assistir a espetáculos para menores diurnos ou noturnos, ou a espetáculos para adultos quando acompanhados pelos pais, ou responsáveis pela sua educação. A mesma lei define como espetáculo para adultos as «variedades e bailes públicos», e legisla sobre as sanções a aplicar aos pais ou empresas que transgredissem as normas tutelares impostas pela Inspeção dos Espetáculos. Também prevê a reorganização dos Serviços de Censura e Inspeção dos Espetáculos.

Em 1952 o DL n.º 38 964, já referido, reforça a ideia já presente na Lei n.º 1974 de que regular não se limita a vedar o acesso dos menores a espetáculos que lhes possam ser prejudiciais, mas também proporcionar a possibilidade de assistirem aos que lhes forem benéficos. E divide os espetáculos públicos em três categorias:

...uma categoria especial para menores até aos 13 anos, adequada, quer na composição quer na duração e horário, às condições especiais das crianças até

aquela idade; uma categoria geral, que deverá compreender espetáculos em cuja seleção seja tida em conta a possibilidade de assistência por quaisquer indivíduos a partir dos 14 anos de idade; finalmente a categoria dos espetáculos reservados para adultos, a que só poderão assistir os maiores de 18 anos, constituída pelos espetáculos que, embora com interesse cultural, artístico, documental ou de outra ordem que desaconselhe a sua proibição pura e simples, não possam, sem inconvenientes, ser presenciados por indivíduos em que — pela sua idade — não é de supor ainda formação e senso crítico suficientemente desenvolvidos para evitar que deles tirem — em desvio do seu principal interesse — sugestões perniciosas (DL n.º 38 964, 27 de outubro de 1952).

Este decreto acaba com a possibilidade de menores assistirem a espetáculos para adultos, mesmo quando acompanhados pelos pais ou encarregados de educação. Contudo, deixa ao critério dos encarregados de educação a possibilidade de menores de 8 anos assistirem a espetáculos públicos classificados como sendo para menores de 13 anos de idade.

Uma vez mais, existe um cuidado especial com o cinema:

Apenas e porque o cinema tem, além de possíveis perigos morais, que neste diploma se procuram eliminar, inconvenientes para a saúde física das crianças até 6 anos de idade, se proibiu que estas o frequentem (DL n.º 38 964, 27 de outubro de 1952).

O decreto citado, que entrou em vigor a 1 de janeiro de 1953, delega na Comissão de Censura aos Espetáculos a decisão sobre a classificação dos espetáculos segundo os grupos definidos no próprio decreto, e na Inspeção dos Espetáculos a execução dessas decisões.

O art.º 16.º define uma nova composição para a Comissão de Censura dos Espetáculos:

- Presidente — o secretário nacional da Informação
- Vice-presidente — o inspetor dos Espetáculos
- Dois membros da Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores, escolhidos pela Presidência do Conselho
- Dois vogais designados pela Presidência do Conselho
- Dois vogais designados pelo ministro da Justiça
- Dois vogais designados pelo ministro da Educação
- Um secretário

No artigo seguinte (17.º) é criada a Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores, que fica, entre outras responsabilidades, incumbida de proceder aos estudos e inquéritos convenientes à orientação dos espetáculos para crianças, e de dar o seu parecer à Comissão de Censura dos Espetáculos e de Censura da Imprensa sobre tudo o que dizia respeito à infância e à formação moral e cívica da juventude naquelas atividades. Era composta por:

- Um presidente, nomeado pela Presidência do Conselho
 - Cinco vogais, sendo:
 - Dois vogais designados pela Presidência do Conselho, um dos quais escolhido entre especialistas em artes gráficas
 - Um representante da Igreja Católica
 - Um designado pelo ministro da Justiça
 - Um designado pelo ministro da Educação Nacional
- (DL n.º 38 964, 27 de outubro de 1952: art.º 17.º)

Tanto a Comissão de Censura dos Espetáculos como a Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores ficaram sob a alçada do Ministério da Educação Nacional. Para além deste facto, já relevante por si só, a análise da composição das duas comissões — onde é evidente a presença de elementos ligados a vários ministérios, assim como a presença da igreja católica, e de várias personalidades nomeadas por parte da presidência do conselho — são uma prova evidente de que o poder político tinha consciência de que os espetáculos públicos poderiam ter um grande impacto no comportamento social coletivo.

O DL n.º 38 964, de 27 de outubro de 1952, não foi bem recebido, conforme se pode verificar na leitura da imprensa escrita da época (Areal 2013:50). Contudo, só viria a ser revogado já depois de se terem iniciado as emissões regulares de televisão em Portugal, como veremos posteriormente.

Entre 1939 e 1952, são publicados três decretos-lei que nos dão a conhecer a ininterrupta preocupação que o poder político tinha com os espetáculos públicos enquanto elementos de formação. O primeiro atribui à Inspeção de Espetáculos a responsabilidade de «propor ou até de impor a realização de uma política educativa de que o espetáculo público pode ser um instrumento precioso», pois a «função cultural e mesmo de propaganda de teatro e do cinema não tem sido suficientemente desempenhada» (DL n.º 32 241,

de 5 de setembro de 1942). A partir da data deste decreto, a Inspeção de Espetáculos passa a estar integrada no Ministério da Educação Nacional, com o objetivo de desempenhar as suas funções de uma forma mais efetiva.

Outro documento importante desta fase é publicado a 23 de fevereiro de 1944, o DL n.º 33 545. Este revoga o DL n.º 22 469 (11 de abril de 1933), de acordo com o qual as comissões de censura passaram a estar subordinadas ao Gabinete do Ministro do Interior, que passou a funcionar como comissão central, transferindo os serviços de censura para a alçada do Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular (SNI).

No ano seguinte, no art.º 15.º do DL n.º 34 590, de 11 de maio de 1945, é definida a composição da Comissão de Censura: secretário-geral do Ministério (da Educação Nacional), inspetor dos espetáculos, e nove vogais (sendo três delegados do SNI) e um secretário nomeados pelo Ministro da Educação Nacional. A comissão era presidida pelo secretário-geral do Ministério, e tinha como vice-presidente o inspetor dos espetáculos.

A quantidade de legislação que se refere à assistência de espetáculos públicos, entre o fim da década de 1930 e o início da década de 1950, evidencia a constante preocupação com a influência dos espetáculos públicos na «moral e bons costumes», a que já fiz referência, mas também à necessidade de a legislação se adequar ao meio que procurava regular. Um dos exemplos é a ata n.º 191 da Comissão de Censura aos Espetáculos, de 11 de setembro de 1956, dedicada à censura dos pequenos filmes e documentários de 16 mm. Nesta é registada a solicitação feita por parte da referida Comissão de Censura⁵ ao ministro Marcello Caetano, e a respetiva resposta:

... tem esta Inspeção concedido as máximas facilidades no referente à rápida censura dos filmes e documentários de dezasseis milímetros destinados às transmissões experimentais [de televisão] que se estão efetuando.

Dois problemas porém se nos apresentam e para a sua resolução indispensáveis se tornam diretivas Superiores que ora se solicitam.

Primeiro Problema — Exibição dos filmes de dezasseis milímetros.

Dispõe o artigo vigésimo sexto da Lei número dois mil e vinte e sete de dezoito de Fevereiro de mil novecentos e quarenta e oito que «enquanto se não legislar especialmente para o formato de dezasseis milímetros, fica a exploração do mesmo formato, quer na produção, quer na distribuição e exibição de filmes, sujeita a autorização do Governo».

5 Neste documento, a Comissão de Censura aos Espetáculos é mencionada como «Inspeção».

Assim, como pode esta Inspeção visar e permitir e exibição de filmes de dezasseis milímetros, sem o conhecimento de qualquer providência Governamental traduzida mesmo sem simples autorização?

É certo e julgamos mesmo interpretar o modo de ver do Governo de que não teria qualquer justificação a criação de embaraços à livre produção e exibição de filmes de dezasseis milímetros destinados às sessões de televisão, mas porque entendemos nosso dever apresentar o problema, assim o fazemos com a devida vénia.

Segundo Problema — Censura e Classificação

Têm sido submetidos à Censura os pequenos filmes exibidos nas experiências da rádio e televisão e, até à data, porque não passam de simples documentários e reportagens nenhum obstáculo foi posto à sua exibição par todo o público.

Bem sabemos que geralmente a televisão se limita à transmissão de filmes daqueles géneros e raramente inclui nos seus programas filmes de entrecho que imponham outra classificação, mas devemos pôr a hipótese e solicitar instruções Superiores.

O caso também dos espetáculos de géneros teatrais e de variedades, normalmente incluídos nos programas da rádio televisão, devem ser igualmente ser considerados pois em geral se destinam a indivíduos maiores de treze anos.

Postas ao Superior Critério de Sua Excelência o Ministro as observações que nos sugerem as atividades da Televisão, de Sua Excelência se esperam as diretivas que regulem de futuro a atitude desta Inspeção e os trabalhos da Comissão de Censura.

Inspeção dos Espetáculos, três de setembro de mil novecentos e cinquenta e seis. O inspetor, a) Óscar de Freitas.

Despacho de Sua Excelência o Ministro:

«Primeiro — A Televisão Portuguesa tem de pedir autorização para exhibir filmes de dezasseis milímetros. Delego no Inspetor dos Espetáculos a faculdade de autorizar essa exibição na Televisão Portuguesa entendendo-se que a submissão à Censura implica o pedido de autorização.

Segundo — Só podem ser exibidos na Televisão Portuguesa espetáculos para todos. Podem ser exibidos trechos ou cenas de espetáculos para maiores, desde que esses trechos sejam especialmente aprovados para menores. Seis de Setembro de mil novecentos e cinquenta e seis. b) Marcello Caetano».

(Ata n.º 191 da Comissão de Censura a Espetáculos, 11 de setembro de 1956)

O texto transcrito coloca em evidência o facto de que, quando se iniciam as emissões por parte da RTP, a legislação estava desatualizada, de que a Comissão de Censura aos Espetáculos não tomava nenhuma atitude sem ter autorização superior e, acima de tudo, de que estava atenta ao início da televisão e à necessidade de obter orientações que permitissem o seu normal funcionamento num contexto mediático diferente do anteriormente existente.

Também é importante salientar o facto de que a Lei n.º 2027, de 18 de fevereiro de 1948, citada por parte da referida comissão, e que serviu de base ao controlo exercido sobre a televisão, era inteiramente dedicada ao cinema. Associado à utilização do termo *sessões de televisão*, isto mostra uma vez mais que havia uma aproximação entre a televisão e cinema, agora não só na forma como deviam ser entendidos e controlados, mas também na terminologia usada. Embora fosse usado no teatro de revista, ou noutros espetáculos ao vivo, que se repetiam em diferentes horas no mesmo dia, o termo *sessão* esteve sempre muito associado ao cinema.

Após 1952, ano em que é publicado o DL n.º 38 964, só surge nova legislação sobre a classificação dos espetáculos públicos em 1957, poucas semanas depois do início das emissões regulares de televisão da RTP, a 7 de março. Refiro-me ao DL n.º 41 051 (1 de abril de 1957), que resulta, segundo é afirmado no próprio documento, de pareceres da Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores, da Inspeção dos Espetáculos e da União de Grémios dos Espetáculos. Embora não seja assumido, parece que o início das emissões regulares de televisão serviu de justificação para alterar algumas regras de uma forma discreta, bem como reorganizar a Comissão de Censura aos Espetáculos, que passa a designar-se Comissão de Classificação e Exame de Espetáculos.

Tais mudanças não poderiam ser feitas tendo apenas por base as constantes críticas que circulavam na imprensa escrita. Assim, o poder político parece ter encontrado o momento ideal para «dar razão» a algumas das críticas não perdendo autoridade perante a opinião pública (Areal 2013:58), pois o aparecimento da televisão parecia justificar uma atualização da legislação.

É neste contexto que no art.º 1.º do DL n.º 41 051, de 1 de abril de 1957, é definida a nova classificação de espetáculos públicos, que passou a estar organizada em quatro categorias, sendo proibida a assistência de qualquer tipo de espetáculo público a menores até aos 4 anos de idade:

- 1.^a — Espetáculos para crianças (dos 4 aos 12 anos). Espetáculos que possam «proporcionar recreação adequada, com assuntos variados sem perder de vista a formação moral da criança e o aumento dos seus conhecimentos úteis» (art.º 3.º);
- 2.^a — Espetáculos para todos (ginástica, tauromáquicos, concertos musicais, audições por grupos orfeónicos e exhibições de ranchos folclóricos). Espetáculos que «não ofereçam qualquer inconveniente à formação moral e intelectual das crianças e que não terminem depois das 20 horas e 30 minutos» (art.º 6.º);
- 3.^a — Espetáculos para maiores de 12 anos (sem classificação específica incluindo, os espetáculos que pela sua duração ou em atenção à hora a que se realizam não possam ser classificados «para todos») (art.º 7.º);
- 4.^a — Espetáculos para adultos (luta, boxe, teatro ligeiro de revista, fados e variedades). Espetáculos que «embora obedecendo às condições mínimas exigidas para a sua autorização possam ser prejudiciais à formação espiritual e ao desenvolvimento moral e intelectual da juventude» (art.º 8.º).

(DL n.º 41 051, 1 de abril de 1957)

No que se refere à televisão, no ponto §1 do art.º 11.º lê-se:

Dos programas de televisão só podem fazer parte filmes, peças teatrais e números congêneres, bem como espetáculos desportivos, classificados nos números 1.º e 2.º do artigo 1.º, independentemente da sua duração e da hora a que sejam transmitidos (DL n.º 41 051, 1 de abril de 1957).

O decreto é muito claro quanto à impossibilidade de serem transmitidos programas que não fossem classificados dentro do âmbito das duas primeiras categorias. Esta regra é muito singular pois permite à RTP transmitir touradas, mas impossibilita a emissão de *fados* ou programas de *variedades*. Este facto é revelador da visão que existia relativamente não só à classificação da programação, como da sua ação «benéfica ou maléfica como um instrumento da ação cultural» de que falou Marcello Caetano no dia em que foi assinado o contrato de concessão do serviço público de televisão.

Embora esta classificação tenha sido criticada na imprensa escrita, como por exemplo na rubrica «Espetáculos», de Rodrigues Piteira, mais especificamente no artigo «A televisão portuguesa em presença de um grave problema» (*Flama*, 31 de maio de 1957), é curioso verificar que nunca foi cumprida. A análise da programação não deixa dúvidas quanto à presença do *fado* e de programas no formato de *variedades*.

O facto de alguma programação ser alterada muito perto do início da hora prevista poderia ser uma hipótese para explicar a presença de categorias musicais e formatos de programas proibidos no DL citado, mas a análise das grelhas de programação esclarece que a sua transmissão estava programada com antecedência. Um dos exemplos mais evidentes é a existência de um espaço semanal na grelha de programação dedicado ao *fado*, que teve várias designações, como por exemplo *Lisboa à Noite*, *Tudo Isto é Fado*, *Silêncio que Se Vai Cantar o Fado*.

Para além disso, no que diz respeito à programação, o DL n.º 41 051 prevê no 3.º ponto do artigo 20.º a classificação feita de urgência. Nestes casos, justificados por necessidade de se alterar a grelha de programação em cima da hora para que a emissão pudesse continuar, a censura podia ser realizada por um único censor, especificando mesmo que se aplicava à televisão, pois a regra era que a fiscalização fosse feita por «um grupo de vogais formados de acordo com as conveniências do serviço» (DL n.º 41 051, de 1 de abril de 1957). Assim, fica provado que os censores não cumpriam a lei no que diz respeito à classificação dos programas e à possibilidade de serem ou não transmitidos.

Mas tal não acontece por acaso. É o próprio ministro da Presidência, Marcello Caetano, quem assina um despacho dirigido à Comissão de Censura de Espetáculos sobre a interpretação e aplicação das disposições legais relativas à televisão:

As disposições do decreto-lei número quarenta e um mil e cinquenta e um relativas à Televisão carecem de ser interpretadas e aplicadas com espírito suficientemente compreensivo para não impedir o lançamento e a expansão da nova modalidade de informação e espetáculo. Há que atender, por um lado, a que os programas da Televisão entram pela casa dos espectadores, sem que estes possam escolher o posto e o género, o que impõe grande cuidado na programação. Mas por outro lado, enquanto um filme ou uma peça de teatro podem manter-se semanas em exibição, aqui o programa é exibido uma só vez. Quando o decreto-lei número quarenta e um mil e cinquenta e um prescreve que na Televisão só serão permitidos espetáculos para todos, não deve tornar-se a expressão no rigor técnico que ela tem no diploma, isto é, de maneira que possam ser vistos por crianças desde os seis anos, mas sim no sentido de serem espetáculos que em ambiente de família tenham plena aceitação. Não é aplicável neste caso também o disposto no parágrafo único do artigo oitavo, pois nesse preceito se visa sobretudo evitar a frequência dos locais e o contacto direto de certos am-

bientes, nada se opondo a que na Televisão se deem apontamentos de boxe, peças ou passagens de teatro ligeiro, fados e variedades, dentro do critério de poderem esses números ser vistos «por todos». É, porém, de aconselhar à Televisão que varie o mais possível os seus programas, procurando novas modalidades a apresentar. Seria muito desejável que a Comissão procurasse uma forma de facilitar à Televisão a apresentação de filmes portugueses, cuja exibição estava a correr com agrado geral. Uma reclassificação desses filmes talvez seja possível só para efeitos da Televisão, uma vez feitos alguns cortes que num caso ou outro se mostrem aconselháveis. Treze de Maio de mil novecentos e cinquenta e sete.

(*Ata n.º 227 da Comissão de Censura de Espetáculos*, 21 de maio de 1957)

Este despacho é fundamental para a compreensão da discrepância entre a teoria (legislação) e a prática (programação televisiva). Sem o acesso a este seria evidente que a RTP, enquanto serviço público de televisão, não cumpria a lei num período histórico geralmente caracterizado pela sua inflexibilidade relativamente ao não-cumprimento das regras estabelecidas, e rigidez na aplicação de sanções aos faltosos.

Contudo, o despacho transcrito é da responsabilidade do ministro da Presidência. Se, por um lado, ele era um dos responsáveis pela criação e aplicação das leis, esse mesmo estatuto permitia-lhe ser ele próprio a desautorizar as próprias regras. Este facto teve implicações evidentes na presença musical nos ecrãs de televisão. Embora tivesse o objetivo de «não impedir o lançamento e a expansão da nova modalidade de informação e espetáculo», na realidade, a lei não foi cumprida ao nível da programação musical.

No mês seguinte, a 13 de abril de 1957, a revista *RTV* publica o artigo «Em Defesa da Televisão», no qual é defendida a mesma perspetiva de Marcello Caetano. Porém, esta forma de pensar o espetáculo televisivo acabaria por fazer regressar críticas à classificação de programas devido exatamente ao tratamento diferenciado, não previsto na lei, a que a televisão tinha direito.

Este corpo de críticas teve a sua forma mais visível numa «verdadeira campanha montada pelo *Diário Ilustrado*, que durante 14 dias [entre 25 de fevereiro e 13 de março de 1958] a fio publica todos os dias, na primeira página, um artigo da série ‘O Cinema e a TV em Portugal’» (Areal 2013:63). Contudo, esta campanha não tem qualquer efeito prático, pois só em novembro de 1959 é que haveria nova alteração legislativa relativamente à classificação dos programas transmitidos pela televisão, como veremos mais à frente.

Para além de alterar «o regime em vigor sobre a assistência de menores a espetáculos públicos», o que na verdade não diz apenas respeito aos menores de idade, o DL n.º 41 051 (1 de abril de 1957) cria a Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos, que veio substituir a Comissão de Censura, atribuindo-lhe a seguinte estrutura:

- Um presidente (nomeado pela Presidência do Conselho)
- Um vice-presidente (o inspetor dos Espetáculos)
- Dez vogais
 - Dois designados pela Presidência do Conselho
 - Dois designados pelo ministro da Justiça
 - Dois designados pelo ministro da Educação Nacional
 - Quatro membros da Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores, escolhidos pela Presidência do Conselho)
- Um secretário.

Esta comissão ficou responsável pela

...classificação dos filmes, peças teatrais, músicas, bailados e números congêneres destinados aos espetáculos de teatro, televisão, cinema, variedades e outros da mesma natureza dentro das categorias indicadas no artigo 1.º a qual será feita por grupos de vogais de acordo com as conveniências do serviço (DL n.º 41 051, 1 de abril de 1957).

Também a Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores sofreu alterações na sua composição no DL em análise:

- Um presidente (nomeado pela Presidência do Conselho)
- Oito vogais
 - Quatro designados pela Presidência do Conselho, um dos quais de reconhecida competência em artes gráficas
 - Um representante da Igreja Católica
 - Um designado pelo ministro da Justiça
 - Um designado pelo ministro da Educação Nacional
 - Uma representante da Obra das Mães pela Educação Nacional, designada pelo ministro da Educação Nacional
- Um secretário.

Relativamente às suas responsabilidades, a Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos passou a proceder aos estudos e inquéritos convenientes à orientação dos espetáculos para crianças, promover a sua realização, pronunciar-se sobre publicações, dar o seu parecer sobre tudo o que respeita à possível influência dos espetáculos ou das publicações gráficas na formação moral e cívica da juventude, proceder ao estudo e à realização de inquéritos sobre a orientação a imprimir à literatura para menores, e participar nos trabalhos da Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos.

Cerca de dois anos e meio mais tarde, a 20 de novembro de 1959, é publicado o DL n.º 42 660, que promulga e reforma o regime jurídico dos divertimentos públicos, reforçando a manutenção da legislação referente à assistência de menores aos espetáculos. O art.º 36.º, dedicado aos programas de *radiodifusão visual*, autoriza a transmissão de peças teatrais classificadas para maiores de 12 anos a qualquer hora, exceto se contiver cenas que não sejam classificadas para todos; e permite a emissão de peças e filmes classificados para maiores de 12 anos a partir das 22 horas e 30 minutos. No mesmo dia (20 de novembro de 1959), é publicado o DL n.º 42 664, no qual é definido o regulamento da Inspeção de Espetáculos, atribuindo ao Serviço de Classificação as seguintes competências:

- 1.º O registo e organização dos processos relativos aos elementos de espetáculo submetidos à apreciação da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos, a passagem das respetivas licenças e o processamento das guias pertinentes;
- 2.º A classificação dos espetáculos e divertimentos públicos a realizar no conselho de Lisboa, de harmonia com as decisões da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos e os respetivos preceitos legais, e a aposição do visto nos documentos apresentados para esse efeito;
- 3.º O visto dos reclamos e demais formas de publicidade dos espetáculos e divertimentos;
- 4.º O registo e a conferência dos documentos visados relativos aos espetáculos e divertimentos públicos realizados em todo o País.

(DL n.º 42 664, 20 novembro de 1959: art.º 7.º)

Para além da legislação publicada pelo poder político, existem na RTP três Ordens de Serviço (OS) importantes no que diz respeito à fiscalização. A primeira, a OS n.º 8, foi publicada no dia 19 de junho de 1957. Intitulada «Regulamento da Fiscalização de Programas», informa que este serviço dependia diretamente da Administração (art.º 2.º), e que lhe competia:

- a) Seguir todas as emissões através de um recetor.
- b) Registrar, pormenorizadamente, as falhas e deficiências ocorridas durante a emissão, nomeadamente as seguintes:
 - 1 – Interrupção dos programas e suas causas aparentes;
 - 2 – Defeitos de iluminação;
 - 3 – Deficiências de som;
 - 4 – Deficiências de imagem;
 - 5 – Quebra ou descolagem de filmes;
 - 6 – Falta de imagem;
 - 7 – Audição de ruídos estranhos;
 - 8 – Falta, troca ou excesso de legendas;
 - 9 – Troca de locutores;
 - 10 – Troca de textos;
 - 11 – Entrada em destempo dos locutores;
 - 12 – Textos inadequados;
 - 13 – Publicidade involuntária ou clandestina;
 - 14 – Leitura deficiente dos locutores ou locutoras;
 - 15 – Aparecimento indevido de pessoas ou objetos no campo de visão das câmaras;
 - 16 – Má qualidade dos filmes;
 - 17 – Troca de programas;
 - 18 – Caracterização defeituosa;
 - 19 – Repetição de temas idênticos na mesma emissão;
 - 20 – Observações gerais sobre os cenários;
 - 21 – Dispositivos não adequados, excessivamente repetidos ou em mau estado;
- c) Registrar quaisquer outras anomalias que prejudiquem a emissão.
- d) Anotar rigorosamente a hora do início e do fecho da emissão e de cada um dos programas respetivos.
- e) Fazer, no mapa próprio, uma apreciação do equilíbrio, qualitativo e quantitativo, da distribuição dos programas pela emissão.
- f) Preencher, para efeitos de estatística, e relativamente a cada emissão, os mapas especiais respeitantes a:
 - 1 – Duração de cada programa;
 - 2 – Comparação entre o programa anunciado, o programa fixado nos mapas e o programa emitido;
 - 3 – Duração dos encadeamentos.
- g) Verificar se os textos utilizados foram rigorosamente os textos distribuídos.

- h) Fiscalizar cuidadosamente os programas publicitários e a sua duração relativamente às normas e contratos estabelecidos.

(OS n.º 8, 19 de junho de 1957)

A listagem das funções da Fiscalização de Programas, aprovada na reunião do Conselho de Administração realizada a 15 de abril do mesmo ano, para além de dar a conhecer o controlo realizado no momento da transmissão televisiva e de aspetos já esperados, como a censura sobre os textos, manifesta que a fiscalização terá tido um papel importante na avaliação do trabalho realizado na produção.

Embora não seja referido na OS, é muito provável que os vários intervenientes no processo de produção tivessem acesso aos mapas preenchidos pela fiscalização, que eram obrigatoriamente entregues diariamente. Assim, podemos concluir que a fiscalização terá tido um papel importante não só de fiscalização sobre aspetos relativos à «moral e bons costumes» (Lei n.º 1748, de 16 de fevereiro de 1925), mas também de avaliação do trabalho realizado diariamente sobre aspetos como iluminação, som, legendas, cenários, etc.

A OS n.º 11/1961, de 4 de julho de 1961, o segundo documento interno da RTP que importa referir relativamente à fiscalização, tem anexado o *Regulamento da Direção dos Serviços de Produção*.

Na Secção VII, inteiramente dedicada à censura e aos consultores de programas, é afirmado que «todos os programas ou projetos de programas com texto e os programas filmados serão apresentados no Gabinete Literário para apreciação e censura nos termos do regimento próprio». Também refere que todos os «cortes e modificações feitos pelo Gabinete Literário serão rigorosamente respeitados pelos Serviços» (*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção*, 1961: art.º 62.º).

Relativamente aos «programas dramáticos, e projetos de outros apreciados no Gabinete Literário», estes teriam de ser remetidos para o Conselho de Programas (Id. *ibid.*: art.º 63.º). O mesmo artigo informa ainda que para além destes, o «Chefe de Divisão de Programas enviará, por sua vez, diretamente ao Conselho as propostas dos restantes programas recebidos na R.T.P. ou sugeridos pelos Serviços». No que diz respeito aos mapas de programação, estes teriam de ser enviados ao Conselho de Programas, com a devida antecedência, pelo Diretor dos Serviços de Produção e pelo Chefe de Divisão de Programas.

À Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos teriam de ser enviados «todos os programas que lhe tenham de ser submetidos nos

termos da legislação aplicável» (art.º 64.º). Embora não seja indicada a que legislação se refere, parece referir-se ao DL n.º 40 341, de 18 de outubro de 1955.

Relativamente aos consultores que eram parte integrante da Divisão de Programas, para além de outras competências a serem definidas por OS, ficavam responsáveis por:

- 1) Exercer ação consultiva junto do Chefe de Divisão, em relação a determinados programas, intervenções ou trabalhos especiais;
- 2) Acompanhar, através dos funcionários responsáveis, aqueles programas, intervenções e trabalhos na Divisão de Programas e já na de Operações, consoante no caso couber.

(*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção*, 1961: art.º 65.º).

À função de consultor, que podia ser desempenhada por funcionários da RTP, poderia caber também assistir às sessões do Conselho de Programas, às reuniões dos Serviços de Produção, ou ainda a outras em que tal presença se mostrasse conveniente (art.º 65.º — §1.º).

As duas OS consultadas (n.º 8 e n.º 11) mostram que a fiscalização era realizada não só durante o processo de produção, como também posteriormente. Este facto é significativo porque evidencia a desconfiança que existia relativamente a todo o processo de produção, e não apenas à conceção dos programas. Contudo, é curioso verificar que a música continua a não ser uma preocupação para a fiscalização realizada no seio da RTP, pois não é referida em nenhum dos documentos. Não é, portanto, provável que os textos referidos na listagem da fiscalização incluam as letras das canções, pois como afirmei a música presente já tinha passado pelo crivo da censura.

A terceira OS referida como sendo importante do ponto de vista da fiscalização surge em outubro de 1962. Elencada com o n.º 16, é totalmente dedicada ao recém-criado Gabinete de Exame e Classificação de Programas, que veio substituir o Gabinete Literário.

Conforme se pode ler no documento, a nova designação exprimia melhor as funções que lhe cabiam e aproximava-se mais da designação do órgão oficial similar, o Gabinete de Exame e Classificação de Espetáculos.

Uma das missões do Gabinete de Exame e Classificação de Programas era a apreciação prévia de todos os programas da RTP, dividindo estes em quatro grupos:

1. Exame e classificação de todos os filmes, incluindo os publicitários;
2. Exame e classificação de todos os textos escritos;
3. Assistência a todos os ensaios de apuro, sem prejuízo da presença em todos os restantes a que os censores julguem conveniente assistir;
4. Exame das atualidades e noticiários.

(*Normas de trabalho do Gabinete de Exame e Classificação de Programas* — OS n.º 16/62, outubro de 1962: ponto 3.º)

A existência de grupos de programas leva a crer que existiriam consultores especializados em cada um deles. Este facto é referido na OS em análise quando apresenta o quadro do Gabinete de Exame e Classificação de Programas, que englobava cinco vogais: um encarregado do exame e classificação de pequenos textos; um responsável pelos textos «de fundo»; dois encarregados dos filmes; e um dedicado ao exame do *Telejornal* (Quadro do Gabinete de Exame e Classificação de Programas, OS n.º 16/62, outubro de 1962).

No mesmo documento surge, uma vez mais, uma evidente preocupação relativamente ao papel do cinema junto do público. Agora procura-se fazer chegar o maior número de películas cinematográficas aos ecrãs de televisão em vez de lhes vedar o acesso. Ficou previsto que os «filmes de longa metragem» classificados para adultos pelo Gabinete de Exame e Classificação de Espetáculos pudessem sofrer cortes para que passassem a ser classificados para maiores de 12 anos, desde que tal desejo fosse solicitado pelos respetivos serviços da RTP. É óbvio que estes cortes procuraram aumentar a presença do cinema nas grelhas de programação televisiva. Este facto demonstra a importância que o cinema tinha para a televisão. Deste modo, podia preencher uma parte considerável da programação diária numa fase em que a produção televisiva era ainda muito incipiente, cumprindo os requisitos morais exigidos.

A OS n.º 16 pode ser vista como um documento revelador de como a RTP adota as regras gerais definidas pela comissão oficial similar, a Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos, para todos os espetáculos, mas também pode ser encarada do ponto de vista contrário: de como o poder político conseguia introduzir-se nos meios de comunicação, neste caso a televisão, para se assegurar de que as regras que procurava impor fossem cumpridas em todos os momentos e espaços da vida pública:

os membros do Gabinete acautelarão sempre a defesa intransigente dos valores espirituais, morais, históricos e materiais que são património da Nação e

atuarão de acordo com as leis em vigor e com a orientação dimanada da Comissão Oficial de Exame e Classificação dos Espetáculos (OS n.º 16, outubro de 1962: ponto 8.º).

Segundo o mesmo documento, a defesa dos valores não deveria ser exercida

com espírito de mera fiscalização. Aos seus membros [do Gabinete de Exame e Classificação de Programas] incumbe encará-las, também, como atividade de formação e esclarecimento. Nestes termos, sem quebra da sua indispensável independência, o diálogo e a cooperação com todos os serviços devem ser norma constante dos censores, facilitando, corrigindo, esclarecendo (*Normas de Trabalho do Gabinete de Exame e Classificação de Espetáculos*, OS n.º 16, outubro de 1962: ponto 3.º).

Contudo, e mesmo tendo a preocupação de «verificar o que representa em si mesmo cada programa e qual a sua repercussão junto dos espectadores de todo o País, considerados na sua unidade e na sua diversidade» (OS n.º 16/62, outubro de 1962: ponto 7.º), o facto de as regras serem muito vagas no que se refere à música dificulta o papel da apreciação prévia, ou seja, ao longo do processo de produção musical. A ausência de regras mais claras relativamente, por exemplo, aos textos das canções, poderá ser explicada pelo objetivo de ser possível e desejável fazerem-se várias interpretações da legislação, o que permitia aos censores adaptar a cada momento uma leitura diferenciada.

A classificação dos espetáculos públicos realizada no DL n.º 41 051, que apresentei anteriormente, evidencia uma visão da música dividida em dois segmentos televisivos: os *programas musicais eruditos* e os *programas musicais ligeiros*. Isto mesmo pode ser constatado no *Anuário RTP* (1964), no qual ficamos a saber que no primeiro grupo estão incluídos *concertos, recitais, folclore e jazz*; e que no segundo estão aqueles em que a presença de *música ligeira*, ou se preferirmos *canção ligeira*, é predominante. Na análise dos primórdios da televisão em Portugal, realizada no mesmo documento, é referido que os *programas musicais ligeiros* «gozavam de muita aceitação por parte do grande público» e que «visaram não só o aspeto recreativo que incumbe à Televisão, mas também foram valioso contributo à expansão da música portuguesa, incentivando a produção de novas composições» (*Anuário da RTP* 1964).

4. A estrutura da indústria associada à música

4.1) O campo musical antes do advento da televisão

Para compreender o advento da televisão, nomeadamente no que diz respeito à sua relação com a estrutura da indústria associada à música, é fundamental compreendermos o contexto histórico, político e social, em que esta surge. Só assim poderemos esboçar as bases que determinaram a configuração musical na época, seja do ponto de vista das estruturas em torno das quais a música se organizava, seja do ponto de vista dos seus produtos.

Neste sentido, é importante referir, e embora se trate de um período ainda um pouco longínquo da emissão das primeiras imagens por parte da RTP, que a 1.^a República (1910-1926) foi um período da história portuguesa que se caracterizou por uma grande instabilidade política, pela participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e pela luta entre a Igreja Católica e o poder político que via a igreja como «parte do *statu quo* [...], uma aliada da Monarquia e da aristocracia que a apoiava» (Meneses 2009:32).

O período após o término da Primeira Guerra Mundial (novembro de 1918) caracterizou-se por alterações sociais que surgiram da necessidade de a Europa Ocidental se refazer de quatro anos de sacrifícios e privações. Em Portugal, para além dos efeitos da guerra que ainda se faziam sentir, o facto de viver sob uma «República moribunda que nunca recuperara das feridas autoinfligidas nos seus primeiros anos de existência» (Id. *ibid.*:51), criou um clima de grande instabilidade do ponto de vista político.

É neste ambiente, de uma Europa Ocidental à procura de rumo, e de um Portugal sem caminho certo, que se dão alterações no ambiente cultural pela influência da cultura norte-americana. Como exemplo podemos

referir o teatro de revista, que passa a usar títulos muito influenciados pela cultura anglo-saxónica, como *Foxtrot* ou *Jazz Band*, e a apresentar melodias de canções estrangeiras às quais apenas a letra era alterada (Rebello 1985:74). O teatro de revista, muito associado à cultura urbana, nomeadamente à cidade de Lisboa, passa a contar a partir de 1922 com um espaço público que teve grande importância ao longo de todo o século xx: o Teatro Maria Vitória, no Parque Mayer. Contudo, este espaço não serviu apenas para entrada de linguagens musicais vindas do exterior.

Como é característico em todos os momentos de ruturas sociais, não deixou de existir um movimento contrário à introdução de culturas estrangeiras que, acima de tudo, pretendia defender a música de raiz nacional, como o demonstra parte da letra da revista *Fado Corrido*, estreada em 1923 e em cena simultaneamente em duas salas de espetáculos de Lisboa, o Teatro Maria Vitória e o Teatro São Luiz (Id. *ibid.*:71):

Vinde todas p'ró meu lado
 combater a revol'ção,
 cordas que gemeis o fado,
 cordas do meu coração.
 Não deixeis que o *jazz-band*,
 essa máquina infernal,
 vença a guitarra em que se expande
 ai!, todo o amor de Portugal!

Este exemplo é verdadeiramente interessante porque é a afirmação da guitarra portuguesa e da categoria musical a ela associada, o *fado*, como símbolos de um nacionalismo que, neste caso, pretendia defender-nos da influência de categorias musicais vinda do exterior. Embora esta tenha sido a base ideológica no período do Estado Novo, no período da 1.^a República encontramos a Lei n.º 1748 (16 de fevereiro de 1925), na qual são expostas preocupações educacionais ao proibir a entrada a menores de 15 anos «nos salões cinematográficos» que exhibissem «fitas contrárias à moral e aos bons costumes». «Em 1926, esta lei é regulamentada com o DL n.º 11 459 de 20 de Fevereiro, ficando a censura (apenas) ao cinema sob tutela da Direção Geral do Ensino Primário e Normal» (Areal 2014:41).

Após várias tentativas de golpes de Estado, a 1.^a República termina com a instauração de um período de ditadura iniciado na revolução de 28 de maio de 1926: primeiro de uma Ditadura Militar (1926 a 1933), e posterior-

mente do autointitulado Estado Novo (1933 a 1974). No início da Ditadura Militar, as grandes preocupações eram, por um lado, restabelecer o sentimento de segurança e, por outro, dotar o país de uma estabilidade política que se tinha degradado de uma forma evidente ao longo da 1.^a República, ou seja, desde a queda da monarquia a 5 de outubro de 1910, até à revolução de 28 de maio de 1926 (também conhecida como «Golpe de 28 de maio de 1926», «Movimento do 28 de Maio», ou «Revolução Nacional»).

É neste contexto reformador que é publicado, cerca de um ano depois da Revolução Nacional, o DL n.º 13 564 (6 de maio de 1927). Este procurava sobretudo regulamentar o licenciamento e a fiscalização das casas de espetáculos e dos demais divertimentos públicos, autorizar e visar os programas desses mesmos espaços públicos, bem como obrigar a que todos os artistas tivessem licenças profissionais (Nery 2004:188). É muito claro quando faz referência à fiscalização dos espetáculos como forma de promover a repressão a quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes. Contudo, não apresenta qualquer regra ou modo de realização dessa mesma fiscalização e repressão.

A ausência de orientações, no que diz respeito à forma como deveria acontecer a fiscalização, mantém-se no período imediatamente a seguir à Ditadura Militar, como podemos confirmar na Constituição do Estado Novo (DL n.º 22 469, de 11 de abril de 1933). Neste documento são definidas as linhas de orientação ideológica e é criada a censura prévia com o objetivo de impedir a «perversão da opinião pública na sua função de força social» (art.º 8.º). Estabelece ainda que os Serviços de Censura, responsáveis pela função repressiva, ficavam enquadrados no Ministério do Interior.

Em 1944, o DL n.º 33 545 (23 de fevereiro) e o DL n.º 34 133 (24 de novembro) farão transitar essas competências, primeiro para o secretariado de Propaganda Nacional (SPN), e depois para o seu sucessor, o SNI, respetivamente (Nery 2004:188).

Enquanto o mercado do espetáculo ao vivo se ajustava em torno da censura prévia, nomeadamente no que dizia respeito aos reportórios, as principais editoras discográficas mundiais, impulsionadas pela invenção do microfone elétrico em 1925 (Nery 2004:203), que permitia uma melhoria das condições de fidelidade do registo fonográfico, procuravam chegar ao mercado português através de parcerias com os agentes locais. Deste modo, em 1926 a editora Columbia Graphophone Company estabelece um contrato de representação com a Valentim de Carvalho, e a Gramophone Company com o Grande Bazar do Porto (Nery 2004:203; Losa 2009:63). Os dois contratos previam a distribuição dos catálogos internacionais e a gravação de artistas locais, o que

fez com que o mercado nacional se ampliasse, nomeadamente ao nível do reportório dedicado ao *fado* e à canção associada ao teatro de revista.

Outro fator que tem uma grande importância no aumento do campo musical é o nascimento da rádio na década de 1920. Após algumas experiências realizadas ainda na década anterior, em 1924 surge a Rádio Lisboa. Após a origem da primeira estação de rádio, muitas outras se juntaram, formando uma rede com grande importância para a disseminação e mudança de hábitos ao nível da receção musical:

Na capital [Lisboa] destacaram-se a Rádio Condes (1925), a Hertziana (1928), a Rádio Sonora, a Rádio Motorola (1929), que emitiu a partir de 1933 como Rádio Peninsular, a Rádio Luso (1932), a Rádio Graça (1932), a Rádio Amadora (1932) e a Rádio São Mamede (1933); no Porto surgiram a Ideal Rádio (1925), e a Rádio Clube Lusitânia (1932) (Vieira 2010:30).

Para além das rádios citadas, importa salientar o Rádio Clube Português (RCP). Inaugurado em 1931, para além de se ter tornado uma rádio de referência no panorama radiofónico nacional, viria a ser a maior acionista particular na origem da RTP.

A proliferação de estações de rádio e a sua desorganização, em grande parte devido à ausência de legislação, levou a que o Estado tenha instituído o monopólio estatal sobre «todos os serviços de radiotelefonia, radiodifusão, radiotelevisão e outros que venham a ser descobertos e se relacionem com a radioeletricidade», conforme ficou definido no DL n.º 17 899 (29 de janeiro de 1930). Desta forma, todas as rádios deveriam passar a funcionar num regime de concessão, o que viria a acontecer com a RTP décadas mais tarde. Para além disso, o decreto coloca ainda a possibilidade de criação de uma estação radiofónica oficial. Contudo, este documento acabou por nunca ter tido uma aplicação prática.

Em maio de 1932, o jornal *O Século*, com o apoio do RCP, organiza o Primeiro Congresso Nacional de Radiofonia, no qual Eduardo Arantes e Oliveira apresenta «A Organização da radiodifusão oficial e o papel das emissoras particulares de onda média». No ano seguinte é publicado o DL n.º 22 3783 (29 de junho de 1933), que cria um «sistema misto, com um espaço radiofónico permanecendo monopólio do Estado, mas sendo partilhado entre uma emissora estatal e rádios privadas» (Vieira 2010:37), com base nas sugestões apresentadas por Eduardo Arantes e Oliveira no congresso referido. Este documento não refere qualquer concessão presente no DL anteriormente

citado (n.º 17 899), mas mantém o desejo de criar uma estação radiofónica do Estado, o que viria a acontecer com a criação da Emissora Nacional de Radiodifusão (ENR). Esta tornar-se-ia o mais importante meio de comunicação ao nível da divulgação musical ao longo das décadas de 1940 e 1950.

No período que medeia o início das emissões experimentais em abril de 1934, e as emissões oficiais a 1 de agosto do ano seguinte, no qual «a Comissão Administrativa da ENR foi presidida por António Joyce» (Moreira 2012:39), foi criada, no seio da ENR, a Secção de Música Portuguesa, que tinha como principal objetivo encomendar obras a compositores portugueses, que eram executadas por diferentes formações musicais da ENR em transmissões em direto:

A principal formação seria a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (OSEN), que reunia todos os músicos da estação e para a qual o ministro Duarte Pacheco convidou pessoalmente o maestro Pedro de Freitas Branco (Vieira 2010:40).

Com os músicos pertencentes a esta formação, surgiam outras formações mais pequenas, como a Orquestra Sinfónica B (dirigida por Venceslau Pinto) ou uma orquestra de câmara (dirigida por Ivo Cruz), entre outras ainda menores.

Contudo, com a saída de António Joyce e a nomeação de Henrique Galvão para presidente da Comissão Administrativa da ENR no início das emissões oficiais, que «constituiu uma importante afirmação política de Salazar» (Moreira 2012:51), deu-se uma reestruturação que levou ao despedimento dos maestros Venceslau Pinto e Ivo Cruz, e ditou o fim da Secção de Música Portuguesa, que estava sob a responsabilidade de Ruy Coelho. Surge uma nova orquestra, a Orquestra Portuguesa, dirigida por Frederico de Freitas, e manteve-se a *Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional* (OSEN) sob a responsabilidade de Pedro de Freitas Branco. O objetivo do novo presidente da ENR era, acima de tudo, aumentar o número de ouvintes da rádio estatal, que concorria com várias estações de rádio particulares com maior sucesso na época.

Desta forma, era preciso «tomar em consideração as expectativas musicais do público», o que se tornou visível no aumento da

transmissão de música gravada, propondo assim um leque mais variado de estilos e géneros, e pela criação de programas musicais transmitidos em direto de lugares representativos dos novos gostos urbanos: em Lisboa, o Café Chave d'Ouro, o Hotel Borges e o Maxim's para a música ligeira e o jazz, ou o retiro da Severa para o fado (Vieira 2010:56).

Segundo António Ferro, António Galvão não foi capaz de resolver o problema das audiências, já que quando é nomeado presidente da ENR, em 1941, afirma que a «estratégia de programação e captação dos ouvintes não era satisfatória» (Id. *ibid.*:79).

O que Ferro trouxe para a ENR foi a sua experiência enquanto diretor do SPN, cargo que acumulou até 1945 com a direção da ENR, onde desenvolveu e aplicou a «Política do Espírito», conforme foi designada pelo próprio ideólogo do regime. Na verdade, «Ferro considerava primordial que a ENR estivesse ao serviço do SPN/SPI, e, como tal, representasse um braço inequívoco da sua ação e da sua propaganda» (Moreira 2012:83).

Sempre dentro do espírito ideológico do regime político de Salazar, e procurando dar continuidade ao trabalho desenvolvido desde a década anterior no SPN, enquanto presidente da ENR, António Ferro pretendeu

imprimir um novo dinamismo às emissões, afirmando que o «dogma da boa radiodifusão» deveria ser «não aborrecer, nunca aborrecer» [mas fomentar] o aparecimento de «vedetas da rádio, servidas por boas orquestras de variedades, que sejam companheiras prediletas dos radiouvintes» (Silva 2010b:1084).

Este desejo, que partia da vontade de criar uma música portuguesa com base nos modelos internacionais que circulavam através do trabalho desenvolvido pela indústria musical, teve como respostas a criação do Gabinete de Estudos Musicais (GEM) em 1942 e a origem da Orquestra Típica Portuguesa no ano seguinte, dirigida por Belo Marques. O gabinete referido, dirigido por Pedro do Prado, ficou responsável por proceder à renovação do repertório através da recolha, catalogação e notação, passando pela harmonização e gravação de música de vários domínios musicais que tinha por base melodias rurais ou composições originais com base no *folclore*.

Este esforço, definido como «aportuguesamento»¹ da *música ligeira* (Losa 2009; Moreira 2012), levou a um aumento da produção musical. Contudo, o tratamento dado às melodias rurais e folclóricas tinha por base modelos

1 Um retomar de um «conceito desenvolvido ainda no tempo da I.^a República», que na década de 1940 se refere ao «melhoramento de melodias de raiz folclórica, dando particular atenção às formas mais agitadas, como o vira do Minho e o corridinho algarvio, através de novos arranjos» (Raimundo 2015:315). Pedro Moreira (2012) também faz referência ao uso do termo «aportuguesamento», tanto na década de 1940 como no período entre 1880 e 1940, quando refere o historiador Rui Ramos (2001), que o define como um conjunto de processos sociais e culturais que originaram «A invenção de Portugal».

internacionais que tinham nas orquestras, nomeadamente na orquestra da ENR, e num ainda incipiente *star system*, estruturas que procuravam fazer chegar ao público-alvo, o «povo português», música com a qual se identificassem, ao contrário do que deveria acontecer com os grandes sucessos internacionais. Desta forma, Ferro procurou anular a influência da música vinda além-fronteiras não pela sua proibição, mas através da criação de sonoridades e estruturas que afastassem em certa medida outras influências.

Para além da aposta em transmissões de espetáculos ao vivo, como referi, enquanto diretor da ENR António Ferro organiza vários concursos. Podemos referir, a título de exemplo, o *Concurso de Artistas de Rádio* (iniciado em 1943 e renomeado *Concurso de Artistas Ligeiros da Rádio* em meados dos anos 40), ou o *Concurso de Composição da Emissora Nacional* (entre 1942 e 1949), baseado no Prémio Anual de Composição organizado pelo Círculo de Cultura Musical desde 1940.

Em 1947, dando continuidade ao trabalho já desenvolvido pelo GEM, é criado o Centro de Preparação de Artistas da Rádio (CPAR), sob a direção de Mário Mota Pereira.

Em 1949, António Ferro sai da ENR. Contudo, o trabalho que desenvolveu ao nível da criação e divulgação da música, que queria portuguesa, perdurou nas décadas seguintes, como provam os resultados do trabalho desenvolvido pelo CPAR de onde imanaram as principais vozes que viriam a ter grande notoriedade na década de 1950 e 1960, no âmbito da *música ligeira*, nomeadamente no contexto televisivo em Portugal.

4.2) O papel da RTP enquanto:

4.2.1) Recetora de fluxos culturais

A televisão surge em Portugal num período em que a Europa Ocidental ainda vivia uma fase pós-II Guerra Mundial (1939-1945), caracterizada por ressentimentos e desconfianças que se mantinham entre os países europeus devido ao conflito armado. Contudo, e por a Europa Ocidental sentir que tinha deixado de ser um continente importante no contexto global, muito pela sua desintegração com base nos nacionalismos exacerbados antes da guerra, procurava uma estabilidade que lhe permitisse, por um lado, manter a paz, e por outro voltar a viver um momento de prosperidade que a levasse a ter de novo um papel importante no mundo.

É nesta conjuntura que é assinado, em 1951, em Paris, o tratado que cria a Comunidade Europeia do Carvão e do Aço, entre o grupo de países que ficaria conhecido como a Europa dos Seis (Alemanha, Bélgica, França, Itália, Luxemburgo e Países Baixos). Deste primeiro passo até ao início da Comunidade Económica Europeia (CEE) foram precisos apenas seis anos, sendo esta formalizada em 1957, no Tratado de Roma, entre os governos dos países que formavam a Europa dos Seis.

O corte com o passado, associado à esperança num futuro próximo, criou um ambiente muito propício à origem de novas linguagens artísticas que procuravam romper em grande medida com o passado recente que todos procuravam esquecer. Este sentimento associado às novas relações entre países que até então tinham estado em guerra, caracterizadas agora por uma gradual aproximação entre nações, terá levado a uma colaboração no campo mediático entre organizações ligadas aos *media* de diferentes países. Este facto criou um espaço de intercâmbio cultural muito fértil no que se refere ao nascimento de movimentos que nos remetem para o conceito de experiência musical transcultural, ou seja, para o confronto entre duas realidades culturais musicais diferenciadas (Carvalho 2007).

Em Portugal, vivia-se numa ditadura que procurava enquadrar-se no novo contexto europeu, sem, no entanto, deixar que a democratização da Europa Ocidental se tornasse realidade em território nacional. Embora fosse uma tarefa complexa, operacionalizada através da proibição e do medo de represálias por parte da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), tinha, contudo, a seu favor o facto de no país vizinho, o único com quem tem fronteira terrestre, também vigorar um regime político semelhante. No fundo, tratava-se de uma península sob dois regimes políticos ditatoriais, estando Portugal ainda mais afastado das democracias emergentes do que Espanha, devido à posição que ocupava no mapa geopolítico europeu.

Este afastamento tornou-se ainda mais evidente em 1961, com o início da Guerra do Ultramar. Para Salazar, «Portugal e as colónias eram duas realidades que estavam interligadas» (Meneses 2009:361), contrariando o movimento de autonomização das ex-colónias iniciado ainda antes do início da II Guerra Mundial. A Declaração sobre a Concessão de Independência aos Países e Povos Coloniais da Organização das Nações Unidas (ONU), assinada a 15 de dezembro de 1960, aprofunda ainda mais este desfasamento. No ano imediatamente a seguir, Portugal envolveu-se numa guerra colonial que só terminaria com o fim do Estado Novo, em 1974, o que mostra

o seu isolamento relativamente aos restantes países europeus durante mais de uma década. Segundo Filipe Meneses,

o supranacionalismo era uma ameaça tanto para Portugal como para o poder de Salazar; o ideal europeu em elaboração representava uma ameaça direta aos princípios autoritários do Estado Novo e tinha assim de ser combatido (Meneses 2209:374).

Assim, e segundo o mesmo autor, Salazar não aceitou o supranacionalismo, mas foi acolhendo «uma evolução gradual de uma aceitação de parceria com o resto da Europa» (Id. *ibid.*:374). Nesse sentido, em 1948, Portugal foi membro fundador da Organização Europeia de Cooperação Económica (OECE), o que não terá acontecido por desejo de Salazar, mas pela necessidade de relançar a economia portuguesa após a II Guerra Mundial. Desta forma, podemos afirmar que havia um discurso político que aproximava Portugal da Europa Ocidental numa visão modernista, e outro que procurava acima de tudo criar desconfiança sobre os movimentos sociais e políticos vindos do exterior, considerados indesejáveis, tendo por base a ideia de um país rural, com uma cultura essencialmente tradicional que importava preservar.

O «aportuguesamento» da música na ENR da década de 1940, a que me referi anteriormente, era na verdade uma resposta aos movimentos vindos do exterior, dizendo que somos «modernos», mas portugueses. Esta atitude, que não proibía a entrada de música vinda do exterior, como referi, tinha contudo como propósito dar prioridade à música feita em Portugal.

No entanto, Portugal não era um país completamente fechado, pois várias vedetas internacionais visitavam o nosso país e apresentavam-se nas principais salas de espetáculos de Lisboa e Porto. Estas visitas, que faziam parte de *tournées* internacionais, eram importantes, mas, até pelo menos meados da década de 1960, eram acontecimentos urbanos com pouca ou quase nenhuma expressão nacional. Embora alguns destes espetáculos tenham sido transmitidos pela RTP, para o ambiente musical nacional, caracterizado pelas mudanças que se fizeram sentir com a introdução de elementos musicais vindos do exterior, o disco e a rádio parecem ter tido um papel mais importante do que a televisão, não só pela sua «cobertura» em termos de público, como pelo facto de em televisão não ser comum a repetição da programação.

Em 1956, quando se iniciam as emissões experimentais de televisão em Portugal, os músicos já estavam organizados como uma categoria

profissional; as salas de espetáculos já tinham ganho um importante papel no meio musical, embora não se possa ainda falar de uma democratização do acesso aos espetáculos públicos; a indústria discográfica alimentava-se do fluxo musical vindo da rádio (Losa 2009:13); e o cinema incorporava alguns dos cançonetistas que desenvolviam as suas carreiras em torno da rádio, do disco e posteriormente da televisão.

Ao nível internacional, a indústria associada à música vivia um momento próspero, o que se viria a verificar em Portugal mais tardiamente, na década de 1970, como irei referir mais adiante. No entanto, a inovação e diversificação musical verificada a partir de meados da década de 1950, nomeadamente na música anglo-saxónica, deverá ter tido implicações na música e no ambiente musical em Portugal, no qual a televisão viria a inserir-se.

As visitas de vedetas internacionais, já referidas, que se apresentavam em espaços públicos como o TNSC ou o Casino do Estoril, possibilitou a emissão televisiva, bem como radiofónica, de alguns dos concertos em direto. Para além deste importante aspeto, a sua presença em Portugal foi importante ao nível da cobertura mediática, principalmente pela imprensa escrita. Era comum, ainda antes da sua chegada, serem publicadas notícias não só sobre as vedetas em si, ou seja, relativamente às suas carreiras ou mesmo à sua vida pessoal, como dedicadas aos seus principais sucessos musicais. A cobertura mediática que antecedia a sua presença ampliava o fenómeno associado ao vedetismo.

Não é, porém, possível afirmar que a sua presença tenha sido determinante para as mudanças musicais verificadas na música feita em Portugal, pois as sonoridades apresentadas nestas *tournées* já eram do conhecimento do público em geral pela sua presença na rádio, no disco e nalguns casos na televisão.

Ao contrário do que terá acontecido com as influências musicais, as *tournées* de artistas com carreiras internacionais, enquadradas numa lógica comercial de aumento de lucros com a vendas de discos e ingressos para os espetáculos, parece ter sido importante para a definição do papel de cada um dos meios de comunicação envolvidos nestes processos.

As várias estações de rádio procuravam aumentar as audiências, a indústria discográfica procurava, através das representantes em Portugal, vender mais discos, e a televisão, sempre que lhe foi possível, recebia nos seus estúdios as várias vedetas que, para além de interpretarem os seus principais sucessos, se davam a conhecer através de entrevistas.

A imprensa escrita, para além de informar a presença das vedetas através das grelhas de programação da rádio e da televisão, ou mesmo através da publicidade aos espetáculos, publicava com alguma regularidade entrevistas nas quais era possível conhecer alguns pormenores da vida profissional e pessoal das vedetas internacionais.

Desde a década de 1930 que a rádio permitia difundir a música a partir de espaços públicos de espetáculos, mas só a televisão permitiu fazer chegar a imagem em movimento associada à música em direto. Este facto terá sido, em parte, responsável pela maior divulgação que tiveram algumas sonoridades associadas a determinados comportamentos sociais de rutura com o passado, como por exemplo o *rock*. Refiro-me ao comportamento social não só na forma de estar, de vestir, ou dançar, mas também ao nível dos ideais muito em voga no seio das novas gerações, muito recetivas à mudança na procura de um mundo diferente.

O fim da II Guerra Mundial e a conseqüente aproximação entre as nações, bem como as novidades tecnológicas que possibilitaram a origem de movimentos transnacionais que tinham por base novas formas de pensar e de estar, foram condições importantes para que se desse uma rutura cultural de visibilidade transnacional.

O aparecimento destas novas referências, muito ligadas à imagem dos artistas e difundidas através dos *media*, conferiram uma grande importância à televisão no campo mediático. Desta forma, às relações entre os vários *media* já existentes anteriormente — a rádio, o disco, a imprensa escrita, e o cinema — veio juntar-se a televisão.

Na imprensa escrita, especialmente a que se dedicava aos *media* e à atividade cultural em geral, são evidentes as alterações que surgem com o advento da televisão. Passam a ser publicadas as grelhas televisivas, são frequentes os assuntos relacionados com a programação, as novidades técnicas ou os artistas, seja no formato de entrevista, colunas de opinião ou notícia, e a publicidade relacionada com os recetores de televisão passa a ser recorrente.

Embora me dedique a esta temática no capítulo seguinte, importa referir aqui dois importantes concursos organizados por duas revistas, o concurso das *Rainhas da Rádio e da Televisão*, e o concurso *Vedetas Precisam-se*, organizados pela *Flama* e pela *RTV*, respetivamente.

O concurso *Rainha da Rádio* foi organizado em 1950 e 1955 ainda sem a atribuição da rainha da televisão, o que se veio a verificar nos anos de 1960 e 1964. Nas suas várias edições procurou-se conhecer as preferências dos

ouvintes e dos telespectadores relativamente a artistas já presentes nestes meios de comunicação, ou seja, já assumidas como vedetas.

O segundo concurso referido, *Vedetas Precisam-se*, foi organizado uma única vez em 1961. Através da análise de um júri, organizado em duas eliminatórias e uma final, a competição teve como objetivo dar possibilidade a pessoas que, não sendo conhecidas, evidenciavam qualidades para que se viessem a afirmar como artistas, ou seja, como o próprio nome indica, pretendeu criar novas vedetas.

Os concursos organizados pela imprensa escrita tiveram a colaboração da rádio, da televisão e da indústria discográfica. A participação da rádio e da televisão foi visível na transmissão em direto das finais pelos dois meios de comunicação, assim como no tipo de prémios atribuídos, que incluíam a participação dos vencedores em programas radiofónicos e televisivos, bem como a gravação de fonogramas. Para além disso, houve ainda a participação direta de vários profissionais da rádio e da televisão nos concursos, como por exemplo a apresentação da final do concurso *Vedetas Precisam-se*, feita por profissionais que apresentavam programas na RTP.

A rádio, para além do papel que teve antes do início das emissões televisivas, nomeadamente nos estudos para a instalação da televisão, teve uma grande importância nas grelhas da RTP, que refletem em grande parte as grelhas de programação da rádio no que diz respeito à presença musical.

Muitos dos artistas que vinham desenvolvendo as suas carreiras na rádio passam a partilhar o seu percurso artístico com a televisão. Não podemos afirmar com clareza que foi a rádio que «levou» estes artistas para a televisão no sentido de aumentar a sua visibilidade e o conseqüente sucesso, da mesma forma que não podemos concluir que foi a televisão que «foi buscar» os artistas à rádio no sentido de preencher as várias horas de emissões diárias.

Embora possamos ser levados a crer que o facto de muitos profissionais que estiveram no início da televisão em Portugal terem iniciado as suas carreiras profissionais no campo radiofónico possa ter contribuído para um maior fluxo de artistas vindos da rádio para os estúdios da RTP, também é verdade que era do interesse dos próprios artistas, dos profissionais da rádio e da indústria discográfica que estes tivessem uma visibilidade cada vez maior, e era essa a grande mais-valia da televisão.

Como já referi, muitos artistas fizeram várias incursões no campo cinematográfico; contudo, a possibilidade de fazer chegar a imagem dos artistas em direto a casa dos telespectadores, seja a partir dos estúdios, seja a

partir de espaços públicos de espetáculo, teve um grande impacto na forma de comunicação entre a produção e a receção musical. Para além disso, com o advento da televisão passou a ser possível iniciar uma carreira artística praticamente em simultâneo na rádio e na televisão, como aconteceu por exemplo com Simone de Oliveira ou Madalena Iglésias.

Quando me refiro a carreira artística, estou a referir-me ao momento de participação nos meios de comunicação. Contudo, muitos dos que tiveram essa oportunidade vinham do CPAR, que, desde a sua origem em 1947, foi um espaço onde se formaram muitas das vozes que se tornariam verdadeiros ícones da música em Portugal ao longo da segunda metade do século xx.

Embora este centro tenha surgido como um departamento da ENR, teve uma grande importância fora desse âmbito, nomeadamente na programação musical televisiva tanto na década de 1950 como nas seguintes.

Partindo da análise da presença mediática de alguns dos mais importantes artistas formados no CPAR nos programas radiofónicos *Serões para Trabalhadores* (1941-1974) e *Gente Nova ao Microfone*, que viriam a marcar a presença musical televisiva, concluímos não só a importância da programação radiofónica para a televisão, como o facto de nenhum dos artistas se ter dedicado exclusivamente ou à televisão ou à rádio.

Outro aspeto importante é o facto de encontrarmos muitos nomes de artistas formados no CPAR vinculados ao *GPTVCP*, um dos mais importantes momentos associados à *música ligeira* feita em Portugal. O que revela que o trabalho desenvolvido por Mário Mota Pereira foi muito para além do âmbito radiofónico no qual o centro estava enquadrado.

Como referências de artistas que não iniciaram o seu percurso artístico no CPAR, mas que desenvolveram o seu percurso artístico tanto na rádio como na televisão, importa evidenciar António Calvário e Maria de Lurdes Resende. Ambos participaram no I *GPTVCP*, tendo sido vencedor o cançonetista António Calvário com a interpretação da canção *Oração*, como refiro mais à frente.

A partir da análise dos percursos musicais de cada um dos artistas, podemos concluir que todos desenvolveram as suas carreiras artísticas com presenças regulares na rádio e na televisão, mesmo aqueles que antes do advento da televisão já tinham iniciado as suas carreiras.

No que diz respeito à indústria associada aos fonogramas, no final da década de 1950 e ao longo da década de 1960, enquanto no estrangeiro pequenas editoras discográficas prosperavam com a diversificação e inovação musical (Losa 2010b), em Portugal as poucas editoras existentes

estavam ainda muito dependentes das suas congéneres estrangeiras para onde eram enviadas as matrizes de gravação, e de onde eram importados os fonogramas comerciais. Gradualmente, as editoras portuguesas foram ganhando alguma autonomia relativamente às grandes editoras estrangeiras (Columbia representada pela Valentim de Carvalho e His Master's Voice representada pela Bazar do Porto), tanto ao nível técnico, como ao nível da escolha de reportório, aumentando assim o controlo sobre a produção, a disseminação e o consumo da música feita em Portugal, que se tornaria muito mais evidente na década de 1970 (Id. *ibid.*).

Para além da dependência relativamente às suas congéneres estrangeiras (Paula Abreu 2010; Losa 2010b), as editoras portuguesas dependiam em grande medida do trabalho desenvolvido pela rádio e pela televisão. Se, no caso da rádio, a presença dos principais artistas podia ser realizada pelo uso do disco, embora saibamos que também eram feitas interpretações ao vivo a partir dos estúdios de rádio, no caso da televisão, o intérprete estava sempre presente, fosse nos estúdios da RTP, fosse noutros espaços de espetáculos de onde a emissão era realizada em direto.

No entanto, importa referir que, se por um lado a rádio e a televisão foram dois meios de difusão do trabalho realizado pela indústria discográfica, por outro serviram como ponto de partida para a descoberta de novidades musicais passíveis de se virem a tornar sucessos a serem editados em disco.

Neste contexto é importante mencionar que a gravação de discos fazia muitas vezes parte dos prémios para os primeiros classificados dos vários concursos, o que era muito positivo para todos os envolvidos: para a televisão, tinha a vantagem de atrair mais candidatos; para a indústria discográfica, permitia a edição de fonogramas que tinham desde logo algum sucesso garantido; e para os participantes era uma oportunidade de entrarem no campo mediático, nomeadamente no circuito comercial associado ao disco.

A participação em programas de rádio e de televisão, bem como a gravação de fonogramas e o aparecimento na imprensa escrita, criava uma rede que em grande medida era responsável pelo sucesso, ou seja, pela criação de vedetas.

4.2.2) Elemento gerador de fluxos

O conceito de produção por mim adotado, que inclui não só o trabalho desenvolvido pelo departamento de produção, assumido do ponto de vista émico, mas também o poder de decisão por parte de outros responsáveis

pelo produto final, sejam diretores, administradores ou chefias intermédias da empresa de televisão pela tomada de decisões, leva a que a produção musical no âmbito televisivo tenha estado sempre presente nos momentos com «música de ecrã» (Chion 2011:67), seja nos primeiros apontamentos musicais do período experimental, muito associados à produção musical radiofónica, seja na organização de eventos televisivos em torno da música, como os concursos a que me refiro mais à frente.

Neste sentido, e considerando a baliza temporal escolhida, podemos definir como primeiro momento musical a presença da pianista Nella Maïssa e da violinista Leonor do Prado na emissão inauguração das emissões experimentais a 4 de setembro de 1956, e como último a transmissão do I *GPTVCP*, no dia 2 de fevereiro de 1964.

No primeiro momento referido, foi executada *música erudita* já conhecida, enquanto no segundo momento foi transmitida *música ligeira*, com letra e música originais, criada especificamente para o concurso televisivo que tinha como principal objetivo a escolha de uma canção que representasse Portugal, como veremos mais à frente. Esta constatação evidencia mudanças ao nível da produção musical na e para a televisão no período referido, não só pela diversidade de categorias musicais, como pelo facto de a televisão se ter tornado um espaço de criação musical, ou seja, de criação de fluxos.

No que diz respeito à música já presente noutros meios de comunicação, não podemos falar de criação de fluxos, visto que não havia música criada para o contexto televisivo, mas sim da continuação do trabalho de criação e divulgação musical iniciado noutros meios de comunicação, ao qual era acrescida a imagem em movimento. Nestes casos, podemos afirmar que se verifica uma ampliação de fluxos pré-existentes conseguida não só pela presença num novo meio de comunicação, que era uma novidade na época, como pelo acréscimo da imagem em movimento aos fluxos originários de outros *media*.

Embora no caso do cinema a imagem em movimento já existisse, esta não era emitida em direto, o que só era possível em televisão. Ainda assim, esta sua característica não impediu a *sétima arte* de ter tido um importante papel na amplificação de vários sucessos musicais, e nalguns casos ter sido mesmo a origem de outros que acabariam por extrapolar para outros meios de comunicação.

Como sabemos, o acesso ao cinema era muito limitado, quando comparado com o acesso à televisão, mesmo nos seus primórdios, em que a

televisão era quase exclusivamente um fenómeno urbano. À medida que a televisão foi chegando a um maior *público*, a discrepância entre o acesso ao cinema e à televisão foi-se tornando cada vez mais incontestável.

Assim, podemos assumir que, nos seus primórdios, a televisão em Portugal foi um meio de comunicação importante, não pela criação de fluxos, mas pelo seu papel de amplificador de fluxos vindos de outros meios de comunicação. Estes vinham da rádio, da imprensa escrita e do cinema, se bem que, relativamente ao último, como procurarei demonstrar no ponto seguinte, estes fluxos não tenham tido uma visibilidade televisiva tão evidente como aconteceu com os fluxos provenientes dos outros dois meios de comunicação referidos.

Porém, o início da década de 1960 trouxe novidades no que se refere à televisão enquanto criadora de fluxos, muito por causa da organização de concursos musicais por parte da rádio e da imprensa escrita nacional, e também pelo conhecimento dos concursos internacionais, como por exemplo o *Festival della Canzone Italiana* (conhecido por *Festival de Sanremo*), organizado a partir de 1951, ou o *Eurovision Song Contest* (conhecido em Portugal como *Grande Prémio Eurovisão da Canção Europeia*, ou simplesmente *Festival da Eurovisão*), organizado desde 1956, movimento ao qual a RTP viria a aderir no início da década de 1960 (Lopes 2014).

Desde a década de 1940 que são organizados festivais, mais ou menos mediáticos, que tinham como base a execução musical ao vivo, fazendo parte de espetáculos assumidamente de *variedades*. Fossem com componente competitiva ou não, alguns destes foram-se tornando cada vez mais específicos, afastando-se do modelo de *variedades*, dando lugar a festivais centrados na música como elemento dinâmico do espetáculo.

Embora me dedique a estes posteriormente, terei de referir desde já três dos mais importantes concursos nos quais a RTP teve um papel ativo. Refiro-me ao *Festival da Canção Portuguesa*, realizado pela primeira vez em 1958, tendo a sua organização estado a cargo do CPAR; e a dois importantes festivais ibéricos, que permitiram realizar intercâmbios entre Portugal e Espanha: o *Festival da Canção de Benidorm* e o Festival da Canção del *Duero*, também conhecido como *Festival Hispano-Português*.

Para além destes, existia um grande número de festivais organizados por diferentes tipos de entidades em todo o país. Contudo, no presente contexto optei por me dedicar aos que tiveram uma participação direta dos diferentes meios de comunicação, nomeadamente da RTP. Isto não significa que alguns dos festivais não referidos não tenham tido transmissão

televisiva, como por exemplo o *Grande Festival Internacional de Folclore da Primavera* (transmitido a 10/06/1959), o 1.º *Festival de Conjuntos Musicais em Portugal* (transmitido a 19/05/1961), o *Festival Nacional de Coros* (transmitido a 03/06/1961), o *Festival Internacional de Folclore* (transmitido a 08/06/1962), ou o 7.º *Festival de Música Gulbenkian* (transmitido a 22/05/1963).

Este ambiente *festivaleiro* era criticado por algumas das suas principais intervenientes, como por exemplo Simone de Oliveira, que afirma que os boatos se iniciavam com o «diz que disse»:

Os Concursos, senhores. Os Concursos! São os concursos de popularidade que andam a cavar o desentendimento entre os artistas. Isto é assim: Dois, ou duas, artistas dão-se muito bem. Vem o concurso. Começam a apaixonar-se as «cliques». Votos daqui, votos dacolá. Mais votos, menos votos. «Então já sabes?...». «Sabes o que me disseram?...». «Ouvi dizer, deve ser verdade...». «Então fulano comprou...» (*TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*, 2 maio de 1963).

Situação que a levou mesmo a fazer um apelo para que terminassem com os concursos:

Acabem com os concursos, ou nós acabamos por nos detestarmos uns aos outros. Para bem da nossa Música, deviam fazer com que não houvesse desentendimentos entre nós. Olhe, por causa dos concursos parece que é a vez dos maestros se começarem a desentender (Id. *ibid.*).

Embora criticasse os efeitos negativos da organização de concursos, Simone de Oliveira foi uma das intervenientes dos dois concursos organizados pela imprensa escrita, *Vedetas Precisam-se* e *Rainhas da Rádio e da Televisão*, a que me referi no ponto anterior e aos quais também me irei dedicar mais detalhadamente no capítulo seguinte.

Centrar-me-ei agora no primeiro momento em que os Serviços de Programas da RTP procuraram criar fluxos musicais, o *I Concurso de Canções Ligeiras*, que dá a conhecer o seu regulamento na *RTV* a 21 de maio de 1960:

1. Só podem concorrer autores portugueses com originais inéditos;
2. O prazo de entrega das canções, que deverão ser apresentadas na versão de canto e piano terminará no próximo dia 30 de Junho;
3. Cada autor poderá concorrer com qualquer número de canções;
4. Cada canção deverá ter um pseudónimo e será acompanhada de um envelope

- lacrado com o mesmo pseudónimo datilografado no exterior, e contendo uma folha com o nome e a direção do concorrente;
5. Os resultados deste I Concurso serão anunciados no decorrer do programa de Variedades de 30 de Julho, durante o qual se procederá à abertura dos envelopes e à identificação dos premiados;
 6. A cada uma das quatro melhores canções corresponderão os seguintes prémios:
 - a. A importância de dois mil escudos;
 - b. A imediata publicação por uma casa editora de Lisboa, sem qualquer encargo para o autor;
 - c. A gravação em disco;
 - d. A apresentação pela RTP no Concurso Internacional da Canção Ligeira da Eurovisão em 1961;
 - e. A inclusão como números obrigatórios, no I Concurso de Intérpretes da Canção Ligeira, a organizar pela RTP em Outubro próximo;
 - f. A apresentação em seis programas de Música Ligeira da RTP no período de um ano, a contar de 20 de Julho próximo.

Da análise do regulamento do concurso surge um dado importante: em 1960 já existia, por parte da RTP, o desejo de Portugal se fazer representar no *GPEC*, que, no regulamento em análise, é designado por *Concurso Internacional da Canção Ligeira da Eurovisão*. Contudo, Portugal só se fez representar em 1964, sendo uma das justificações a impossibilidade de participar de uma forma plena, pois só a utilização do *videotape* permitia a troca de gravações entre os países concorrentes.

Os resultados do *I Concurso de Canções Ligeiras*, segundo noticiado pela *RTV* a 30 de julho de 1960, foram dados a conhecer num programa de *variedades* a 21 de julho de 1960. Na mesma notícia, somos ainda informados de que o júri atribuiu os prémios das «quatro melhores canções» a:

- *Ilusão de Amor* — letra e música de Jorge Costa Pinto
- *Amanhã se Deus quiser...* — música de Nóbrega e Sousa e letra de Jerónimo de Bragança
- *Recordando à Lareira* — música e letra de José António Robertes de Araújo Pereira
- *Talvez...* — letra e música de Carlos Canelhas

Ainda no mesmo documento, podemos ler que devido ao bom nível das canções apresentadas, o mesmo júri atribuiu também três menções honrosas:

- Cega Rega — letra e música de António Galvão Lucas
- Brisa do Mar — música de Andrade Santos e letra de Manuela Teles Santos
- Viela — assinada com o pseudónimo Lucha e cuja divulgação do nome não foi autorizada

Esta notícia, embora importante por nos dar a conhecer o reportório interpretado, parece conter algumas incorreções, como por exemplo quando é afirmado que «os premiados já o público conhece, pois da deliberação do júri, logo a RTP deu contas, em emissão recente cuja data não nos ocorre neste momento». Na verdade, e ao contrário do que era de esperar, este momento não terá sido transmitido pela RTP, pelo que é natural que não fosse conhecida qualquer data da sua transmissão.

Segundo foi possível saber, é curioso verificar que o programa de *variedades* onde se anunciaram as canções vencedoras não incluiu a sua interpretação. Neste sentido, podemos afirmar que não terá havido um festival, assumindo este como um momento de competição com execução musical ao vivo, mas sim um programa de *variedades*, onde foram apresentadas outras canções já conhecidas do público, e que apenas serviu para anunciar os vencedores.

Outro aspeto que importa realçar, e que surge da análise do regulamento e das notícias associadas ao *I Concurso de Canções Ligeiras*, é o facto de não existir uma canção vencedora, mas quatro «melhores canções». Embora previsto no regulamento do concurso, esta atribuição é contraditória com o desejo de escolher uma canção para representar Portugal no certame internacional. Isto leva-nos a crer que o principal propósito deste concurso era, acima de tudo, a preparação do *I Concurso de Intérpretes da Canção Ligeira*, que, segundo o mesmo regulamento, estava previsto acontecer em outubro de 1960, embora seja importante reforçar a ideia de que o regulamento previa no ponto d. «a apresentação pela RTP no Concurso Internacional da Canção Ligeira da Eurovisão em 1961». Segundo a análise das grelhas de programação, e como é noticiado a 7 de janeiro de 1961 na *RTV*, o concurso previsto para outubro só foi para o ar às 21h30 do dia 28 de dezembro de 1960.

É curioso verificar que este concurso surge sob a designação de *Festival do Primeiro Concurso da RTP* nas grelhas de programação, mas é referido na notícia supracitada como *I Concurso de Canções Ligeiras da RTP*, e no regulamento descrito como *I Concurso de Intérpretes da Canções Ligeiras*.

É importante notar também que, em duas das designações, surge o nome da entidade organizadora; que surge por duas vezes o conceito de *canção ligeira*; que uma das designações evidencia um concurso de canções e outro de intérpretes; e finalmente que é usado o termo festival e concurso numa das designações. A ausência de uma denominação única transversal aos vários documentos consultados evidencia, por um lado, a falta de preparação por parte da RTP na produção deste tipo de eventos, e, por outro, as diferentes perspetivas acerca do evento.

Independentemente da designação mais ou menos correta, o facto de este já estar previsto no *Regulamento do I Concurso de Canções Ligeiras*, bem como a coincidência entre as designações dos dois momentos, parece revelar que se tratou de uma «segunda edição» do festival organizado em julho do mesmo ano. Se assim entendermos, a designação *Festival do Primeiro Concurso da RTP* parece ser a mais correta, visto que, no programa de *variedades* no qual foram dadas a conhecer as canções a concurso no dia 21 de julho, não houve interpretação das canções concorrentes, como afirmei anteriormente, logo, não terá havido um festival, do ponto de vista competitivo, como aconteceu na «segunda edição», realizada a 28 de dezembro de 1960.

A apresentação esteve a cargo de Henrique Mendes e participaram como intérpretes Gina Maria, Mara Abrantes, Luís Piçarra, António Calvário e Manuel Mendes (este último estreante na televisão). Como compositores estiveram representados Nóbrega e Sousa, Jorge Costa Pinto, Carlos Canelhas e José António Araújo Pereira. Os agradecimentos dados aos maestros Tavares Belo e Fernando de Carvalho, na notícia de 7 de janeiro de 1961 supracitada, levam a crer que os intérpretes foram acompanhados por uma orquestra, embora tal não seja evidente pois não conhecemos o tipo de participação destes músicos no festival.

Por coincidência, ou talvez não, no momento da realização do *Festival do Primeiro Concurso da RTP* é editado um disco pela editora A Voz do Dono, com interpretação de Maria de Lurdes Resende e António Calvário, uma das canções premiadas na «primeira edição»: *Amanhã se Deus Quiser* (*O Papá e a Mamã*, 7LEM 3063).

Aparentemente, esta «coincidência» revela que existiu de facto uma relação entre o *I Concurso de Canções Ligeiras* e o *Festival do Primeiro Concurso da RTP*. Contudo, não foi possível saber que canções foram apresentadas no segundo momento referido, nem sequer se as quatro vencedoras da «primeira edição», conforme previa o regulamento, foram ou não executadas na «segunda edição», seja no âmbito competitivo ou não.

Ainda referente à notícia da RTV de 7 de janeiro, é afirmado que o *Festival do Primeiro Concurso da RTP* teve lugar nas instalações da RTP, e que foram apresentadas seis novas canções. Contudo, é curioso verificar que a imprensa escrita não lhes dá qualquer relevo, o que nos leva a crer que esta iniciativa não teve o mesmo impacto na imprensa escrita quando comparada com outros festivais, como o *Festival da Canção Portuguesa*, o *Festival da Canção de Benidorm* ou o *Festival da Canção del Duero*, ou mesmo com os concursos organizados pela imprensa escrita, nomeadamente a *Rainha da Rádio e da Televisão* ou *Vedetas Precisam-se*, embora nestes dois últimos exemplos grande parte da visibilidade se tenha verificado especificamente em cada uma das revistas organizadoras, a revista *Flama* e a revista *RTV*, respetivamente.

Independentemente de considerarmos um único festival com duas edições ou dois festivais mais ou menos autónomos, pela análise apresentada podemos concluir que foi o primeiro momento televisivo com música original propositadamente escrita para ser interpretada em televisão. Desta forma, podemos afirmar que é em 1960 que a RTP se torna num meio de comunicação criador de fluxos culturais que viriam a «alimentar» o meio mediático, nomeadamente na origem de novos produtos discográficos. *Amanhã se Deus Quiser*, disco interpretado por Maria de Lurdes Resende e António Calvário, é a primeira evidência do fluxo criado no âmbito televisivo em Portugal.

Após esta primeira tentativa de organização de um festival com componente competitiva, a RTP organiza, com o apoio do SNI, o *I Grande Prémio TV da Canção Portuguesa (GPTVCP)*, que se realizou a 2 de fevereiro de 1964. Num programa emitido a partir dos estúdios da RTP, com realização de Rui Ferrão e apresentação Henrique Mendes (*TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*, 23 de janeiro de 1964), ao longo de cerca de uma hora (com início às 22h30) são apresentadas 12 canções a concurso, sendo que a vencedora iria representar Portugal no *Grande Prémio Eurovisão da Canção (GPEC)* em 1964, que se realizou em Copenhaga a 21 de março.

A análise do regulamento do *I GPTVCP*, publicado na notícia «Com vista' à Eurovisão a R.T.P. Lança o Grande Prémio TV da Canção Portuguesa — 1964» (*TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*, 21 de novembro de 1963), revela desde logo que a sua organização tinha como objetivo

estimular a produção de canções originais de nível internacional que pudessem competir com canções de outros países europeus no certame internacional

denominado Grande Prémio Eurovisão 1964 da Canção Europeia (*Regulamento do I GPTVCP* 1964: ponto II — Objetivo).

Para garantir a originalidade das canções, o regulamento do concurso nacional estipula que apenas as «obras não editadas antes de 10 de Fevereiro de 1964 poderão estar presentes na final Nacional» (*Regulamento do I GPTVCP* 1964: ponto IV — Escolha das Obras e dos Intérpretes). No mesmo ponto do regulamento, a duração de três minutos é estabelecida como limite máximo de duração de cada composição, para «não sobrecarregar demasiadamente a final». Já no Ponto VI (Final Nacional) é definido que os intérpretes nunca poderão ser mais de dois, e que estes são escolhidos de comum acordo entre a RTP e o compositor, e ainda que é estritamente proibido qualquer acompanhamento coral. Estas regras eram coincidentes com o regulamento do *GPEC* em 1964 no que se refere aos objetivos, às datas e ao tempo de execução de cada canção.

O primeiro júri a participar neste concurso (refiro-me agora ao *I GPTVCP*) teve como responsabilidade fazer o primeiro processo de seleção, ou seja, escolher as 12 composições finalistas entre 127 que foram enviadas a concurso, e era composto por:

- Um representante dos Serviços Musicais da RTP (secretário);
- Um representante do SNI;
- Um representante do Conservatório Nacional de Música;
- Um representante dos Serviços Musicais da ENR;
- Um representante dos Emissores Particulares de Radiodifusão;
- Um representante da Sociedade de Autores e Compositores Portugueses;
- Um representante do Sindicato Nacional dos Músicos;
- Um representante da Federação Nacional das Sociedades de Recreio;
- Dois representantes da Imprensa Diária, designados pelo Grémio da Imprensa Diária;
- Um representante do Sindicato Nacional dos Jornalistas;
- Um representante da Imprensa Regional, designado pelo Grémio da Imprensa Regional;
- Um representante dos semanários ilustrados de atualidades ou espetáculos.

A dimensão do júri de seleção, com 13 elementos, bem como a diversidade da representatividade das várias personalidades, revela a importância que se pretendeu dar ao I *GPTVCP*, logo na sua primeira edição. O facto de se estar a escolher a canção que iria representar Portugal além-fronteiras deverá ter sido preponderante para a organização deste evento musical, ao qual se pretendia dar uma dimensão nacional de grande visibilidade.

O segundo júri, formado por 90 membros repartidos em grupos de cinco por cada uma das cidades capitais de distrito de Portugal Continental, teve como responsabilidade selecionar a canção que representou Portugal no certame internacional, votação feita via telefone e transmitida em directo. A formação deste júri procurou «representar o mais fielmente possível o auditório nacional de televisão» (*Regulamento do I GPTVCP* 1964: ponto XVIII — Júri Nacional). Estavam excluídos de participar músicos profissionais, editores de música ou pessoas que tivessem feito parte do júri de seleção, sendo a aposta na participação de júris distribuídos pelas 18 capitais de distrito. Foi a partir dos estúdios do Lumiar que se fez a emissão que escolheria a canção vencedora, tendo em conta o somatório dos votos de todos os distritos, num programa apresentado por Maria Helena e Henrique Mendes, com realização de Ruy Ferrão.

Embora os intérpretes possam ter sido escolhidos de comum acordo entre os compositores e a RTP, conforme já referi, «os intérpretes que apresentavam as canções concorrentes eram, na sua maioria, formados no Centro de Preparação de Artistas da EN [ENR]» (Lopes 2012:162) e já com carreiras consolidadas. Este facto leva a crer ou que se tratou de uma grande coincidência, ou a RTP teve um grande «peso» na escolha dos intérpretes, todos eles vedetas associadas ao campo dos *media*, tendo cada um dos escolhidos interpretado duas canções. No entanto, também importa referir que, para os compositores, também eles já conhecidos, era igualmente importante que os cantores fossem intérpretes famosos, uma garantia de visibilidade e qualidade. Outro aspeto interessante é a constatação de que, na sua grande maioria, os autores, seja da letra, seja da música, não se limitaram a uma única participação.

Todas as composições apresentadas a concurso foram acompanhadas por uma orquestra com 36 elementos dirigida pelo maestro Tavares Belo, que também teve como responsabilidade todas as orquestrações, embora no editorial da *TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa* (23 de janeiro de 1964) seja referido que as «12 canções estão a ser orquestradas pelos maestros Tavares Belo, Joaquim Luís Gomes, David Teller e Jorge Costa Pinto».

Mesmo estando previsto no regulamento que os concorrentes podiam escolher outros maestros, desde que assumissem os custos da sua participação, tal parece não se ter verificado na primeira edição em 1964.

Embora hoje saibamos que não é verdade, o I *GPTVCP* é anunciado como uma novidade, nomeadamente no seu objetivo de selecionar uma canção para representar Portugal no *GPEC*. Porém, na rubrica «TV Dia-a-Dia», lê-se:

O sopro de dramatismo que pareceu ter inspirado os selecionadores e os autores das composições escolhidas para a final, deu origem àquele monótono desfile de músicas incaracterísticas e de versos muito próprios para cantar, mas pouco adequados para representar na Televisão. O equívoco continua e pela amostra, não se vislumbra quando terminará. E teve a sua piada verificar que a única canção capaz de dar origem a uma interpretação televisiva foi dada a desempenhar por um artista que só sabe cantar... Teve a emoção esperada a maneira como foram recolhidos os votos das capitais de distrito. Só nesse pormenor a conceção do espetáculo acusou certa originalidade, já que o desfile e a apresentação das canções revelaram processos rotineiros (*RTV*, 8 de fevereiro de 1964).

Embora não sejamos totalmente esclarecidos sobre os «processos rotineiros» a que o autor da rubrica se refere, e embora pareça estar a criticar a ausência qualquer novidade do ponto de vista musical, na verdade o formato de concurso musical associado à *música ligeira* no contexto português já existia; basta recordar o *Concurso de Artistas Ligeiros* organizado pela ENR em 1943.

As evidentes semelhanças existentes entre o festival nacional e o da *Eurovisão*, organizado anualmente desde 1956, reforçam a ideia de que não terá existido qualquer tipo de originalidade no festival organizado por parte da RTP, no que se refere aos processos de produção.

Na verdade, o I *GPTVCP* foi uma cópia do que era o *GPEC* desde a sua origem. A estrutura do regulamento, a coincidência entre muitas regras, a organização do júri, ou mesmo o sistema de votação são exatamente iguais. Esta evidência não acontece por acaso. No ponto V do regulamento do *GPEC* (1964) é referido que as «obras apresentadas e a escolha desses métodos devem adaptar-se às cláusulas do Regulamento deste Concurso».

Tratou-se uma cópia que apenas pretendia escolher uma canção para estar presente no festival internacional. No regulamento do concurso «mãe» de 1964, consta que «cada participante escolhe uma canção — eventual-

mente através de um concurso nacional» (ponto III — Organização). Assim, podemos afirmar que a opção de organizar um momento competitivo de âmbito nacional emitido em direto pela televisão foi uma opção da RTP, que pretendeu fazer desta transmissão um importante momento televisivo associado à música e à afirmação da canção ligeira em Portugal, o que aliás já tinha sido tentado em 1960, embora sem o mesmo sucesso, como vimos.

A participação de Portugal no *GPEC* em 1964 ficou marcada pela ausência de qualquer ponto atribuído à canção *Oração* interpretada por António Calvário, o que poderá ter acontecido devido ao facto de em Portugal vigorar um regime político ditatorial. Contudo, este não poderá ser considerado como único fator para tal pontuação. Espanha, país no qual também vigorava um regime político com características idênticas, obteve um ponto atribuído pelo júri italiano. Para além disso, houve ainda mais três países, com regimes políticos não ditatoriais, que também não obtiveram qualquer ponto: Suíça, Jugoslávia e Alemanha.

Contudo, importa referir que, após a interpretação da canção *Oração* por parte de António Calvário, verificou-se um momento de contestação aos regimes políticos vigentes nos dois países da Península Ibérica. Ainda assim, a presença de uma canção representativa de Portugal no *Festival da Eurovisão* tornou-se uma constante nos anos seguintes.

Mesmo sabendo que se tratou de música criada para um momento de competição muito específico, do ponto de vista musical importa salientar a presença no *GPEC* em 1964, pela oportunidade de colocar a música feita em Portugal lado a lado com a música de outros países europeus, e pela possibilidade de dar a conhecer a música que se fazia no espaço europeu aos telespectadores portugueses. Embora tenha sido um momento musical muito específico, não poderemos deixar de reconhecer a sua importância no meio musical.

4.3) O cinema como porta de entrada de novas categorias musicais

A presença do cinema na televisão fez-se através da produção de programas dedicados ao cinema, através da existência de departamentos cinematográficos nas empresas de televisão, e ainda através da exibição de filmes produzidos para as salas de cinema, que posteriormente eram transmitidos pelos canais de televisão.

No que diz respeito aos programas dedicados ao cinema, que tiveram um importante papel na divulgação do trabalho desenvolvido pela indústria associada ao cinema, a RTP transmitiu 7.^a *Arte* (1961-1967), de Fernando Garcia, e *Museu do Cinema* (1961-1974), de António Lopes Ribeiro, que consistiam em rubricas preenchidas com notas explicativas sobre o filme que iria ser exibido de seguida.

Emitido a partir de 1957, *Cinema*, foi um importante programa que assumia no título o ano em que era transmitido, como por exemplo *Cinema 61* ou *Cinema 63*. Da responsabilidade de Baptista Rosa, levou aos estúdios da RTP nomes da cinematografia mundial como o realizador francês Mario Ruspoli, a vedeta Gene Tierney, ou o operador e realizador italiano Victor De Santis. Ao contrário dos programas anteriormente referidos, preenchidos com a exibição de filmes, este consistia em «reportagens especiais de grandes festivais, noticiário filmado recebido especialmente, crónicas noticiosas das atividades do cinema nacional, entrevistas gravadas ou em direto, atuações musicais das grandes vedetas, excertos de filmes famosos em rotação ou obras de cineastas amadores» (*TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*, 5 de setembro de 1963).

Para além do trabalho desenvolvido pela indústria associada ao cinema, a RTP emitiu também

três séries de filmes de pequena metragem produzidos por instituições públicas: a série *Isto é Lisboa* (produção da Câmara Municipal de Lisboa, composta por dezenas de programas com duração entre os cinco e os dez minutos, emitidos entre 1959 e 1967); vários filmes produzidos pela Junta de Ação Social, emitidos entre 1959 e 1965, de frequência semanal e subordinadas a temas como a prevenção de acidentes de trabalho e doenças profissionais, previdência social, ocupação de tempos livres dos trabalhadores, entre outros (Cunha 2011:141).

Embora já fosse do conhecimento que

As atribuições que lhes [referindo-se às secções de cinema nos canais de televisão estrangeiros] competem vão desde a confeção de documentários e autênticos filmes de ação especialmente destinados à TV, até à assídua e indispensável assistência a todos os outros setores que careçam de regular ou eventualmente utilização de elementos afetos à técnica do cinema (*RTV*, 5 de outubro de 1963).

A produção de filmes por parte da RTP terá sido quase exclusivamente dedicada à produção de reportagens colocadas no ar em momentos informativos, como o *Telejornal*, ou na reportagem de momentos muito específicos e socialmente relevantes, como foi a visita da rainha Isabel II de Inglaterra em 1957. Em Portugal o cinema produzido na televisão para televisão só viria a ser uma realidade no final de década de 1960. «Dois dos exemplos mais significativos dessas curtas televisivas foram assinados por Augusto Cabrita, um ativo da televisão pública: *Viana e o seu Tempo* (s.d.), emitida a 28-8-1969; e *Na Corrente* (s.d.), emitida a 31-12-1969 e a 15-2-1970» (Cunha 2011:140).

Assim, e não existindo produção de filmes por parte da RTP até 1964, as grelhas de programação de televisão no que diz respeito à presença do cinema foram preenchidas com o trabalho desenvolvido pela indústria cinematográfica fora do âmbito televisivo. Numa primeira fase, com uma presença hegemónica por parte da produção nacional, que rapidamente deu lugar à produção cinematográfica estrangeira (Cunha 2011:146).

Para melhor compreender a relação entre o campo cinematográfico e o campo televisivo no contexto nacional, e tendo por base a análise da produção cinematográfica portuguesa, é importante referir que o início das emissões de televisão em Portugal aconteceu no ano imediatamente a seguir àquele que ficou conhecido como o «ano zero do cinema português» (Cunha 2014a:71-81; Cunha 2016:36-45; Monteiro 2011:306-38), pois em 1955 não foi realizada qualquer longa-metragem. Este facto pode ser explicado, pelo menos em parte, pela existência de uma grande preocupação por parte do poder político com o início das emissões televisivas, tendo o cinema ficado para segundo plano.

4.3.1) As primeiras películas do *novo cinema*: *Os Verdes Anos* e *Belarmino*

Após uma fase em que o cinema teve por base «um sistema de produção que privilegiava a vertente do cinema de entretenimento, explorando códigos e condutas provenientes da revista à portuguesa (décadas de 40 e 50) e do nacional-cançonetismo (décadas de 50 e 60)» (Cunha 2006:1), surge o *novo cinema*, em oposição ao «velho cinema», que estava muito associado à «Política do Espírito» que marcou as diferentes expressões artísticas ao longo da década de 1940, e em certa medida a produção artística nas décadas seguintes.

O gradual afastamento em relação à «Política do Espírito», associado à criação do Fundo do Cinema Nacional em 1948, à criação da Cinemateca

Portuguesa em 1948 (embora só tenha aberto ao público uma década depois), à fundação da Cooperativa do Espectador em 1959, à criação de cursos de cinema organizado pelo Estúdio Universitário de Cinema Experimental, que funcionava no âmbito da Mocidade Portuguesa desde meados de 1963, e à atribuição pela FCG de apoio financeiro aos jovens cineastas a partir de 1961, foram preponderantes para a criação de um ambiente muito propício ao surgimento de novas criações cinematográficas.

Os estudos desenvolvidos no estrangeiro por vários profissionais ligados ao cinema (alguns deles com apoios de diferentes instituições), bem como o conhecimento, embora escasso, que se tinha em território nacional das novas ideias associadas à imagem em movimento, influenciou de uma forma clara o cinema que se fazia logo a partir do início da década de 1950.

Iniciado em 1945 com a fundação do Clube Português de Cinema e seguidamente de outros cineclubes, este movimento [cineclubista] proporcionou a uma nova geração de intervenientes o visionamento, pela primeira vez, de filmes contemporâneos, quer ligados ao neorealismo italiano, como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti ou Giuseppe de Sanctis, quer sobretudo assinados pelos principais realizadores franceses conotados com a chamada «*nouvelle vague*», a partir de meados de década de 50, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer ou Alain Resnais. Esta associação predominante ao modelo da vanguarda francesa era fundamentada ao mesmo tempo na leitura de periódicos internacionais como *La Revue du Cinéma*, *Le Film Français* e principalmente os *Cahiers du Cinéma* (Silva 2010:846).

Segundo a análise realizada por Michelle Sales (2010), no seu trabalho *Em Busca de um Novo Cinema Português*, foi na década de 1950 que se deram os primeiros «sinais luminosos (na crítica e na realização cinematográfica) que piscavam timidamente antecedendo o clarão do novo cinema — que só veio a brilhar, de facto, na década de 60» (pp. 130). Segundo o mesmo autor, os filmes *Saltimbancos* (1952) e *Dom Roberto* (1962), de Manuel Guimarães e Ernesto de Sousa, respetivamente, são dois bons exemplos das mudanças sentidas relativamente ao afastamento do «velho cinema».

O «clarão» a que se refere o autor é atribuído ao filme *Os Verdes Anos*, das Produções Cunha Telles. Esta é assumida como a primeira película verdadeiramente característica do *novo cinema* que

ao romper, de certa forma, com a narrativa tradicional e acrescentar feições modernas ao cinema português, é que ‘arbitrariamente’ marcaria o início de uma nova fase da cinematurgia portuguesa em que os resquícios da ‘heterodoxia estética do neorealismo’ haviam sido rompidos para fazer prevalecer a experimentação da linguagem e o «bom-gosto» cinematográfico (Sales 2010:120).

Tendo o filme *Os Verdes Anos* marcado uma importante mudança no cinema em Portugal, seria de esperar que tivesse tido algum apoio, mas tal não se verificou, pois o seu concurso de financiamento ao Fundo do Cinema Nacional foi indeferido. Deste modo, podemos atribuir a sua importância no contexto do cinema em Portugal não só ao trabalho desenvolvido pela equipa escolhida por António Cunha Telles, mas também ao novo ambiente cinematográfico, que como mencionei se caracterizou pela origem de novas estruturas associadas ao cinema.

É curioso verificar que o seu realizador, Paulo Rocha, embora tendo estudado cinema em Paris entre 1959 e 1961 (Monteiro 2011), fê-lo sem qualquer apoio. Todavia, o produtor e proprietário das Produções Cunha Telles, António Cunha Telles, que conheceu Paulo Rocha em Paris, estudou realização com o apoio do Fundo do Cinema Nacional, tendo também regressado a Portugal em 1961.

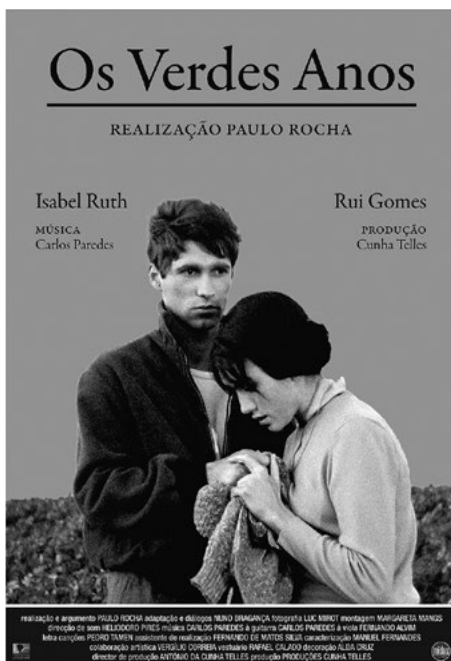


Ilustração 20.

Cartaz do filme *Os Verdes Anos*.

Dois anos depois do seu regresso (1963), produz a sua primeira longa-metragem, *Os Verdes Anos*, que é estreada a 29 de novembro do mesmo ano nas salas de cinema do Teatro São Luiz e Alvalade, ambos em Lisboa. O filme relata a vida de um jovem chamado Júlio, que

vem da província para Lisboa, para tentar a sorte como sapateiro. No dia da chegada, um incidente leva-o a conhecer Ilda, jovem da mesma idade, empregada doméstica em casa próxima da oficina onde Júlio trabalha. Júlio sente-se num ambiente estranho e hostil, desenrolando-se uma série de peripécias que lhe despertam a desconfiança em relação a Ilda, que decide romper o namoro. Impulsivo, Júlio acaba por matá-la.²

Para este filme, António Cunha Telles escolhe uma equipa que, à exceção de Luc Mirot (direção de fotografia), era constituída por elementos inexperientes no campo cinematográfico. Este facto terá contribuído para que este tenha sido um filme «tão bonito», conforme afirma o crítico Jorge Leitão Barros no documentário *Chamo-me António da Cunha Telles* (2010).

A ausência de referências anteriores ligadas ao trabalho na indústria cinematográfica por parte da equipa que produziu este filme, e o facto de este ter nascido fora do contexto dessa mesma indústria, ao contrário do que aconteceu por exemplo com a *nouvelle vague* francesa, terão contribuído para que este fosse verdadeiramente novo, tanto do ponto de vista da exploração da imagem como da banda sonora.

Segundo palavras de António Cunha Telles no documentário suprarreferido, Paulo Rocha, enquanto realizador, tinha a intenção de colocar como banda sonora «música de jazz, porque todos os filmes que estavam na moda da nova vaga francesa eram com jazz». Contudo, esse plano foi alterado quando Cunha Telles insistiu junto do realizador para que ouvisse um «guitarrista genial», o que acabaria por acontecer, tendo Paulo Rocha ficado fascinado com a música de Carlos Paredes.

O desejo de ter *jazz* como banda sonora do filme é demonstrativo do desejo de deixar para trás a música que vinha marcando presença no «velho cinema», muito associada ao «nacional-cançonetismo»³. Também evidencia a intenção de estar na vanguarda através da imitação do que se ia fazendo além-fronteiras, e que servia em grande medida de modelo ao *novo cinema* em Portugal.

2 <http://filmesportugueses.com/os-verdes-anos/>. Consultado a 30 de maio de 2016.

3 Expressão usada por João Paulo Guerra, num artigo publicado a 19 de julho de 1969, no suplemento do *Diário de Lisboa*, «A Mosca» (César 2010:901).

Segundo afirma Paulo Cunha, «os críticos não tiveram dúvidas em anunciar que Carlos Paredes contribuíra de forma decisiva para acentuar a originalidade e singularidade do filme» (Cunha 2006:9). Contudo, este caso é de certa forma singular, pois o «processo criativo de Carlos Paredes nas colaborações com Paulo Rocha era completamente autónomo das imagens ou da montagem» (Id. *ibid.*).

Assim, podemos afirmar que a música para o filme *Os Verdes Anos* não se tratou de uma banda sonora construída com base no visionamento de qualquer imagem, mas na adaptação sonora construída a partir da leitura da «sinopse do filme com 12 páginas» (Id. *ibid.*). Talvez por isso se tenha tornado uma obra que, para além da sua relação com o filme, teve uma existência autónoma.

Com o título *Guitarradas sob o Tema do Filme «Verdes Anos»*, a banda sonora supracitada foi editada em LP pela Alvorada-Rádio Triunfo (AEP 60630) no mesmo ano de estreia do filme (1963). Este fonograma incluiu as composições *Despertar*, *Raiz*, *Ação* e *Frustração*, nas quais Carlos Paredes é acompanhado à viola por Fernando Alvim.

Este seu segundo trabalho discográfico viria a ter muito sucesso não só através da divulgação do filme e do LP, mas também porque as composições referidas passaram a fazer parte do repertório executado por Paredes nos muitos concertos que deu um pouco por todo o mundo até ao final da sua carreira, em 1993, quando lhe é diagnosticado um problema de saúde que o impossibilita de tocar guitarra portuguesa.

A película *Os Verdes Anos* ganharia em 1964 o Prémio Vela de Prata no Festival de Locarno (Suíça), o Prémio Cabeza de Palenque em 1965 no Festival de Acapulco (México), e uma Menção Honrosa no Festival de Valladolid (Espanha), o que evidencia a importância deste filme na divulgação da música de Carlos Paredes no estrangeiro.

Um ano após a estreia do filme *Verdes Anos* surge, a 19 de novembro de 1964 no Cinema Aviz, o segundo filme representativo do *novo cinema*: *Belarmino*, realizado por Fernando Lopes.

Como aconteceu com o filme de Paulo Rocha, *Belarmino* foi produzido por António Cunha Telles. Tendo como argumento as memórias de um ex-pugilista, Belarmino Fragoso, esta foi a primeira longa-metragem do cinema português a utilizar o *jazz* como banda sonora. Assim, este filme associa-se, embora não como única característica, de uma forma muito direta à *nouvelle vague* francesa.



Ilustração 21. Cartaz do filme *Belarmino*.

A banda sonora, da responsabilidade de Manuel Jorge Veloso, foi gravada pelo Quarteto do Hot Clube de Portugal, do qual foi um dos fundadores em 1959. Formado por Jean-Pierre Gebler (sax-barítono), Justiniano Caneilhas (piano), Bernardo Moreira (contrabaixo), e pelo próprio Manuel Jorge Veloso (bateria), recebeu como convidado para a gravação da banda sonora de *Belarmino* o trompetista Milou Struvay.

Entre 1958 e 1971, Manuel Jorge Veloso foi assistente musical na área de música clássica na RTP, mas foi no âmbito do *jazz* que teve uma participação ativa no cinema. A sua primeira participação inicia-se na curta-metragem *As Palavras e os Fios*, de Fernando Lopes (1961), na qual já se sente a presença do *jazz*. Todavia, o facto de se tratar de uma curta-metragem fez com que não tivesse tido a relevância que acabaria por ter a sua colaboração na longa-metragem *Belarmino* (1964). Este filme tornar-se-ia verdadeiramente importante para o campo cinematográfico e musical, sendo considerado a estreia do *jazz* no *novo cinema* em Portugal.

Ao contrário do que aconteceu com *Os Verdes Anos*, que não recebeu qualquer prémio nacional, o filme *Belarmino* foi distinguido com o Prémio de Melhor Fotografia (responsabilidade de Augusto Cabrita) atribuído pelo SNI, e o Prémio da Casa da Imprensa/Cinema, ambos no ano de estreia do filme. Em 1968, recebe o Prémio Molins de Rey (Espanha).

A constatação de que os dois primeiros filmes associados ao movimento *novo cinema* foram produzidos por António Cunha Telles — embora tenham existido posteriormente outros como *Domingo à Tarde* (1966), de António de Macedo, com música do Quinteto Académico, ou *O Cerco* (1970), do próprio Cunha Telles, com música de António Vitorino de Almeida e do Quarteto IIII — evidencia a importância da sua produtora a partir de meados da década de 1960 no cinema feito em Portugal. Contudo, a sua influência não se resumiu exclusivamente ao campo cinematográfico, tendo tido também uma clara influência no campo musical.

4.3.2) A presença da imagem cinematográfica nas grelhas de televisão: o *velho* e o *novo cinema*

No que diz respeito à transmissão televisiva de filmes produzidos para as salas de cinema, importa referir que esta permitiu fazer chegar o cinema a milhares de telespectadores em simultâneo e a locais onde o cinema era praticamente inexistente, mesmo numa fase em que a rede nacional de televisão ainda não chegava a todo o território. Embora possamos dar mais importância ao facto de a televisão permitir fazer chegar o cinema a locais onde não existiam salas de cinema, a sua simultaneidade é um aspeto muito importante. Esta sua característica permitia um novo nível de sociabilidade em torno da televisão, ao transformar a emissão de um filme num tema de conversa no dia seguinte entre os telespectadores, o que até então não se verificava aquando da sua exibição nas salas de cinema. Este facto parece ter sido importante para o que hoje pensamos relativamente ao cinema das décadas de 1930 e 1940. Paulo Cunha, refere:

num dos intervalos das Jornadas Cinema em Português, o crítico de cinema Mário Jorge Torres confidenciou-me ser sua convicção que o sucesso em sala aquando da estreia das «comédias à portuguesa» era um dos maiores mitos da história do cinema português. Mais, o crítico assegurou-me que o mito dessa suposta «época de ouro do cinema português» foi cimentado através da televisão pública, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970 (Cunha, 2011:153).

Ainda que se trate de uma confidência, para além de colocar em causa o sucesso do cinema nas décadas de 1930 e 1940, coloca-se assim a hipótese de que terá sido a RTP, através da exibição dos filmes produzidos cerca de 20 anos antes, a responsável pela reprodução da narrativa de que esses filmes seriam os mais populares entre os cinéfilos portugueses aquando da sua estreia.

No mesmo texto, Paulo Cunha refere que, em fevereiro de 1958, depois de ter emitido 17 longas-metragens de produção ou coprodução portuguesa e apenas uma de origem estrangeira, a televisão pública começou a transmitir as primeiras longas-metragens em regime de reposição, um fenómeno que viria a vulgarizar-se.

A hipótese de que a televisão teria sido responsável por sugerir a ideia de que o cinema terá tido sucesso logo na década de 1930 e na seguinte coloca questões políticas, pois seria do interesse do regime que tal acontecesse. Deste modo, dava-se continuidade à narrativa das qualidades do «tradicional» sobre os novos ventos de mudança associados à «modernidade». Para além disso, evidencia o papel da televisão ao servir como amplificador de fluxos cinematográficos que, embora existentes, ganhavam assim novas dinâmicas.

Este revivalismo cinematográfico é coincidente com o sucesso do programa *Melodias de Sempre*, a que me referi anteriormente. Contudo, este cinema, que passa a ser assumido como «velho cinema» associado ao entretenimento, mantém-se ao longo da década de 1950 e 1960, não deixando ainda assim de incorporar as novas categorias musicais, como por exemplo o *rock'n'roll* e os estilos de danças associados a esta categoria (*twist*, *bully-gully*, *yé-yé*).

As categorias musicais associadas ao entretenimento, como as que acabo de referir, ou a música que seria intitulada de «nacional-cançonetismo» já tinham uma presença regular nos ecrãs de televisão, pelo que a sua presença no cinema quando televisionado, embora importante pelo espaço que ocupava nas grelhas de programação e na consequente importância social a que me referi, não trazem qualquer novidade para além da participação de algumas *vedetas do disco* no cinema.

É neste ponto que reside o significado das mudanças realizadas no cinema desde o início da década de 1950, que já mencionei, e que revelam a importância da televisão como espaço de divulgação de sonoridades musicais com uma presença pouco visível no campo mediático.

A partir de alguns dos principais filmes associados às mudanças referidas no campo cinematográfico produzidos até 1964, é interessante verifi-

car que apenas foram exibidos pela televisão os filmes *O Desterrado* (a 31 de julho de 1957) e *Saltimbancos* (a 7 de agosto de 1962), quando consideramos o período do presente livro, e apenas cinco filmes quando consideramos a totalidade do período até ao fim da ditadura em Portugal.

Esta constatação mostra que a RTP se revelou muito conservadora no que diz respeito ao cinema, o que a levou a ignorar de uma forma sistemática os filmes mais recentes, optando pela exibição e reposição dos filmes que «hipoteticamente» tinham sido grandes êxitos de bilheteira nas décadas anteriores.

Esta marginalização da geração do novo cinema português terá sido eventualmente justificada por algumas razões conjunturais. A proximidade da generalidade dos cinéfilos aos meios culturais e artísticos conotados com a oposição ao regime (José Fonseca e Costa, Artur Ramos, António de Macedo e Alberto Seixas Santos estiveram a braços com processos na PIDE) e os sucessivos problemas de diversos filmes destes realizadores com a censura cinematográfica (Faria de Almeida, António de Macedo, João César Monteiro, Eduardo Geda e Fernando Matos Silva viram alguns dos seus filmes integralmente censurados), terão chamado a atenção dos responsáveis pela vigilância e controlo político da televisão pública. Por outro lado, a classificação etária atribuída à quase totalidade dos filmes destes realizadores só permitia que fossem visionados por espectadores maiores de 17 anos (classificados como «filme para adultos»), o que contrariava as diretrizes da RTP, no sentido de programar filmes para toda a família ou com a maior amplitude etária possível (Cunha 2011:154).

Estas razões «conjunturais» levaram a que o filme assumido como o primeiro do *novo cinema*, *Os Verdes Anos*, acabasse por não ser exibido na televisão antes da revolução de 25 de abril de 1974, o que de certa forma ampliou a sua importância no período logo a seguir ao fim da ditadura.

5. Estrutura e organização da RTP

A RTP procurou desde a sua origem ter uma dimensão nacional, apostando de uma forma clara na implementação de várias antenas que fizeram chegar o sinal de televisão a grande parte do território em poucos anos. Este crescimento associado ao nascimento dos estúdios do Porto, à possibilidade de emitir em direto a partir do exterior com recursos aos carros de exteriores, e ao desejo de realizar e manter intercâmbios com canais de televisão estrangeiros, nomeadamente com a adesão à UER, levou a que a empresa de televisão crescesse a um ritmo muito acelerado. Tal facto obrigou a fazer vários reajustes ao nível das suas estruturas internas como forma de dar a melhor resposta possível às necessidades que se iam sentindo em cada momento, tendo sempre como objetivo principal melhorar a qualidade dos programas que chegavam aos ecrãs de televisão.

Conforme afirma Peterson (2004:316), «estruturas pequenas e simples tendem a promover a liderança empreendedora e a interação informal, que permite uma tomada de decisões rápida e uma comunicação rica que facilita a produção inovadora». Esta parece ter sido uma das características da RTP nos seus primórdios. De uma empresa com poucas camadas hierárquicas, com uma divisão do trabalho organizada em pequenos departamentos ou serviços, parece ter-se transformado gradualmente uma empresa mais burocratizada dentro de um sistema cada vez mais hierárquico, sempre comprometida com o sucesso de curto prazo do qual dependia a sua continuidade.

Sem nunca abandonar uma estrutura hierárquica de controlo, conforme podemos constatar nas OS e nos despachos da própria empresa, o que parece ter acontecido na RTP foi a criação de pequenas unidades que,

embora dependentes umas das outras, tinham algum grau de autonomia que facilitava a produção inovadora, referida por Peterson. Esta autonomia parece ter sido fundamental para atingir o seu objetivo primordial de transmitir programas televisivos de qualidade, preocupação que é referida em diferentes documentos, bem como na imprensa escrita.

5.1) As primeiras estruturas e organização dos serviços

No último dia do ano de 1955, ou seja, pouco mais de oito meses antes de se iniciarem as emissões experimentais, e 15 dias após a constituição da sociedade de televisão, são publicadas no DG as normas relativas à constituição do Conselho de Administração da RTP:

Capítulo III

Da administração e fiscalização da sociedade

Artigo 12.º

A administração da sociedade será exercida por um conselho de administração composto de três elementos, sendo um nomeado livremente pelo Governo, que servirá de presidente, e os dois restantes eleitos pela assembleia geral, de entre os acionistas que não sejam o Estado ou qualquer organismo que diretamente o represente.

§ único. O número de administradores da sociedade poderá ser elevado para cinco membros, mediante simples deliberação da assembleia geral. Nesse caso, o Governo nomeará livremente mais um administrador, sendo o outro eleito pela assembleia geral, de acordo com o preceituado no corpo deste artigo.

(DG, 31 de dezembro de 1955)

Os parágrafos transcritos revelam que a escolha do presidente do Conselho de Administração da RTP era uma escolha política da responsabilidade do Governo.

A escolha de Camilo de Mendonça mostra que, mais do que uma preocupação com o desenvolvimento da televisão, esta foi uma opção centrada no cuidado com o controlo do novo meio de comunicação. Embora fosse espektável que a escolha recaísse sobre alguém ligado à área da comunicação social, o Conselho de Administração foi liderado por um engenheiro agrónomo, muito próximo de Salazar e com experiência político-

-administrativa. Este facto revela que havia por parte do poder de Salazar uma grande preocupação relativamente à televisão, nomeadamente quanto aos conteúdos a serem transmitidos.

No mesmo número e no mesmo artigo do DG são descritos os representantes dos demais acionistas: Jorge Botelho Moniz, Armando Stichini Vilela, Camilo de Mendonça, Jorge Moniz e Armando Vilela, nomes que formaram o Conselho de Administração da RTP no primeiro triénio da empresa.

No caso dos representantes dos acionistas, as regras estavam estabelecidas no DL referido, de 31 de dezembro de 1955. No caso do cargo de presidente do Conselho de Administração, as condições estavam estabelecidas noutro documento, no DL n.º 40 341, de 18 de outubro de 1955, onde se lê que ao «Governo reserva-se a faculdade de nomear, pela Presidência do Conselho, um ou dois administradores da sociedade concessionada, consoante o respetivo conselho de administração seja composto de três ou cinco membros» (artigo 3.º, §1.º), que «exercerão as suas funções por períodos de três anos, renováveis, e são amovíveis a todo o tempo» (artigo 3.º, §3.º).

Relativamente à fiscalização realizada dentro da própria estrutura da empresa de televisão, para além do papel de Camilo de Mendonça como presidente do Conselho de Administração, esta era realizada pelo Conselho Fiscal. Com uma constituição em tudo idêntica ao Conselho de Administração, este era composto por três elementos, sendo o seu presidente também uma nomeação da responsabilidade do governo, e os «dois restantes elementos eleitos pela Assembleia Geral, de entre os acionistas que não sejam o Estado ou qualquer organismo que diretamente o represente» (DG, 31 de dezembro de 1955, art.º 16.º).

Conforme está legislado no art.º 17.º do mesmo DL,

compete, além das atribuições estabelecidas no art.º 176.º do Código Comercial, emitir parecer acerca de todos os assuntos que lhe forem submetidos pelo conselho de administração e propor a este conselho ou à assembleia geral todas as providências que julgar úteis aos interesses da sociedade (DG, 31 de dezembro de 1955, art.º 17.º).

No artigo 47.º do mesmo DL, Augusto Esmeraldo Carvalhais é nomeado para exercer as funções de presidente do conselho fiscal, em representação do Governo.

Cerca de um mês antes de se iniciarem as emissões regulares, na OS n.º 4 de 9 de fevereiro de 1957, é definida a estrutura e as regras de funcionamento dos Serviços de Produção:

Art.º 1.º — Os Serviços de Produção da Radiotelevisão Portuguesa são dirigidos por um Chefe de Serviços, assistido por um Conselheiro Literário e por um Conselheiro Musical.

Art.º 2.º — Os Serviços de Produção são constituídos pelos seguintes departamentos:

- a) Secção Cinematográfica;
- b) Secção dos Programas Diretos;
- c) Secção de Cenografia;
- d) Secção Administrativa;
- e) Arquivo.

(OS n.º 4, 9 de fevereiro de 1957)

Ao Conselheiro Literário foi atribuída a responsabilidade de «apreciação de todos os textos e filmes, dos quais dará parecer ao Chefe dos Serviços de Produção, e a assistência aos programas ou outras atividades da Empresa» (art.º 4.º); ao Conselheiro Musical competia «organizar e emitir parecer sobre os programas musicais, conforme os casos, acompanhar a sua realização, bem como orientar a aquisição de discos e música e a sonorização dos programas» (art.º 5.º).

Através de uma notícia publicada a 9 de fevereiro de 1957 na revista *RTV* — uma transcrição de uma entrevista que Caetano de Carvalho, conselheiro literário na época, concedeu à ENR no *Jornal Sonoro* no dia 28 do mês anterior —, somos informados que João de Freitas Branco era então o conselheiro musical do chefe de Serviços de Produção. Desta forma, podemos concluir que estes foram os primeiros conselheiros da RTP e que, aquando do início das emissões regulares, em março de 1957, já desempenhavam essas funções.

Embora todos os departamentos estivessem dependentes uns dos outros, importa evidenciar que os programas culturais, infantis, desportivos, de teatro e as *variedades* estavam sob a alçada do chefe da Secção de Programas Diretos. Este é um dado importante pois mostra que existia, nomeadamente por parte dos legisladores, a consciência de que estes tipos de programas eram produzidos com a perspetiva de serem emitidos em direto. No entanto, o documento analisado não esclarece quanto ao conceito de programas culturais.

Quanto aos Serviços de Produção, sabemos que Domingos de Mascarenhas foi convidado para o cargo de chefe dos Serviços de Produção pelo presidente do Conselho de Administração, Camilo de Mendonça, em agosto de 1956 (Teves 2007). Embora não tenha sido possível saber se Domingos de Mascarenhas aceitou o convite e iniciou funções de imediato, pela leitura da OS n.º 17 podemos concluir que, a 26 de setembro de 1958, data do documento, desempenhava as funções para as quais terá sido convidado dois anos antes.

O chefe de Serviços de Produção tinha como responsabilidade não só o estudo e a seleção do programa-tipo (art.º 10.º) de cada trimestre, para aprovação superior, como também a distribuição do trabalho a desenvolver por cada secção, mediante mapas específicos (OS n.º 4, 9 de fevereiro de 1957: art.º 11.º).

«No sentido de debater ideias e achar a solução mais capaz para os problemas gerais dos programas de cada semana, através dum fecundo trabalho de equipa», ficou definido que existiram duas reuniões semanais: uma «com a assistência do Chefe dos Serviços de Produção, dos Conselheiros Literário e Musical e dos Chefes das Secções Cinematográfica e de Programas Diretos, para o estudo dos programas a apresentar a partir do início da segunda semana subsequente à reunião», e outra que contava ainda com a presença dos «Chefes das Secções de Cenografia e Administrativa e dos Realizadores de estúdio e de cinema, para análise e distribuição das tarefas que a cada um incumbirá na realização dos programas, assistindo à parte final da reunião o Chefe dos Serviços de Exploração, ou quem desempenhar idênticas funções» (Id. *ibid.*: art.º 12.º).

A obrigatoriedade de aprovação das propostas dos programas-tipo e programas televisivos por parte do Conselho de Administração da RTP, apresentadas pelo diretor dos Serviços de Produção mas elaboradas com a colaboração de conselheiros literários e musicais, como fiz referência no parágrafo anterior, são prova evidente de que a produção não se limitava a uma equipa de trabalho. As participações dos conselheiros nas reuniões de preparação das propostas, e o envio destas para aprovação por parte da administração, evidenciam o papel destes na produção de programas e nas escolhas das grelhas da programação televisiva.

Ainda relativamente à OS n.º 4, de 9 de fevereiro de 1957, é curioso verificar que é colocada a hipótese de qualquer funcionário dos Serviços de Produção poder apresentar um programa.

Art.º 14.º

Quando qualquer funcionário dos Serviços de Produção quiser apresentar um programa, deverá — antes de proceder a qualquer outra diligência ou de estabelecer contactos com entidades ou individualidades alheias à R.T.P. — expor o projeto ao Chefe dos Serviços de Produção, o qual, se concordar em princípio com a ideia exposta, a transmitirá para estudo aos Chefes de Programas Diretos ou de Cinema, conforme os casos.

(OS n.º 4, 9 de fevereiro de 1957)

No artigo seguinte esclarece-se que «nenhum programa poderá principiar a ser preparado ou executado sem autorização do Chefe dos Serviços de Produção», sendo obrigatório no caso de se tratar de programas que «tiverem ilustração musical» o parecer do Conselheiro Musical (art.º 15.º). Segundo Hélder Mendes (entrevista, 23 de março de 2018), o conceito de «ilustração musical» refere-se à música que fazia parte dos vários tipos de programas. Esta podia ser em direto a partir dos estúdios ou exteriores, ou mesmo na utilização de música gravada adquirida pela RTP disponibilizada pelo sonoplasta Albano da Mata Dinis.

Embora seja evidente o esforço na organização interna dos vários serviços da empresa de televisão, nomeadamente no que diz respeito aos Serviços de Produção, só a 19 de junho de 1957, na OS n.º 6, é que são dadas instruções quanto à preparação e execução dos programas aprovados pela administração.

Assim, é a partir desta data que a Secção de Regência de Programas fica responsável por «assegurar a preparação e execução dos programas aprovados superiormente, coordenando todo o expediente respetivo». Ou seja, elaborar os mapas diários, os mapas de ocupação dos estúdios, os mapas de planos de ensaios, os mapas de plano de gravações, as folhas diárias de caracterizações, as folhas de especificação dos programas, e as folhas de alteração dos programas (OS n.º 6, 19 de junho de 1957: art.º 6.º).

Todos estes documentos, que serviam como «bases do trabalho comum necessário à preparação e realização de cada um dos programas» (Id. *ibid.*), eram distribuídos aos diferentes serviços nos dias fixados pelo Chefe dos Serviços de Produção. Para além da sua importância na época ao nível da organização do trabalho, hoje estes documentos permitem conhecer a programação televisiva associada à música, como por exemplo que músicos estiveram no estúdio, qual o repertório executado, em que programas, ou em que horários, como referi.

A OS n.º 7, de 17 de junho de 1957, para além de referir que se verificou a «recente criação da Secção de Regência» — o que prova que esta secção foi estabelecida no momento da disponibilização da OS anteriormente referida (n.º 6), o que nunca é referido na mesma —, esclarece que «Manuel Bívar, na qualidade de delegado especial da Administração, orientará os Serviço de Exploração e Regência de Programas» (OS n.º 15, 1 de setembro de 1958).

Em janeiro de 1958, é noticiada a escolha de Melo Pereira para o lugar de assistente de produção de programas de *variedades* e *fados* (RTV, 4 de janeiro de 1958). Sobre este assunto, Vasco Hogan Teves (2007) refere um despacho assinado por Camilo de Mendonça, presidente do Conselho de Administração da RTP, de 17 de março de 1958, no qual é afirmado que Melo Pereira, juntamente com Preto Pacheco, era assistente de João Pais¹, chefe de divisão da Secção de Programas Musicais.

Segundo o mesmo autor, o despacho supracitado também parece revelar uma nova constituição dos Serviços de Produção:

- Cinema e Notícias
- Cenografia
- Regência
- Programas Literários
- Programas Musicais

A ser verdade, mostra que, passado um ano sobre a OS n.º 4, de 9 de fevereiro de 1957, a Secção Administrativa, o Arquivo e a Secção dos Programas Diretos deixam de fazer parte dos Serviços de Produção. Na OS n.º 11, de 4 de fevereiro de 1958, somos informados que João de Freitas Branco Paes foi colocado, ainda que a título temporário, como consultor musical nos Serviços de Produção.

Embora todas as tentativas de organização da estrutura e funções de cada departamento tenham tido como intenção melhorar o funcionamento da empresa de televisão, os responsáveis pareciam não estar satisfeitos com todas as alterações já introduzidas. Assim, a administração solicita a um consultor da National Broadcasting Company (NBC), Kirk H. Logie, um parecer sobre o funcionamento da RTP, que se deslocou a Lisboa para a sua realização.

1 Pelo que foi possível concluir, o documento parece referir-se a João Carlos de Freitas Branco Paes. Conforme refere Vanda de Sá (2010:167), este viria a ser «diretor de Programas Musicais da RTP entre 1960 e 1963».

O Conselho de Administração, na sua última reunião, tomou conhecimento do parecer do consultor Snr. L. Logie e, ponderando o condicionalismo existente, considerou conveniente convidar o Snr. Eng.º Barradas da Silva, vogal do Conselho Fiscal, para colaborar com a Administração no estudo do referido parecer, na análise direta dos diversos problemas nele levantados e na ulterior reorganização dos serviços da Empresa (OS n.º 21, 19 de dezembro de 1958).

O resultado da análise do referido parecer, que ficou conhecido por «relatório Logie» tem efeitos práticos logo no mês de janeiro do ano seguinte, como é afirmado na OS n.º 24, de 23 de janeiro de 1959. Este documento refere um anexo que, embora não tenha sido possível localizar, sabemos tratar-se do esquema da reorganização dos serviços.

A mesma OS supracitada informa ainda que Barradas da Silva, que apoiou a Administração na análise do parecer, ficou incumbido de proceder à execução e reorganização aprovada. Três meses depois, a 26 de janeiro de 1959, na OS A é referido que o esquema definitivo da orgânica da empresa seria dado a conhecer dentro de dias, pelo que teremos de assumir, mesmo sem o conhecer, que o primeiro esquema de 23 de janeiro do mesmo ano era provisório, embora tal não seja referido em nenhum dos documentos analisados. No entanto, só após conhecida a OS E, de 14 de março de 1959 — que refere que os Serviços Técnicos iniciam de imediato o processo de «reorganização oportunamente aprovado», e que «no decorrer da próxima semana serão dados a conhecer os esquemas definitivos respeitantes aos outros Serviços» —, parece iniciar-se a aplicação das novas estruturas e normas, processo que se mantém pelo menos até junho do mesmo ano.

Através da OS H, de 1 de junho de 1959, sabemos que os Serviços Musicais se encontram enquadrados nos Serviços de Produção:

- Serviços de Produção têm como responsabilidade a criação dos programas a apresentar através dos Serviços de Programas Dramáticos, Culturais e Especiais, Musicais, Cinema, Noticiário, Desporto e Exteriores, sendo responsáveis pelo seu conteúdo artístico;
- Serviços Operacionais são responsáveis pela execução de todas as fases da realização do espetáculo através dos realizadores e encenadores, do Serviço Cenográfico, do Serviço de Coordenação e Regência, e do Serviço Administrativo;
- Serviços de Exploração ficaram responsáveis pelo equipamento e pessoal técnico que asseguram a preparação e a transmissão dos espetáculos, ou seja, proporcionar os meios requeridos para a preparação e transmissão dos

programas, não devendo ter qualquer iniciativa relativamente aos mesmos, cabendo-lhe apenas que a qualidade técnica das transmissões não seja prejudicada por quaisquer iniciativas dos outros Serviços que não permitam atingir o padrão de qualidade técnica adequado.

(OS H, 1 de junho de 1959)

Era da competência dos Serviços de Produção a designação dos elementos intervenientes nos espetáculos (ponto 6), bem como promover a atuação de companhias e conjuntos (ponto 7):

1. Recolher, fomentar e produzir programas.
2. Prestar informações ao Conselho de Programas acerca dos programas propostos.
3. Assegurar o processamento normal referente à preparação dos programas, nomeadamente no que diz respeito ao Gabinete Literário, ao Conselho de Programas, aos Direitos de Autor e aquisição de originais, etc.
4. Elaborar ou promover a elaboração de argumentos, textos, sequências de todos os elementos que julguem necessários à execução de guiões técnicos e de planificações.
5. Propor ao Conselho de Programas o programa tipo e os mapas semanais.
6. Fazer uma primeira designação dos elementos intervenientes nos espetáculos a fazer estimativas sobre o custo dos mesmos e dos originais.
7. Estudar e promover a atuação de companhias, conjuntos e colaboradores de tipo especial.
8. Colaborar, através de um representante que atuará como produtor de cada programa, na distribuição definitiva de elencos, em reunião com o realizador, um representante do Serviço de Coordenação e Regência e o Autor, tradutor ou adaptador do original.
9. Fornecer, em reunião executória, a através do mesmo representante, aos Serviços Operacionais, todos os esclarecimentos necessários à execução do espetáculo, cuja orientação e estruturação serão acompanhados pelo mesmo produtor do programa.
10. Prestar assistência aos Serviços Operacionais durante toda a preparação do espetáculo, levando ao conhecimento daqueles Serviços todas as observações que entendam dever fazer e dando todas as indicações que permitam interpretação correta da ideia-base do programa.
11. Fornecer, executar ou promover através da Produção Cinematográfica todas as filmagens (que sejam requeridas para transmissão independente ou

como parte de espetáculo) cuja efetivação e coordenação são responsáveis, com a colaboração dos Serviços Técnicos (Exploração).

12. Fornecer por intermédio da Secretaria da Produção, juntamente com o mapa semanal a diariamente em pormenor, os elementos necessários ao alinhamento.
13. Entregar e responsabilizar-se pela entrega à Regência de todo o material requerido para os programas que não seja proveniente dos Serviços Operacionais.
(OS H, 1 de junho de 1959)

Para além das competências de cada Serviço, do ponto de vista do trabalho que cada um devia desenvolver, a OS supracitada também pretendeu promover a coordenação entre os diferentes serviços referindo que:

As relações entre os diversos Serviços devem estabelecer-se em níveis hierárquicos correspondentes, recorrendo-se a decisão superior apenas quando não haja acordo sobre os assuntos em causa. Os casos omissos serão objeto de decisões superiores, cuja doutrina passará a fazer parte destas normas (OS H, 1 de junho de 1959).

Embora nenhum documento pareça referi-lo, Vasco Hogan Teves (2007) afirma que a 8 de junho de 1959 se dá uma nova movimentação de pessoal, na qual José António Ribeiro é nomeado chefe do Serviço de Programas Culturais e Especiais (com Miguel de Araújo e Feijóo Teixeira) e Hélder Mendes assume a chefia do Departamento de Exteriores.

Curiosamente, os nomes dos responsáveis dos Serviços de Produção só são dados a conhecer dois meses depois.

1. Como é já do conhecimento dos Serviços diretamente interessados, o Senhor Dr. Caetano de Carvalho assumiu as funções de Diretor dos Serviços de Produção, sem prejuízo das funções que desempenhava anteriormente.
2. O Senhor Manuel Figueira, que exercia interinamente aquelas funções, deixou-as a seu pedido e passa a ocupar, em regime definitivo, o cargo de Diretor-Adjunto dos Serviços de Produção que acumula com a chefia do Serviço de Cinema, Noticiário e Desportos.
(OS M, 1 de agosto de 1959)

A utilização da expressão «como já é do conhecimento dos Serviços diretamente interessados», bem como a utilização do tempo verbal no passa-

do, como por exemplo «assumiu» ou «exercia», leva-nos a afirmar que tanto Caetano de Carvalho, que foi o primeiro conselheiro literário da RTP, como Manuel Figueira já desempenhavam anteriormente funções de diretor e diretor-adjunto dos Serviços de Produção, respetivamente. Embora não tenha sido possível ter a certeza, talvez tenham assumido essas responsabilidades dois meses antes, a 1 de junho, aquando da reestruturação dos Serviços de Produção mencionados, ou na movimentação de pessoal referida por Vasco Teves.

Ainda em 1959, na OS U (4 de novembro de 1959), dedicada aos mapas de programação, são feitos os primeiros três aditamentos, sendo o primeiro relativo às normas sobre as atribuições e relações dos Serviços de Produção, Operacionais e Técnicos (Exploração):

[A] Secretaria dos Serviços de Produção manterá permanentemente um conjunto de 26 mapas semanais de programas, em que se irão inscrevendo as rubricas previstas, à medida que forem aprovadas e programadas e segundo as indicações que lhe forem fornecidas pelos Chefes dos Serviços de Produção. (ponto 1.º)

Na reunião geral da Direção dos Serviços de Produção, que tem lugar às quintas-feiras de manhã, serão feitas as correções definitivas no mapa da semana imediata, que é retirado e distribuído nesse dia e será esquematizada a elaboração do 26.º mapa que no mesmo dia é inserido. O mapa corrigido será entregue até às 17 horas ao Serviço de Coordenação e Regência. (ponto 3.º)

(OS U, 4 de novembro de 1959)

Conforme podemos ler na notícia «Grandes Vedetas Internacionais Apresentadas pela RTP em Exclusivo para Portugal», publicada a 23 de janeiro de 1960 na *RTV*, Melo Pereira, que tinha até então exercido as funções de assistente de produção de programas, nesta data já dirigia a secção de programas musicais. Embora não seja possível afirmar quando, este terá substituído João de Freitas Branco, de quem foi assistente na Secção de Programas Musicais.

Através da rubrica *Magazine TV*, publicada na mesma revista, podemos verificar que a 24 de setembro de 1960 Melo Pereira já tinha deixado as funções de chefia do Serviço de Programas Musicais, tendo sido substituído pelo compositor Filipe de Sousa. O seu nome ficou associado à produção de vários programas de ópera por parte da RTP, tais como os que são referidos na rubrica mencionada: *O Mestre de Capela* (de Domeni-

co Cimarosa); *o Rapto da Europa*, *A Libertação de Teseu*, *Ariana Abandonada* (de Darius Milhaud); *A Criada Patroa* (de Giovanni Battista Pergolesi); ou *A Vingança da Cigana* (de António Leal Moreira). Anteriormente, terá ocupado a função de diretor dos programas recreativos, conforme afirma José Manuel Pina numa entrevista publicada na revista *Grande Plano* (n.º 48, 2.º trimestre de 1996).

5.2) De provisório a «definitivo»: os Serviços de Produção

Segundo o documento *Relatório e Contas do Conselho de Administração e Parecer do Conselho Fiscal* (28 de fevereiro de 1961) relativo a 1960, nesse ano Luiz Mascarenhas substituiu Camilo de Mendonça como Presidente do Conselho de Administração da RTP, ficando esta com a seguinte constituição:

Presidente: Luís de Athayde Pinto de Mascarenhas

Vogais: António Barjona de Bivar

Jorge Botelho Moniz (representante do RCP)

Manuel Lopes da Cruz (representante da RR)

Dois meses após a nomeação do novo conselho de administração, mais precisamente a 9 de novembro, é dada a conhecer a OS n.º 18/1960, na qual é referido que após o

trabalho experimental, que caracterizou os primeiros tempos de atividade da Empresa, estabeleceu-se uma primeira estruturação da orgânica dos Serviços que, embora sujeita a condicionamentos, conduziu a alguma melhoria das nossas emissões (OS n.º 18/1960, 9 de novembro de 1960).

O uso da expressão «uma primeira estruturação» parece referir-se ao trabalho desenvolvido ainda pela anterior administração da RTP. Aparentemente, deverá ter a ver com a remodelação feita com base no «relatório Logie» a partir de janeiro de 1959. Esta OS, assinada pelo novo presidente do Conselho de Administração, permite concluir que existiu o desejo de dar continuidade ao trabalho desenvolvido pelos anteriores membros da direção da RTP.

Contudo, ao contrário do que aconteceu desde os estudos preliminares para a instalação da televisão em Portugal, agora e pela primeira vez, e mes-

mo reconhecendo que a televisão era uma «atividade ainda nova», o novo presidente afirma querer tomar as «medidas que tendem a dar forma definitiva à orgânica da R.T.P.» (OS n.º 18/1960, 9 de novembro de 1960). Assim, e embora fosse dada continuidade ao trabalho desenvolvido anteriormente, Luiz Mascarenhas queria ir mais além, assumindo que era preciso fazer reajustes na estrutura da empresa de televisão.

As primeiras alterações realizadas pela nova direção foram a criação do cargo de adjunto de diretor-geral, assumido pelo engenheiro eletrotécnico Eduardo Matos Correia, e o agrupamento dos Serviços em três direções:

- Direção dos Serviços de Produção (dirigida por Marcelo Eduardo Victorino de Moraes)
- Direção dos Serviços Técnicos [sem nomeação na OS]
- Direção dos Serviços Centrais (dirigida por Francisco Xavier da Conceição que abandona as funções de chefe de Serviços de Exploração) (OS n.º 18/1960, 9 de novembro de 1960)

Por sua vez, a Direção dos Serviços de Produção passa a incluir duas divisões: a Divisão de Programas e a Divisão de Operações. O Serviço de Programas Musicais surge então na Divisão de Programas:

- Divisão de Programas:
 - Serviço de Programas Culturais e Especiais;
 - Serviço de Programas Dramáticos;
 - Serviço de Programas Musicais;
 - Secretaria de Programas e
 - Núcleo de Realizadores e equipas de realização.
- Divisão de Operações:
 - Serviço de Cenografia;
 - Serviço de Coordenação e Regência;
 - Serviço de Processamento de Filmes e (no aspeto operacional)
 - Serviço de Exploração Técnica.(OS n.º 18/1960, 9 de novembro de 1960)

A Divisão de Programas e a Divisão de Operações passam a ter como chefes de divisão Pedro Geraldês Cardoso e José Manuel Ferreira de Alenquer, respetivamente. Embora o organograma da empresa tenha ficado definido

na OS anteriormente citada, só passados oito meses é que é conhecida a organização dos Serviços de Produção.

5.2.1) *Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* (1961)

É num anexo à OS n.º 11/1961 (4 de julho de 1961) que encontramos o *Regulamento da Direção dos Serviços de Produção*, ao qual irei dedicar as próximas páginas, que engloba também o *Regulamento da Delegação no Porto*, num documento com o total de 173 páginas.

Aos referidos Serviços de Produção e aos chefes de cada uma das suas divisões, já definidas na OS n.º 18, atribuíram-se agora as seguintes responsabilidades (art.º 3.º):

- 1) Do estudo de programas-tipo;
- 2) De elaboração dos mapas finais de programação;
- 3) De conceção e orientação de programas;
- 4) De direção dos estúdios e dos setores de operações e exploração;
- 5) De administração das verbas atribuídas à Produção.

No ponto 31.º do art.º 12.º do regulamento supracitado está prevista a substituição do diretor dos Serviços de Produção por parte dos chefes das divisões de Programas e de Operações, competindo, nesta situação, à Direção-Geral a coordenação dos dois setores, o que se veio a verificar. Na OS à qual está anexo o regulamento em análise (n.º 11/1961, 4 de julho de 1961) é afirmado que Marcelo de Moraes continuava a ocupar-se dos estudos que lhe tinham sido atribuídos: a «elaboração de um primeiro anteprojeto das novas instalações da Empresa». Esta situação manteve-se até à publicação da OS 3/62 (16 de fevereiro de 1962) na qual somos informados de que «terminados os estudos de que foi encarregado julga-se conveniente e oportuno que o Snr. Arq.º Marcelo de Moraes retome as suas funções» como diretor dos Serviços de Produção.

No art.º 4.º (ponto 17.º) está prevista a substituição dos chefes de divisão por parte do diretor dos Serviços de Produção «nos seus impedimentos e em programas especiais que aconselhem ou imponham uma orientação única». Ainda no mesmo artigo do regulamento, dedicado às competências do diretor dos Serviços de Produção, entre uma vasta lista de atribuições importa salientar que este era responsável por

estabelecer ou sugerir contactos com entidades estranhas à Empresa ou com outras Direções de Serviços, para estudo do[s] futuros programas ou novas atividades de operações, discutindo com os Chefes de Divisão as fases fundamentais das negociações

(OS n.º 11/1961, 4 de julho de 1961: ponto 5.º)

Mais à frente refere que também teria de «representar a Direção perante entidades estranhas à Empresa, quando esta representação não caiba especialmente a uma das Divisões» (ponto 8.º).

A atribuição da responsabilidade dos contactos com «entidades estranhas à RTP» permite-nos dizer que os acordos que existiam no domínio da música, nomeadamente com o Casino do Estoril, eram realizados pelo diretor dos Serviços de Produção, ou pelos chefes das divisões quando o substituía. Para além de ser um dado importante para compreendermos a presença musical nos ecrãs de televisão, permite compreender os acordos feitos entre a RTP e as «entidades estranhas», que, ao que foi possível apurar, eram realizados sem qualquer tipo de formalidade. Não eram assinados quaisquer protocolos ou contratos, conforme afirmou Vasco Hogan Teves (entrevista, 11 de julho de 2011). Estes parecem surgir de conhecimentos entre pessoas ligadas a diferentes entidades que procuravam, no cumprimento das suas funções, interesses comuns tendo por base uma relação de grande confiança. Um exemplo é o facto de a publicidade produzida pela RTP servir como pagamento aos músicos, como aconteceu por exemplo com o Casino da Figueira da Foz (Hélder Mendes, entrevista, 23 de março de 2018). Ou seja, em vez de haver um pagamento à empresa de televisão pela publicidade, esta verba era canalizada diretamente para os intervenientes nos espetáculos. Este tipo de relações atribui uma grande informalidade aos acordos entre a RTP e outras entidades.

Outro aspeto importante que emerge das atribuições do diretor dos Serviços de Produção é o facto de o trabalho de produção ser muito cooperativo. A realização do programa-tipo, dos mapas trimestrais, mensais e semanais da programação (art.º 4.º, alínea 15), que eram analisados e apreciados em reuniões periódicas da Direção dos Serviços de Produção (art.º 5.º) é prova de que as decisões relativamente à produção não podem ser atribuídas a apenas um grupo de trabalho, mas ao esforço de diferentes profissionais associados a diferentes departamentos dentro da estrutura da empresa de televisão. Neste contexto, a cooperação deverá ser entendida

como uma responsabilidade partilhada por uma equipa de trabalho que, entre outros aspetos, era responsável pela programação musical.

Na alínea 15 do art.º 4.º, relativa às competências do diretor dos Serviços de Produção, é mesmo afirmado que este deverá colaborar em trabalho de grupo com os chefes de Divisão no estudo do programa-tipo, na apreciação dos mapas trimestrais, mensais e semanais de programação, na articulação entre os serviços que dirige e os Serviços Técnicos e com os Serviços Centrais, entre outras funções que exigiam cooperação.

No segundo capítulo do mesmo regulamento, inteiramente dedicado à Divisão de Programas, é dada a conhecer a sua nova estrutura:

- 1) Serviço de Programas Culturais e Especiais;
- 2) Serviço de Programas Dramáticos;
- 3) Serviço de Programas Musicais;
- 4) Delegação de Programas do Porto;
- 5) Núcleo de realizadores de televisão e de cinema e respetivas «equipes».

(*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* 1961: art.º 10.º)

Como podemos observar, em comparação com a sua estrutura anterior, a Secretaria sai desta divisão que passa a englobar a delegação de programas do Porto, bem como os realizadores de cinema que se juntam aos de televisão.

Relativamente aos conteúdos artísticos é referido que os

funcionários da Divisão de Programas são os responsáveis diretos pela conceção e criação dos programas e pelo seu conteúdo artístico, cabendo-lhes a iniciativa da sua preparação, e realização, excetuados os de noticiário e desportos e, em particular os publicitários (Id. *ibid.*: art.º 11.º).

Este parágrafo é revelador da forma como surgiam os programas dentro da estrutura da RTP, ao centrar nos funcionários da Divisão de Programas a responsabilidade pela sua conceção e criação. Se adicionarmos o facto de a divisão de programas incluir os programas musicais, que, como vimos, é parte integrante da estrutura da Divisão de Programas, somos levados a crer que estes profissionais tiveram uma grande importância na programação e, conseqüentemente, na narrativa musical televisiva a partir do início da década de 1960. Torna-se assim evidente que na estrutura da RTP existia um modelo funcionalista direcionado para a criação de conteúdos tele-

visivos associados à música, um «fenómeno orgânico» (Tonra 1996:5). No art.º 12.º, que define as competências do chefe de Divisão de Programas, a alínea 15 refere que cabe a este

apresentar ao Conselho de Programas, ao Gabinete Literário, liderado por Caetano de Carvalho, e à Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos todos os programas que devam ser submetidos à sua apreciação e as sinopses entregues pelos autores nos termos do artigo 24.º, n.º 2 (*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* 1961: art.º 12.º).

Esta definição alarga ainda mais o espectro da responsabilidade da produção, pois a aprovação ou não dos programas enviados para os departamentos referidos também terá tido influência na presença musical nos ecrãs de televisão. O que revela a importância do Conselho de Programas, do Gabinete Literário e da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos na narrativa musical televisiva.

Centrando agora a análise no Serviço de Programas Musicais, é importante referir a sua divisão em duas secções, *música erudita* e *música ligeira* (Id. *ibid.*: secção IV, art.º 37.º), cada uma a cargo de um assistente de produção. Nesta divisão encontramos uma importante definição das duas categorias musicais:

Art.º 38.º

À Secção de música erudita cumpre organizar programas de recitais, concertos, bailado, óperas, operetas, programas de folclore português metropolitano e ultramarino, programas de folclore estrangeiro, entrevistas com compositores e com intérpretes de nomeada da música e da dança e programa[s] de divulgação de música e bailado.

A secção de música ligeira tem a seu cargo os programas de canções, music-hall, bandas, variedades, atrações para adultos (números de circo, ilusionismo, acrobacia, etc.) e também as reportagens de festivais e concursos de artistas ligeiros.

(*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* 1961: art.º 38.º)

A separação em duas secções musicais permite-nos conhecer a classificação das categorias musicais então adotada por parte dos profissionais de televisão no início da década de 1960. É muito curiosa a referência ao conceito de «concerto» incluído na *música erudita*. Esta constatação

é reveladora de que estava ainda associado à execução de *música erudita*, seja emitida em direto ou diferido, a partir dos estúdios de televisão da RTP ou dos exteriores.

Outro aspeto importante que surge da classificação adotada é o facto de colocar o *folclore* na secção de *música erudita*. Esta opção dá a entender que, no âmbito televisivo, a música de cariz rural e popular estava mais próxima da linguagem *erudita* do que da *música ligeira*. Esta constatação é muito curiosa pois contraria o trabalho desenvolvido pela GEM na década de 1940 no âmbito radiofónico, que procurou associar a *música ligeira* a melodias de matriz rural.

No domínio da *música ligeira*, o termo «banda», usado de uma forma muito generalista, não nos permite concluir a que tipo de agrupamento instrumental se refere. Ainda assim, somos levados a crer que deverá estar associada a bandas militares ou filarmónicas, e não a bandas com sonoridades próximas dos novos movimentos musicais, como o *pop-rock* ou o *jazz*, pois nestes casos o termo usado na época seria «conjunto», como veremos quando me referir aos esquemas de produção de cada tipo de programa. No entanto, importa salientar que o termo «banda» também é usado no âmbito da *música erudita*, como podemos verificar nas competências do chefe de divisão de música erudita, expostas mais à diante.

Ainda relativamente à secção da música ligeira, importa salientar o facto de estarem previstas «reportagens de festivais e concursos de artistas ligeiros». Estas palavras reforçam a ideia de que a RTP não tinha por vocação a produção deste tipo de formatos, mesmo após já ter organizado o *I Concurso de Canções Ligeiras*.

Embora tenha tido uma presença regular na programação musical, como procurei demonstrar no primeiro capítulo, o *fado* não surge na divisão das duas secções do Serviço de Programas Musicais. Parte da explicação poderá estar no facto de ser proibida a emissão desta categoria musical na televisão (DL n.º 41 051, 1 de abril de 1957). Contudo, como veremos mais à frente, esta categoria surge quando o regulamento define os esquemas de produção para cada tipo de programa. Assim, podemos concluir que o facto de os conceitos de *conjunto* e de *fado* não surgirem no regulamento do Serviço de Programas Musicais, tal não significa que estes não eram usados no contexto televisivo.

Outro aspeto que sobressai da leitura das funções dos assistentes de produção é a preocupação evidenciada nas referências às entrevistas no caso da secção de *música erudita*, e das reportagens relativamente à secção

de *música ligeira*. No primeiro caso, parecem ser importantes os compositores e intérpretes, ou seja, as pessoas que estavam associadas à composição e à interpretação. No segundo, os acontecimentos tais como festivais ou concursos parecem adquirir maior relevância. O mesmo parece verificar-se com o conceito de concerto e espetáculo, o primeiro mais associado à *música erudita* e o segundo à *música ligeira*.

Entre as nove funções atribuídas ao chefe de Serviço de Programas, no regulamento importa salientar as seguintes, pela sua relação com a produção musical:

- 3) Dar parecer sobre a aquisição ou aluguer de partituras, filmes e telegravações musicais e ainda, quando se mostrar conveniente, colaborar com a Secção competente na escolha de discos;
- 5) Representar o Serviço em atividades musicais no exterior;
- 6) Estabelecer e manter contactos com artistas, organismos e entidades estranhas à RTP, para produção de programas musicais, sem assumir compromissos de qualquer natureza;
- 7) Indicar agrupamentos ou artistas musicais, quando lhe forem pedidas tais informações por outros Serviços;
- 8) Estudar, com os outros Serviços, a elaboração de telegravações dos programas musicais da RTP;

(*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* 1961: art.º 39.º)

Aos assistentes de produção, o regulamento atribuiu 25 funções (art.º 18.º). Para além destas, que se aplicavam a todos os assistentes de produção, aos que estavam ligados ao Serviço de Programas Musicais foram ainda dadas as seguintes responsabilidades: fazer o cálculo da minutagem das peças e dos programas musicais; verificar as legendas que exigissem conhecimentos de música; proceder à compra de músicas superiormente aprovada; fazer as requisições de fotocópias necessárias aos programas; e encarregar-se do aluguer de materiais de orquestra e de instrumentos e requisitar o seu transporte, depois de obtidas as autorizações devidas (art.º 40.º).

Ao chefe da secção de *música erudita* competia ainda: auxiliar o chefe do Serviço nas suas funções; participar nos júris dos concursos e das audições, organizados pelo Serviço de Programas Musicais e que estejam diretamente relacionados com a respetiva secção; fornecer à Secretaria o texto dos anúncios e notícias sobre programas musicais destinados à imprensa; auxiliar diariamente a Secretaria na atualização do ficheiro de artistas musicais

e de conjuntos, do ficheiro de letras e partituras e do respetivo arquivo; e manter atualizados os dossiers com o reportório dos artistas (§2.º).

Para além de todas as funções que estavam atribuídas ao chefe da Secção de Música Erudita, o chefe da Secção de Música Ligeira teria ainda de: se dedicar à procura constante de artistas nacionais e estrangeiros para os programas de *música ligeira* e de *variedades*; e fiscalizar o cumprimento, por parte destes, dos contratos celebrados, nomeadamente no que se refere à proibição de outras atuações quando contratadas em exclusivo para a RTP (§3.º).

Conforme podemos constatar na descrição das funções de cada um dos chefes de secção de *música erudita* e *ligeira*, apenas no segundo caso é referida a «procura constante de artistas nacionais e estrangeiros para os programas de música ligeira e de variedades». Esta parece ser uma característica da forma de pensar na época a *música ligeira* na RTP. Uma música mais estática com atores mais constantes, a *música erudita*; e uma música mais dinâmica, na busca de novas vozes e novas sonoridades, a *música ligeira*.

Para além disto, a descrição das funções dos chefes de secção revela a importância do trabalho desenvolvido por estes não só para a programação musical, como também para o arquivo e ainda como fiscalizadores dos contratos assinados entre a RTP e os artistas que participavam nos diferentes programas de televisão. Adicionalmente, os chefes de secção do Serviço de Programas Musicais tinham ainda como responsabilidade a

execução de «trailers» sempre que nos seus programas atuarem artistas de renome nacional ou internacional, devendo, através desses «trailers», que começarão a ser exibidos logo após a confirmação da atuação dos artistas, chamar-se a atenção do público para tais programas (*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* 1961: art.º 41.º)

Esta circunstância demonstra a importância que era dada à presença de músicos já consagrados nos ecrãs de televisão. Deste modo, podemos afirmar que a RTP, enquanto elemento de disseminação musical, dava maior ênfase à presença de artistas que já tinham as suas carreiras consolidadas, tanto nacional como internacionalmente.

No artigo seguinte (42.º) são descritos os «tipos de programas» da responsabilidade do Serviço de Programas Musicais, divididos em esquemas de produção: *variedades* sem texto (tipo A); *variedades* com texto e guarda-

-roupa especial (tipo B); conjuntos (tipo C); canções e *fados* (tipo D); concertos e recitais (tipo E); ópera (tipo F); e bailado (tipo G).

O cruzamento entre a divisão dos «tipos de programas» por esquemas de produção e a divisão do Serviço de Programas Musicais em duas secções coloca os quatro primeiros tipos de programas (A, B, C e D) na classificação de *música ligeira* e os restantes três (E, F e G) na *música erudita*, o que significa que a divisão entre as duas classificações também se aplicou relativamente aos esquemas de produção.

Nos anexos do regulamento em análise encontramos um gráfico que descreve os passos do processo de produção para cada tipo de programa, bem como os respetivos prazos. Estes têm por base um «Esquema Geral para uma Produção» que tem numerados na horizontal os vários intervenientes no processo, e horizontalmente, por alíneas, as etapas atribuídas a cada interveniente.

Embora o Esquema Geral só contenha as três primeiras fases do processo de produção, este contempla quatro, conforme é descrito no art.º 22.º:

- a) Primeira fase — Leitura:
 - 1) Entrega do texto (em três exemplares) na RTP e registo na Secretaria (setor de Programas); ou proposta de um programa, em impresso próprio, apresentado pelos Serviços e registo na Secretaria, seguida da elaboração do texto;
 - 2) O Serviço aprecia o programa completo, consulta o Realizador para o efeito indicado (se se mostrar necessário o parecer deste), faz uma primeira estimativa global do custo do programa, se este interessar (com base na importância pedida pelo autor e aproveitando os ficheiros de despesas da Secretaria) e informa;
 - 3) Despacho do Chefe da Divisão de Programas;
 - 4) O Serviço remete um exemplar ao Gabinete Literário o Conselho de Programas e dois exemplares à Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos (que devolverá um), corresponde-se com a Sociedade de Escritores ou o autor, e aguarda durante o período de elaboração dos respetivos pareceres e despachos, celebrando depois com o autor o contrato necessário;
 - 5) Durante este período e nas reuniões semanais previstas no art.º 14.º, o Chefe do Serviço indica os programas que aguardam resolução, para que os restantes Serviços e Realizadores manifestem sobre eles as suas opiniões.

b) Segunda fase — Preparação:

- 6) Despacho do Chefe da Divisão de Programas, para programação e para a designação do Realizador, se este não for o anterior consultado ou se não for de respeitar o mapa de realizações previamente traçado;
- 7) Entrega de um exemplar do programa para a passagem de textos, indicando-se, se a Secretaria pedir, o número de cópias precisas;
- 8) O realizador e o produtor trabalham a peça com o autor tradutor ou adaptador, se for necessário, e o primeiro, com a sua «équipe», contacta com os Serviços Cenográficos e com o Serviço de Exploração, elabora as folhas das requisições necessárias, procede, em reunião com o produtor (e com o autor se for conveniente), nos termos regulamentados, à escolha do elenco e indica quais as facilidades operacionais precisas; o produtor faz o orçamento definitivo e a proposta de «cachet», que apresenta ao Chefe da Divisão;
- 9) O produtor, em face das requisições do realizador, preenche a ficha de produção, que ambos assinam, e esta e a folha definitiva de «cachets» são presentes ao Chefe da Divisão de Programas; o Serviço remete o processo completo à Secretaria; nesta abre-se a folha de despesas;

c) Terceira fase — Realização:

- 10) A Secretaria (setor de Programas) remete à Divisão de Operações todos os elementos necessários e esta distribui as requisições recebidas, fazendo desde logo os pedidos de esclarecimento que se lhe afigurarem úteis;
- 11) Os contratos com os atores são celebrados pelo Serviço de Coordenação nos primeiros dias desta 3.^a fase;
- 12) O plano de trabalho é elaborado pelo realizador e pelo Serviço de Coordenação;
- 13) O Realizador dirige em seguida os ensaios de leitura, de marcação e de câmara;
- 14) Simultaneamente com as diligências dos nºs 11 e 13, o Serviço Cenográfico, em contacto com o realizador, elabora o projeto de cenário, e executa e implanta depois o cenário, enquanto decorrem os ensaios de leitura e de marcação; os ensaios de câmara referidos na alínea anterior são feitos já perante o cenário;
- 15) Os trabalhos de filmagem requisitados são feitos ao mesmo tempo que os ensaios de marcação;

- 16) O guarda-roupa recebe explicações do realizador e a indicação dos atores nos primeiros dias desta 3.^a fase; os atores apresentam-se no guarda-roupa imediatamente após; nos dias seguintes e até aos ensaios de câmara, executa-se o guarda-roupa;
 - 17) A Exploração contactou com a Regência logo após a elaboração dos planos de trabalho, e executa o que lhe compete no período de ensaios de marcação;
 - 18) No último dia desta fase tem lugar a emissão.
- d) Quarta-fase — Estatística:
- 19) A Divisão de Operações e os realizadores remetem ao setor de Programas da Secretaria todos os documentos de interesse referentes à realização;
 - 20) A Secretaria completa o preenchimento da folha de despesas, preenche as fichas necessárias e arquiva o processo.
- (*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* 1961: art.º 22.º)

A descrição feita das quatro fases de produção — leitura, preparação, realização, estatística —, aplicável a todo o tipo de programas televisivos, prova uma vez mais que a produção era um trabalho coletivo realizado não só entre os profissionais do departamento de produção, como também entre os profissionais de diferentes departamentos da estrutura da RTP.

A referência à música amadora na televisão encontra-se na segunda secção do segundo capítulo do *Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* da RTP, que, como afirmei, diz respeito ao Serviço de Programas Musicais. Relativamente a esta, é referido que este serviço «promoverá regularmente concursos de *música erudita*, de *música ligeira* e de bailado, para compositores e executantes, segundo regras que elaborará para cada caso, e que serão submetidas à aprovação de Diretor-Geral» (art.º 44.º) e que «independentemente destes concursos, o Serviço efetuará quinzenalmente, em hora marcada de acordo com o Serviço de Coordenação e Regência, as audições ou provas de todos os amadores que se proponham participar em programas da RTP» (art.º 45.º).

A ausência de qualquer outro documento relativo seja a concursos seja a audições leva-nos a acreditar que os artigos 44.º e seguinte não tenham passado de intenções, pelo menos até 1964. A única exceção parece ter sido o *I Concurso de Canções Ligeiras* organizado pelo Serviço de Programas da RTP, que finalizou com um programa de *variedades* a 21 de julho de 1960.

Para além deste festival, que considero a primeira tentativa de organização de um festival com componente competitiva por parte da RTP, a 21 de maio de 1960, na revista *RTV*, surge a primeira referência ao trabalho desenvolvido no seio da empresa de televisão relativamente a novos intérpretes. Nesta é anunciado que existe por parte do Serviço de Programas da RTP o «propósito de favorecer o aparecimento de novos valores e dar-lhes ao mesmo tempo a indispensável formação artística adequada às exigências da televisão, [pelo que] acaba de criar o ‘Estúdio para Artistas Ligeiros da TV’» (*RTV*, 21 de maio de 1960), que, segundo é afirmado na mesma notícia, funcionaria entre as 20h e as 23h. Também informa que estava prevista uma formação no recém-criado estúdio com o limite de 30 participantes, que seriam escolhidos através de um «exame das possibilidades vocais», ao longo de 24 lições, com início previsto para 1 de junho, com a promessa de participação dos melhores intervenientes na formação no programa *Novos na TV*.

Contudo, a análise das datas de emissão do programa televisivo no qual deveriam marcar presença os melhores formandos mostra que tal nunca terá acontecido, pois a última emissão deste programa foi para o ar a 6 de junho de 1960, ou seja, seis dias depois da data indicada para o início do curso, que tinha como previsão demorar três meses.

A provável ausência de organização da formação em 1960, bem como das audições e concursos referidos no regulamento no ano seguinte, levam a crer que a RTP não tinha como vocação a criação de novos artistas, o que parece ser uma realidade ao longo dos primórdios da RTP. Até ao momento, todos os artigos expostos definem procedimentos associados a funções que todos os intervenientes no processo de produção deveriam seguir. Todavia, nenhum dá qualquer indicação quanto ao processo criativo, seja de programas com «música de ecrã» (Chion 2011:67) ou de outros. No entanto, na Secção V, dedicada aos realizadores de televisão e suas «équipes», relativamente às funções do realizador é referido que este é responsável por:

- 8) Proceder na fase de realização a todas as modificações que ainda se mostrarem necessárias no guião do programa e à construção do espetáculo, suprimindo ou acrescentando o que então se imponha para uma exata expressão por televisão de qualquer ideia, seja ela publicitária ou não e sem prejuízo, naquele caso, dos contratos celebrados;

(*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* 1961: art.º 48.º)

Embora o obrigue a respeitar os contratos entre a empresa e os artistas, é permitido ao realizador fazer qualquer outro tipo de alteração que lhe pareça necessária, tanto no guião como na «construção do espetáculo». No entanto, não parece razoável afirmar que o realizador é o responsável por transformar os programas de televisão em espetáculos. Este último conceito, que não é definido no regulamento, é importante não só porque constitui a primeira referência ao processo de criação para televisão, mas também porque transfere para o realizador um importante papel na produção de um programa, na sua terceira fase, a realização.

Ao produtor, que é sempre um funcionário da Divisão com a categoria de Chefe de Serviço, Chefe de Secção ou Assistente de Produção, cumpre dirigir o programa nas fases da leitura e preparação, tal como se definem neste Regulamento, desempenhando o realizar nessa primeira fase as funções de conselheiro e na segunda as de colaborador; ao realizador cumpre dirigir o programa na fase de realização, nos termos definidos nos artigos 48.º e 56.º, comportando-se então o produtor como representante do Serviço respetivo, para a colaboração que porventura ainda se torne necessária (*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* 1961: art.º 11.º, §3.º).

Deste modo, podemos afirmar que o realizador pode alterar, com o objetivo de construir um espetáculo, o trabalho feito anteriormente pelo produtor, que após a fase de produção se torna um representante do serviço de produção com o papel de colaborador, como refere o regulamento. Embora não seja especificado qual o papel do produtor enquanto colaborador, a fase adiantada da produção, bem como a proximidade entre produtores e realizadores, mesmo em fases anteriores da produção, são razões que nos levam a crer que as alterações não seriam importantes do ponto de vista da conceção dos programas musicais.

No que diz respeito às funções do realizador, entre muitas outras responsabilidades elencadas no artigo 48.º, tinha ainda de «propor o desconto estabelecido sobre as renumerações dos artistas que demonstrem, durante as emissões, que não sabem de cor os seus papéis» (alínea 32), e «velar para que os ensaios de números de canto ou musicais sejam feitos com acompanhamento igual ao das emissões e comunicar à Regência quando tal não acontecer» (alínea 33). Esta função, atribuída aos realizadores, coloca-os também numa posição de fiscalizadores, como já tínhamos verificado relativamente aos produtores.

A preocupação em verificar que no direto era executado o que era anteriormente ensaiado indicia que, fora do âmbito televisivo, esta prática não era comum. Deste modo, podemos deduzir que os músicos, que participavam nos programas de televisão, tinham uma maior liberdade ao nível da execução quando estavam fora do contexto televisivo. Este facto revela que a televisão veio condicionar as práticas performativas.

5.2.2) Delegação do Porto

Conforme já fiz referência anteriormente, no dia 20 de outubro de 1959 foram emitidas as primeiras imagens a partir do Centro de Produção do Porto. No entanto, só cerca de um ano e meio depois surge um documento, o *Regulamento da Delegação no Porto*, no qual é descrita a organização dos serviços, não sendo possível, porém, afirmar com clareza qual foi a estrutura e organização dos serviços entre o início da entrada em funcionamento do centro de produção do Norte, em 1959, e a publicação do seu regulamento em 1961.

A delegação da RTP no Porto, mais precisamente no Monte da Virgem, em Vila Nova de Gaia, trata-se disso mesmo, de uma delegação que «constitui o agrupamento dos núcleos aí destacados de todos os Serviços da Empresa [...] dirigida por um Delegado, com a categoria hierárquica de Diretor de Serviços, dependendo diretamente da Direção Geral» (*Regulamento da Delegação no Porto* 1961: art.º 1.º). Esta rege-se por um documento que também se encontra anexado à OS n.º 11/1961 (4 de julho de 1961), mas que é autónomo do *Regulamento da Direção dos Serviços de Produção*, analisado anteriormente.

Embora dependendo diretamente da Direção-Geral, o delegado tem como uma das suas atribuições a «coordenação dos diversos núcleos da Delegação por forma a cumprir-se com fidelidade, eficiência e harmonia a orientação estabelecida em cada setor pelas respetivas Direções de Serviços» (art.º 2.º — alínea 1). Ou seja, fazia cumprir em cada um dos serviços destacados as decisões tomadas pelos diretores de serviços que se encontravam em Lisboa, pelo que lhe competia «providenciar junto das Direções dos Serviços no sentido de conhecer os termos gerais da orientação estabelecida por cada uma delas para os respetivos Serviços» (art.º 3.º — alínea 1). No entanto, o regulamento previa situações em que fossem exigidos procedimentos diferentes, desde que justificados e dada informação por parte do delegado à Direção dos Serviços.

Mesmo não havendo dúvidas quanto à relação entre a delegação do Porto e a centralidade dos diferentes serviços em Lisboa, a conceção e realização de programas (art.º 4.º), estavam a cargo dos funcionários do Porto, e a sua execução e transmissão (art.º 5.º) a cargo do centro emissor da mesma cidade.

Este facto é revelador da importância das decisões que eram tomadas pelos funcionários da delegação do Porto relativamente à presença musical de músicos e agrupamentos musicais com atividade centrada na região do norte de Portugal, seja a partir dos estúdios, seja recorrendo à utilização do carro de exteriores ao serviço do Centro de Produção do Porto.

A proximidade do novo centro de produção à zona norte de Portugal terá sido muito importante, porque permitiu dar a conhecer a grande parte do território português alguma da atividade musical que acontecia numa região específica. Este facto terá sido mesmo um fator preponderante pois:

a sua operacionalização [do Centro de Produção do Porto] permitiria um maior relevo às atividades artísticas da região nortenha, nomeadamente do Porto, tornando-se conhecidas dos espectadores de todo o país e fazendo-se ocupar o lugar de destaque a que tinham direito (*RTV*, 16 de maio de 1959).

Conforme nos podemos aperceber através da citação transcrita de uma notícia intitulada «Vão Entrar em Funcionamento os Estúdios do Porto da TV» (*RTV*, 16 de maio de 1959), a importância da presença da RTP no norte do país já era evidente ainda antes da publicação do *Regulamento da Delegação no Porto*. Ainda assim, a constatação de que as opções de escolha relativamente à atividade musical não eram uma exclusividade dos serviços em Lisboa, como nos dá a conhecer o regulamento supracitado, expõe quem era responsável e como era realizada a produção musical televisiva.

O Núcleo de Programas do Porto, com uma estrutura idêntica à da Divisão de Programas em Lisboa, é dirigido por um «chefe» que, para além das competências estabelecidas no *Regulamento da Direção dos Serviços de Produção*, acumula outras nove (art.º 7.º), das quais importa salientar: a distribuição do trabalho pelas «equipes» de realizadores de televisão e cinema (alínea 2); apreciar e aprovar ou alterar as relações de elencos escolhidos para cada programa (alínea 3); propor a participação do Porto no mapa geral da programação da Empresa (alínea 4); e colaborar com o chefe do Centro Emissor no trabalho de «équipe», em que devem fundir-se as atuações dos elementos de programas e operacionais, acompanhando as relações entre uns e outros durante as fases de produção e realização de programas

(alínea 7). O número elevado de responsabilidades atribuídas a um único «chefe» evidencia a existência de uma estrutura organizacional pequena, o que terá permitido uma liderança próxima das bases da empresa.

No que diz respeito às funções dos funcionários distribuídos pelo Núcleo de Programas, as suas competências estavam fixadas no *Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* (art.º 13.º). Ou seja, eram exatamente as mesmas dos funcionários no centro de produção de Lisboa.

No final do *Regulamento da Delegação no Porto* encontramos um anexo dividido em quatro partes:

- A — Esquemas de programas dramáticos (peças de teatro, sketches) e outros sem texto;
- B — Esquema de programas sem texto (variedades, música erudita, canções, concertos ligeiros, etc.)
- C — Esquema de programas filmados
- D — Observações gerais

No presente contexto, importa transcrever o esquema de programas sem texto (B), grupo no qual se encontram grande parte dos programas com «música de ecrã»:

- 1) Registo do programa proposto ou abertura do «dossier» relativo à produção de um programa deste tipo — 1 dia;
 - 2) Estudo, pela respetiva secção de Programas, do programa apresentado ou da ideia, consulta ao realizador quando necessário, orçamento provisório e informação — 7 dias;
 - 3) Despacho do Chefe do núcleo de Programas e remessa ao Chefe de Divisão de Programas — 2 dias;
 - 4) Processamento em Lisboa — 22 dias;
 - 5) Receção do projeto de programa devolvido por Lisboa, distribuição à secção e ao realizador — 1 dia;
 - 6) Contactos entre realizador, produtor, intervenientes no programa, Exploração, etc., segundo as normas estabelecidas pelo Regulamento de Produção da Direção dos Serviços de Produção; elaboração da folha de produção e sua remessa pelo núcleo de Programas ao Centro Emissor — 7 dias;
 - 7) Fase operacional, incluindo os trabalhos de coordenação, filmagens, exploração, cenografia e ensaios — 10 dias;
- (*Regulamento da Delegação no Porto*)

A pequena estrutura organizacional é também revelada nos esquemas dos programas, que se encontram anexos ao *Regulamento da Delegação no Porto*, nos quais podemos constatar que o tempo dedicado a cada tarefa era menor. É mesmo interessante verificar que, no caso das *variedades, música erudita*, canções, concertos ligeiros, etc. (B), dos 50 dias que demoraria a produção de um programa sem texto, 22 eram ocupados com o processamento em Lisboa.

5.3) De «definitivo» a provisório

Conforme suprarreferi, o então presidente do conselho de administração da RTP, Luiz Mascarenhas, referiu-se à organização dos Serviços de Produção feita em 1961 como um conjunto de «medidas que tendem a dar forma definitiva à orgânica da R.T.P.». Contudo, e como também tive oportunidade de destacar, no mesmo documento assume que «o regulamento agora publicado será sujeito a revisões mais ou menos profundas que só a experiência da sua aplicação pode aconselhar» (OS n.º 11/1961, 4 de julho de 1961).

Tal como previsto pelo próprio Luiz Mascarenhas, passado cerca de um ano após a reestruturação de 1961 surgem as primeiras alterações relativamente à orgânica dos Serviços de Produção.

A 26 de junho de 1962 são propostos «reacertos na orgânica da Direção dos Serviços de Produção, que [visavam] uma simplificação dos processos de trabalho e, consequentemente, uma maior eficiência dos Serviços e uma melhoria na qualidade dos programas» (OS n.º 9/62, 26 de junho de 1962). Segundo refere no documento, estes «reacertos» deveriam entrar em vigor a partir do dia 1 do mês seguinte, ou seja, a 1 de julho.

Nesse sentido, foram extintos o Serviço de Programas Culturais e Especiais, o Serviço de Programas Dramáticos, o Serviço de Programas Musicais, e a Secção de Movimento de Filmes. Em substituição destes órgãos, foram criadas Equipas de Produção, sendo a sua constituição da responsabilidade do Diretor de Serviços, cada uma delas formada por um chefe de Produção e pelos assistentes necessários, desde que garantissem a «preparação de determinados tipos ou séries de Programas, segundo normas de trabalho que lhes serão fixadas, progressivamente, por diretivas e Ordens de Serviço, tendo em vista os aspetos da conveniência técnica de trabalho da produção de programas» (Id. *ibid.*).

Ao passo que ficara estipulado que as normas a serem adotadas seriam fixadas posteriormente, não é apresentado qualquer esclarecimento quanto ao tipo de conteúdos televisivos que se enquadram nos «determinados tipos ou séries de Programas», pelo que não foi possível saber que tipo de programas eram preparadas pelas equipas de produção recém-criadas.

Para além de ser criado o Gabinete de Estudos, que deveria funcionar quando necessário para a análise de problemas e aspetos afetos à Direção cujo estudo não estivesse ao alcance dos restantes órgãos constituintes, é proposta a criação do Conselho de Leitura. Este último deveria ser formado por cinco membros, nomeados por períodos de seis meses, que teriam como responsabilidades o estudo e a apreciação das diferentes propostas de programas. Era um Conselho que funcionaria sob a dependência do diretor de Serviços de Produção que, aparentemente, o presidia.

Este assunto volta a ser referido pouco mais de um mês depois, a 3 de agosto de 1962, na OS n.º 10/62, pelo que somos levados a crer que a alteração apresentada não foi imediatamente seguida. Na OS supracitada, é feita uma análise ao trabalho desenvolvido pelo Conselho de Programas nos seguintes termos:

um órgão criado como órgão consultivo da Direção Geral, competia dar parecer sobre aspetos genéricos de elaboração dos programas e sobre os mapas-tipos, bem como pronunciar-se sobre os programas transmitidos em determinados períodos.

[...]

a sua ação tem sido francamente positiva e benéfica [...] mas entende-se que a constituição e a maneira como funciona ainda não satisfazem plenamente as necessidades

(OS n.º 10/62, 3 de agosto de 1962)

Pelas razões expostas, é apresentada uma proposta de alteração do Conselho de Programas, pois dá-se um

desdobramento em dois órgãos distintos, um ao nível atual, para funcionar como órgão consultivo da Direção Geral e talvez com maior participação de pessoas estranhas à Empresa, com as funções genéricas atrás esboçadas, e outro de funções mais específicas, que poderia designar-se «Conselho de Leitura», para apreciação de propostas de programas e que funcionaria como órgão consultivo do Diretor dos Serviço de Produção (OS n.º 10/62, 3 de agosto de 1962).

O primeiro órgão, que manteria o nome de Conselho de Programas, deveria integrar como membros permanentes «o Diretor-Geral, o Diretor dos Serviços de Produção, o Chefe de Divisão de Noticiário e Desportos e o Chefe do Gabinete Literário». O «número de membros externos não será definido, convidando a Administração as personalidades que entender conveniente» (OS n.º 10/62, 3 de agosto de 1962). No entanto, sugere que sejam convidados o secretário nacional de Informação, o presidente da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos, e um representante da imprensa. Também aconselha que sejam mantidos os dois membros externos que tinham feito parte do conselho até então.

A leitura do mesmo documento evidencia que ainda não existia um regulamento para o novo modelo de Conselho de Programas pois, como é afirmado, Geraldos Cardoso ficou incumbido de o redigir. Este deveria ser definitivo após a primeira reunião, que só podia ter lugar depois de realizados os respetivos convites.

Relativamente ao Conselho de Leitura, não foi possível saber quando iniciou funções. Nas OS supracitadas que se referem a este assunto apenas são feitas propostas que visavam melhorar o funcionamento do extinto Conselho de Programas. Ainda assim, podemos concluir que no início de agosto de 1962 ainda não existia qualquer regulamento, nem eram conhecidos os nomes dos elementos que iriam integrá-lo.

Embora as duas OS que se dedicam ao Conselho de Leitura, n.º 9/62 e n.º 10/62, sejam claras quanto ao facto de que o recém-criado conselho deveria funcionar na dependência do diretor dos Serviços de Produção, a segunda referida não faz qualquer menção à sua constituição, estrutura ou organização, ao contrário do que aconteceu na OS anterior.

A ausência de informação mais detalhada sobre o Conselho de Leitura nos documentos analisados, bem como a ausência de outro documento que nos forneça mais dados, tornou impossível saber exatamente qual o papel desta estrutura dentro da organização interna da RTP. Sendo um grupo de trabalho que apreciava propostas de programas, somos levados a acreditar que o seu regulamento nunca tenha sido redigido e que este se orientava por regras pouco definidas, o que facilitava interpretações mais controladoras na análise dos programas, logo, uma maior arbitrariedade no trabalho de produção.

Passados cerca de dois meses, surge uma nova OS, n.º 16 (outubro de 1962), dedicada à publicação das *Normas de Trabalho do Gabinete de Exame e Classificação de Programas*. Nesta é-nos dada a conhecer a sua constituição:

- Chefe de Serviço
 - Delegado da Comissão Oficial de Exame e Classificação de Espetáculos
 - Cinco vogais
 - um encarregado do exame e classificação de pequenos textos, outro dos textos «de fundo»
 - dois encarregados dos filmes
 - outro dedicado ao exame do Telejornal
- (OS n.º 16/62, outubro de 1962)

Para além da coincidência do nome entre o Gabinete de Exame e Classificação de Programas e a Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos, também as suas estruturas se mostram idênticas, embora no caso Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos se trate de um grupo de trabalho mais alargado.

Um dos aspetos que teve influência direta no departamento de produção, ainda em 1963, foi o início dos trabalhos de preparação da TV Escolar e Educativa, que viria a iniciar as emissões a 6 de janeiro do ano seguinte.

Em novembro do ano anterior, é publicada a OS n.º 11/63, de 19 de novembro, na qual é apresentada a

necessidade de completar o quadro de assistentes de produção, para substituir os que vão dedicar-se exclusivamente à Televisão Educativa e para satisfazer os requisitos correspondentes ao mapa-tipo de programas que entrará em vigor em 1 de janeiro de 1964 (OS n.º 11/63, 19 de novembro de 1963).

No que diz respeito aos assistentes de produção, é afirmado que podem concorrer às vagas existentes elementos externos à empresa «para setores que requerem especialização em determinados campos de atividade», mas que «serão estudados os pedidos de funcionários da RTP que se julguem habilitados para as funções de assistentes de produção, os quais deverão apresentar as suas candidaturas, por escrito» (OS n.º 11/63, 19 de novembro de 1963).

Um aspeto importante que importa salientar, no que se refere ao início das emissões da TV Escolar e Educativa, é que esta não veio ocupar o espaço dos programas já existentes nas grelhas de programação, mas alargar o período de emissão diário. Este facto revela-se importante porque não significou apenas um aumento na oferta televisiva no diz respeito ao número de horas de emissão², mas também uma diversificação dos conteúdos

² Ver ilustração 7.

televisivos. A televisão passou a assumir o objetivo de escolarizar e educar os telespectadores, para além de informar e entreter como até então.

Relativamente à *Televisão Educativa*, esta é novamente referida na OS n.º 13/63, de 28 de novembro de 1963, que anexa «três circulares»: *Orgânica da Empresa*, *Horário das Emissões-Mapa de Programas*, e *Televisão Educativa*. Nesta OS podemos ler que na

organização industrial distinguem-se na RTP as três categorias essenciais de atividade: «Produção de Programas», «Distribuição dos programas através da rede de emissores e repetidores» e «Gestão financeira»; comparando a empresa de televisão a «qualquer outra organização industrial (OS n.º 13/63, 28 de novembro de 1963).

Embora a comparação possa colocar em causa o facto de a RTP ser uma empresa de capitais sociais particulares à qual foi cedido um serviço público, a comparação feita entre a empresa de televisão e qualquer outra organização industrial só se aplica ao nível da sua orgânica e não ao nível da sua perspetiva comercial, visto que esta era sobretudo patrocinada por fundos públicos e não tinha como objetivo a obtenção de lucros, como parece ficar claro no seguinte parágrafo:

A gestão financeira tem por objetivos encontrar os fundos necessários à vida da Empresa, contabilizar o controlar todas as despesas e transações, apreciar periodicamente a situação financeira da sociedade e avaliar os resultados, determinando-lhes as causas (OS n.º 13/63, 28 de novembro de 1963).

No que se refere à sua função de produção, que é assumida como uma função essencial na empresa, afirma que «tem por objetivo a produção contínua e regular de programas de televisão». No mesmo ponto refere ainda que o «sucesso da Empresa depende da qualidade dos seus programas e todos os outros serviços devem colaborar de modo que a produção possa atingir os seus objetivos».

A centralização do sucesso da RTP nos Serviços de Produção evidencia não só a importância destes dentro da sua estrutura, como mostra que tinham como papel primordial a criação de produtos televisivos que tivessem sucesso junto do público televisivo.

Como tenho demonstrado, esta produção não nascia apenas de propostas feitas por parte dos profissionais ligados aos Serviços de Produção.

Os programas com «música de ecrã» também surgiam da atividade musical existente tanto noutros meios de comunicação, como de espaços públicos de espetáculos.

Relativamente à estrutura orgânica, na única circular que foi possível conhecer anexa à OS n.º 13/63, de 28 de novembro de 1963, é afirmado que

Atendendo às características particulares da atividade de uma empresa de televisão, como são, por exemplo, as que resultam de a distribuição dos programas dever ser simultânea com a sua produção e a função emissão poder constituir uma fonte de programas produzidos noutros países, verifica-se a necessidade de uma coordenação estreita entre as atividades de produção e emissão. Isto explica que se adote a solução de criar um grande setor englobando a produção e emissão, confiada à orientação de um Diretor-Geral Adjunto (*Circular Orgânica da Empresa* 1963).

Para além do diretor-geral adjunto referido na citação, responsável pelas áreas de produção e emissão, foi designado outro diretor, com a mesma categoria, responsável pela gestão financeira e administrativa. Segundo o mesmo documento, os nomes dos dois diretores-gerais adjuntos eram Eduardo Matos Correia e Francisco Xavier A. Correia, não existindo, no entanto, qualquer indicação da área pela qual cada um era responsável.

Porém, uma correspondência interna do chefe de Gabinete de Exame e Classificação de programas, de março de 1964, em que este se dirige a Matos Correia mostrando preocupação com as roupas usadas pelas bailarinas das *boîtes* em programas da RTP, revela que a produção e emissão ficou a cargo de Matos Correia. Assim, podemos assumir que a gestão financeira e administrativa fica sob a responsabilidade de Francisco Xavier Correia.

No organograma apresentado na circular *Orgânica da Empresa* (1963) podemos verificar que o cargo de chefe de Divisão dos Programas de Informação e Atualidades foi atribuído a Manuel da Costa Figueira, dos Programas Dramáticos e Musicais a Eduardo Oliveira Martins, e dos Programas Educativos e Culturais Carlos a Miguel de Araújo.

A relevância da produção no seio da RTP, já referida relativamente à qualidade dos seus programas, como é descrita na OS n.º 13/63, é uma vez mais mencionada:

Pela sua importância no conjunto da atividade da Empresa, a função «produção de programas» mereceu particulares cuidados no que respeita à estrutura. Em resultado de longas reuniões de trabalho e de múltiplas consultas das pessoas

com maiores responsabilidades nesta atividade, pareceu aconselhável manter, na produção, os setores principais, de programas e de operações já existentes, introduzindo, porém, na sua estrutura modificações importantes. Assim, o núcleo de programas de informação que, até aqui, era autónomo, foi integrado no setor de programas, ao lado dos núcleos de «programas dramáticos e musicais» e de «programas educativos e culturais» (Circular *Orgânica da Empresa* 1963).

Conforme descrita na citação anterior, a opção tomada mostra que se mantém a divisão entre programas dramáticos e musicais, e programas educativos e culturais. No *Anuário da RTP* (1964), podemos ler que os programas culturais estavam associados à ciência, à literatura e às artes plásticas:

Na verdade, com a produção e apresentação de uma série de programas, de natureza diferente, que classificaremos, por comodidade de definição, como Programas Culturais — designação que abrange toda uma gama de programas de ordem religiosa, científica, literária ou plástica — tem a RTP procurado defender, não só aqueles de valores de natureza religiosa e moral que são património da nossa cultura, mas também criar no público uma maior apetência por todas as manifestações de índole espiritual, sejam elas de carácter científico, literário ou plástico (*Anuário RTP* 1964).

Mesmo tendo em conta que se trata de uma divisão feita com base na comodidade da definição, conforme transcrito, não deixa de ser interessante verificar que os programas musicais não estavam incluídos no conceito de programas culturais por parte dos profissionais da RTP.

Os serviços musicais continuaram sob a responsabilidade de Filipe de Sousa, e os programas culturais ficaram provisoriamente sob a alçada de Feijóo Teixeira. Este último cargo e outros foram atribuídos a

título precário [...] para desempenhar certas funções a título experimental, pelo prazo de seis meses, decorrido o qual poderão ser definitivamente providos nesses lugares se entretanto demonstrarem, como se espera, que têm as qualidades indispensáveis ao seu desempenho (Circular *Orgânica da Empresa* 1963).

Na mesma situação foi nomeado José Manuel Santana para responsável dos programas dramáticos.

Curiosamente, e conforme é afirmado no mesmo documento, alguns cargos não foram designados. Entre eles encontramos os responsáveis dos

programas de *variedades* que, como vimos no primeiro capítulo, *A Presença Musical nos Ecrãs de Televisão*, tinha uma presença muito evidente na programação televisiva.

Ao nível dos cargos dirigentes, Marcelo de Moraes ficou como assessor artístico e Caetano de Carvalho como chefe do Gabinete de Exame e Classificação de Programas.

5.4) Fora dos estúdios: cinema e exteriores

5.4.1) Produção cinematográfica

O primeiro momento de grande colaboração entre o cinema e a televisão deu-se em fevereiro de 1957, durante a visita da rainha Isabel II a Portugal, embora esta já existisse desde o início das emissões experimentais. As filmagens realizadas ao longo da visita, transmitidas diariamente, foram vistas por um número de telespectadores já significativo.

Foram disponibilizadas reportagens para o Brasil e para a United Press Television, que as emitiram para os cinco continentes, tendo-se deslocado a Portugal equipas de reportagens da BBC e da Independent Television (ITV).

Para fazer a reportagem foi constituída uma equipa que gravou, nas *Paillard* de 16 mm, cerca de 63 horas de filme; segundo Augusto Cabrita, foram mobilizados todos os «cameramans» a trabalhar em Portugal (*Grande Plano*, 48, 2.º trimestre de 1996). A Hélder Mendes, o único que era funcionário da RTP no momento da reportagem, juntou-se Baptista Rosa, Carlos Tudela, Vítor Manuel, José Manuel Tudela, Serras Fernandes, Adriano Nazareth e Artur Moura, que posteriormente ingressaram na empresa. Augusto Cabrita, João Martins, Jorge de Castro, António Cunha Teles, Walter Sampaio e António Bernardo também fizeram parte da equipa, mas não viriam a ingressar nos quadros da RTP.

Para além de a visita da rainha ter sido um momento importante para o início das emissões regulares por parte da RTP, como vimos no capítulo dedicado à presença musical na televisão, também terá sido importante para a origem de um departamento de cinema dentro da estrutura da empresa de televisão, e para a entrada de profissionais associados ao cinema que preencheram as vagas então disponibilizadas. Este departamento, só possível com a aquisição de material cinematográfico por parte da admi-

nistração da RTP, surge no momento das emissões regulares a 7 de março de 1957, sob a direção de Baptista Rosa.

Conforme também já referi, este departamento teve nos primeiros anos um trabalho dirigido quase em exclusivo à informação, mas também permitiu a gravação através do *telerecording*, técnica que permitia a repetição da emissão de alguns programas. Contudo, não foi possível conhecer a sua estrutura, organização ou o seu modo de funcionamento aquando da sua criação. Ainda assim, podemos afirmar que o cinema dentro da empresa de televisão começou como uma Secção Cinematográfica integrada nos Serviços de Produção, juntamente com a Secção do Programas Diretos, a Secção de Cenografia, a Secção Administrativa e o Arquivo (OS n.º 4, 9 de fevereiro de 1957).

Pelo que é possível saber, Baptista Rosa liderou a Secção Cinematográfica desde a sua criação até 1959, ou seja, ao longo de cerca de dois anos, pois na OS M (1 de agosto de 1959) surge o nome de Manuel Figueira, que terá acumulado «o cargo de Diretor-Adjunto dos Serviços de Produção [...] com a chefia do Serviço de Cinema, Noticiário e Desportos».

Ao referir-se a algumas alterações nos diferentes serviços da RTP, Vasco Hogan Teves (2007) afirma que, a 20 de novembro de 1959, Manuel Figueira fica com a responsabilidade da chefia do Serviço de Noticiário e Desportos, e que acumula esta função com a de diretor-adjunto dos Serviços de Programas.

Como podemos verificar, existem diferentes designações entre a referência de Vasco Teves e a OS supracitada. No documento é referido o cargo de diretor-adjunto dos Serviços de Produção e a chefia do Serviço de Cinema, Noticiário e Desportos. Por sua vez, o autor citado refere o cargo de diretor-adjunto dos Serviços de Programas e a chefia do Serviço de Noticiário e Desportos.

Estas diferenças levam a colocar duas hipóteses: ou os serviços não eram conhecidos pelos seus nomes corretos, ou terão sido realizadas mudanças nas estruturas e designações dos vários serviços. Caso se tenha verificado a segunda hipótese, é possível que as alterações não tenham sido dadas a conhecer através de documentos internos, mas pelas chefias presentes nas reuniões em que tal foi decidido. Esta parece ser a hipótese mais plausível, visto que Hogan Teves se refere a uma nova alteração, e que as designações usadas pelo autor viriam a ser as adotadas, como veremos mais adiante.

Assumindo que a alteração se verificou, podemos concluir que as transformações realizadas a 20 de novembro de 1959 colocam sob a

alçada do Serviço de Programas cinco serviços, com os seguintes responsáveis:

- Programas Dramáticos — Manuel Gama ;
- Programas Musicais — Filipe de Sousa;
- Programas Culturais e Especiais — José António Ribeiro;
- Noticiário e Desportos — Manuel Figueira;
- Processamento de Filmes — Jaime Loureiro.

(Teves 2007)

Hogan Teves também refere que a nova estrutura «completava-se com 3 departamentos de dependência direta: Produção Cinematográfica e Exteriores — Helder Mendes; Adaptação Cinematográfica — Horácio Caio; e Secretaria — João Belchior Viegas» (Teves 2007). Afirma ainda que

João Baptista Rosa passou a exercer as funções de Assistente Técnico de Cinema e Reportagens, diretamente junto do Diretor dos Serviços de Programas, «cabendo-lhe velar pela qualidade de todos os filmes transmitidos ou produzidos e ocupar-se de assuntos especiais que lhe serão atribuídos pelo Diretor». Na mesma ocasião [referindo-se às alterações realizadas a 20 de novembro de 1959], os operadores cinematográficos deixaram de depender da Direção dos Serviços Técnicos e ficaram adstritos aos departamentos da área dos programas que mais necessitassem do seu trabalho, de importância vital para as emissões, nomeadamente ao nível da Informação (Teves 2007).

Esta última alteração referida por Vasco Hogan Teves, um profissional dos quadros da RTP que nesta sua fase da carreira se dedicou à informação, evidencia a importância que a secção de cinema foi adquirindo dentro da estrutura da empresa de televisão desde o início das emissões regulares, em março de 1957, até o final da década de 1950, mesmo numa fase em que a transmissão em direto do exterior foi ganhando maior espaço na programação televisiva, nomeadamente ao nível da programação musical.

Embora não tenha sido possível saber com exatidão se a informação dada por Vasco Hogan Teves está totalmente correta e se se verificou na data indicada, podemos apurar que alguns dos dados apresentados correspondem ao que viria a ser adotado no *Regulamento da Direção dos Serviços de Produção*, anexo à OS n.º 11/1961 de 4 de julho de 1961. Como exemplo, podemos referir que o regulamento menciona a existência de uma Divisão

de Programas, já referida por Hogan Teves em novembro de 1959. No regulamento supramencionado, a Divisão de Programas passa a ser formada pelo Serviço de Programas Culturais e Especiais, pelo Serviço de Programas Dramáticos, pelo Serviço de Programas Musicais, pela Delegação de Programas do Porto, e pelo Núcleo de realizadores de televisão e de cinema e respetivas «équipes» (*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* 1961: art.º 10.º).

A Secção VI do regulamento, que irei analisar de seguida, é totalmente dedicada ao Núcleo de realizadores de cinema e respetivas «équipes». De acordo com a publicação do regulamento, estas «équipes» passam a integrar um realizador, um assistente de realização, um operador e um ajudante de operador (art.º 54.º); embora não fossem equipas fixas, quando assumiam um trabalho mantinham-se até ao final do mesmo (art.º 54.º, § 2.º).

Relativamente aos realizadores de cinema (art.º 56.º) é curioso verificar que a lista das suas funções começa por referir que as 25 primeiras são coincidentes com as dos realizadores de televisão; embora com as devidas adaptações. Visto que os realizadores de televisão tinham no total 36 alíneas, podemos afirmar que o trabalho desenvolvido pelos realizadores, seja de cinema seja de televisão, era muito idêntico. Para além das 25 referidas, só estão contempladas mais oito funções, muitas delas associadas a funções burocráticas. A mesma situação se verifica relativamente às funções dos assistentes de realização (art.º 57.º).

Este facto leva-nos a crer que, do ponto de vista estritamente estrutural e funcional, o departamento de produção televisiva e o departamento de produção cinematográfico eram idênticos, embora realizassem trabalhos distintos tanto do ponto de vista tecnológico, como do ponto de vista criativo.

Relativamente ao departamento de cinema, «os Serviços de Programas e as 'équipes' de realização de cinema deveriam considerar os seguintes tipos de filmes» (art.º 58.º): pequenos documentários filmados sem texto (tipo A), notícias filmadas com texto (tipo B), documentários filmados com texto (tipo C), e filmes longos (tipo D). A cada um dos tipos de filmes correspondia um gráfico anexo ao regulamento com a indicação do esquema de produção, que tinha por base o «Esquema Geral para uma Produção» anteriormente referido, que define as três fases da produção, leitura, preparação, realização, conforme o disposto no artigo 22.º.

Sem que tenha sido dada qualquer explicação ao longo do documento, nem na OS ao qual está anexado, estes são os únicos gráficos em falta. Curiosamente, as páginas correspondentes a cada gráfico têm apenas o

título. Passado pouco mais de dois meses, temos a confirmação de que não se tratou de qualquer tipo de lapso, pois surge uma OS n.º 17/61 (26 de setembro de 1961) que procurou corrigir a ausência dos gráficos da produção cinematográfica em falta no regulamento. Porém, não foi possível conhecer nenhum dos gráficos, pois o documento chegou até nós sem qualquer anexo.

Para além de querer dar a conhecer os gráficos da produção cinematográfica, este documento procura resolver a situação dos operadores de cinema e dos ajudantes de câmara, que estavam provisoriamente integrados nos Serviços de Exploração mas que deveriam pertencer às equipas criadas em julho do mesmo ano, bem como alterar vários artigos relativos à compra e reparação de material cinematográfico.

5.4.2) O departamento de exteriores

Embora a aquisição dos carros de exteriores tenha acontecido em 1957, a primeira transmissão em direto a partir de um espaço exterior aos estúdios de televisão foi realizada em fevereiro do ano seguinte. Curiosamente, só no início de 1959, cerca de um ano após a estreia desta nova possibilidade técnica, é que é criado o departamento de exteriores. A leitura da notícia «Os Exteriores da TV» revela que este inicia funções sob a direção de Hélder Mendes, que tinha como assistentes João Silveira Ramos e Moreira de Almeida (*RTV*, 7 de novembro de 1959).

Conforme podemos verificar na OS H, de 1 de junho de 1959, os Serviços de Produção integravam o Serviço de Desporto e Exteriores. Este facto não só remete os exteriores, enquanto serviço, para a função de produção, como o associa ao desporto. A possibilidade técnica de transmitir em direto a partir do exterior terá sido usada, em grande medida, na transmissão desportiva, nomeadamente na emissão de jogos de futebol. Um bom exemplo é a estreia dos diretos a partir do exterior se ter feito com a transmissão de um jogo que teve lugar no Estádio de Alvalade (Lisboa).

Para além da responsabilidade do trabalho técnico de preparação, execução e desmontagem de todo o material necessário à transmissão — que na notícia suprarreferida, «Os Exteriores da TV», é referida como um serviço que «se cifra precisamente na produção e transmissão de exteriores» —, tinha ainda a responsabilidade da escolha dos eventos a integrar nas grelhas de programação. Estes podiam ser exteriores «que aproveitam, com oportunidade o acontecimento que surge, transmitindo-o ao espec-

tador, e os que são idealizados, melhor dizendo, produzidos pelo próprio departamento» (*RTV*, 7 de novembro de 1959).

O *Natal dos Hospitais*, emitido pela primeira vez a 24 de dezembro de 1958, uma iniciativa do *Diário de Notícias*, é um exemplo de uma oportunidade aproveitada pela RTP. Já o *Desfile de Espetáculos*, iniciado a 29 de janeiro do ano seguinte, terá sido um programa em que a RTP teve um papel importante desde a sua conceção, pois são conhecidas parcerias entre a empresa de televisão e os diferentes espaços de onde este programa foi emitido, na tentativa de trazer a Portugal vedetas internacionais.

O início das emissões em direto a partir dos exteriores, para além de alterar a estrutura organizacional da RTP, provocou também o aumento do número de horas de emissão e uma maior diversificação ao nível dos conteúdos televisivos, aspetos que já referi anteriormente, o que terá tido um importante impacto ao nível da programação musical televisiva.

Embora tenhamos verificado que a programação em direto a partir do exterior dos estúdios de televisão ganhou maior importância a partir de 1959, e que existiu uma reestruturação ao nível do Serviço de Produção, em 1961, não é dada qualquer informação quanto ao seu modo de funcionamento. Podemos mesmo referir que, na Secção IX, dedicada aos mapas de programação e alinhamento, no que diz respeito aos prazos de elaboração dos programas de exterior, o art.º 101 (alínea c) remete-nos para «planos especiais», sem que informe sobre a sua localização, ou mesmo se estes já existiam ou não.

A aparente inexistência dos «planos especiais», pois não foi possível a sua localização, associada à ausência de informação referida leva-nos a colocar a hipótese de que o Serviço de Exteriores terá dependido mais das circunstâncias que iam surgindo no dia-a-dia do que de planos muitos estruturados. Desta forma, era possível aproveitar para trazer para o âmbito televisivo alguns dos acontecimentos que não estavam originalmente ligados a ele. Somos levados a crer que, no que diz respeito às transmissões televisivas em direto a partir do exterior, o campo televisivo era essencialmente alimentado por fluxos vindo de outras áreas, como por exemplo de diferentes espaços de espetáculos, desportivos ou não.

6. A importância dos concursos nas carreiras artísticas

Na década de 1940, os principais concursos de música no campo mediático centravam-se, em grande medida, no trabalho desenvolvido pela rádio, nomeadamente pela ENR. Na década seguinte, não só o advento da televisão, como também o novo papel que a imprensa escrita viria a assumir ao nível da organização de concursos musicais, ao que parece pela perda de importância do CPAR, veio alterar de uma forma significativa o papel dos diferentes meios de comunicação, não só ao nível da disseminação musical, como na criação de novos intérpretes.

6.1) O papel da imprensa escrita na afirmação e criação de vedetas

Entre as publicações que abordavam o mundo do espetáculo, destacam-se as revistas *Flama*, *RTV* e *TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*. O facto de a última ter iniciado a sua publicação a 2 de maio de 1963, já muito próximo do final do período em análise, fez com que as outras duas fossem mais relevantes ao longo da investigação. Contudo, importa salientar o facto de todas se dedicarem, entre outras temáticas, ao mundo do espetáculo, como por exemplo aos meios de comunicação, aos espaços públicos de espetáculos, à crítica musical, às carreiras artísticas ou à vida pessoal das principais vedetas; tanto no âmbito nacional como internacional.

6.1.1) A *Flama*

A revista *Flama*, propriedade da Juventude Escolar Católica, iniciou a sua publicação a 5 de fevereiro de 1937, sob a direção de António dos Reis Rodrigues (1918-2009), com um caráter assumidamente cristão:

O nome do nosso jornalzinho é legenda e programa, pois, na essência, «Flama» quer dizer luz e calor — e a nossa missão não é mais do que espalhar luz e calor à nossa volta. O nosso órgão é Flama, pelo que tem de iluminar a inteligência dos jécistas e de os afervorar na prática das virtudes cristãs (*Flama*, 5 de fevereiro de 1937).

Em novembro de 1948, passou a ter uma nova proprietária: a União Gráfica S.A.R.L. O seu novo diretor, Avelino Gonçalves, dirige-se aos leitores nos seguintes termos:

A nova revista, que hoje apresentamos, sairá semanalmente às sextas-feiras. Queremo-la moderna, atual e tecnicamente bem feita. Não se destina a determinada categoria de pessoas, só aos desta fé ou daquela condição social; dirige-se ao grande público, a todas as pessoas de bom gosto, que preferem o belo ao pornográfico, o elevado ao banal, e acham mais nobres e humanas as coisas da vida quando através delas perpassa um sopro de espiritualidade. Trata-se, além disso, de uma publicação de iniciativa particular, completamente livre e independente, sem qualquer caráter oficial ou oficioso, nem sob o ponto de vista religioso nem sob o político (*Flama*, 22 de abril de 1949).

Embora Avelino Gonçalves afirme no final da citação que a revista passava a ser completamente livre do ponto de vista religioso, é importante referir que a União Gráfica era também proprietária do diário *Novidades*, de inspiração católica; o que evidencia uma ligação entre a sua nova proprietária a Igreja Católica.

Em 1972, passou a ser propriedade da Sefla — Sociedade Editorial Flama (Fonseca 2007:63), uma empresa detida maioritariamente pelo Crédito Predial Português.

A sua publicação pode ser dividida em duas fases distintas:

- de 5 de fevereiro de 1937 a 6 de janeiro de 1942, publicada como um «Jornal quinzenal ilustrado de atualidades»;

- de 13 de maio de 1944 a 2 de setembro de 1976, publicada como uma «Revista semanal de atualidades».

A *Flama* manteve uma periodicidade quinzenal até 1949, com exceção do período entre 6 de janeiro de 1942 e 13 de maio de 1944, em que interrompeu a publicação, passando a ser publicada semanalmente a partir dessa data.

Para além de ter organizado outras iniciativas, no presente contexto é relevante destacar um importante concurso, a *Rainha da Rádio*. As duas primeiras edições tiveram lugar ainda antes do advento da televisão, tendo saído vencedoras Júlia Barroso e Maria de Lurdes Resende, em 1950 e 1955, respetivamente.

Após o início das emissões televisivas, este concurso é referido numa notícia publicada a 6 de novembro de 1959 (*Flama*), que nos informa que vai ser organizado o concurso *Rainhas da Rádio e da Televisão*.

O facto de a terceira edição já contemplar a rainha da televisão, e não apenas a rainha da rádio, como obviamente aconteceu nas edições anteriores de 1950 e 1955, é revelador da importância que a programação musical da RTP assume, no campo mediático, a partir do momento em que inicia as suas emissões em 1956. A alteração do concurso, que passa a atribuir dois prémios, evidencia que havia a consciência da importância da televisão nas carreiras artísticas por parte dos seus organizadores. Contudo, é importante referir que a inclusão da rainha da televisão não só dava maior visibilidade ao concurso, como permitia conhecer as preferências do público televisivo. Este facto terá sido importante não só para os profissionais da televisão, como para os profissionais do restante campo mediático, nomeadamente para promoção da *Flama*, que assim mostrava estar atualizada relativamente à nova realidade mediática.

As normas do concurso, ou, se preferirmos, dos concursos, visto que em 1959 existiam duas votações distintas, surgem pela primeira vez no dia 13 de novembro. Contudo, importa referir que estas foram publicadas posteriormente em vários números da revista *Flama*.

A 27 de novembro, é disponibilizado o cupão de votação para que todos os interessados o pudessem enviar, devidamente preenchido, para a revista *Flama* (Rua de Santa Marta, 48 — Lisboa), sendo-lhes prometido, entre outros prémios, um televisor, uma máquina de tricotar, um aparelho de rádio, ou uma coleção de 12 discos microgravados.

Passados vários meses, e depois de muitas notícias que procuraram acompanhar as votações semanalmente, numa tentativa de manter em

suspenso artistas e leitores da revista *Flama*, a 1 de julho de 1960, Madalena Iglésias é finalmente anunciada como a grande vencedora, tendo obtido o primeiro lugar nas duas categorias em votação: rádio e televisão.

Classificação da Rainha da Rádio:

- 1.º Madalena Iglésias: 20 185 votos
- 2.º Maria José Valério: 14 300 votos
- 3.º Saudade dos Santos: 8921 votos
- 4.º Maria de Lurdes Resende: 7584 votos
- 5.º Maria de Fátima Bravo: 5406 votos
- 6.º Fernanda Maria: 4162 votos
- 7.º Alda Mota: 3786 votos
- 8.º Ana Maria: 2883 votos
- 9.º Maria Clara: 2610 votos
- 10.º Simone de Oliveira: 2592 votos

Classificação da Rainha da Televisão:

- 1.º Madalena Iglésias: 20 974 votos
- 2.º Saudade dos Santos: 16 825 votos
- 3.º Maria de Fátima Bravo: 11 766 votos
- 4.º Susana Prado: 4839 votos
- 5.º Maria José Valério: 4247 votos
- 6.º Maria de Lurdes Resende: 4180 votos
- 7.º Alda Mota: 3734 votos
- 8.º Fernanda Maria: 3286 votos
- 9.º Ana Maria: 2854 votos
- 10.º Maria Amélia Canossa: 2590 votos

Para além de ser possível verificar que a vencedora da Rainha da Rádio e da Televisão foi a mesma artista, a análise das dez primeiras classificadas em cada uma das categorias a concurso mostra que as artistas presentes, tanto na classificação da rádio como na de televisão, eram praticamente as mesmas, pois oito nomes são comuns. Também nos permite concluir que a diferença entre o número de votos obtidos pelas primeiras classificadas nas duas categorias é pouco relevante, não só porque a revista *Flama* chegava ao público que já tinha acesso à televisão, ou seja, era essencialmente uma revista que circulava nos espaços urbanos, como pelo facto de não haver, por parte dos votantes, uma preferência com base no meio de comunica-

ção, mas no trabalho artístico. Importa ainda referir que a votação não era feita com base numa lista pré-definida. Os leitores da revista podiam votar em qualquer artista, desde que esta já tivesse estado presente ou na rádio ou na televisão, ou ainda em ambos.

Se dúvidas houvesse de que as artistas desenvolviam as suas carreiras artísticas em torno dos dois meios de comunicação a concurso, a sua classificação final dissipa qualquer questão. Contudo, a diferença entre as votações — veja-se por exemplo o caso da Maria José Valério, que obteve no âmbito da rádio 14 300 votos e na televisão 4000 — leva-nos a colocar a hipótese de que a presença de alguns artistas era mais expressiva num dos meios de comunicação.



Ilustração 22. Capas da revista *Flama*: 15 de julho de 1960 (esquerda); 11 de novembro de 1960 (direita).

Conforme podemos observar pelas imagens, a nova rainha da rádio e da televisão teve direito a ser «capa de revista» por duas ocasiões em 1960. A primeira, a 15 de julho, coroada de rainha; e a segunda, a 11 de novembro, com uma fotografia da sua chegada a Paris num avião da empresa Transportes Aéreos Portugueses (TAP).

A edição na qual nos é dado a conhecer o programa televisivo de coroação de Madalena Iglésias, a mesma que preenche por completo a capa da revista de 15 de julho, tem uma importante fotorreportagem da transmissão televisiva que, segundo a programação anunciada na imprensa escrita, teve início às 21h40, com 35 minutos de duração. Esta fotorreportagem mostra-nos, entre outros, o momento da coroação de Madalena Iglésias pela anterior rainha da rádio, Júlia Barroso, na presença do diretor da revista *Flama*, Miguel Trigueiros, e do chefe da Secção de Programas Musicais e Ligeiros da RTP, Melo Pereira. Também mostra os artistas que colaboraram neste momento, nomeadamente: Saudade dos Santos, acompanhada por Raúl Nery e Júlio Gomes, o Duo Ouro Negro e António Calvário. Este foi um programa emitido em direto dos estúdios da RTP, que teve como produtor Melo Pereira e como realizador Nuno Fradique, dois importantes profissionais do canal de televisão nacional com uma vasta experiência neste tipo de emissões.

Esta fotorreportagem tem ainda uma importância acrescida pelo facto de transcrever as palavras proferidas pelo diretor Miguel Trigueiros, no momento da coroação:

A finalidade destes concursos é bastante evidente: dar ao público o alimento de que ele tanto gosta, ou seja, a possibilidade de intervir, de marcar presença: e simultaneamente renovar os horizontes, consagrar os valores jovens autênticos, que sejam, no presente, a garantia do futuro.

[...]

Agradecendo à Radiotelevisão a colaboração inestimável que prestou ao concurso da «Flama», permitindo que a cerimónia de coroação atinja deste modo projeção nacional, e agradecendo igualmente a todas as restantes pessoas e entidades que colaboraram no êxito desta iniciativa da «Flama» tenho a honra de proclamar, em nome da revista que dirijo e dos leitores votantes, Rainha da Rádio e da Televisão Portuguesas, Madalena Iglésias

(*Flama*, 15 de julho de 1960).

Este discurso, só possível conhecer pela sua transcrição, pois não existe qualquer gravação do momento, evidencia aspetos importantes para a compreensão do papel da RTP nas carreiras artísticas. Refere, desde logo, um dos objetivos do concurso: permitir ao público «intervir», ou seja, possibilitar que o público-alvo tivesse um papel ativo nas carreiras dos seus artistas preferidos, o que de facto se verificou, nomeadamente no que diz

respeito à vencedora. Os votos que lhe foram atribuídos permitiram-lhe apresentar-se, por exemplo, em canais de televisão e estações de rádio estrangeiras, como veremos mais à frente. Contudo, não podemos afirmar que os votantes tivessem consciência de que o seu voto pudesse influenciar as carreiras artísticas das suas artistas preferidas, o que veio a verificar-se.

Todavia, importa aqui salientar que, embora tivessem uma intervenção dos ouvintes e telespectadores, estes fluxos eram construídos pelos vários meios de comunicação, ou seja, pelo papel que cada um desempenhava no campo dos *media*. Assim, podemos afirmar que o que se procurava era conhecer as preferências dos «leitores votantes» de forma a, por um lado, dinamizar a atividade musical em torno das várias vedetas e, por outro, conhecer essas mesmas preferências como estudo de um mercado que estava em pleno crescimento, como afirmei anteriormente. Era fundamental conhecer as preferências dos consumidores deste tipo de reportório para que fosse possível organizar o mercado de forma a aumentar os lucros de toda a indústria associada à música.

Embora as motivações já apresentadas pareçam ter sido a principal razão para a organização das várias edições do concurso em análise, também é importante colocar a hipótese de que haveria, por parte dos responsáveis da revista, o desejo de intervir, ou, se quisermos, controlar o mercado musical no que diz respeito à divulgação de artistas já conhecidos.

Outro aspeto importante que surge das palavras proferidas por Miguel Trigueiros era o desejo de dar a este concurso uma projeção nacional. Segundo o diretor da revista *Flama*, este foi conseguido devido à transmissão da coroação da «rainha» Madalena Iglésias por parte da RTP. Contudo, e embora não seja dito, o desejo de obter uma projeção nacional não provinha só das vedetas nem do concurso em si mesmo, mas também da revista *Flama*, que procurava promover-se através da organização do concurso. Mesmo sabendo que a afirmação nacional era apenas um desejo, pois grande parte do território nacional ainda não tinha qualquer hipótese de aceder às imagens televisivas, este terá projetado a revista organizadora em locais onde ainda era pouco conhecida, o que também se verificava pelo ainda elevado analfabetismo da população portuguesa, nomeadamente fora dos centros urbanos.

No que diz respeito à ilustração 22, capa da *Flama* de 11 de novembro de 1960, que mostra a chegada de Madalena Iglésias a Paris, a viagem foi um dos prémios do concurso, que permitiu à vencedora atuar na televisão francesa. Este facto, que justificou a capa da revista, pode ser confirmado na notícia «A 'Rainha' foi a Paris». Posteriormente, participou na festa do

Dia da Rádio Espanhola, conforme é noticiado a 18 de novembro de 1960 (*Flama*), e teve ainda oportunidade de ir à Venezuela, onde conquistou o prêmio Bolívar de Ouro, distinção entregue pela primeira vez a um artista estrangeiro, conforme nos é dado a conhecer a 1 de junho de 1962, na notícia que anuncia o 4.º *Concurso Rainhas da Rádio e da Televisão*.

Para além da sua atuação na televisão francesa, que, como referi, foi um prêmio do concurso, não podemos afirmar que todos os outros momentos tenham sido proporcionados de uma forma direta pela revista *Flama*. Ainda assim, podemos concluir que as consequências dos dois concursos, *Rainha da Rádio* e *Rainha da Televisão*, se prolongaram no tempo.

Na edição da *Flama* de 25 de maio de 1962 é anunciada uma festa comemorativa do 18.º aniversário da revista, a realizar no dia 30 no Pavilhão dos Desportos (Lisboa), na qual estava programado o lançamento do 4.º *Concurso das Rainhas da Rádio e da Televisão* com a entrega dos cupões para que se iniciasse a votação.

As Normas do Concurso são dadas a conhecer na edição de 1 de junho de 1962. A única novidade relativamente à terceira edição reside nos prêmios a atribuir aos leitores votantes. Conforme podemos verificar nas normas da sua 4.ª edição, mantêm-se os prêmios atribuídos no final do concurso, sendo que em 1962 foram bastante melhores do que na edição anterior, pois incluíram, para além de um televisor ou de um gira-discos, uma viagem ao Brasil. Como novidade, surgem os prêmios semanais, como isqueiros, retratos de grande porte, álbuns fotográficos ou serviços de jantar.

A poucos dias de terminar a votação, mais precisamente a 16 de novembro, é anunciada para o dia 29 do mesmo mês a coroação das Rainhas da Rádio e da Televisão, a realizar no Pavilhão dos Desportos, pelas 21h30, com a participação de artistas como Ada de Castro, Alfredo Marceneiro, António Calvário, Artur Garcia, Artur Ribeiro, Francisco José, João Maria Tudela, Madalena Iglésias, Maria José Valério, Maria de Lourdes Resende, Maria Teresa de Noronha, Max, Rui de Mascarenhas, Saudade dos Santos, Simone de Oliveira, Vicente da Câmara, entre muitos outros.

Os artistas presentes no Pavilhão dos Desportos evidenciam não só um grande aumento do número de intérpretes presentes no momento da coroação relativamente à edição anterior, como demonstra que estiveram presentes grande parte dos mais consagrados artistas da época, num espetáculo que deverá ter sido de *variedades*, a avaliar pela carreira dos vários intérpretes presentes.

A 7 de dezembro de 1962, a capa da *Flama* é ocupada com as novas rainhas da rádio e da televisão, Maria de Lurdes Resende e Madalena Iglésias, respetivamente.

Ilustração 23. Capa da revista *Flama* (7 de dezembro de 1962).



Quanto ao número de «leitores votantes», foram recebidos, na categoria de rádio, 37 649 votos, e, na de televisão, 34 079 votos. Para termos uma ideia mais clara sobre as votações, importa referir que, num total de 107 nomes de artistas de rádio, a vencedora recebeu 11 481 votos, e a 10.^a classificada 965; no que diz respeito à televisão, o primeiro lugar foi conseguido com 10 153 votos e o 10.^o com 696, num total de 120 artistas; sendo que em ambas as categorias as últimas classificadas obtiveram apenas um voto.

Contudo, e embora estes números possam ser indicadores de que o número de votantes tenha sido menor em relação à anterior edição do concurso, importa salientar que, em 1960, apenas foram disponibilizados os nomes das dez mais votadas, ao passo que em 1962 podemos conhecer as listas completas: 84 artistas na lista da rádio e 93 na televisão, o que poderá ser revelador de que poderá não ter existido uma menor participação dos leitores da revista, mas que os votos foram dispersos por um maior número de artistas. Esta aparente dispersão de votos pode ser indicativa

de que passados apenas dois anos o número de pessoas dedicadas ao meio artístico musical com presença nos diferentes meios de comunicação teve um crescimento muito acentuado. Mas tal afirmação carece de análise dos dados completos relativamente à edição da *Rainha da Rádio e da Televisão* de 1960.

Na *Flama* de 7 de dezembro de 1962 (ilustração 23), edição cuja capa foi preenchida pelas duas rainhas de 1962, ficamos a saber que a coroação teve lugar no Pavilhão dos Desportos (Lisboa) e que durou cinco horas. Assistiram ao momento, apresentado como o «Maior Espetáculo do Ano», cinco mil pessoas, e foi emitido em direto pela RR no programa 23.^a *Hora*. Também informa que foi registado pelas Produções Cinematográficas Perdigão Queiroga e que a apresentação esteve a cargo de Isabel Wolmar, Ferreira da Silva, Carlos Cruz e Maria Fernanda. Cinco «rostos da RTP [que] ganharam corpo e saltaram para a vida de toda a gente» (*Flama*, 7 de dezembro de 1962). Esta citação demonstra que este tipo de concurso também era importante para a RTP pela visibilidade que permitia aos seus profissionais quando associados a espetáculos nos quais estavam presentes alguns dos mais importantes artistas nacionais, e nos quais os vencedores eram escolhidos através do voto dos telespectadores, mesmo quando não havia transmissão televisiva, como aconteceu em 1962.

O discurso feito no momento da coroação pelo diretor da *Flama*, Manuel da Silva Costa, transcrito na notícia, é muito revelador da importância deste tipo de concursos para o ambiente musical, quando diz que:

quero aproveitar esta oportunidade para reafirmar que a «Flama», através destes Concursos ou de quaisquer outras iniciativas, patrocinará sempre todas as manifestações de alegria e beleza, que tanto faltam ao homem neste ambiente duro e áspero que é o nosso Mundo. A «Flama» evita sem dúvida colocar-se ao serviço de uma arte de qualidade inferior, que repugna tanto ao bom gosto como ao senso moral. Mas não desiste de dar a conhecer a beleza e a alegria autênticas, que cabem perfeitamente nas atuações dos artistas da rádio e da TV, mesmo quando cantem o fado (*Flama*, 7 de dezembro de 1962).

Nestas palavras encontramos a afirmação destes concursos como «manifestações de alegria e beleza», que não devem ser vistos como uma forma de «arte de qualidade inferior». Tal afirmação carrega a necessidade de afir-

mar a *música ligeira* como uma expressão de «beleza e alegria autênticas», o que evidencia que existia, embora não afirme da parte de quem, resistência a esta categoria musical que, como afirma o diretor da revista, era vista como uma arte menor.

Também é importante a alusão final ao *fado*. Esta parece querer colocar esta categoria entre aquelas que eram vistas como menores, mas que através da sua interpretação pelos mais conceituados «artistas da rádio e da TV» se pode «afastar [de] uma arte de qualidade inferior, que repugna tanto ao bom gosto como ao senso moral», segundo as palavras do diretor da revista *Flama*. Estas são muito curiosas porque transportam para o intérprete a possibilidade de atribuir, ou não, uma qualidade diferente à categoria musical em causa. Por isso afirma «que cabem perfeitamente nas atuações dos artistas da rádio e da TV, mesmo quando cantem o fado». Esta é também a confirmação de que os artistas pertenciam à rádio e à televisão, ou seja, que as suas carreiras eram na sua grande maioria dependentes da sua presença nestes dois meios de comunicação.

Como resultado da quarta edição do concurso das Rainhas da Rádio e da Televisão encontramos, na capa da *Flama* a 19 de abril de 1963, a imagem de Maria de Lurdes Resende, que na sua legenda indica que esta artista partiu para o Brasil na «passada» segunda-feira, ou seja, dia 15 de abril. Já no interior podemos ler que a cançonetista irá apresentar-se nesse país com o patrocínio do SNI, num programa social e artístico elaborado pelo Centro de Turismo de Portugal, no Rio de Janeiro.

No dia 22 do mesmo mês, Madalena Iglésias (Rainha da Televisão) junta-se a Maria de Lurdes Resende (Rainha da Rádio), tendo sido posteriormente realizada uma reportagem sobre a presença das suas rainhas no Brasil, editada a 10 de maio (*Flama*). O concurso viria a ter a sua V edição, em 1964, tendo sido coroada Simone de Oliveira e Madalena Iglésias, rainha da rádio e rainha da televisão, respetivamente.

Embora o concurso das rainhas celebrasse a presença das artistas noutros meios de comunicação, a sua organização por parte de uma revista que se dedicava ao «mundo do espetáculo» fez com que esta tivesse um papel mais ativo no meio musical, o que lhe terá permitido evidenciar-se não só ao nível da imprensa escrita, como ao nível dos *media* em geral. Este facto leva-nos a acreditar que uma das motivações para a organização do concurso, embora nunca seja afirmado por parte dos organizadores, terá sido dar maior visibilidade à revista e assim aumentar as vendas.

6.1.2) A Rádio e Televisão

A publicação da revista *RTV* tem início no dia 8 de setembro de 1956, ou seja, quatro dias após o início das emissões experimentais de televisão em Portugal. Com uma periodicidade semanal, ao sábado, esta é uma continuação da revista *Rádio Nacional*, que iniciou a sua publicação a 1 de agosto de 1937¹ e, tal como a sua precedente, era propriedade da Empresa do Jornal de Comércio e das Colónias. A sua antiga designação, *Rádio Nacional*, passa a ser usada para um suplemento inteiramente dedicado à programação televisiva e radiofónica a partir do momento em que surge a *RTV*. Contudo, importa referir que a revista *Rádio Nacional* já tinha um suplemento com o programa oficial da ENR, que podia ser adquirido avulso ou através de assinatura com a duração de seis ou 12 meses.

A mudança de nome não se tratou de uma coincidência. Para além dos já regulares artigos de opinião, notícias, ou outros formatos jornalísticos dedicados principalmente ao campo radiofónico ou às programações dos diferentes espaços de espetáculos públicos, passa a incluir no seu editorial temáticas associadas ao campo televisivo, seja do que acontecia em Portugal, seja relativamente a estações de televisão congéneres estrangeiras.

Tal como aconteceu por parte da revista *Flama*, sua concorrente no mercado editorial, também os responsáveis pela *RTV* organizam um importante concurso associado ao campo musical: *Vedetas Precisam-se*. Ao contrário do concurso das *Rainhas da Rádio e da Televisão*, este não procurava dar mais visibilidade a artistas já consagradas, mas sim descobrir novos intérpretes. A primeira referência ao concurso é feita na revista organizadora do concurso a 3 de junho de 1961.

Com um âmbito nacional, o concurso *Vedetas Precisam-se* teve duas eliminatórias: uma no Norte, realizada no Casino de Espinho, nos dias 22 e 23 de setembro de 1961, à qual concorreram 468 candidatos; e outra no Sul, inicialmente prevista acontecer no restaurante Concha (Praia das Maças), mas que acabou por ter lugar na boíte Tágide (Lisboa), entre os dias 27 e 30 de outubro, com 465 concorrentes. A final, inicialmente prevista para a mesma boíte onde se realizou a eliminatória do Sul, acabou por acontecer no então Pavilhão dos Desportos, em Lisboa, a 9 de dezembro do mesmo ano, tendo os vencedores direito a ser capa da *RTV*, a 16 de dezembro.

1 Substituindo o então *Boletim Mensal da ENR (Rádio Nacional)*, 1 de agosto de 1937).

Ilustração 24.

Capa da *RTV* (16 de dezembro de 1961).



Na legenda da capa podemos ler:

Os vencedores do concurso VEJETAS PRECISAM-SE — 1961, com Maria de Lurdes Resende, madrinha dos novos artistas. Um Êxito que não pertence, apenas, à RÁDIO E TELEVISÃO, mas ao programa MEIA-NOITE, de António Miguel e Armando Marques Ferreira, aos discos ALVORADA, ao Restaurante Típico de MÁRCIA CONDESSA e ao dinâmico empresário da TÁGIDE, Campos Ferreira (*RTV*, 16 de dezembro de 1961).

Estas palavras demonstram a importância das relações entre as várias entidades envolvidas para o sucesso do concurso, como a imprensa escrita, a rádio, a indústria discográfica e um importante espaço de espetáculos públicos da cidade de Lisboa. Embora no texto supratranscrito não haja qualquer referência à televisão, como veremos mais à frente, esta foi uma parceira fundamental para que a iniciativa atingisse um dos seus principais objetivos: o aparecimento de novas vedetas.

O número da revista da ilustração anterior, para além de dedicar a capa ao concurso *Vedetas Precisam-se*, inclui também três notícias sobre a final

realizada no Pavilhão dos Desportos, em Lisboa: «Na Hora da Final de uma Grande Iniciativa», «Seis Jovens foram os vencedores do Concurso Vedetas Precisam-se — 1961», e ainda «Esperança & Nervos», esta última dedicada a alguns pormenores dos bastidores ao longo das horas que antecederam a final.

Na primeira notícia é relatada a presença de «artistas consagrados lado a lado com novos artistas e com muitos outros jovens com vocação e com vontade de vencer». Como artistas consagrados marcaram presença Maria de Lurdes Resende, Simone de Oliveira, Fernanda Peres, Marinela (*Rainha da Rádio de Moçambique*), António Calvário, Artur Ribeiro, Fernando Manuel (fadista), Filipe de Brito, Trio Celtas, Carmen de Juan (bailarina), José Merino e Roger Normand (cantor, compositor e ator de cinema francês). Como novos artistas estiveram presentes os finalistas Alfredivo de Viana, Maria Antunes Fiúza, Maria Morena, Vítor Silva, Natalina José e Armando de Andrade.

Nas páginas centrais, a notícia «Seis Jovens foram os vencedores do Concurso Vedetas Precisam-se — 1961» anuncia os vencedores de uma final que, como afirmei, durou cinco horas. Também ficamos a conhecer intenção de atribuir diferentes prémios, o que é muito curioso pois nas Bases do Concurso, publicadas pela primeira vez a 29 de julho de 1961 na revista *RTV*, não existe qualquer referência a este facto, apenas afirma que «podem concorrer todos os jovens de ambos os sexos e de todas as idades com vocação para cantar ou para tocar qualquer instrumento» (ponto 2.º). Contudo, encontramos nos Boletins de Candidatura, publicados pela revista organizadora, a solicitação de indicação do «género artístico». Mas tal não se veio a verificar. A única indicação que encontramos sobre estes está presente na revista *RTV* de 25 de novembro de 1961, onde é afirmado que os finalistas seriam divididos pelas seguintes «atividades artísticas: cançonetistas, fadistas, conjuntos e acordeonista». Embora esta divisão se tenha verificado ao nível dos prémios atribuídos, evidencia a existência de quatro categorias musicais associadas às atividades adotadas: *canção*, *fado*, *música de conjuntos (pop music)* e *música de acordeão*.

Demonstrando algum amadorismo na organização do concurso, nomeadamente na ausência de um regulamento claro, acabariam por ser entregues os seguintes prémios:

- Prémio do Disco — atribuído a Maria Antunes Fiúza (do Dafundo interpretou «Siboney»)

- Prémios do Music-Hall — atribuído a Maria Morena (do Porto interpretou «La Pachanga») e Vítor Silva (de Faro interpretou «Te Diró»);
- Prémios do Fado — atribuído a Natalina José (de Cascais interpretou «Saudade, vai-te embora») e Armando de Andrade (de Lisboa interpretou «Fado da Mouraria»)
- Grande Prémio da Popularidade — atribuído a Alfredito de Viana (de Viana interpretou «La Compañera»)
(*RTV*, 16 de dezembro de 1961)

Embora não tenha sido atribuído qualquer prémio para a categoria de *conjunto*, ao contrário do que parecia estar previsto segundo notícia da edição da revista *RTV* do dia 25 de novembro, já referida, é noticiada a participação, como concorrentes, dos seguintes conjuntos: Três Menos Um e Trio Harmonia.

Os novos artistas, que se pretendia que fossem futuras vedetas, foram acompanhados por uma orquestra formada por músicos da orquestra da ENR dirigida por António Melo. Contudo, não foi possível saber se no caso dos conjuntos mencionados houve ou não acompanhamento musical orquestral durante a sua participação.

Conforme podemos verificar pela legenda de uma fotografia publicada a 16 de dezembro, o júri da final foi formado por Elisa de Carvalho (diretora do *Jornal Feminino*), Manuel Paião (compositor), Nóbrega e Sousa (compositor), Manuel Rodrigues (presidente da direção da *Casa da Imprensa*), e Fialho de Oliveira (em representação do diretor da revista *RTV*, Caetano Carvalho).

No dia imediatamente a seguir à final, todos os vencedores dos vários prémios atribuídos foram entrevistados no *Telejornal*. Este momento televisivo, que contou com a presença daqueles que, potencialmente, se poderiam tornar vedetas nos estúdios da RTP, num dos mais importantes programas da grelha de programação, não terá acontecido por acaso. Este facto é evidenciado num agradecimento feito no final da notícia «Seis Jovens foram os vencedores do Concurso Vedetas Precisam-se — 1961», já referida:

Aproveitamos esta oportunidade para agradecer e saudar quantos trabalham no telejornal. Dois nomes queremos destacar: Manuel Figueira, chefe da Divisão de Noticiários e Desportos, e Vasco Hogan Teves, chefe de redação. Para Melo Pereira (que não é do Telejornal) uma palavra: os concorrentes depois de cumpridos os seus primeiros contratos estão à sua disposição. E eles — e nós — contam consigo e com o patrocínio da Radiotelevisão Portuguesa (*RTV*, 16 de dezembro de 1961).

Neste agradecimento, com o qual termina a notícia das páginas centrais, fica claro o papel a desempenhar pela televisão: ampliar fenómenos associados ao vedetismo. A ida dos vencedores de cada uma das categorias ao *Telejornal* procurava dar ainda mais visibilidade às prováveis futuras vedetas, o que viria a verificar-se muito eficaz:

- Maria Antunes Fiúza foi convidada a realizar audições de ensaio na RTP;
- Alfredito de Viana, Natalina José e Armando de Andrade interpretaram fados na *Grande Noite do Fado*, promovida pela Casa da Imprensa, no Coliseu dos Recreios (dezembro 1961);
- Vítor Silva participou no programa *Canções na Feira*, embora já tivesse estado noutro programa televisivo;
- Maria Fiúza participa em programas da ENR e faz a sua estreia em televisão no programa *Canções na Feira*;
- Armando Andrade estreia-se na televisão com a sua participação no programa *Canções na Feira*;
- Maria Morena e Vítor Silva apresentam-se na Tágide;
- Natalina José e Armando de Andrade apresentam-se no Restaurante Típico de Márcia Condessa;
- Natalina José foi capa da revista, o que lhe proporcionou chegar ao vedetismo no dia 15 de setembro de 1962, tendo participado em vários programas da RTP, e atuou em várias ocasiões no Casino Estoril.

Para além dos convites feitos pela RTP, os vários vencedores tiveram outras oportunidades para seguirem com sucesso as suas carreiras profissionais ligadas à música, como era desejo dos organizadores e objetivo do concurso, tendo a imprensa escrita, nomeadamente a *RTV*, continuado a acompanhar os percursos das vedetas que ajudaram a criar através de uma iniciativa que não se voltaria a repetir, sem que tenha sido possível encontrar qualquer explicação para este facto.

Um ano após a realização do concurso é noticiada, a 8 dezembro de 1962 (*RTV*), a edição de um disco pela Alvorada (AEP 60514) com a participação de quatro vencedores do concurso, intitulado *Canções*:

- Natalina José interpreta *Assim Não Quero* de João Nobre e Aníbal Nazaré;

- Vítor Silva interpreta *Jamais Saberei* do próprio Vítor Silva;
- Maria Fiúza interpreta *Maria Bonita* de João Nobre e Aníbal Nazaré;
- Armando de Andrade interpreta *Não a Conheço* de José Ramos e Arlindo Conde.

No final da notícia, que mostra o momento do seu lançamento no estabelecimento de discos *Melodia*, refere-se que:

Como veem, são quatro jovens com provas dadas e confiantes em triunfar e atingir o lugar que um dia eles sonharam — a RÁDIO E TELEVISÃO tornou possível (RTV, 8 dezembro de 1962).

O facto de, passado um ano, ter surgido um disco sobre o concurso *Védetas Precisa-se*, revela não só a importância do momento do concurso, como também a importância do papel que, neste caso, a imprensa escrita tinha sobre a divulgação do trabalho dos artistas. Obviamente que estes iam desenvolvendo as suas carreiras artísticas em torno dos outros meios de comunicação, como a rádio e a televisão, como já referi.

6.2) Os festivais de música na afirmação de uma «música nacional»

6.2.1) O Festival da Canção Portuguesa

Em Portugal, os festivais realizados em torno da música, enquanto elemento central do espetáculo que poderia assumir uma componente competitiva, eram já uma realidade antes do advento da televisão. Como exemplo importa referir a organização do *Concurso Anual de Artistas de Rádio*, iniciado em 1942 (Silva 2010b:1084).

No que diz respeito ao período incluído abordado, em 1958 surge um importante festival dado a conhecer em diferentes notícias:

- «Uma Iniciativa em Marcha — O I Festival da Canção Portuguesa será uma realidade» (*Flama*, 2 de agosto de 1957)
- «Um Novembro: O Festival da Canção Portuguesa» (*Flama*, 18 de outubro de 1957)

- «21 de Janeiro: I Festival da Canção, em Lisboa — Novos Pormenores revelados pelo Prof. Mota Pereira» (*Flama*, 13 de dezembro de 1957)

A data anunciada na última notícia elencada é confirmada na *RTV*, a 12 de janeiro de 1958, na notícia «O I Festival da Canção portuguesa será a 21 de janeiro», onde se pode ler:

... damos aos nossos leitores a grata notícia de que vai ser um facto o I Festival da Canção Portuguesa, que o Centro de Preparação de Artistas da Rádio, da Emissora Nacional, sob a direção do professor Mota Pereira, vai imediatamente levar a cabo (*RTV*, 12 de janeiro de 1958).

Este teve lugar no Cinema Império, em Lisboa, na noite de 21 de janeiro de 1958.

Dez dias após a realização do *I Festival da Canção Portuguesa*, num artigo intitulado «A Bem da Canção» (incluído na rubrica *A Minha Crónica*), somos informados de que na primeira parte do espetáculo se deu a estreia de Simone de Oliveira, que cantou três canções. Somos também informados de que o festival, que se realizou na segunda parte, não se tratou de um concurso. Curiosamente, e mesmo não se tratando de uma competição, no artigo supracitado são apresentados os títulos das 13 canções interpretadas pela «nossa ordem de preferência», esclarecendo que esta classificação é da responsabilidade do «nosso crítico». Assinado por R.D., sem que tenha sido possível saber a que nome correspondiam as iniciais, é anunciado que para este a canção vencedora seria *Lisboa, Feliz* de Manuel Paião (*Flama*, 31 de janeiro de 1958). Na mesma edição da revista é ainda apresentada uma pequena biografia do autor da «canção vencedora» num destaque intitulado «Manuel Paião, o autor da canção n.º 1 do festival», na qual nos é dado a conhecer o facto de ter sido a conhecida artista Milú a primeira a cantar uma canção sua na *ENR*, bem como a primeira a gravar um tema de Manuel Paião. Este compositor, que já contava no seu currículo com música para os filmes *Os 3 da Vida Airada* e *Dois Dias no Paraíso* (Id. *ibid.*), viria a fazer parte do júri da final do concurso *Vedetas Precisam-se*, como vimos anteriormente.

Contrariamente, na *RTV*, na sua edição de 26 de janeiro de 1958, numa descrição de todas as canções interpretadas é afirmado que a canção *Vocês Sabem Lá...*, interpretada por Maria de Fátima Bravo, foi «bisada», o que leva a crer que mesmo que não tenha existido um concurso do ponto de vista formal, houve uma canção «vencedora» que foi interpretada novamente no fim do festival.

Noutra notícia da mesma revista, de 12 de janeiro de 1958, é afirmado que este festival tinha como «principal finalidade apresentar, num só programa, os mais representativos compositores da música ligeira portuguesa», estando em estudo a sua repetição no Porto e em Coimbra, o que se veio a verificar nas edições seguintes, como veremos mais à frente.

A ausência de uma componente competitiva, mesmo colocando a hipótese de uma das canções ter sido repetida no final do festival, levou a que tivessem sido atribuídas diferentes classificações por parte da imprensa escrita. Assim, podemos concluir que a imprensa escrita dedicada ao meio artístico deu maior importância ao aspeto competitivo, mesmo que inexistente, do que ao objetivo da organização do evento.

A intenção de dar a conhecer os compositores portugueses associados à *música ligeira*, embora na sua grande maioria não se dedicassem em exclusivo a esta categoria musical, também é visível na notícia «As treze mais lindas canções que o I Festival da Canção revelou» (RTV, 1 de fevereiro de 1958), na qual, para além de serem dados a conhecer os títulos de todas as canções interpretadas, foi apresentada uma pequena biografia de cada um dos compositores e letristas. Importa salientar que não existe qualquer referência aos intérpretes, o que revela que a revista também opta, à imagem do festival, por valorizar os autores e não os intérpretes.

Num festival que teve a participação de intérpretes como Maria de Lurdes Resende, Guilherme Kjölnner, José António, Maria José Valério, Tristão da Silva, Júlio Guimarães, Artur Ribeiro, Isabel Wolmar, Domingos Marques, Maria Amélia Canossa e Rui de Mascarenhas, a intérprete da canção que viria a ser gravada, *Vocês Sabem Lá...*, de Nóbrega e Sousa e Jerónimo Bragança, foi Maria de Fátima Bravo, a única que interpretou duas canções.

A maioria das orquestrações foram realizadas pelo maestro Fernando Carvalho e o acompanhamento musical esteve a cargo da Orquestra Ligeira da ENR, conforme é mencionado na crónica «A Bem da Canção» (*Flama*, 31 de janeiro de 1958).

Este tema seria gravado num *Extended Play* (EP) pela DECCA Records (P-DFE 6489), ainda em 1958, com a participação de uma orquestra dirigida pelo maestro João Nobre, tendo-se tornado um dos maiores êxitos de Maria de Fátima Bravo, que abandonou a carreira artística em 1961 devido ao seu matrimónio, pois na época era muito comum as mulheres abandonarem as carreiras artísticas para se dedicarem à família, mesmo quando apresentadas como «estrelas da canção».



Ilustração 25. Imagens da capa (esquerda) e contracapa (direita) do disco *Vocês Sabem lá...*, com interpretação de Maria de Fátima Bravo para a DECCA Records (P- DFE 6489). (João Carlos Callixto).

Com este álbum Maria de Fátima Bravo, hoje artista favorita do público, entra num novo mundo: o mundo do disco.

Para ela, personalidade inteligente e irrequieta, isso representa um passo mais na sua carreira, cada vez mais cintilante, de estrela da canção. Para os seus admiradores, ter a sua voz em disco significa a possibilidade de renovar constantemente o prazer de a ouvir.

Nascida em Lagos há pouco mais de vinte anos, Maria de Fátima cedo manifestou o seu amor pela música. Tinha apenas nove anos quando deu o seu primeiro «recital». A partir desse momento, a sua presença em todas as festas daquela cidade tornou-se indispensável. De então à sua estreia como profissional decorreram anos de intenso trabalho. Os seus sonhos de pintora e desenhadora foram desfeitos pela morte brusca de seu pai. Viu-se obrigada a procurar emprego. Trabalhou num consultório de analista e mais tarde nos escritórios de uma fábrica, até que pessoas amigas a conduziram ao Centro de Preparação de Artistas, para a Emissora Nacional. O entusiasmo e o carinho com que foi acolhida levaram-na, em boa hora, a considerar a hipótese de seguir uma carreira de cançonetista. Da sua estreia oficial, em Outubro de 1955, até o presente são já bem conhecidos os seus passos. Além da rádio, teatro e televisão, abrem-se-lhe agora novos horizontes com a apresentação do seu primeiro disco, no qual há que destacar a já famosa melodia «Vocês sabem lá...», a que podemos chamar

o perfeito exemplo da canção portuguesa internacionalizada. As restantes canções, todas têm os seus motivos de interesse, ora residindo na sua estrutura melódica, ora no seu poema ou ainda nos motivos que focam, caso da «Canção da Nazaré», autêntico cartaz poético da maravilhosa vila.

Texto transcrito da contracapa do disco *Vocês Sabem lá...* (ilustração 25)

Conforme podemos ler no texto transcrito, Maria de Fátima Bravo estreou-se oficialmente como cançonetista em outubro de 1955, depois de ter feito a sua formação como cançonetista no CPAR. O disco *Vocês sabem lá...* foi o seu primeiro trabalho discográfico, que a fez entrar num «novo mundo, o mundo do disco», após ter desenvolvido a sua carreira artística na rádio, no teatro e na televisão. Para além da canção *Vocês Sabem Lá...* (letra de Jerónimo Bragança e música de Nóbrega e Sousa), que deu o título ao disco, inclui também *Saudades da Saudade* (letra e música de João Nobre), *Rua Sem Luz* (letra de António José e música de Nóbrega e Sousa) e ainda *Canção da Nazaré* (letra e música de João Nobre). Ainda no que se refere ao texto transcrito da contracapa, é muito curiosa a afirmação relativamente à melodia do tema *Vocês Sabem Lá...*, «a que poderemos chamar o perfeito exemplo da canção portuguesa internacionalizada», a que me irei dedicar posteriormente.

Outra alusão importante consiste na referência às canções do disco, para além da sua canção principal, e a afirmação de que «todas têm os seus motivos de interesse, ora residindo na sua estrutura melódica, ora no seu poema ou ainda nos motivos que focam». Esta afirmação evidencia as principais características que deveria ter uma *canção ligeira* portuguesa para os intervenientes da indústria discográfica na época.

Ainda no que diz respeito ao *I Festival da Canção Portuguesa*, importa salientar que no texto já referido, publicado a 12 de janeiro de 1958, na RTV, somos informados de que a Valentim de Carvalho fez a microgravação de todo o festival, e que a Casa Sassetti, que «tinha abandonado as edições de música lançará algumas das composições». Contudo, não foi possível confirmar esta informação.

Cerca de dois anos e meio mais tarde, a 1 de junho de 1960, a ENR e o SNI organizaram o *II Festival da Canção Portuguesa* (RTV, 11 de junho de 1960). Embora não seja explicada a razão pela qual o nome de Mário Mota Pereira e do centro que dirigia, no âmbito da ENR, deixou de surgir nas referências à organização do festival na sua segunda edição, este facto leva a crer que o envolvimento da estação de rádio se tornou mais alargado, ou seja, que deixou de estar apenas centrado no CPAR.

O objetivo de levar o festival à cidade do Porto, desejado desde a sua primeira edição, conforme referi, é atingido na sua segunda edição, visto que em 1960 o festival teve lugar no Coliseu do Porto, tendo sido integrado no vasto programa dos festejos do *Maio Florido*.

Num programa emitido em direto pelo canal de rádio organizador do evento, a ENR, estiveram representados os principais compositores e letristas da época como: António Melo, Arlindo de Carvalho, Belo Marques, Bento Monteiro, Corina Freire, Fernando Carvalho, Ferrer Trindade, Jaime Baena, Joaquim Luís Gomes, José António, José António Grazina, Jorge Costa Pinto, Manuel Paião, Nóbrega e Sousa, Resende Dias, Tavares Belo e Wolmar Silva (compositores); Aníbal Nazaré, António José, Artur Ribeiro, Eduardo Damas, Ernâni Correia, Fernanda Santos, Guilherme Pereira da Rosa, José Mariano, Manuel Lereno, Maria Almira e Silva Tavares (letristas)

O júri foi constituído por Jaime Ferreira, pela compositora Berta Alves de Sousa e pelos poetas Heitor de Campos Monteiro e Silva Tavares. A presença de Silva Tavares levanta algumas questões, pois o seu nome também surge como concorrente. Contudo, entre as 16 presentes a concurso, nenhuma das três canções que conseguiu um lugar o pódio teve Silva Tavares como autor:

- 1.º Prémio: *Canção do Pastor* (letra e música de Arlindo Carvalho), interpretada por Guilherme Kjölnner;
- 2.º Prémio: *Lisboa Enamorada* (letra de Fernando Santos e música de Corina Freire), interpretada por Maria do Espírito Santo;
- 3.º Prémio: *Ver e Amar* (letra de Guilherme Pereira da Rosa e música de Jorge Costa Pinto), interpretada por Maria Marise.

A segunda edição do *Festival da Canção Portuguesa* foi dividida em duas partes, sendo a primeira dedicada a novos autores e a segunda a autores já consagrados, o que revela que, ao contrário do que aconteceu na primeira edição, agora o objetivo já não era só mostrar «os mais representativos compositores da música ligeira portuguesa», mas abrir espaço para que surdissem novos letristas e novos compositores.

Embora não fizessem parte dos objetivos «oficiais» do festival, pelo menos de uma forma clara, parecem ter existido outras preocupações na sua realização, como podemos constatar nas palavras proferidas por alguns dos participantes:

Guilherme Kjölner: «Quanto a mim, devia ser realizado todos os anos, um Festival de canções nossas, para que a produção estrangeira que continua a enviar-nos as suas gravações não adultere, com os seus géneros, os gostos do público português».

Maria Marise: «Com persistência e trabalho, também poderemos apresentar canções de sucesso talvez maior de que as estrangeiras que se popularizam entre nós. É necessário reagir contra a música estrangeira e valorizar a nossa — E a sorrir conclui: — Se os portugueses conseguiram vencer os mares, terão talento suficiente para alcançar vitória nas canções.

(RTV, 11 de junho de 1960)

Estas duas citações são reveladoras de que existia uma evidente apreensão relativamente à música vinda do estrangeiro, o que não é uma novidade no ambiente musical em Portugal, pois já na década de 1940, o trabalho desenvolvido pela ENR, nomeadamente pelo GEM (1941) e posteriormente pelo CPAR no final da mesma década (1947), procurara a «promoção de uma arte nacional» (Losa 2009:45), de forma a «substituir o peso das canções americanas, [...] criando canções portuguesas com igual ‘poder de sedução’» (Alves 2010:1192), o projeto de «aportuguesamento» da *música ligeira* (Moreira 2012).

Contudo, este objetivo parece ser contraditório com a afirmação feita na contracapa do disco de Maria Fátima Bravo, *Vocês Sabem Lá...*, que se refere a este seu sucesso como «o perfeito exemplo da canção portuguesa internacionalizada», como referi. Embora o uso da expressão «internacionalizada» possa ser interpretado como uma canção portuguesa que é dada a conhecer no estrangeiro, neste caso parece tratar-se da afirmação de que esta canção tem elementos que a tornam internacional.

Este facto é revelador de que, no caso da *música ligeira*, o processo de «aportuguesamento» foi, em parte, uma cópia da música que circulava nas redes internacionais da indústria associada à música. Esta constatação mostra que a narrativa musical, embora tenha sido defendida como música portuguesa, em oposição à música estrangeira, assimilou elementos que a aproximavam dos modelos vindos de fora.

A avaliar pelo que João Paulo Guerra afirmou num artigo publicado cerca de dez anos mais tarde, a 19 de julho de 1969, no suplemento semanal «A Mosca» do *Diário de Lisboa*, no qual define a *música ligeira* portuguesa como «nacional cançonetismo», numa alusão ao uso de temáticas patrióticas, de facto, e muito embora este termo tenha sido usado de uma forma depreciativa, existia uma associação entre a *música ligeira* e uma noção na-

cionalista. Esta fica evidente nas palavras supratranscritas usadas por Maria Marise quando diz: «Se os portugueses conseguiram vencer os mares, terão talento suficiente para alcançar vitória nas canções», numa referência muito clara ao período dos Descobrimentos portugueses como um momento histórico de grande afirmação de Portugal no mundo.

Do *II Festival da Canção Portuguesa* surgiram vários trabalhos discográficos das edições Alvorada e A Voz do Dono. Contudo, na rubrica «Nos Bastidores», da responsabilidade de Rodrigues Piteira, que a 24 de junho foi dedicada à segunda edição do *Festival da Canção Portuguesa*, este afirma que «para nós, não existiu o ‘II Festival da Canção Portuguesa’» (*Flama*, 24 de junho de 1960), numa crítica clara à organização que não teve a preocupação de informar devidamente a imprensa sobre o que iria ser o festival, e posteriormente sobre os resultados do mesmo. A falta de divulgação do festival já tinha sido criticada por Maria de Lurdes Resende na *RTV* a 11 de junho de 1960, na notícia «O II Festival da Canção Portuguesa realizado no Coliseu do Porto foi uma feliz iniciativa da E.N. [ENR]».

A terceira edição do *Festival da Canção Portuguesa* teve lugar no Casino Peninsular da Figueira da Foz, nos dias 20 e 21 de agosto de 1961. O facto de ter sido organizado em três cidades diferentes em cada uma das três edições mostra que o objetivo de dotar este evento de um «caráter de acontecimento artístico nacional» que estava em estudo desde a sua primeira edição é cumprido em parte, pois não se tratou de repetir a 1.^a edição nas três cidades, mas da organização de três edições: Lisboa, Porto e Figueira da Foz (distrito de Coimbra).

A terceira edição apresenta como novidades um prémio atribuído ao intérprete vencedor e a projeção internacional do festival. O facto de o intérprete vencedor também passar a ter direito a um prémio — que, à imagem do que já acontecia com os autores das letras e da música, era um valor monetário — parece acontecer como reconhecimento da importância destes para o espetáculo, ao contrário do que se verificou na primeira edição, em 1958. Na imprensa escrita, já era evidente que a grande maioria das notícias eram dedicadas aos intérpretes o que, por si só, era demonstrativo da sua relevância para estes espetáculos musicais de componente competitiva. Embora os autores não fossem esquecidos, a verdade é que o espaço que fora ocupando nas revistas analisadas foi-se reduzindo cada vez mais quando comparado com os intérpretes, o que contraria os objetivos das edições anteriores: na primeira edição, dar a conhecer os autores já consagrados; e, na segunda edição, criar espaço para a afirmação de novos criadores.

No que se refere à projeção internacional, segundo descrito na notícia da *RTV* de 1 de julho de 1961, esta intenção é revelada pela sua integração num intercâmbio com o *Festival da Canção Espanhola*, que se iria realizar em Benidorm.

A análise do regulamento da edição de 1961 do *Festival da Canção Portuguesa* leva a crer que, pela primeira vez, a ENR não teve a colaboração do SNI, num festival que mantém o objetivo de «estimular a produção e desenvolver a expansão e divulgação da música ligeira portuguesa» (*Regulamento do II Festival da Canção Portuguesa 1961*: art.º 1.º).

Concorreram 114 canções, tendo o Júri de Seleção escolhido dez para estarem presentes numa final que foi transmitida em direto pela RTP e pela ENR, a partir das 22h, em dois dias consecutivos, 20 e 21 de agosto de 1961, ao longo de uma hora e 15 minutos em duas emissões simultâneas, uma televisiva e outra radiofónica. Estas permitiram fazer chegar o *III Festival da Canção Portuguesa* a grande parte do território nacional, mesmo que em algumas zonas, como no interior do país, só tenha sido possível ouvir e não ver as imagens da interpretação das músicas apresentadas a concurso. A emissão televisiva foi produzida por Rui Ferrão e teve como locutor Henrique Mendes, conforme foi possível saber na notícia «ECOS do Festival da Canção» (*RTV*, 26 de agosto de 1961).

É curioso verificar que, embora já fosse possível transmitir em direto o festival via *Eurovisão* para que este tivesse a desejada projeção internacional, tal facto nunca seja referido. Nem sequer foi possível encontrar qualquer referência à sua transmissão, seja em direto, seja em diferido pela televisão espanhola, a TVE. Este facto é ainda mais estranho quando sabemos, pela leitura da notícia «O Festival da Canção Portuguesa realiza-se nos dias 20 e 21 na Figueira da Foz», na revista *RTV* de 19 de agosto de 1961, que Ana Maria Parra e José Francis, dois vencedores *III Festival da Canção Espanhola*, se apresentaram no evento português. A capa desta edição da revista é mesmo preenchida com José Francis, intérprete da canção premiada em primeiro lugar em Benidorm, que confraterniza com Alice Amaro, uma das participantes do festival, que teve como diretor musical o maestro Eduardo Loureiro.

O facto de, na notícia supracitada, ser afirmado que irão estar presentes os «artistas portugueses mais destacados na Rádio e na Televisão nacional», que contaram com a presença da Orquestra Típica da ENR dirigida por Tavares Belo e Fernando de Carvalho, revela que estes eram os mais importantes meios de comunicação de disseminação musical no início da

década de 1960. Por outro lado, reforça a importância que a imprensa escrita, nomeadamente a que se dedicava ao meio artístico, tinha na divulgação de iniciativas realizadas por parte da rádio e da televisão, através da publicação das programações das emissões.

A capa da *RTV*, de 26 de agosto de 1961, a primeira imediatamente a seguir à realização da terceira edição do *Festival da Canção Portuguesa*, é preenchida por Maria Clara, vencedora do Prémio de Interpretação. Na notícia intitulada «Os Grandes Êxitos do III Festival da Canção Portuguesa», são confirmadas a presença da Orquestra Típica da ENR, publicadas as letras de todas as canções do festival, e dada a conhecer a classificação final, bem como os intérpretes. É também divulgada a ata do júri constituído por Jaime Ferreira (presidente da Direção da ENR), Pedro do Prado (chefe da Repartição Musical da ENR); Silva Pereira (maestro); e Morais Cabral e Redondo Júnior (jornalistas).

A 2 de setembro de 1961, é publicada na *RTV* a notícia «Temos de manter o intercâmbio Artístico com Portugal», que é inteiramente dedicada à vertente internacional que se procurou dar à terceira edição do *Festival da Canção Portuguesa*. Este desejo é evidenciado pela presença dos embaixadores de Espanha e do Brasil, bem como pela presença dos governadores civis de Alicante e Badajoz, na Figueira da Foz. Miguel Moscardó (governador de Alicante) e Aníbal Arias de Ruiz (diretor da Rede Espanhola de Emissores do Movimento) dão duas entrevistas publicadas no mesmo número da revista, tendo o último afirmado, relativamente ao intercâmbio realizado entre Portugal e Espanha, que:

Está sendo cada vez mais necessário. Vivemos uma época agitada, difícil e um tanto complicada. Os países que são na verdade, autênticos amigos devem manter-se unidos e confiantes. A canção pode e é um forte elo de amizade que fortalece a união (*RTV*, 2 de setembro de 1961).

Para o diretor da Rede Espanhola de Emissores do Movimento, Aníbal Arias de Ruiz, a canção era um elemento importante na afirmação da Península Ibérica numa Europa Ocidental que também acreditava na mesma capacidade agregadora da canção, como prova o início do *GPEC*, em 1956. O apelo à manutenção da amizade entre os dois países, que se deveriam manter «unidos e confiantes» conforme transcrito, é feito num momento particularmente importante. Portugal e Espanha eram os dois únicos países da Europa Ocidental sob sistemas políticos dita-

toriais, criticados pelos restantes governos europeus e pela Organização das Nações Unidas (ONU), como já referi; nomeadamente, Portugal era censurado por ter iniciado a Guerra do Ultramar. Não terá sido por acaso que, na sua terceira edição, realizada poucos meses depois de Portugal se envolver na guerra, a 4 de fevereiro, tenha estado presente no *III Festival da Canção Portuguesa* o Duo Ouro Negro, um grupo musical originário da ex-colónia Angola. Esta presença deverá ser vista como uma afirmação de Portugal sobre a cultura angolana, pois tratou-se de um evento que procurou «estimular a produção e desenvolver a expansão e divulgação da música ligeira portuguesa» (*Regulamento do II Festival da Canção Portuguesa*, art.º 1.º). Assim, a presença angolana deveria ser vista como uma presença portuguesa.

A presença portuguesa no festival com o qual se realizou o intercâmbio entre Portugal e Espanha, ou, se quisermos, entre o *Festival da Canção Portuguesa* e o *Festival da Canção Espanhola*, a que me referi anteriormente, é dada a conhecer na notícia «Artistas Portugueses no Festival da Canção de Benidorm» (*RTV*, 8 de julho de 1961). Esta informa que a «embaixada portuguesa será constituída por Simone de Oliveira, Madalena Iglésias, Alice Amaro e António Calvário», sendo estes «alguns dos nossos melhores cançonetistas» que iriam estar presente no *Festival da Canção Espanhola*, em Benidorm.

A 5 de agosto, na notícia «Benidorm ficou a ser a capital da canção» (*RTV*, 5 de agosto de 1961), para além de serem confirmados os nomes dos artistas portugueses que estiveram em Espanha, ficamos a saber que estes foram apresentados por Pedro Moutinho, locutor da ENR. No mesmo documento é afirmado que «até que seja destronada por outra cidade, Benidorm ficará a ser a capital da canção desta Europa muito pegada ao extremo ocidental...». A expressão «desta Europa muito pegada ao extremo ocidental...» parece referir-se à parte da Europa Ocidental que apoiava a liberdade de expressão e de voto representada pelos EUA, em oposição à União Soviética (URSS), que representava a doutrina comunista ateia que suprimia a possibilidade de eleger e de discordar (Ball 2003:60).

Deste modo, a Península Ibérica era colocada lado a lado com os apoiantes da liberdade de voto e de expressão. Contudo, em Portugal existia uma contradição clara: por um lado, era governado por um poder ditatorial, mas por outro lado existia a possibilidade de voto, pelo menos em teoria.

Esta contradição também é notória na política cultural. Havia o desejo de mostrar um país moderno, aproximando Portugal dos restantes países europeus em determinados momentos, mas também era desejável um país conformista e parado no tempo. Para isso era preciso que a modernidade vivida na Europa Ocidental democrática não influenciasse, pelo menos de uma forma evidente, a continuidade da política social e cultural em Portugal.

Após a terceira edição, na qual se procurou acima de tudo projetar internacionalmente o festival, pelo menos a avaliar pela quantidade de notícias publicadas sobre o assunto, o *IV Festival da Canção Portuguesa* só voltaria a ser organizado em 1964, já depois de a RTP ter realizado o *I GPTVCP*.

6.2.2) O *Festival de Aranda de Duero*

No ano em que se realizou a segunda edição do *Festival da Canção Portuguesa*, 1960, a

Rádio Peninsular de Madrid, em colaboração com o Ayuntamiento de Aranda de Duero, organizou o I Festival da Canção do Douro. Com o fim de impulsionar e difundir a canção ligeira (RTV, 23 de julho de 1960).

A primeira edição do Festival, que viria a assumir diferentes denominações como *Festival da Canção Luso-Espanhol* ou *Festival Hispano-Português*, mas cujo nome oficial foi *Festival Hispano-Português de la Canción del Duero*, teve lugar na Praça de Touros de Aranda de Duero²; uma cidade a cerca de 160 km a norte de Madrid na região de Burgos (Espanha), nos dias 9, 10 e 11 de setembro de 1960.

Na mesma notícia da citação anterior, intitulada «Ao Festival da Canção do Douro podem concorrer portugueses e espanhóis», são publicadas as bases do festival nas quais se define que a letra e a música das canções apresentadas deveriam ser inspiradas em «motivos de folclore e costumes das províncias espanholas e portuguesas banhadas pelas águas do rio que dão o título ao certame», o Douro; e que podem ser apresentadas «canções ligeiras originais e inéditas, de duração aproximadamente de três minutos, de tema e ritmos livres» (4.º ponto) escritas por autores portugueses ou espanhóis nas línguas oficiais dos dois países (3.º ponto).

2 *Diário de Burgos*. <http://www.diariodeburgos.es/noticia.cfm/Ribera/20100905/festival/cancion/duero/DEFD54E7-CC5A-1162-FBBF77596089DACA>. Consultado a 17 de dezembro de 2015.

Nos excertos transcritos do regulamento do festival, é assumido que se trata de um concurso de *música ligeira*, sobre motivos de *folclore* e costumes dos diferentes espaços de origem das composições. Esta definição aproxima-se da definição de «nacional-cançonetismo» a que já me referi, pois os motivos de *folclore* e costumes eram entendidos, no seu uso poético, como uma forma de ancorar as canções à noção patriótica. Contudo, tratando-se de um regulamento de um evento espanhol, importa realçar o facto de existir uma coincidência entre a definição de *música ligeira* nos dois países da Península Ibérica.

Este festival inicia-se numa fase particularmente importante do ponto de vista político em Portugal. Após o término da Guerra Civil Espanhola (1936-39), os governos de Portugal e Espanha assinam o Tratado de Amizade e Não-Agressão a 17 de março de 1939, que surgiu de uma tentativa de Salazar assegurar a neutralidade de Espanha na II Guerra Mundial, a mesma posição que adotou em Portugal. Posteriormente, os mesmos governos assinam um Protocolo Adicional ao tratado recém-acordado, a 29 de janeiro de 1940, no qual é declarado que

Os Governos Português e Espanhol acordam e por este Protocolo se obrigam a concertar-se entre si acerca dos melhores meios de salvaguardar quanto possível os seus mútuos interesses (Meneses 2009:279).

Embora se verifique uma aproximação entre os dois países do ponto de vista político, com vantagens na afirmação dos dois regimes ditatoriais numa Europa democrática, no final da década de 1950, mais precisamente em 1958, Salazar vive dois momentos que colocam em causa o seu poder. O primeiro verifica-se pela popularidade conseguida por Humberto Delgado durante a campanha eleitoral para presidente da República, que foi controlada pela repressão sobre aglomerações de pessoas e pelo controlo da imprensa escrita. O segundo momento é causado pelo bispo do Porto, D. António Ferreira Gomes, que escreveu uma carta com a data de 13 de julho de 1958, que se tornou do conhecimento público, a questionar Salazar.

Estes factos, ainda presentes na memória dos responsáveis políticos, bem como dos responsáveis da participação portuguesa no certame espanhol poderão explicar, em parte, a primeira participação num festival de *música ligeira* internacional por parte de alguns dos mais famosos cançonetistas que desenvolviam as suas carreiras em Portugal, pois parecia interessar a aproximação entre os dois governos, o que se terá verificado

não só pela presença de músicos portugueses no festival espanhol, como pela divulgação que se pretendeu dar ao evento nos dois lados da fronteira.

As canções selecionadas serão interpretadas nas provas finais do festival, em Aranda de Duero, nos dias 9, 10 e 11 em espetáculos públicos difundidos pela Rádio Peninsular e emissoras da região do Douro, assim como todas as emissoras doutras regiões que desejem participar na transmissão do festival (Bases do *Festival Hispano-Portugués de la Canción del Duero*, RTV de 23 de julho de 1960:12.º).

Num concurso que atribuiu prémios tanto aos autores como aos intérpretes (Id. *ibid.*:16.º), embora os valores atribuídos aos primeiros fossem cerca do dobro do valor atribuído aos segundos, surge como novidade, relativamente aos outros festivais já analisados, a cedência por parte dos «autores das canções distinguidas com os três primeiros prémios e as sete medalhas seguintes» de 25% dos direitos de gravação a favor do *Ayuntamiento* de Aranda de Duero por um período de um ano, «que expirará no dia 12 de setembro de 1961» (Id. *ibid.*:17.º).

Embora este festival não contemple como prémio a gravação comercial dos principais sucessos, ou, dito de outra forma, dos primeiros classificados, como era comum, é interessante verificar que havia por parte da comissão organizadora a intenção de rentabilizar economicamente este evento a partir de futuros lucros conseguidos pela indústria discográfica. Esta parece ser a razão pela qual se deslocaram a Aranda delegações das editoras que representavam compositores e intérpretes (Lopes, no prelo). A intenção de editar em disco alguns dos sucessos, associada à presença de responsáveis das editoras, acabaria por ter como resultado uma edição da Hispavox.

A 24 de setembro de 1960, na notícia «O Que foi o Festival da Canção Hispano-Portuguesa em Aranda de Duero», publicada na RTV, na qual este assume a designação de *I Festival da Canção Hispano-Portuguesa*, é afirmado que os «artistas eram na sua maioria figuras populares da Rádio e TV de Espanha». Isto revela que logo desde a sua origem o festival não tinha como objetivo abrir espaço a novos intérpretes, mas contar com a participação de nomes já conhecidos do meio musical para divulgar Aranda de Duero. A origem de diferentes festivais em espaços turísticos emergentes, como é exemplo Aranda de Duero e Benidorm, leva a crer que um dos seus principais objetivos era a divulgação desta região enquanto des-

tino de férias³. Esta parece ter sido a principal razão pela qual se procurou dar uma projeção internacional ao festival, nomeadamente na aposta da ligação entre os dois países da Península Ibérica, o que deverá ter acontecido não só por razões de proximidade geográfica ou de identidade entre os dois regimes políticos, mas também devido ao novo ambiente de cooperação entre a RTP e a TVE patrocinado pela dependência de Portugal relativamente a Espanha para o acesso às emissões da *Eurovisão*.

O desejo de dar uma imagem internacional ao *I Festival da Canção do Douro* é desde logo evidente no cartaz do festival (ilustração 26), em que surge com a designação 1^{er} Festival Hispano-Portugués, mas é também muito óbvio no *outdoor* colocado em Aranda de Duero aquando da sua realização, apresentado como 1^{er} Festival Internacional de la Canción del Duero, conforme mostra a imagem seguinte. Contudo, é importante referir que esta designação nunca é usada nem nas bases do festival, nem nas muitas notícias dedicadas ao festival na imprensa escrita.



Ilustração 26.

Fotografia de Aranda de Duero (1960)⁴.

Embora a leitura das notícias da época mostre que era evidente o desejo de aproximar Portugal e Espanha, muito embora este não tenha sido transmitido pela RTP, na sua primeira edição apenas esteve presente como representante oficial de Portugal o presidente da Câmara Municipal do Porto, Frazão Nazaré, que, quando questionado sobre a forma e o significado do festival, afirma:

Todos sabemos que existe entre portugueses e espanhóis tal afinidade espiritual que nestes tempos conturbados em que os homens se agitam movidos

3 <http://www.guateque.net/festivaldelduero.htm>. Consultado a 15 de dezembro de 2016.

4 <http://www.guateque.net/festivaldelduero.htm>. Consultado a 19 de dezembro de 2017.

por ideias de destruição, maior significado, atinge e mais louvável me parece. Todavia é de notar — e eu lamento sinceramente — o facto de não contarmos com um número maior de artistas neste festival. Dadas as suas especiais características e atendendo ainda a que ele foi uma homenagem ao rio Douro, que une dois países e banha os corações de Portugueses e Espanhóis, seria lógico que Portugal se fizesse representar com uma verdadeira embaixada de artistas, mensageira das suas músicas que em qualquer parte do Mundo é uma nota expressiva dos nossos sentimentos mais íntimos (RTV, 24 de setembro de 1960).

No que diz respeito à representação musical de Portugal, referida por Fração Nazaré, existem documentos que colocam algumas dúvidas quanto ao número de canções apresentadas pela delegação portuguesa. Num folheto do festival, no qual podemos não só conhecer os intérpretes, jurados, organizadores ou as letras das canções interpretadas, surgem quatro canções em português: *Canção ao Porto* (Artur Ribeiro e Jaime Filipe), *O Meu Rio Douro* (F. Vitorino de Sousa e José Santos), *Rio Douro* (Hernâni Correia e Jorge Costa Pinto) e *Flor da Rua* (Maria Nelson e J. M.^a Tarridas). Contudo, importa salientar que a última canção citada tem autores espanhóis, embora a letra da canção surja em português. Este facto levanta algumas dúvidas que são acrescidas ao facto de algumas canções portuguesas parecerem ter sido interpretadas em espanhol, como irei referir mais à frente.

Na notícia já referida, «O Que foi o Festival da Canção Hispano-Portuguesa em Aranda de Duero», são mencionadas duas canções portuguesas: *O Meu Rio Douro*, interpretada por Maria Helena, uma cantora brasileira, e *Canção ao Porto*, interpretada pelo próprio autor Artur Ribeiro, que foram premiadas com o primeiro e terceiro prémio, respetivamente. Estas canções foram gravadas no disco *I Festival Hispano-Portugués de la Canción del Duero*. Embora o folheto suprarreferido tenha a letra de quatro canções em português, uma delas de autores espanhóis, o facto de este ter sido impresso antes da realização do festival leva-nos a crer que estava prevista uma maior participação portuguesa, mas que só terão sido interpretadas estas duas canções.

Se a primeira edição do festival da Canção del Duero teve lugar após vários acontecimentos de contestação política interna, como referi, a segunda edição teve lugar após dois acontecimentos políticos que marcariam a história não só de Portugal, mas também de Espanha. O primeiro dá-se nos primeiros dias de janeiro de 1961, com a revolta dos trabalhadores nas fazendas de algodão da Baixa do Cassange, um evento considerado o início

da Guerra Colonial, que só terminaria com a revolução de 25 de abril de 1974. O segundo momento que envolveu os dois países da Península Ibérica foi o desvio do navio *Santa Maria*, a 22 de janeiro. Embora se tratasse de um navio português e o sequestro tenha sido liderado por um militar do mesmo país, Henrique Galvão (1895-1971), este acontecimento foi levado a cabo por um grupo de portugueses e espanhóis integrantes da Direção Revolucionária Ibérica de Libertação. Mesmo não tendo qualquer consequência grave do ponto de vista militar, visto que os objetivos do sequestro não foram alcançados, não deixou de alertar tanto a opinião pública como as autoridades estrangeiras para o que se estava a passar relativamente aos governos ditatoriais de Salazar e Franco, do ponto de vista político e social. Estes factos, associados à crescente contestação já sentida no final da década anterior, a que me referi anteriormente, terão levado a que, na noite de 13 de abril 1961, Salazar se dirigisse ao país usando a rádio e a televisão, os mais importantes meios de comunicação da época, informando que assumia a pasta da Defesa, cargo que manteve até 4 de dezembro de 1962.

Foi neste ambiente de contestação política, no qual era importante que os dois países se mantivessem unidos, que se realizou entre os dias 8 e 10 de setembro de 1961 a segunda edição do *Festival da Canção del Duero*. Conforme podemos confirmar na notícia «Está a decorrer o II Festival Luso-Espanhol da Canção do Douro», publicada na *RTV* de 9 de setembro, ou seja, no segundo dia do festival, a organização mantém-se a cargo do Ayuntamiento de Aranda de Duero, em parceria com a *Rádio Peninsular* (Madrid), mas passa a contar com a colaboração do RCP (Lisboa e Porto). As estações radiofónicas referidas

deram diariamente até ao passado dia 3, programas com as vinte canções seleccionadas.

Só o R.C.P. [Rádio Clube Português] apresentou, em todos os seus emissores, de Lisboa e do Porto, cinquenta programas dedicados às canções do festival.

[...]

Além disso, o Rádio Clube Português transmite, na noite do dia 10, diretamente de Aranda do Douro, o espetáculo final.

(*RTV*, 9 de setembro de 1961)

Também somos informados de que a estação de rádio portuguesa enviou a Aranda de Duero uma equipa constituída pelo diretor adjunto de produção, José Carlos Baptista; pelo locutor, Henrique Mendes; e pela assistente

da secção espanhola, Maria Mercedes Ercília. A terminar a notícia surge a informação de que a final do festival fora gravada pela TVE, e que os «planos de intercâmbio» previam a emissão da gravação por parte da RTP, o que, segundo o *registo de programas*, teve lugar a 12 de setembro de 1961.

Para além dos prémios monetários atribuídos aos três primeiros classificados, estavam previstos ainda dois prémios especiais. Contudo, não foi possível saber se foram atribuídos:

- Troféu Embaixador de Espanha em Portugal, oferecido pelo Prof. Ibañez Martini, à canção portuguesa mais bem classificada;
- Troféu Estoril-Sol, destinado a uma canção ou a um intérprete espanhol.

Na final, foram apresentadas 20 canções, sendo 15 de autores espanhóis e cinco de autores portugueses. A interpretação esteve a cargo de cantores ou conjuntos dos respetivos países. No que diz respeito aos intérpretes espanhóis, estiveram presentes Juan Riquelme, Conchita Bautista, Geln, Teresita Sanchez, Fernando Granada, Elia Rico, Conjunto Los Llaneros e o duo Alfonso y Fernando.

Na rubrica «Notícias para o seu Arquivo», publicada pela revista *Flama* a 22 de setembro de 1961, que se refere ao festival organizado em Aranda de Duero como *Festival Hispano-Português*, é relatado que a canção à qual foi atribuído o primeiro prémio foi *Leña Quemada*, com letra de Antonio Llorens Salesa e música de Angel Martínez Llorente, interpretada por Elia Rico. Esta informação é confirmada noutra notícia publicada no dia seguinte, mas pela *RTV*, na qual são dadas a conhecer as letras das canções que ficaram no pódio. O segundo lugar foi atribuído à canção *Carmina*, um *fox-fado* com letra de Eduardo Rodriguez Cárcamo, e música e interpretação do conjunto Los Llaneros; e o terceiro lugar foi concedido à canção *Madre Anunciacion*, com letra e música de Mariano Méndez Vigo, e com interpretação de Conchita Bautista.

É muito curioso verificar que, embora nenhuma das três primeiras classificadas tenha sido uma canção de autores portugueses, e portanto representativa de Portugal, o segundo lugar tenha sido atribuído a uma canção classificada como *Fox-fado*, conforme nos é apresentado na notícia da *RTV* supramencionada. Este facto revela que já existia uma proximidade entre o trabalho desenvolvido pelos autores dos dois países, nomeadamente no que diz respeito ao conhecimento do *fado* em Espanha. Para isso terá con-

tribuído a casa de fados existente em Madrid, Fados, pela qual passaram alguns dos mais importantes cantores e executantes desta categoria musical da década de 1950 e 1960, como é noticiado na imprensa escrita em Portugal. Se antes conseguimos verificar que existia uma grande proximidade entre o que era a *música ligeira* em Portugal e em Espanha, agora podemos verificar que existiam ligações entre a *canção ligeira* e o *fado*.

Num festival que contou com a participação dos compositores portugueses Fernando Carvalho, Nóbrega e Sousa (com duas canções), Helena Moreira Viana e Jorge Costa Pinto, estiveram presentes como intérpretes das suas composições Maria Amélia Canossa e Artur Ribeiro. A composição com letra de Artur Ribeiro e música de Fernando de Carvalho, *O Douro Canta*, foi a canção portuguesa com a melhor classificação, tendo obtido o sexto lugar na final, numa interpretação de Artur Ribeiro (autor da letra).

Ao contrário do que se verificou na primeira edição do festival, não parece ter existido nenhuma edição discográfica a partir de canções concorrentes. Em 1961, na segunda edição, verificou-se um aumento do número de portugueses, sendo conhecida a presença de Teodoro dos Santos, diretor da Sociedade Estoril-Sol, bem como de Pedro Rocamor, adido cultural da Embaixada de Espanha em Lisboa, que compareceu como representante do Embaixador de Espanha em Portugal (RTV, de 9 de setembro de 1961).

A presença de Teodoro dos Santos enquanto diretor da sociedade que daria o nome a um dos prémios especiais, o Troféu Estoril-Sol, reforça a ideia de que este evento musical estava muito associado ao turismo. Mesmo não sendo possível saber em que consistiu, nem mesmo se o prémio foi ou não atribuído, este terá sido provavelmente da responsabilidade da sociedade que dirigia.

Em 1962, na sua terceira edição realizada entre os dias 7 e 9 de setembro, foram interpretadas no *III Festival Hispano-Portugués de la Canción del Duero* 20 canções, das quais oito de autores portugueses:

- *Canção para Matar Saudades* (música de Carlos Nóbrega e Sousa e letra de Mendonça Ferreira)
- *Poema ao Amor* (música de Jorge Costa Pinto e letra de José Correia)
- *Canção do Douro* (música e letra de Eurico Augusto Cebolo)
- *Dúvida* (música de Shegundo Galarza e letra de António José)
- *Um Caso ao Caso* (música de Carlos Rocha e letra de Luís Simão)

- *Quero ir ao Douro* (música e letra de António Garrido Carrega)
- *Eu vi a Minha Mãe Rezando* (música e letra de Álvaro Duarte Simões).
- *Porta Fechada* (música e letra de Álvaro Duarte Simões)
(RTV, 1 de setembro de 1962)

A colaboração dos canais radiofónicos RCP e Rádio Peninsular, responsáveis pela pré-seleção das canções de cada país, bem como a organização por parte do Ayuntamiento de Aranda de Duero, mantêm-se na terceira edição do festival, na qual estiveram presentes, como intérpretes portugueses, Maria do Espírito Santo, Artur Garcia, João Maria Tudela e Marina Neves.

Embora não existam dúvidas de que foram estes os intérpretes portugueses que se apresentaram em Aranda de Duero em 1962, uma notícia (RTV, 1 de setembro de 1962) revela o facto de terem existido diligências para que Portugal se fizesse representar pelas vozes de Maria de Lurdes Resende, António Calvário, Gina Maria e João Maria Tudela; destes cançonetistas apenas o último esteve presente em Espanha. Contudo, não foi possível concluir exatamente o motivo de tal situação, embora pareça que António Calvário e Gina Maria não estivessem «porque se tiveram de deslocar a África para se apresentarem em diferentes espetáculos, nomeadamente para os militares portugueses deslocados»⁵. Relativamente a Maria de Lurdes Resende, não foi possível encontrar qualquer justificação. Este facto é mesmo questionado numa notícia intitulada «Perguntas com direito a resposta», publicada a 15 de setembro na RTV:

Se os estabelecimentos Valentim de Carvalho sabiam já que os artistas Maria de Lurdes Resende, António Calvário e Gina Maria não podiam ou não queriam deslocar-se a Aranda, qual a razão porque foram eles a gravar comercialmente as canções portuguesas? (RTV, 15 de setembro de 1962).

Embora não tenha sido possível concluir se os intérpretes portugueses supracitados sabiam que «não podiam ou não queriam deslocar-se a Aranda», a verdade é que foram estes, juntamente com João Maria Tudela que gravaram em disco as canções escolhidas para representar Portugal, num total de 110 canções de autores portugueses enviadas a concurso.

⁵ <https://www.inverso.pt/vinyl/txt/Aranda.htm>. Consultado a 8 de junho de 2016.

Na sua terceira edição, realizou-se uma finalíssima, que foi transmitida em direto pelo RCP das 20h30 às 23h45 no programa *Meia-Noite*, com a presença de dez composições, tendo a votação do júri atribuído a seguinte classificação:

- 1.^a *Quisera Perguntarte*
- 2.^a *Romance en Andalucia*
- 3.^a *Canção do Douro* — interpretação Maria do Espírito Santo
- 4.^a *Sancho Panza*
- 5.^a *Um Caso ao Acaso* — interpretação João Maria Tudela
- 6.^a *Camiño del Litoral*
- 7.^a *Destertarás*
- 8.^a *Quero ir ao Douro* — interpretação Maria do Espírito Santo
- 9.^a *Porta Fechada* — interpretação Artur Garcia
- 10.^a *El Barquero*

Como podemos verificar, a canção representativa de Portugal mais bem classificada obteve o terceiro lugar: *Canção do Douro*. Também podemos concluir que, de todos os intérpretes portugueses presentes, apenas Marina Neves não esteve na finalíssima do dia 9. Ainda assim, obteve a medalha de ouro do Festival, oferecida pelo embaixador de Espanha em Portugal.

No que diz respeito aos intérpretes, embora Artur Ribeiro não tenha estado presente na edição de 1962 por não concordar «com a forma como foram tratados os artistas portugueses», importa transcrever a notícia «Artur Ribeiro fala-nos de Festivais da Canção», publicada no mês da realização da terceira edição do Festival de Aranda de Duero:

— Tem consciência de que a sua [Artur Ribeiro] participação e os prémios que conseguiu permitiu-lhe apresentar-se no célebre programa da TVE «Grande Parada» e gravar em espanhol pela Philips com acompanhamento da conhecida orquestra de Augusto Alguero. — Parece que voltei a agradar, pois já atuei duas vezes no referido programa, a última das quais num «show» de três quartos de hora, quando da visita a Espanha do Presidente da República. Ainda como reflexo do meu sucesso em Espanha colaborei num festival organizado pelo jornal «Pueblo» e cumpri, durante um mês, um contrato no 'Fado', além de diversas atuações na Rádio. A base do meu reportório são realmente as canções da nossa terra. Em Espanha, porém, sou obrigado e cantá-las em espanhol, dada a dificuldade dos nossos vizinhos em perceber outras línguas. Isto prova, por outro lado, a facilidade que temos em cantar em diversos idiomas.

- A que se deverá esse acréscimo de interesse do público?
- Em enormíssima parte à Televisão. É o maior canal publicitário de um artista e divulga, ao mesmo tempo, o gosto pela efetivação de espetáculos, como já se sente em qualquer terra do País.

(*RTV*, 1 de setembro de 1962)

As palavras de Artur Ribeiro revelam que a participação em festivais de música era muito importante para o aumento do mercado de trabalho de um intérprete, pois permitia uma maior visibilidade e conseqüente sucesso na maioria dos casos. Sendo um festival internacional, permitiu a internacionalização de algumas das maiores vedetas associadas à *canção ligeira* da época, que desenvolviam essencialmente as suas carreiras em território nacional, que na época incluía as províncias ultramarinas, marcando presença principalmente em Angola e Moçambique.

Relativamente ainda às palavras transcritas, importa salientar que estas também revelam a consciência que já existia do papel da televisão enquanto «canal publicitário» para os artistas e para o seu trabalho musical, e como elemento de alteração dos hábitos de consumo ao desenvolver o gosto pelo espetáculo.

Relativamente aos artistas portugueses que participaram na terceira edição do festival em análise, importa referir que estes marcaram presença na TVE, mais precisamente nos seus estúdios em Madrid, nos dias 6 e 10 de setembro, ou seja, no dia anterior e no dia posterior à realização do festival, respetivamente (*RTV*, 1 de setembro de 1962). Este facto reforça a ideia da importância da televisão para uma maior visibilidade dos intérpretes, dos autores e do próprio evento, no qual algumas das canções portuguesas parecem ter sido interpretadas em espanhol.

No artigo «Rescaldo de um Festival...» (*RTV*, 29 de setembro de 1962), para além de ser revelada a dificuldade que existiu em obter informação por parte do RCP relativamente ao festival para que a revista *RTV* pudesse dar a devida atenção, são colocadas algumas questões, das quais importa referir a seguinte:

- 6.^a — Porque se desinteressou a R.T.P. de transmitir um festival, que a televisão espanhola captou e interessou a Eurovisão? (*RTV*, 29 de setembro de 1962).

O facto de na questão ser afirmado que houve interesse por parte da *Eurovisão*, embora não especifique qual, indica que é muito natural que, para além

de ter sido emitida em direto pela TVE, o que é confirmado no *Diário de Burgos*⁶, a emissão tenha sido gravada para futura transmissão noutros países.

Relativamente à emissão por parte da RTP, a ausência de qualquer referência ao festival nas grelhas de programação afasta qualquer dúvida relativamente a este facto, o que nos permite afirmar que não houve qualquer emissão do *III Festival de Aranda de Duero* por parte do canal de televisão português. Embora não tenha sido possível concluir o motivo desta opção, pois já eram possíveis as trocas de programas entre canais de televisão estrangeiros e a RTP, bem como emitir em direto para toda a Península Ibérica, não deixa de ser importante voltar a colocar a questão transcrita. Assim, podemos concluir que o conhecimento em Portugal do que foi o *III Festival Hispano-Portugués de la Canción del Duero* chegou através da imprensa escrita, da rádio e do conhecimento das canções representativas do nosso país através dos fonogramas difundidos por gravação comerciais.

O *IV Festival Hispano-Portugués de la Canción del Duero* teve lugar entre os dias 30 de agosto e 1 de setembro de 1963, conforme informa a rubrica «Ondas», publicada a 31 de agosto na *RTV*. Nesta é referido que o festival se iniciou no dia anterior ao da edição da revista e que a final, que se esperava que a *Eurovisão* transmitisse, teria lugar no dia seguinte. Contudo, através da análise das grelhas de programação da RTP, e à imagem do que terá acontecido no ano anterior, tal parece não se ter verificado. A mesma rubrica informa que a representação musical portuguesa se fez com a apresentação de oito canções interpretadas por Rui de Mascarenhas, Gina Maria, António Calvário e Gisela Marques. Paula Ribas também participou, mas não como concorrente. A representação portuguesa era também feita pela presença de pessoas ligadas às editoras discográficas, que faziam questão em estar presentes para estabelecerem contactos e procurarem conhecer a organização deste tipo de eventos (Ema Pedrosa, maio de 2015).

Se, relativamente à edição anterior do festival, já tínhamos encontrado queixas sobre a dificuldade em obter informações para as noticiar, na quarta edição podemos afirmar que as notícias se resumem a alguns parágrafos presentes na rubrica «Ondas», já referida. A ausência da transmissão televisiva em Portugal, associada à ausência de notícias e ao facto de não ser conhecida qualquer gravação comercial das canções dos autores portugueses, parece evidenciar um afastamento dos meios de comunicação portugueses relativamente ao festival organizado em

6 <http://www.diariodeburgos.es/noticia.cfm/Ribera/20100905/festival/cancion/duero/DEFD54E7-CC5A-1162-FBBF77596089DACA>. Consultado a 11 de fevereiro de 2018.

Aranda de Duero, sem que tenha sido possível encontrar uma justificação para tal facto.

A 7 de setembro de 1963 (RTV), somos informados que Gina Maria conquistou o primeiro prémio da interpretação com a canção *Somos Dois Estranbos*, e que Rui de Mascarenhas e António Alvarinho conquistaram medalhas especiais. Todavia, na edição seguinte da revista, a 15 de setembro (RTV), é-nos retratado um acontecimento que, ao contrário do que aconteceu nas edições anteriores, em nada dignificou a representação portuguesa. Referindo-se a um escândalo, conta que Gisela Marques foi humilhada pela sua interpretação, tendo sido mesmo obrigada a deixar o palco, e questiona:

... como as entidades oficiais consentem que artistas, que em nada podem dignificar o nome do país, sejam enviados ao estrangeiro com o pomposo título de «representante de Portugal».

[...]

A quem atribuir a culpa deste estado de coisas? Gisela Marques é uma fraude que não se inventou a ela própria. Foi inventada. Vamos portanto castigar o inventor da cançonetista, aquele que a levou até à representação de um País, em festivais estrangeiros.

(RTV, 15 de setembro de 1963)

Este depoimento é verdadeiramente interessante não só porque revela a importância que tinha a qualidade dos intérpretes portugueses nas suas participações estrangeiras quando entravam em competição com artistas de outros países, como pelo facto de nunca atribuir a responsabilidade à intérprete, mas aos responsáveis pela sua participação. Ainda assim, nunca refere o nome de quaisquer eventuais responsáveis. Além disso, a afirmação «vamos portanto castigar o inventor da cançonetista» revela que já na década de 1960 as oportunidades de virem a ser ou não artistas consagrados não dependiam exclusivamente das suas competências pessoais, embora no caso referido não tenha sido possível saber quem foram os responsáveis, nem concluir a razão que levou a que fosse possível tal «humilhação».

A ausência de notícias por parte da imprensa escrita analisada leva a que não tenha sido possível saber quais foram as canções que marcaram presença no *IV Festival Hispano-Portugués de la Canción del Duero*, e impossibilitou qualquer informação relativa aos seus autores. Para além disso, não foi possível saber qual a canção agraciada com o Prémio de Popularidade

criado na edição anterior, caso este tenha sido atribuído, e que deveria ser atribuído em 1963.

A quinta edição do festival teve lugar em 1964, tendo sido convidado para «Delegado em Portugal» Melo Pereira. Já depois de Portugal ter organizado o *I GPTVCP* — 1964, e de ter participado pela primeira vez no *GPEC* em 1964, o *Festival de Aranda de Duero* viria a ter a sua última edição em 1970.

7. Mercados

7.1) Rádio

Ao contrário do que aconteceu na grande maioria dos países europeus, em Portugal a concessão do serviço público de televisão não foi atribuída à empresa de serviço público de rádio, nem esta teve qualquer participação no capital social. Num total de 60 mil ações, um terço foi posto à disposição para subscrição dos emissores particulares de radiodifusão (DL n.º 40 341, 18 de outubro de 1955), que ficou dividida da seguinte forma:

- Rádio Clube Português: 9260 ações
 - Rádio Renascença, Lda.: 4630 ações
 - Emissores do Norte Reunidos, Lda.: 2310 ações
 - Rádio Clube de Moçambique: 2310 ações
 - Emissores Associados de Lisboa, Lda.: 1400 ações
 - Rádio Ribatejo: 30 ações
 - Rádio Pólo Norte: 30 ações
 - Posto Emissor de Radiodifusão do Funchal: 20 ações
 - Rádio Clube de Angra: 10 ações
- (DG, 31 de dezembro de 1955)

O número de ações evidencia a importância de cada uma das estações de rádio no capital social da sociedade, mas também o facto de que não houve por parte dos legisladores qualquer desejo, ou interesse, em que o canal de rádio estatal, a ENR, tivesse qualquer participação como acionista. Todavia, este facto não significa que a rádio estatal não tenha tido uma participação ativa na RTP.

A criação do GET, em 1953, inserido no Gabinete de Estudos e Ensaios da ENR, dirigido pelo engenheiro Francisco Bordalo Pinheiro com o apoio dos engenheiros Lopes da Silva e Manuel Bívar, na época todos funcionários da emissora de rádio estatal, é desde logo demonstrativo da importância da ENR nos primórdios da RTP. O DL n.º 40 341, de 18 de outubro de 1955, no artigo 5.º, atribui à ENR a responsabilidade de entregar anualmente à concessionária de televisão uma percentagem das taxas de radiodifusão cobradas ao abrigo do art.º 17.º do DL n.º 30 753, de 14 de setembro de 1940.

No DL n.º 40 312, de 9 de setembro de 1955, para além de informar que estava em estudo a instalação de serviços nacionais de televisão, e que as características desse mesmo serviço já estão definidas, afirma que a instalação de aparelhos recetores de televisão carece de autorização da ENR e que esta ficará responsável pela cobrança das taxas de televisão a fixar em despacho pela Presidência do Conselho. A 30 de dezembro de 1957, no DL n.º 41 486, é regulamentado o valor anual das licenças de «radiodifusão sonora e visual», de 100\$00 e de 360\$00, respetivamente, que podiam ser pagas anual ou semestralmente. A responsabilidade da sua atribuição, cobrança e fiscalização, bem como a emissão dos livretes que deveria acompanhar os recetores, mesmo no caso de transferência da propriedade dos mesmos, ficou sob a alçada da ENR. Assim, após ter sido o embrião dos primeiros passos para a instalação da televisão em território nacional, a rádio pública ficou com a responsabilidade de autorizar, cobrar e fiscalizar as licenças de radiodifusão, bem como entregar anualmente à RTP o valor correspondente das mesmas que, como referi anteriormente, foram um importante meio de financiamento do serviço público de televisão, para além dos patrocínios e da publicidade.

O RCP, nomeadamente através do seu presidente Jorge Botelho Moniz, também teve um papel ativo na origem da RTP. Parece ter sido por sua influência, e pelo desinteresse mostrado pela ENR com base em razões financeiras, que a RTP não ficou como propriedade da rádio pública, tendo o RCP requerido a instalação de uma rede de televisão comercial em 1955. Contudo, esta não foi cedida por não fazer sentido autorizar uma licença visto que ainda estavam a decorrer os estudos por parte do GET para a instalação da televisão em território nacional. Embora Jorge Botelho Moniz não tenha conseguido que a rádio que presidia tivesse tido autorização para emitir televisão, acabou por obter quase metade das ações subscritas pelas emissoras particulares de radiodifusão, o que lhe permitiu aceder à administração da RTP.

Os três engenheiros que iniciaram os estudos preliminares em 1953, suprarreferidos, acabariam por fazer parte dos quadros da RTP. Francisco Bordalo Pinheiro assumiu a chefia dos Serviços Técnicos, nos quais Lopes da Silva ficou encarregado da montagem, reparação e conservação das câmaras de captação, dos comandos, da central de vídeo e da cabine de comando. Manuel Bívar, para além de ter feito parte da comissão nomeada na Portaria de 19 de fevereiro (DG, 19 de fevereiro de 1955) como representante da ENR, foi consultor técnico da RTP. Posteriormente, a 1 de setembro de 1958, foi nomeado diretor delegado da administração, tendo-lhe sido atribuído a coordenação dos vários serviços de estúdios, cuja direção ficou sob a sua responsabilidade. Em janeiro de 1959, deixa as funções de diretor delegado e, quatro meses mais tarde, torna-se administrador da empresa (Teves 2017a).

A 9 de março de 1957, ou seja, dois dias após o início das emissões regulares, é publicada a notícia «A Radiotelevisão Portuguesa Presta as Suas Contas», que nos dá a conhecer o *Relatório do Conselho de Administração da RTP* que acompanhou as contas relativas ao primeiro ano de exercício, onde se lê:

Neste particular, temos o dever de salientar a valiosa cooperação da Imprensa e da Rádio cujos incontestáveis serviços prestados à divulgação da Televisão merece o nosso melhor reconhecimento (RTV, 9 de março de 1957).

Ao contrário do que seria de esperar, a rádio e a imprensa escrita tiveram um papel importante na divulgação da televisão, mesmo existindo a consciência de que o novo elemento do campo dos *media* poderia retirar ouvintes à rádio, e leitores à imprensa.

Na brochura distribuída na FPL ao longo das emissões experimentais, é afirmado que a televisão era «ao mesmo tempo, o Livro, o Palco, o Concerto, o Estádio, a Viagem, o Jornal» (*Onde? Como? Quanto? Quando?* 1956), o que revela que existia por parte da RTP o objetivo de conquistar espaços anteriormente ocupados por outros mercados, mesmo fora do âmbito dos meios de comunicação, como por exemplo o desportivo ou das viagens; para além destes, as emissões de televisão fizeram alterar os hábitos da população, tais como o passeio público noturno, que foi sendo substituído pela televisão.

No que diz respeito à rádio, com quem a RTP partilhou grande parte dos artistas, o facto de esta ter contribuído de uma forma evidente para

a divulgação da televisão leva a crer que não terá existido a consciência de que a televisão poderia ser uma ameaça. Contudo, isso não é verdade. Foram publicados vários artigos na imprensa escrita que provam a consciência da existência dessa ameaça, de tal forma que é a própria RTP que coloca a questão: Vão elas lutar?



Ilustração 27.

Pormenor da brochura
*Onde? Como? Quanto?
Quando?* (1956).

Parece ter existido por parte dos responsáveis, mais conhecedores do modo de funcionamento dos mercados associados aos *media*, a consciência de que a televisão, em vez de se tornar uma ameaça, poderia fazer crescer o mercado, especificamente o mercado associado à música, e deste modo fazer crescer o seu potencial comercial, o que na verdade se veio a verificar.

O facto de muitos músicos que estavam ligados à rádio terem passado a desenvolver a sua carreira profissional também através da sua presença nos ecrãs de televisão parece ter sido um dos aspetos que contribuiu para o crescimento do mercado em torno da música.

Ouvindo as Estrelas, lançado em 1952, com produção de Luís Cajão e Nóbrega e Sousa, foi um dos programas radiofónicos com maior popularidade no início da década de 1950, e pelo qual passaram os mais importantes nomes da *música ligeira*, da *música erudita* e do *fado*, alguns deles vindo do CPAR. Dos músicos que participaram neste programa, muitos viriam a integrar importantes programas de televisão:

- Ao nível da *música erudita*, encontramos nomes como Grazi Barbosa (pianista) e Vasco Barbosa (violinista), que viriam a participar no programa *Música e Artistas*, e o segundo no *Intermédio*

Musical; João Nogueira (violinista) participou nos programas *O Cançonetista Artur Ribeiro*, *Canções por Maria Clara e Duas Canções por Mick Micheyl e Amália Rodrigues*; e Regina Cascais (pianista) esteve no *Intermédio Musical*, *Música e Artistas*, *Música para Todos* e *Momento Musical*.

- No que diz respeito à *música ligeira*, Domingos Vilaça, ora com a sua orquestra, ora com o seu conjunto, esteve em *Canções a Granel*, *Loja da Esquina*, *Os três Saloios*, *Variiedades*, *Music-Hall*, *Cruzeiros Musicais*, *Telefones Musicais* e em algumas peças de teatro com acompanhamento musical ao vivo. Tavares Belo, que em 1946 substituiu o maestro Belo Marques na direção da Orquestra de Variiedades da ENR, participa na *Festa de Homenagem ao Maestro Belo Marques*, emitida pela RTP a 22 de novembro de 1958, e ainda no programa *Bibi Ferreira e Tavares Belo*, de 27 de junho de 1959. Eugénia Lima (acordeonista) participou no programa *Music-Hall*. Carlos Villaret (pianista) esteve presente em várias peças de teatro, no programa *Variiedades*, mas a sua maior participação foi no programa *João Villaret*, no qual acompanhava poesia recitada pelo seu irmão.
- As principais artistas do *fado* que estiveram tanto no programa *Ouvindo as Estrelas*, como na televisão foram Amália Rodrigues e Deolinda Rodrigues. A primeira participou em peças de teatro e no programa *Duas Canções por Mick Micheyl e Amália Rodrigues*; a segunda teve participações no programa *Lisboa à Noite*, *Fados*, *Café Concerto* e *Revista de Espetáculos*.

O exemplo do programa radiofónico *Ouvindo as Estrelas*, pelo sucesso que obteve na época, torna-se relevante para ilustrar a importância que a produção radiofónica teve na programação musical nos primórdios da televisão em Portugal. Contudo, e muito embora tenha optado por partir do exemplo do programa *Ouvindo as Estrelas*, outros foram igualmente importantes não só pelo seu sucesso junto do público radiofónico, como pela presença de um grande número de músicos. Outros exemplos de programas importantes são: *Vai Começar o Espetáculo*, *Aquarela Portuguesa*, *Crónica Musical*, *A Música e os Seus Sortilégios*, ou *Aspetos da Música Moderna*.

Deste modo, podemos revelar que a rádio, seja o canal do Estado ou as emissoras particulares, tiveram um importante papel no que foi a televisão nos seus primórdios, não só do ponto de vista da sua constituição,

da direcção e dos quadros técnicos, como do ponto de vista da produção televisiva e consequente programação musical.

7.2) Imprensa escrita

Assim como aconteceu com a rádio, a imprensa escrita teve um papel importante, reconhecido pelos profissionais da RTP, relativamente aos «incontestáveis serviços prestados à divulgação da Televisão» (RTV, 9 de março de 1957). A estreita ligação entre a televisão e a imprensa escrita é desde logo evidenciada na alteração verificada no nome da revista *Rádio Nacional* que, quatro dias após o início das emissões experimentais, assumiu a designação de *Rádio e Televisão*.

Embora até ao início das emissões de televisão as notícias sobre os estudos realizados ou sobre a assinatura dos contratos de concessão do serviço público sejam escassas, a partir do momento em que se dá a estreia das emissões na FPL, a imprensa passa a dar grande importância a todos os assuntos relacionados com a televisão. Este facto revela uma estreita relação entre estes dois meios de comunicação, que viria a ser de verdadeira colaboração, como vimos, por exemplo, na realização do concurso *Vedetas Precizam-se*, em 1961.

Apesar desta estreita colaboração, seja através da publicação da programação semanal, dos boletins de candidatura em concursos televisivos, ou na publicação de notícias sobre programas, tal não significa que tenha sido sempre pacífica. Um bom exemplo das divergências que existiram entre os dois meios de comunicação surge numa coluna de opinião, «Mau Gosto...», na qual é feita uma crítica muito clara à «maneira como a ‘Radiotelevisão Portuguesa’ resolveu chamar a atenção dos telespectadores para o custo da respetiva taxa anual», comparando esta «à verba despendida com a compra de ‘um simples jornal’ [...] num tom, em que transparece o desejo de achincalhar a Imprensa Diária» (*Flama*, 7 de março de 1958).

Embora tenham existido análises críticas ao trabalho desenvolvido pela RTP, podemos afirmar que na maioria dos casos existiu de facto uma grande colaboração entre a imprensa escrita e a televisão, nomeadamente com a imprensa que se dedicou ao mundo do espetáculo, como as revistas *Flama*, *RTV* e *TV — Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*.

Um dos primeiros exemplos da colaboração a que faço referência verificou-se na organização do concurso das *Rainhas da Rádio e da Televisão*,

por parte da *Flama*, que em 1960 teve a colaboração da RTP na transmissão da coroação da «rainha» Madalena Iglésias, e que na edição seguinte, dois anos mais tarde, foi apresentado por cinco profissionais da RTP, embora o programa de *variedades* nos quais as rainhas foram coroadas não tenham sido emitidos pelo canal de televisão.

O mesmo tipo de atitude colaborativa também se verificou em 1961, entre a RTP e a RTV, que organizou o concurso *Vedetas Precisam-se*. Ao contrário do concurso organizado pela revista *Flama*, este tinha como objetivo o aparecimento de novas vedetas, razão pela qual os vencedores terão sido entrevistados no *Telejornal* no dia seguinte à final. Ambos os concursos foram noticiados semanalmente por cada uma das revistas organizadoras, não só através de notícias, como na publicação de classificações ou de opiniões dos seus leitores. Esta parece ter sido uma estratégia para manter vivos os assuntos gerados em torno dos vários intervenientes, o que era do interesse de todos.

Mesmo tratando-se de uma situação pouco usual, um caso revelador da forma de como as revistas mantinham os temas em torno dos artistas, semana após semana, surge em 1963. A RTV publica a opinião de uma telespectadora relativamente à possibilidade de Simone de Oliveira vir a ser a Rainha da Televisão, destronando assim Madalena Iglésias na edição do concurso em 1964 (RTV, 9 de fevereiro de 1963), organizado pela revista sua concorrente no mercado editorial, a *Flama*. Embora a telespectadora seja crítica relativamente aos movimentos de mãos por parte de Simone de Oliveira, refere que, numa entrevista dada no programa radiofónico *Tribunal dos Artistas*, a cançonetista afirma que os seus movimentos são naturais e que não os pretende «estudar» para os alterar. Esta discussão, que ocupa ao longo de várias semanas espaço numa rubrica intitulada *Tenha Opinião!* é não só relevadora da importância que este tema tinha, o que parece justificar o facto de os responsáveis da RTV referirem um tema que surge no contexto de um concurso organizado pela revista *Flama*, como também evidencia a importância que a imprensa escrita tinha ao possibilitar aos seus leitores dar a sua opinião sobre os artistas presentes nos diferentes meios de comunicação, publicando mesmo as respostas a cartas de outros leitores. Este caso é também particularmente interessante porque nunca são colocadas em causa as qualidades vocais de ambas as artistas, mas sim a sua postura física perante as câmaras de televisão. Tal facto, impossível de acontecer numa revista antes do advento da televisão, revela a importância que a imagem assume logo após o início das emissões televisivas.

Já depois de publicado o DL n.º 41 051, de 1 de abril de 1957, que impossibilitava a apresentação do *fado* nos ecrãs de televisão, surge na revista *RTV* (18 de maio de 1957) uma notícia intitulada *Também o Fado Tem o Seu Fado*. Tratou-se da transcrição de uma carta dirigida ao diretor da revista, por parte de uma telespectadora, que apela às autoridades competentes para uma intervenção ao nível dos textos dos *fados* que considera ser na sua maioria «glosas de motes tacanhos ou absurdos, discorrem-se disparates — mais, motivos doentios, escabrosos, pornográficos e tansos, autenticamente tansos!», sugerindo que «para se radiodifundir um quarto de hora de um programa desta modalidade... então é melhor utilizar discos com canções estrangeiras».

Este artigo teve resposta na semana seguinte, a 25 de maio, na primeira edição da rubrica *Tenha Opinião!*, com o título «O Fado anda nas bocas do mundo». O seu autor, Armando Marques, critica a redação da revista por nada dizer relativamente ao assunto, e lembra que, tal como na rádio, quando não se gosta de um programa, pode-se desligar o aparelho de televisão. Mostra-se perplexo pelo facto de a crítica feita aos textos dos *fados* não se aplicar de igual forma a muita da música estrangeira. Terminando com uma sugestão:

Obriguem-se os artistas portugueses a cantar números portugueses e obriguem-se todas as estações emissoras portuguesas a elaborar os seus programas, directos ou gravados, de música ligeira, à base de trechos nacionais, até porque algumas das nossas emissoras têm responsabilidade de carácter oficial ou de tradição cultural (*RTV*, 25 de maio de 1957).

Esta rubrica foi ao longo de várias semanas preenchida com a discussão em torno da possibilidade de Simone de Oliveira vir a destronar Madalena Iglésias como Rainha da Televisão. Viria também a ser importante na publicação de opiniões ou sugestões dos leitores relativamente a assuntos relacionados com a própria revista, mas também com a televisão, o teatro ou o cinema.

A 7 de dezembro de 1963, no mesmo espaço, surge um texto do leitor José Manuel Mota Franco que refere a importância das revistas e dos jornais para a afirmação nos nossos artistas:

Foi também para vos agradecer tudo o que possam fazer e têm já feito muito em prol do mundo artístico português, para que o nosso querido Portugal possa brilhar nos certames e festivais a que for chamado. Não esqueçamos a

grande vitória alcançada pela Gina Maria. Só revistas e jornais podem levantar o ambiente artístico — com a ajuda do público. E vós sois sem dúvida grandes obreiros do público e dos artistas (*RTV*, 7 de dezembro de 1963).

As palavras transcritas põem em evidência a importância da imprensa escrita no campo musical, evidenciada não só na divulgação da atividade musical, como também na organização de eventos dos quais surgiram várias produções televisivas. Assim, podemos verificar que, para além da organização de concursos importantes para o meio musical, o facto de a imprensa escrita dar a conhecer alguns dos concertos que viriam a fazer parte da programação televisiva, bem como a publicação de opiniões em torno da música, terá influenciado a produção musical televisiva.

Ao longo dos primeiros anos de emissões, a crítica musical na imprensa que se dedicava de uma forma direta ao «mundo do espetáculo» tinha, na sua maioria, como base a opinião de leitores e telespectadores. Encontrava-se dispersa por várias rubricas, algumas delas com assuntos variados, que se caracterizavam por não terem um enquadramento definido, seja do ponto de vista editorial, seja do ponto de vista teórico. Como exemplo importa referir que na revista *Flama* encontramos as seguintes rubricas: «Em Foco», «Destaque», «Nos Bastidores», «Notas de Estreia», «Gente Nova», «Espetáculos», «De Relance...», «Miscelânea», etc. No caso da *RTV*, importa referir «Imagens da TV», «ABC da Televisão», «Televisão — Canal 7» ou «Tenha Opinião!». Na *TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa* encontramos «Palavra Puxa Palavra» ou «Legítima Defesa».

Paralelamente a este tipo de rubricas, começam a surgir espaços mais organizados especialmente dedicados à crítica televisiva, que eram assinados por autores que se assumiam como críticos, como refiro posteriormente. Neste contexto inicia-se a 13 de janeiro de 1962, na revista *RTV*, uma nova rubrica: «Comentários TV». Desde o seu início até 30 de junho, foi da responsabilidade de Dinis Abreu. A partir daí até ao seu término, a 24 de novembro do mesmo ano, foi assinada por Viriato Pimentel. Desta rubrica, relativamente ao contexto musical na televisão, importa transcrever as palavras de Dinis Abreu em dois momentos diferentes sobre a produção musical para televisão. O primeiro, que se debruça sobre a transmissão de «música clássica», refere que os concertos e recitais transmitidos eram realizados num «estilo parado, num estilo bilhete-postal»:

Continuamos a não ver com bons olhos a forma como é apresentada na nossa TV a música clássica. Não há um rasgo de imaginação, uma amostra de interesse — Concertos e recitais são realizados num estilo parado, num estilo bilhete-postal, que não logra prender a atenção de ninguém. Pressentimos em cada minuto que passa a câmara adormecida, no esquecimento do que se encontra a transmitir. O recente concerto pela Orquestra de Câmara do Porto foi uma prova eloquente do que afirmamos. E é pena que o caso não seja exceção, mas sim infelizmente regra geral! Está bem que a RTP tem por obrigação cultivar, mas assim... Francamente! (*RTV*, 26 de maio de 1962).

O segundo dá uma opinião positiva relativamente à transmissão de um programa de *fado*:

Apraz-nos registar o bom gosto e originalidade que se começam a desenhar na habitual rubrica de fados. Nela se nota uma apreciável boa-vontade de acertar, de remodelar o que já se arrastava numa monotonia desoladora. O recente programa, com Natércia da Conceição e Manuel de Almeida, agradou-nos plenamente, o que nos convenceu, à semelhança de outros casos, da decidida disposição da RTP em enveredar pelo melhor caminho. Ainda bem (*RTV*, 16 de junho de 1962).

As duas citações, antagónicas na opinião omitida, embora refiram aspetos relacionados com a produção televisiva, não explicam o que significa «estilo parado» ou «estilo bilhete-postal», embora sejamos levados a crer que tenha a ver com a ausência de movimento das câmaras. Contudo, este aspeto revela que, para se transmitir um programa de música em televisão, este deveria ser diferente do que era ao vivo. Não bastava colocar umas câmaras à frente dos músicos a captar o momento de atuação. Era preciso trabalhar na «construção de um espetáculo» (*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* 1961).

O maestro Joly Braga Santos redige na *RTV* a rubrica «Música», entre 1 de dezembro de 1962 e 16 de novembro do ano seguinte, que é dedicada em exclusivo à *música erudita*, e na qual grande parte dos seus textos são sobre o trabalho desenvolvido pela Orquestra Sinfónica da ENR. Contudo, é a 25 de janeiro de 1964 noutra rubrica, intitulada «Testemunho», que o maestro faz referência à televisão, afirmando que devido ao facto de a OSEN estar constantemente ocupada, e de a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto já ter «um bom nível», esta última deveria ser convidada

para realizar concertos organizados expressamente para serem teledifundidos. Num texto no qual faz questão de salientar o trabalho desenvolvido pelo diretor da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, o maestro Silva Pereira, Joly Braga Santos refere que:

A verdade é que aquilo que falta à Radiotevisão Portuguesa são precisamente as transmissões regulares de concertos sinfónicos (e também de ópera adaptada expressamente, mas sobre isso escreveremos noutra ocasião). Em Portugal a TV quase só transmite concertos de música de câmara, que não são, positivamente, os mais televisíveis. A orquestra sinfónica oferece muito melhores possibilidades de enquadramento e por consequência maior interesse para o telespectador (*RTV*, 25 de janeiro de 1964).

Embora não exista uma explicação clara para a ausência regular de concertos sinfónicos na programação da RTP, uma das razões deverá ter sido a dimensão dos estúdios, que não permitia receber uma orquestra que não fosse de câmara. A opção de o fazer em direto a partir dos exteriores, que exigia a utilização dos carros de exteriores, não deverá ter sido tomada porque estes estavam essencialmente ao serviço de outro tipo de espetáculos, tais como o desporto ou as *variedades*, ou seja, de programas mais do agrado dos telespectadores. Tal facto significa que a crítica feita por Joly Braga Santos se referia a uma opção da área de produção da televisão nacional que, conforme foi possível verificar, decidiu, na maioria dos casos, apostar em grupos de câmara.

Para além das razões técnicas associadas às dimensões dos estúdios e do custo da emissão a partir do exterior, no caso dos concertos sinfónicos parecia não se justificar, por só interessar a um público específico. Ainda assim, a RTP transmitiu programas estrangeiros com a presença de orquestras sinfónicas, como por exemplo *Música para Todos*, e, muito embora não regularmente, colocou no ar o programa *Discoteca*, preenchido com concertos sinfónicos gravados no Casino do Estoril, a que me referi anteriormente.

Outro aspeto interessante a retirar do texto é que, para Joly Braga Santos, os concertos sinfónicos eram mais televisíveis dos que os de música de câmara, o que parece querer dizer que permitiam mais movimento de câmara, pois havia mais pontos de interesse para captar e dar a conhecer aos telespectadores, mais próximo do conceito de «espetáculo» a que me referi anteriormente e presente no *Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* (1961).

Ainda relativamente à crítica musical, no artigo «A Desconfiança e a Bitola» (16 de novembro de 1963), Mário Alves esclarece o que deveria ser o papel de um crítico.

Há como que uma desconfiança latente, que é tanto motivada pela ação perniciosa e interesseira de alguns «críticos» de ocasião, como pelas atitudes de alguns criticados que se acham isentos de observação e medem os críticos por uma bitola comum para todos (RTV, 16 de novembro de 1963).

Mário Alves inicia a rubrica «Câmara 3» na edição seguinte, a 23 de novembro, com um texto no qual se assume de uma forma direta como crítico televisivo, e no qual se refere à harmonização com a crítica como a afirmação de que os seus esclarecimentos sobre o que esta devia ser foram interiorizados, tanto por aqueles que viam o seu trabalho analisado, como pelos leitores dos seus textos.

várias «coincidências» demonstram que a atividade da crítica de TV tem exercido influência. Tanto em relação aos motivos visados na programação, como perante a maneira de reagir do público que, em diversas circunstâncias, vai tomando atitudes que se harmonizam bastante com os esclarecimentos prestados pela crítica (RTV, 23 de novembro de 1963).

Embora não explique como se materializou, é interessante verificar que, segundo o autor, a «atividade de crítica» tem influenciado a produção televisiva, visto que esta era responsável pela programação que chegava aos ecrãs de televisão.

A crítica mais organizada, com espaços próprios que lhe eram dedicados e realizada por profissionais com uma consciência mais clara da sua função, continuou a coexistir com rubricas ocupadas por opiniões de telespectadores aos quais era permitido utilizar a imprensa escrita para expressarem as suas preocupações relativamente à programação televisiva.

Além de procurar conhecer as opiniões sobre a televisão através da crítica, e mesmo tendo havido por parte da RTP a preocupação de conhecer a opinião dos telespectadores, com a realização de um inquérito em setembro de 1956 e outro posteriormente em 1959, o *Inquérito Nacional TV*, a imprensa escrita também procurou ter um papel ativo na recolha de opiniões sobre programação televisiva através da realização de um inquérito feito

aos seus leitores. Nesse sentido é organizado pela revista *RTV* o *Inquérito TV*, dado a conhecer no dia 3 de fevereiro de 1962. Este pretendia dar um contributo para o ajustamento entre a opinião dos telespectadores e a produção televisiva, ou seja,

elucidar os produtores de televisão, que, evidentemente, desejam, acima de tudo, satisfazer o melhor possível, e em todos os aspetos, o heterogéneo público de um veículo de informação, de cultura e de espetáculo que é, sem dúvida, o mais íntimo do cidadão. Sem outro desejo que não seja o de colaborarmos no acerto entre produtores e espectadores, vamos, pois, continuar a nossa recolha de impressões pelos mais diversos pontos da cidade. O público diz o que pensa, com desassombro e interesse (*RTV*, 10 de fevereiro de 1962).

O *Inquérito TV* foi constituído por três questões que revelam que a opinião que interessava conhecer dizia respeito não só aos programas preferidos ou, pelo contrário, menos agradáveis, mas também procurou conhecer os géneros de programas que os telespectadores gostariam de ter na programação televisiva:

- 1 — Qual o programa da televisão que prefere?
 - 2 — Qual o programa que menos lhe agrada?
 - 3 — Se fosse produtor da televisão que género de programa apresentaria?
- (*RTV*, 3 de fevereiro de 1962)

Embora muitos leitores tenham escrito e telefonado a aplaudir calorosamente a iniciativa, esta acabaria a 10 de fevereiro, o que significa que como rubrica da revista apenas foi publicada em duas edições. Este facto leva a crer que não terá tido qualquer impacto ao nível da produção televisiva, por se tratar de apenas algumas opiniões e não de um inquérito suficientemente demonstrativo. Ainda assim, este acontecimento mostra que a imprensa escrita, além de dar importância à crítica televisiva, pretendia também ter um papel interventivo ao procurar influenciar a produção para televisão, o que, para os responsáveis da revista *RTV*, era «colaborar no acerto entre produtores e espectadores» (*RTV*, 10 de fevereiro de 1962).

7.3) Espaços públicos de espetáculos

Além da importância da presença, nos ecrãs de televisão, de músicos que desenvolviam as suas carreiras artísticas em Portugal, irei agora dedicar-me à vinda a Portugal de algumas vedetas internacionais através do trabalho de produção no seio da RTP.

Melo Pereira, responsável pela vinda de por exemplo Lujan Cardillo (cantor argentino), e Artur Pereira, que trouxe a Portugal, entre outros, Françoise Hardy (cantora francesa), foram dois nomes que ficaram associados à vinda de alguns dos mais importantes artistas conhecidos internacionalmente. O primeiro foi também responsável por alguns acordos entre a estação de televisão e o Casino do Estoril que, como referi, possibilitaram a presença de algumas vedetas internacionais em Portugal.

Uma das mais famosas vedetas internacionais que visitou Portugal foi Maria Callas, em 1957. Numa entrevista publicada na revista *Grande Plano* (n.º 48, 2.º trimestre de 1996), Luís Andrade afirma que estava previsto cantar ao lado de Callas, mas não o fez por considerar o *cachet* muito baixo. Embora a remuneração se destinasse a obras de beneficência, recusou-se a cantar, pois nos seus concertos no estrangeiro recebia 50 ou 100 vezes mais do que os três mil escudos que lhe foram propostos. Embora não tenha sido possível encontrar uma relação direta de causa/efeito, a verdade é que Luís Andrade abandonou o canto após esta situação.

Curiosamente, a sua recusa em cantar ao lado de Callas e o abandono da carreira como cantor lírico acabaria por lhe proporcionar a entrada na RTP. O então presidente do Conselho de Administração da RTP, Luís de Athayde Pinto de Mascarenhas, convidou-o para dirigir os programas musicais clássicos e programas recreativos. Contudo, por estes cargos estarem entregues a Filipe de Sousa e Melo Pereira, respetivamente, acabaria por entrar para os quadros da empresa como realizador de programas musicais após ter estagiado ao longo de ano e meio com o realizador Oliveira Costa. Posteriormente, estagiou na L'Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), na Radiotelevisione Italiana (RAI) e na BBC. Como era hábito na época, acabaria por trabalhar em todo o tipo de programas, desde telejornais aos programas musicais (*Grande Plano*, n.º 48, 2.º trimestre de 1996), o que é revelador de que, embora existissem profissionais mais associados à programação musical, não existia qualquer especialização ao nível da produção no contexto televisivo.

A vinda de vedetas internacionais a Portugal para participar em programas da RTP é referida a 23 de janeiro de 1960 na notícia «Grandes Vedetas

Internacionais Apresentadas pela RTP em Exclusivo para Portugal». No que diz respeito a vedetas associadas à música, encontramos uma fotografia do Golden Gate Quartet, que, juntamente com vedetas de outras áreas do espetáculo, como a dança ou o malabarismo, estiveram nos estúdios da RTP. A notícia revela mágoa pela falta de reconhecimento do esforço realizado pelos profissionais da RTP que procuravam dar a conhecer o que de mais recente se fazia no «mundo do espetáculo», dentro de determinados procedimentos internos:

Os contactos com artistas de quaisquer géneros, podem ser estabelecidos diretamente ou através de Agências, empresários ou outros intermediários, não podendo, porém, ser celebrados contratos, nem acordadas datas fixas de atuação ou montante de «cachets», sem que na Secretaria de Programas se abra e registe, nos termos deste Regulamento, o processo respetivo, ainda quando o programas com tais artistas seja então apenas uma primeira sugestão. Só depois do despacho, autorizando o contrato, este poderá ser celebrado. A fixação da data de atuação dos artistas depende sempre, também, de despacho lançado no processo (*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção*, 1961).

Para além de regular o contacto com os artistas que viriam a estar presentes nos estúdios da RTP, o mesmo regulamento atribui ao diretor dos Serviços de Produção a responsabilidade de «estabelecer ou sugerir contactos com entidades estranhas à Empresa ou com outras Direções de Serviços, para estudo do[s] futuros programas ou novas atividades de operações, discutindo com os Chefes de Divisão as fases fundamentais das negociações» (*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* 1961: art.º 4.º, ponto 5.º).

Embora não fosse responsabilidade exclusiva do departamento de produção, este teve parece ter tido um papel preponderante, nomeadamente ao nível das propostas de programas e nos nomes dos artistas que integrariam esses programas. Porém, é importante não esquecer que existia uma hierarquia interna na estrutura da RTP, definida, por exemplo no *Regulamento da Direção dos Serviços de Produção*, embora também existisse algum grau de autonomia dos vários departamentos.

Esta autonomia terá sido fundamental para a constante procura de novidades que parece ter existido por parte dos profissionais do departamento de produção, o que fica claro na notícia «Grandes Vedetas Internacionais Apresentadas pela RTP em Exclusivo para Portugal»: «muito mau sinal seria se, chegada uma nova época, o homem se pusesse a copiar as

manifestações artísticas da época anterior» (RTV 23 de janeiro de 1960). Mais adiante, Paulo de Lucena, que assina a notícia, refere que

hoje pequenas aldeias portuguesas possuem um telerreceptor instalado, numa Casa do Povo, etc...

É interessante admitir que a Televisão ‘encana’ para esses pontos distantes e ignorantes de tudo quanto é espetáculo — verdadeiro espetáculo — um pouco do ambiente das grandes capitais, por intermédio dos artistas internacionais que se ‘espalmam’ no pequeno TAL da nossa TV, em atuações maravilhosas

Paris! Londres! Berlim! Roma!

(RTV, 23 de janeiro de 1960)

A notícia transcrita demonstra que a referência ao nível da produção musical na RTP partia da programação das principais salas de espetáculos europeias, situadas em capitais como as que são referidas: Paris, Londres, Berlim. Esta postura parece explicar não só o motivo de uma aposta mais evidente na *música ligeira*, em prejuízo de outras categorias musicais, nomeadamente do *jazz*, *folclore*, ou *música popular* portuguesa, como também a diferença verificada entre os *cachets* pagos a artistas nacionais e estrangeiros, a que já me referi. Esta diferença é criticada pelo cantor Francisco José em direto no programa *TV Clube*, exibido a 21 de julho de 1964. Este incidente, conforme é referido em carta oficial do governo, levou a que as entrevistas a artistas, bem como as interpretações musicais, fossem quase todas gravadas, com a exceção do *Festival da Canção* e do *Natal dos Hospitais*. Acreditava-se que era mais importante dar a conhecer às populações as vedetas estrangeiras de renome internacional, especificamente nas «pequenas aldeias», como é referido na notícia.

Deste modo, podemos afirmar que existia por parte da RTP a preocupação em trazer para os ecrãs de televisão nacionais os mais famosos espetáculos, que tinham lugar nos mais importantes espaços públicos de espetáculos, onde se apresentavam as vedetas internacionais. Este desejo explica, pelo menos em parte, o acordo entre a RTP e o Casino do Estoril.

O mercado televisivo passava a contar com a presença de vedetas nacionais e internacionais não só pela sua presença a partir dos estúdios de televisão, mas também pela transmissão, seja em direto, seja em diferido, a partir dos espaços públicos de espetáculos.

É curioso verificar que na última transcrição a referência à ruralidade, que aqui se assume como uma referência a espaços onde de outra forma

tais tipos de espetáculos nunca chegariam, parte do princípio de que a assistência aos programas televisivos era realizada coletivamente, como por exemplo numa Casa do Povo. Assim, assumia-se que estas povoações ainda não tinham meios de adquirir um televisor, mesmo após a moderação de preços que expus no ponto anterior, e que a televisão era a sala de espetáculos destas povoações, conforme é assumido na brochura *Onde? Como? Quanto? Quando?* (1956).

7.4) Cinema

A avaliar pela documentação conhecida, o cinema não teve qualquer participação ou influência na constituição do serviço público de televisão, ao contrário do que aconteceu com a rádio. Para além disso, também não parece ter existido qualquer tipo de colaboração entre o cinema e a televisão até à emissão das primeiras imagens de televisão em Portugal por parte da RTP a partir da FPL.

É com o início das emissões experimentais, a 4 de setembro de 1956, que se dá primeiro momento de aproximação entre o campo cinematográfico e o televisivo. O uso do *telecinema* permitiu fazer chegar aos ecrãs de televisão imagens captadas por câmaras de filmar usadas no campo cinematográfico.

A incapacidade técnica da televisão para emitir em direto fora dos estúdios, associada à ausência da capacidade de gravação, levou à aproximação entre o cinema e a televisão. Sem as possibilidades técnicas cinematográficas, seria impossível à televisão, usando apenas os seus próprios meios, dar a conhecer os vários acontecimentos nacionais que faziam parte da atividade política, cultural e social do país, como por exemplo a visita da rainha Isabel II de Inglaterra a Portugal, em fevereiro de 1957, o primeiro momento de grande colaboração entre o cinema e a televisão.

Este facto deveu-se não só ao número de notícias e transmissões, muito superior ao que até então se tinha verificado, mas também à importância do momento que trouxe a Portugal jornalistas estrangeiros que fizeram chegar a vários canais de televisão estrangeiros os filmes gravados pelas câmaras de cinema que foram revelados e montados na Tóbis Portuguesa. Este momento, que terá sido em parte responsável pelo início das emissões regulares a 7 de março, viria a revelar-se de extrema importância ao

nível da produção para televisão, pois o cinema, que permitia a transmissão de imagens e som captado nos exteriores, era essencialmente usado para a informação.

No que diz respeito ao cinema produzido na e para televisão, muito embora já se organizasse desde 1958 o *Festival Internacional do Filme de Televisão* em Cannes (França), em Portugal este parece não ter existido até ao final da década de 1960.

Sarsfield Cabral, na rubrica «Quem Vê TV» dedicada ao «Cinema na Televisão» (*Flama*, 6 de outubro de 1961) — para além de definir este como um «verdadeiro ‘terceiro género’ entre o cinema e a TV, o qual reunindo os elementos básicos de uma linguagem, os adapta às condições do outro» —, refere que a realidade em Portugal era bem diferente do que acontecia ao nível internacional.

... dois dos exemplos mais significativos dessas curtas televisivas foram assinados por Augusto Cabrita, um ativo da televisão pública: *Viana e o seu Termo* (s.d.), emitida a 28-8-1969; e *Na Corrente* (s.d.), emitida a 31-12-1969 e a 15-2-1970 (Cunha 2011:140).

As datas de emissão das duas «curtas» citadas revela-nos que só no final da década de 1960 é que o departamento de cinema da RTP começa a desenvolver trabalho cinematográfico para televisão. Este facto é ainda confirmado por Mário Alves, em 1963, na notícia «Atenção ao cinema»:

a reduzida atividade dos serviços de cinema da R.T.P. é bastante responsável pelo aumento crescente de programação estrangeira filmada, bem como pelo minguaado contributo que o filme exerce na composição de algumas rubricas quem por isso mesmo, não atingem o nível conceptual suficiente (*RTV*, 5 de outubro de 1963).

Para além da transmissão de filmes originalmente produzidos para as salas de cinema, tema ao qual me irei dedicar mais à frente, a RTP produziu programas dedicados ao cinema, como por exemplo *Museu do Cinema*, *Cidade das Sete Colinas*, ou *Cinema 61*. *Museu do Cinema* foi um programa emitido semanalmente, da responsabilidade de António Lopes Ribeiro, dedicado ao cinema mudo. Segundo podemos ler na notícia «Gente de Cinema na TV» (*Flama*, 20 de outubro de 1961), este interessou «vivamente uma audiência atenta criando nos espectadores de televisão um maior interesse

pela arte cinematográfica», o que na notícia é atribuído à capacidade de conversar com naturalidade e à grande cultura cinematográfica do seu apresentador, Fernando Garcia. Emitido a partir de 1961, contou com a presença do pianista António Melo, que tocava ao vivo música improvisada no piano, não só durante as explicações dadas pelo apresentador, como durante a apresentação dos filmes. O facto de ter existido a presença de música ao longo da exibição dos filmes terá atribuído ao acompanhamento pianístico uma importância acrescida no programa, embora não tenha sido possível conhecer a música executada.

O segundo programa enunciado, *Cidade das Sete Colinas*, tratou-se de uma rubrica inserida no *Telejornal* da responsabilidade de Baptista-Bastos, emitida semanalmente.

O programa *Cinema 61* era um magazine de atualidades cinematográficas apresentado por Baptista Rosa e Gina Esteves. O nome do programa, para além da designação da temática, incorporou o ano da sua exibição. Embora não tenha sido possível saber se este foi emitido em 1962, nos anos seguintes surge nas grelhas de programação como *Cinema 63* ou *Cinema 64*, com novos apresentadores: Artur Varatojo e Maria Leonor. Embora a informação sobre este programa seja escassa, foi possível saber que em 1964 incluiu convidados como Roger Moore.

Para além dos programas mencionados, a grande maioria das longas-metragens emitidas pela RTP entre 11 de julho de 1961 e 2 de janeiro de 1968 foram inseridas numa rubrica intitulada 7.^a *Arte*. Apresentada por Fernando Garcia, esta consistia na apresentação do filme que era emitido de seguida (Cunha 2011:144).

A existência de vários programas dedicados ao cinema nas grelhas de programação da televisão não significa que não tenha existido, pelo menos nos primórdios da televisão em Portugal, apreensão por parte dos profissionais de cinema relativamente ao início das transmissões televisivas. Este assunto é recorrente na imprensa escrita, mas também é abordado noutros contextos, como por exemplo na conferência «O Cinema e a Televisão vistos ao retardador», realizada por Rolo Duarte e inserida num ciclo cultural promovido pela associação dos Pupilos do Exército (*Flama*, 6 de maio de 1960).

Após referir-se à importância das vedetas, que segundo Rolo Duarte eram «amparadas pela publicidade da imprensa especializada», dando como exemplo a presença de Brigitte Bardot em Lisboa, e a importância dos elevados planos orçamentais para a obtenção de lucros, aborda a relação entre

o cinema e a televisão, referindo-se a uma guerra entre o cinema e a televisão, que passou pela proibição de alguns artistas nos programas televisivos.

Não há dúvidas: com o advento da televisão nasceu um novo entretenimento, este reservado a pequenos auditórios. Por isso, os mentores dos outros espetáculos, particularmente o cinema, receberam com reservas e sérias apreensões, o início dos primeiros programas e o conseqüente desabrochar da jovem televisão.

Foi por tudo isto e muito mais que o cinema declarou guerra à TV, renunciando a ceder para este os seus grandes filmes produzidos nos seus estúdios e obrigando os artistas de nomeada a respeitar novas cláusulas dos contratos, segundo as quais não podiam exhibir-se em programas televisionados, nem sequer, em alguns casos, conceder entrevistas especiais para os programas de televisão.

(Flama, 6 de maio de 1960)

Rolo Duarte termina a sua exposição afirmando que os «cineastas reconheceram o erro a tempo», e que só havia uma coisa a fazer, «bom cinema», pois «com filmes de interesse o público vai ao cinema, sem, contudo, deixar de ver os seus programas de televisão favoritos».

Outro aspeto interessante referido na mesma conferência é a atitude social em torno do cinema.

Pode haver em casa um televisor, mas esta coisa de ir ao cinema, sair de casa, vestir a «toilette» da moda, poder ver, nos intervalos, as outras senhoras com as «toilettes» que se usam, descobrir um modelo de sapatos que não se usa, poder comentar o bom gosto e o mau gosto com os modelos ao natural, isso é outra história que a televisão não proporciona.

Além disso, mesmo que a TV exibisse filmes de grande envergadura, essa coisa de ver «Os 10 Mandamentos» em pantufas, com cheiro a carapaus fritos do jantar e acompanhamento a notas falsas de piano da vizinha que anda no Conservatório, é inadmissível e não tem piada nenhuma.

(Flama, 6 de maio de 1960)

Para além da relevante descrição social, o texto transcrito releva a necessidade de o cinema se diferenciar da televisão, mesmo que para tal se usassem argumentos não relacionados diretamente com o filme, mas com o contexto de receção: a sala de cinema.

No que diz respeito à emissão televisiva de cinema produzido pela indústria cinematográfica, Vasco Hogan Teves refere (2007) que a estreia do

cinema português nas emissões da RTP se dá a 13 de março de 1957 com o filme *Fado, História de uma Cantadeira* (1947), poucos dias depois de se terem iniciado as emissões regulares a 7 de março de 1957.

Também afirma que estava programado até ao final desse ano a emissão de mais oito filmes portugueses: *Frei Luís de Sousa*, *A Canção da Terra*, *A Severa*, *Chaimite*, *Ladrão, Precisa-se!...*, *Cantiga da Rua*, *Sonhar é Fácil*, e *A Canção de Lisboa*. Para além dos filmes previstos indicados por Hogan Teves, foram ainda emitidos no mesmo ano *Senhora de Fátima* (1951), *Gado Bravo* (1934), *Rainha Santa* (1947), e o filme espanhol *O Pórtico da Glória* (1953).

Partindo da análise dos elencos, bem como das equipas técnicas dos filmes emitidos em 1957, como amostra, verificamos que alguns dos mais importantes músicos que estiveram presentes nos ecrãs de televisão ao participarem em programas produzidos pela RTP também participaram no cinema.

Como exemplo de compositores que escreveram música para cinema, encontramos Frederico de Freitas, que escreveu *fados* para o filme que estreou o cinema na RTP, *Fado, História de uma Cantadeira*, e foi o autor da música para a película *A Severa*. Luís de Freitas Branco escreveu a música para os filmes *Frei Luís de Sousa* e *Gado Bravo*, este último juntamente com Hans May. Joly Braga Santos foi o autor da música de *Chaimite*. Armando Rodrigues e Affonso Corrêa Leite escreveram as canções presentes na fita *A Canção da Terra*, aos quais se juntaram José Duarte Costa e Herculano de Almeida no filme *Ladrão, Precisa-se!...* Martinho d'Assunção, Alberto Ribeiro e Fernando de Carvalho assinaram a música das canções de *Cantiga da Rua* e Raúl Portela e Raúl Ferrão do filme *A Canção de Lisboa*. Ruy Coelho escreveu a música do filme *Rainha Santa* e Ernesto Halffter da película *Senhora de Fátima*.

Ao nível dos intérpretes, podemos constatar que a estreia do cinema português na televisão em Portugal se deu com a voz de Amália Rodrigues, uma das mais importantes artistas portuguesas com uma grande projeção internacional, e de Carlos Ramos. As canções da longa-metragem *A Canção da Terra* foram interpretadas por Óscar de Lemos, e no filme *A Severa* estiveram como intérpretes Mariana Alves, Silvestre Alegirim, Dina Teresa, Paradela d'Oliveira e Maria do Carmo (*fados*). A comédia musical *Ladrão, Precisa-se!...* contou com as vozes de Maria da Graça e Gina Bonotto. O drama *Cantiga da Rua* teve a participação de Áurea Ribeiro, Alberto Ribeiro e Deolinda Rodrigues, e a *Canção de Lisboa* de Vasco Santana, Maria Albertina e Beatriz Costa (*fado*).

Do ponto de vista dos instrumentistas, *Fado, História de uma Cantadeira* contou com a presença de Raúl Nery e Jaime Santos nas guitarras e de Santos Moreira na viola. No filme *Cantiga da Rua* estiveram José Duarte na viola e Manolo Navarro na guitarra. A banda sonora do filme *Frei Luís de Sousa* teve a particularidade de ser interpretada pelo Coro do Seminário dos Olivais e a da película *Chaimite* foi executada pela Orquestra Sinfónica da ENR. No filme *Ladrão Precisa-se!...* encontramos José Duarte Costa (viola), Tavares Belo (orquestra de Jazz) e Manuel Rey Colaço Menano (solos de piano).

Para além das participações referidas, alguns dos mais destacados músicos da época tiveram ainda outro tipo de funções no âmbito do cinema que foi transmitido pela RTP: Jaime Mendes foi diretor musical nos filmes *Fado, História de uma Cantadeira, Cantiga da Rua* e *Sonhar é Fácil*; Jaime Silva Filho foi o responsável pela direção musical do filme *Frei Luís de Sousa* e juntamente com René Bohet da película *A Canção de Lisboa*; Affonso Corrêa Leite assumiu a direção musical do filme *A Canção da Terra*; Herculano de Almeida foi diretor musical de *Ladrão, Precisa-se!...*; Frederico de Freitas foi responsável pela música do filme *A Severa*; e Joly Braga Santos de *Chaimite*.

Relativamente às letras das canções, Jorge Brum do Canto escreveu para *A Canção da Terra*, Júlio Dantas para *A Severa*, Adolfo Simões Muller e Silva Tavares para *Ladrão, Precisa-se!...*, José Galhardo para *A Canção de Lisboa*, Linhares Barbosa, J. da Mata, Gabriel de Oliveira e Amadeu do Vale escreveram para *Fado, História de uma Cantadeira*, sendo que o último letrista mencionado também escreveu as letras das canções do filme *Cantiga da Rua*. Paulo Cunha, referindo-se a letristas que escreveram a letra de canções para cinema e que também estiveram em programas produzidos a partir dos estúdios da RTP, refere que «para certos autores da crítica e história do cinema português, o segredo do sucesso dos filmes musicais não residia nos intérpretes, mas sobretudo nos letristas» (Cunha 2006:4), o que confere importância à mensagem que se desejava passar através da música, assumindo como canção a junção entre a melodia e o texto. Também cita Bénard da Costa que considera que, «nos anos 30 e 40, não houve ‘dois maiores song-writers’ que Raúl Ferrão e Raúl Portela» (Costa 1991:53).

O cruzamento dos dados relativos ao cinema emitido pela televisão com a participação de personalidades ligadas à música nesses mesmos filmes evidencia que a sua presença na televisão não se fez apenas a partir

de programas produzidos pela televisão, mas também a partir do campo cinematográfico. Este facto deverá ter sido fundamental para o cinema. Para além de rentabilizar o sucesso de alguns dos mais importantes intérpretes, letristas, compositores ou autores associados ao campo musical das décadas de 1950 e seguinte, fez chegar o cinema a um público muito mais vasto e a algum que vivia longe dos centros urbanos, onde o cinema só chegava pontualmente. Do ponto de vista dos participantes nos vários filmes referidos, para além de lhes ter permitido uma maior notoriedade, terá sido importante do ponto de vista da sua empregabilidade.

Conforme tive oportunidade de referir, o *novo cinema* esteve praticamente ausente das grelhas de programação da RTP até 1964, nomeadamente no que diz respeito a alguns das películas mais significativas: *Verdes Anos* (1963) e *Belarmino* (1964); uma exceção foi a transmissão do filme *Saltimbancos* (1952) em 1962. O que revela que a RTP não terá dado a devida importância a esta nova realidade, tendo optado por filmes que pareciam agradar mais aos telespectadores. Esta parece ter sido a postura da empresa de televisão nos seus primórdios relativamente ao mercado cinematográfico: uma aposta clara em filmes mais populares, que nalguns casos foram repetidos, em detrimento de filmes que, embora tenham refletido uma nova narrativa, não receberiam o agrado imediato por parte do público televisivo. Embora existam outros fatores, nomeadamente questões político-ideológicas, no que diz respeito ao mercado a maior ou menor aceitação por parte dos telespectadores parece ter tido um peso importante na seleção de filmes emitidos pela RTP.

7.5) Indústria discográfica

No contexto português, a indústria discográfica «operou apenas, em articulação com outros meios, como meio de divulgação de produtos oriundos noutros polos de produção» (Losa 2009:113). Contudo, no início da década de 1960 inicia-se um processo de autonomização, na medida em que passa a ser produtora de fluxos culturais que chegariam aos outros meios de comunicação; o caso da Etiqueta Orfeu, de Arnaldo Trindade, terá sido pioneiro nesta autonomização. Esta nova realidade só foi possível pela autonomia económica do seu editor, que permitiu que a preocupação não fosse a obtenção de lucros através da gravação de sucessos «garantidos», mas uma «vontade de promoção artística» por parte de Arnaldo Trindade (Id. *ibid.*:78).

À imagem do que acontecia até ao início da década de 1960 com a maioria das editoras discográficas em Portugal, a televisão não tinha por vocação a criação de fluxos culturais. Porém, o importante papel que desenvolveu na ampliação de fenómenos associados à criação de novas vedetas, nomeadamente no que diz respeito ao apoio dado à organização de festivais e concursos em torno da música, tais como o *Festival da Canção Portuguesa*, as *Rainhas da Rádio e da Televisão*, o concurso *Vedetas Precisam-se*, o *I Concurso de Canções Ligeiras*, ou ainda o *Festival Hispano-Português de la Canción del Duero*, terá sido fundamental para a atenção que a indústria discográfica deu à possibilidade de rentabilizar os sucessos originados neste tipo de eventos em torno da música.

O *Festival da Canção Portuguesa* foi o primeiro festival musical com o qual a televisão viria a colaborar, e do qual surgiram várias edições discográficas. Embora a RTP só tenha transmitido a final da terceira edição em 1961, da sua primeira edição que teve lugar três anos antes surge um importante trabalho discográfico de Maria de Fátima Bravo, *Vós Sabem Lá...* (DECCA Records P- DFE 6489).

Para além deste fonograma, foram editados em 1958 mais cinco EP, nos quais surgiram canções que foram apresentadas a concurso na primeira edição do festival: «Antes Só» — Alvorada MEP 60100; «Simone de Oliveira» — Alvorada MEP 60103; «Lisbona» — Alvorada MEP 60105; «A Folha da Hera» — Alvorada MEP 60148 e «Nazaré» DECCA PDFE 6625.

Da segunda edição do *Festival da Canção Portuguesa*, realizada em 1960, surgiram no mesmo ano por parte da Alvorada quatro edições exclusivamente dedicadas a música apresentadas no festival, tendo todas a mesma imagem na capa e o mesmo título, *II Festival da Canção Portuguesa*, e uma outra na qual surge uma canção presente no festival.

- Alvorada MEP 60283 (1960) — «Festival da Canção»
- Alvorada MEP 60284 (1960) — «II Festival da Canção Portuguesa»
- Alvorada MEP 60291 (1960) — «II Festival da Canção Portuguesa»
- Alvorada MEP 60292 (1960) — «II Festival da Canção Portuguesa»
- Alvorada MEP 20278 (1960) — [sem título]

A editora A Voz do Dono também tem uma edição intitulada *II Festival da Canção Portuguesa — Porto* (7LEM 3056), com quatro canções que foram apresentadas no Coliseu do Porto: *Nasci Contra o Vento* (letra de António José e música de Nóbrega e Sousa) pelo Trio Odemira, *Amar é Sina* (letra de

Hernâni Correia e música de Joaquim Luiz Gomes) por Maria de Lurdes Resende, *Canção de Embalar* (letra de Aníbal Nazaré e música de Fernando Carvalho) por Maria de Lurdes Resende, e *Regresso* (letra de Maria Almira e música de Resende Dias) por António Calvário. Os acompanhamentos foram realizados pelo músico brasileiro Sivuca com o Seu Conjunto, o que não deixa de ser curioso quando sabemos que a organização deste tipo de festivais procurava afirmar a música portuguesa, embora este músico tenha vivido um período em Portugal (comunicação pessoal, João Carlos Callixto, 6 de março de 2018).

A terceira edição do *Festival da Canção Portuguesa*, a única em que a final foi transmitida em direto pela RTP nos dias 20 e 21 de agosto de 1961 e que teve a participação do intérprete vencedor do *Festival da Canção de Benidorm*, deu origem a cinco *singles* da Alvorada, todos de 1961 e com o título *Figueira da Foz — III Festival da Canção* (AN 97.030; AN 97.031; AN 97.032; AN 97.033 e AN 97.034). Algumas das gravações presentes nos *singles* referidos viriam a ser editadas em duas coletâneas (Alvorada AEP 60429 e AEP 60430) em 1961.

A DECCA também publicou canções presentes no festival que teve lugar na Figueira da Foz em 1961 (P-EP 1028). Maria de Fátima Bravo deu voz a duas canções, *Ontem e Hoje* e *Oração para dois*, e António Calvário gravou *De Cá Para Lá* e *Porque Voltei?* Os acompanhamentos foram realizados pela Orquestra de Hélder Mendes, num EP que tem como título 3.º *Festival da Canção Portuguesa*.

Relativamente ao concurso das *Rainhas da Rádio e da Televisão*, é anunciada a colaboração dos discos Alvorada, oferecendo uma coleção de «12 discos microgravados para ser sorteada no final do concurso, entre todos os boletins recebidos», prémio que se veio juntar a outros como «um televisor, uma máquina de tricotar ou um aparelho de rádio» (*Flama*, 23 de dezembro de 1959). Segundo noticiado, «a coleção de discos 'Alvorada' incluirá interpretações dos artistas portugueses que gravam exclusivamente para esta marca nacional e cujos nomes figurem entre os vinte primeiros da classificação geral» (Id. *ibid.*); não se tratava, portanto, de discos novos surgidos do concurso em si. O facto de este ter por base o trabalho já conhecido dos vários artistas, muitos deles já comercializados em disco, faz crer que daqui não terá surgido qualquer trabalho discográfico.

O concurso organizado pela RTV, *Vedetas Precisam-se*, que procurava encontrar e promover novos intérpretes, era o terreno ideal para que servisse como fluxo de potenciais sucessos musicais para a indústria discográfica.

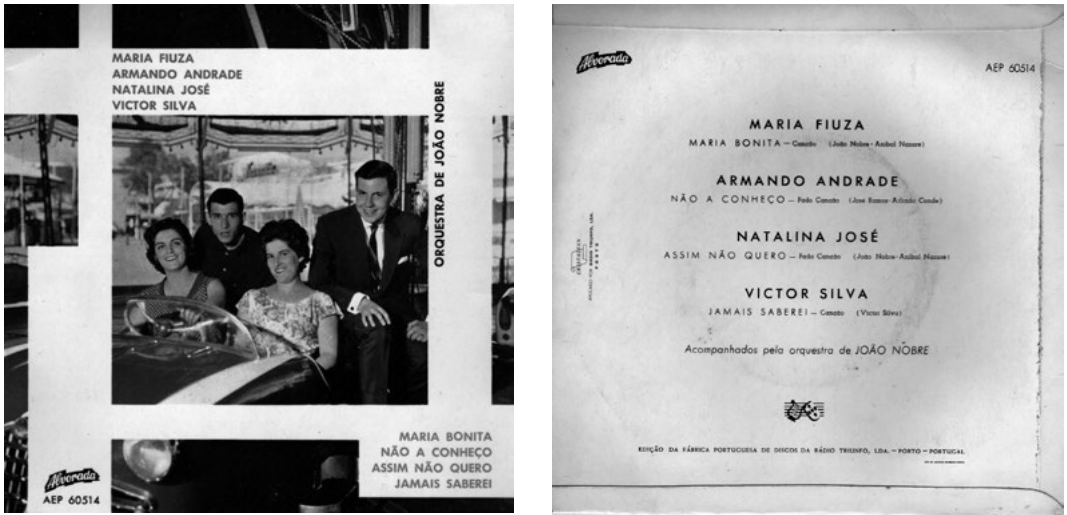


Ilustração 28. Capa e contracapa do EP da Alvorada com o número de referência de catálogo AEP 60514. (João Carlos Callixto).

Contudo, só passado um ano após a sua realização é que é noticiada (*RTV*, 8 de dezembro de 1962) a edição de um EP (Alvorada AEP 60514) intitulado *Canções*, com acompanhamentos por parte da Orquestra João Nobre e a participação de quatro vencedores do concurso:

- Natalina José interpreta *Assim Não Quero* (letra de Aníbal Nazaré e música de João Nobre);
- Vítor Silva interpreta *Jamais Saberei* (letra e música de Victor Silva);
- Maria Fiúza interpreta *Maria Bonita* (letra de Aníbal Nazaré e música de João Nobre);
- Armando Andrade interpreta *Não a Conheço* (letra de Arlindo Conde e música de José Ramos).

No final da notícia suprarreferida, que inclui uma fotografia do momento do lançamento do disco no estabelecimento de discos Melodia, é realçada a importância da revista organizadora do concurso para que a edição em disco fosse uma realidade:

Como veem, são quatro jovens com provas dadas e confiantes em triunfar e atingir o lugar que um dia eles sonharam — a RÁDIO E TELEVISÃO tornou possível (*RTV*, 8 de dezembro de 1962).

É significativo verificar que, ao contrário do que aconteceu com as edições associadas a festivais de música, esta edição não refere qualquer relação com o concurso que lhe deu origem.

Muito embora continue a ser verdade que a televisão não tinha como vocação a criação de fluxos, a organização do *I Concurso de Canções Ligeiras*, em 1960, terá sido o primeiro momento em que os Serviços Musicais da RTP foram o ponto de partida para a criação de fluxos musicais que se viriam a materializar numa «gravação em disco», conforme estava previsto no regulamento do concurso, publicado na *RTV* a 21 de maio de 1960.



Ilustração 29. Capa e contracapa do disco *O Papá e a Mamã* (A Voz do Dono — 7LEM 3063). (João Carlos Callixto).

A *Voz do Dono* edita um disco no qual é gravado o principal sucesso do primeiro festival de música organizado por parte da RTP, *Amanhã Se Deus quiser* (música de Nóbrega e Sousa e letra de Jerónimo de Bragança), interpretado por António Calvário, que é referido com sendo um dos brindes presentes no fonograma.

Dois dos maiores artistas portugueses da canção — Maria de Lurdes Resende e António Calvário — reunidos pela primeira vez num disco... eis, sem dúvida, uma notícia sensacional que fará rejubilar a enorme legião dos seus admiradores. E para grandes artistas, grande repertório: além de duas lindíssimas melodias, este disco oferece dois autênticos brindes — «Amanhã, se Deus Quiser»,

a canção recentemente premiada no I Concurso de Canções Ligeiras da Radio-televisão Portuguesa e «O Papá e a Mamã», verdadeira coqueluche europeia que tão popular se tornou já em Portugal (Contracapa do disco *O Papá e a mamã*).

Para além desta referência, podemos ainda encontrar por debaixo do nome da canção a indicação de que esta foi premiada no *I Concurso de Canções Ligeiras da RTP*. O facto de esta canção não ter dado nome ao disco é revelador de que, mesmo tratando-se de um tema musical surgido do primeiro concurso organizado pela RTP, ainda assim não foi tão importante como a canção estrangeira *Papá Aime Maman* (letra de Robert Chabrier e música de Jo Moutet), que dá nome ao disco. A versão de um sucesso estrangeiro gravada em português terá tido mais influência do que uma canção apresentada num festival de música nacional, mesmo tendo este como objetivo a escolha de uma canção para um festival europeu. Tal constatação evidencia a influência da indústria discográfica estrangeira.



Ilustração 30.

Capa do disco *I Festival do Douro da Canção Hispano-Portuguesa*, Alvorada (H 11041). (João Carlos Callixto).

Embora não tenha sido transmitido pela RTP, o *Festival Hispano-Português de la Canción del Duero* teve uma importância evidente no que diz respeito à internacionalização de algumas das maiores vedetas associadas à *canção ligeira* da época, bem como na maior visibilidade de alguns dos artistas que mais colaboraram em programas produzidos pela RTP, naquela que foi a primeira participação de intérpretes portugueses num festival internacional de *música ligeira*.

No ano da sua primeira edição, 1960, foi gravado e editado em Portugal e Espanha, pela Alvorada (H 11041) e pela Hispavox (HH 17-145), respetivamente, um fonograma intitulado *I Festival do Douro da Canção Hispano-Portuguesa* na versão portuguesa e *I Festival del Duero de la Canción Hispano-Portuguesa* na versão espanhola.

Este trabalho inclui quatro canções: *O Meu Rio Douro* (letra de Vitorino de Sousa e música de José Santos Rosa), *Meu Porto* (letra de M. Escabias Muñoz e música de Amado Regueiro), *Canção ao Porto* (letra de Artur Ribeiro e música de Jaime Filipe) e *Si Yô Te Digo* (letra e música de Manuel Carra), interpretadas por Maria Helena. Destas quatro canções, duas foram participações portuguesas, *O Meu Rio Douro* e *Canção ao Porto*, e duas espanholas, *Meu Porto* e *Si Yô Te Digo*.

Para além do disco já referido, foram editados dois EP, cada um com uma canção representativa da participação portuguesa no festival ibérico: *Canção ao Porto* (letra de Artur Ribeiro e música de Jaime Filipe), interpretada por Artur Ribeiro (Alvorada MEP 60331), e *Até logo Lisboa* (letra e música de Isi Fabra), interpretada por Madalena Iglésias (Alvorada MEP 60395). Ambas as gravações foram realizadas com o acompanhamento da Orquestra de Ferrer Trindade.

Se, relativamente à segunda edição do festival organizado em Aranda de Duero, não foi possível encontrar qualquer edição discográfica, o mesmo não aconteceu no ano seguinte, na terceira edição realizada em 1962, da qual surgiram dois fonogramas da DECCA com capas exactamente iguais exceto no que diz respeito à cor.

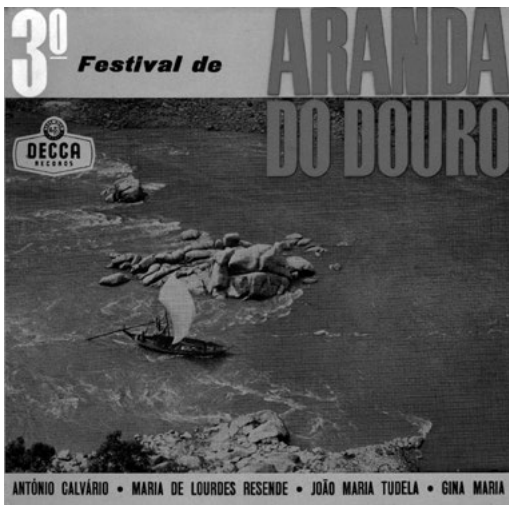


Ilustração 31. DECCA (PEP 1037). Fundo azul. (João Carlos Callixto).

- *Eu vi minha mãe rezando* (letra de José Mariano e música de José Bento Monteiro) por Maria de Lourdes Resende
- *Porta fechada* (letra e música de Álvaro Duarte Simões) por António Calvário
- *Um caso ao acaso* (letra de Luís Simão e música de Carlos Rocha) por João Maria Tudela
- *Quero ir ao Douro* (letra e música de António Garrido Carrega) por Gina Maria

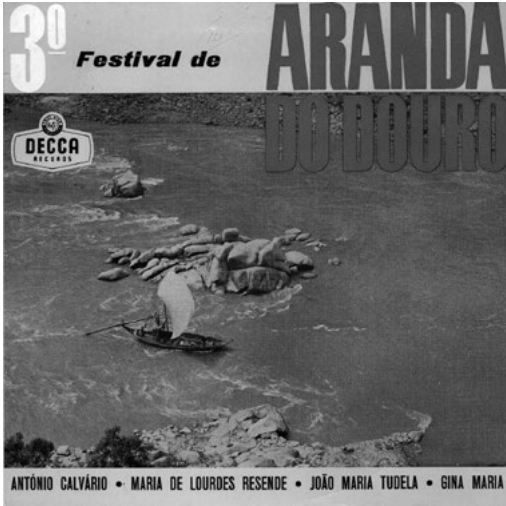


Ilustração 32. DECCA (PEP 1038). Fundo amarelo. (João Carlos Callixto).

- *Dúvida* (letra de António José e música de Shegundo Galarza) por António Calvário
- *Poema ao amor* (letra de José Correia e música de Jorge Costa Pinto) por Maria de Lurdes Resende
- *Canção para matar saudades* (letra de Mendonça Ferreira e música de Nóbrega e Sousa) por João Maria Tudela
- *Canção do Douro* (letra e música de Eurico Cebolo) por Gina Maria

Estes permitem-nos verificar que as oito canções de autores portugueses que estiveram presentes em Aranda de Duero foram todas gravadas em disco, embora a interpretação tenha sido realizada por diferentes cançonevistas em disco e ao vivo no festival.

O facto de a pré-seleção das canções que representariam Portugal e Espanha no festival ter sido da responsabilidade do RCP e da Rádio Peninsular, respetivamente, mostra que a escolha das canções que seriam gravadas não esteve relacionada com qualquer razão editorial por parte dos profissionais da indústria associada ao disco. Tal responsabilidade esteve de facto a cargo de duas estações de rádio, o que revela a importância do campo radiofónico na construção de produtos do campo discográfico.

Outro aspeto interessante é o facto de as gravações terem sido realizadas perto da data do início do concurso pois, conforme podemos ler nas *bases* do festival, as músicas tinham de ser entregues entre 1 de abril e 15 de junho, sendo a resposta dada até ao dia 15 de agosto. Embora não tenha sido possível saber em que data os autores foram informados da decisão dos júris de pré-seleção, somos levados a crer que as gravações só deverão ter acontecido no mês de agosto de 1962.

Para além de conhecermos o facto de a pré-seleção ter sido realizada por pessoas ligadas à rádio, e de as gravações terem sido realizadas bem perto da data do festival, a 1 de setembro de 1962 (*RTV*) surge uma notícia que refere que as gravações realizadas pela Valentim de Carvalho (Portugal) e pela Zafiro (Espanha) iriam ser colocadas à venda no dia imediatamente a

seguir à final do festival, ou seja, estariam disponíveis para aquisição no dia 10 de setembro.

Este facto evidencia que já existia por parte dos organizadores do evento e dos responsáveis pelas edições discográficas a consciência de que os temas musicais se tornariam um sucesso, pois como referi a indústria discográfica tinha como principal interesse a edição de sucessos. Contudo, e visto que as gravações já tinham sido realizadas antes da data do festival, somos levados a colocar a hipótese de que existia também a consciência de que a existência das edições discográficas, disponibilizadas imediatamente após a realização do festival, seriam um elemento fundamental para popularizar os temas musicais, nomeadamente por permitir à rádio a sua disseminação.

Embora não tenha sido possível conhecer as *bases* da segunda edição, a publicação das *bases* da terceira edição do festival na imprensa escrita, nomeadamente na *RTV* a 26 de maio de 1962, mostra que no essencial estas se mantêm fiéis relativamente à sua primeira versão de 1960. No entanto, e embora não seja possível afirmar se este existiu ou não na segunda edição, a ausência de qualquer notícia sobre um Prémio de Popularidade que veio a ser anunciado no ano seguinte leva a crer que este foi uma novidade da terceira edição em 1962, concedido ao

artista ou conjunto musical que através de gravações ou atuações diretas, venha a tornar mais popular, uma ou algumas das canções deste III Festival Hispano-Português da Canção.

Um júri, cuja constituição será oportunamente anunciada, e sujeito a normas que a seu tempo serão fixadas, designará o artista ou conjunto que durante a temporada 1962-63 tenha popularizado mais uma ou diversas das 10 canções premiadas, em lugares públicos, emissoras de Rádio e de Televisão ou, em gravações em disco.

Este Prémio de Popularidade, será entregue quando tiver lugar o IV Festival Hispano-Português da Canção do Douro (*RTV*, 26 de maio de 1962).

Este prémio, associado à constatação de que se tratou da primeira vez que foram gravados dois discos no mesmo ano com músicas presentes no *Festival de Aranda de Duero*, considerando apenas as gravações de canções de autores portugueses, disponibilizados logo após o festival, realça a importância que a vertente económica foi ganhando no campo mediático associado aos festivais de música. Se por um lado se procurava dar uma visibilidade cada vez maior ao evento, fazendo com que não se encerrasse após os três

dias da competição, por outro, procurava-se rentabilizar economicamente o evento ao longo de todo o ano.

Também evidencia a importância do disco na popularização de canções, intérpretes e autores, pois sem a existência destes suportes o prémio de popularidade teria um impacto muito menor nos vários meios de comunicação, nomeadamente no que à rádio diz respeito. Todavia, não foi possível saber se este foi ou não atribuído.

A importância económica em torno desde festival ibérico é desde logo referida nas *bases* do concurso da primeira edição, nas quais estava previsto que 25% dos direitos de gravação revertssem para o Ayuntamiento de Aranda de Duero por um período de um ano. Em 1962, o Prémio de Popularidade veio reforçar a intenção de rentabilizar o evento perlongando o elemento competitivo até à realização da edição seguinte. No entanto, no que diz respeito aos direitos de gravação das 20 canções interpretadas em 1962, não existem quaisquer referências nas *bases* do festival à indústria discográfica; contudo, refere a cedência dos direitos de utilização das canções para trabalhos cinematográficos:

autores das vinte canções finalistas, comprometem-se, pelo simples facto de concorrerem a este Festival, a ceder ao «Ayuntamiento» de Aranda de Duero, os direitos de utilização das mesmas, na realização de qualquer tipo de filme de longa metragem, que possa ser rodado por motivo do Festival, por realizadores portugueses ou espanhóis (RTV, 26 de maio de 1962).

O facto de não existir qualquer referência aos direitos ao nível da indústria discográfica ou de espetáculos ao vivo leva a crer que estes já estivessem devidamente acautelados no momento das gravações comerciais que, como referi, se realizaram antes do festival.

O cuidado revelado por parte da organização da terceira edição do *Festival Hispano-Portugués de la Canción del Duero* de incluir no regulamento os direitos relativamente ao cinema, o que nunca se tinha verificado nas edições anteriores nem mesmo noutros concursos ou festivais de música, revela preocupação relativamente à utilização das canções presentes no festival pelo campo cinematográfico.

No que diz respeito à quarta edição do *Festival de Aranda de Duero*, a última considerando o espaço temporal definido, foram editados dois fonogramas: uma edição espanhola da Zafiro (Z-E 454) e outra portuguesa da Alvorada (AEP 60598). A edição espanhola, intitulada *O Douro anda de*

Namoro, apresenta canções portuguesas interpretadas por Rui de Masca-renhas: *Pauliteiros do Douro* (letra de Artur Ribeiro e música de José Maria Antunes), *Quebrou-se o Encanto* (letra de Luís Simão e música de Carlos Rocha), *O Douro Anda de Namoro* (letra de Luís Simão e música de Carlos Rocha), *A Saudade Voltou* (letra de Fernando Correia e música de José Santos Rosa).

A edição portuguesa, ao contrário do que se verificou na edição espanhola referida anteriormente, apenas apresenta uma das canções presentes no festival em 1963: *O Amor é Cegueira* (letra de Eric Wallnau e música de José Correia e Didier Boland), interpretada por Cécile Devile, com acompanhamento da Orquestra Didier Boland.

Considerações finais

Tendo como objetivo compreender «onde, como, quanto e quando» a televisão se tornou importante — como hoje é unanimemente aceite —, o presente livro parte de uma dimensão cultural: a produção musical no contexto televisivo. Se, por um lado, essa produção foi um reflexo do ambiente musical anterior ao advento da televisão, as mudanças provocadas tanto pela redefinição do campo mediático, como pela novidade da produção num contexto televisivo não só caracterizam o período em análise — os primórdios da RTP — como também virão a influenciar o campo musical após a entrada em funcionamento de uma importantíssima invenção tecnológica: o *videotape*.

Neste período (1956-1964) verificou-se uma redefinição do campo mediático, que resultou não só do advento da televisão, como do facto de esta se ter assumido como um importante meio de construção e disseminação de significados associados à música, o que aconteceu de uma forma gradual. A presença da música, que chegava a um público cada vez mais vasto, diariamente rececionada pela sua presença nos ecrãs de televisão é, por si só, reveladora das alterações provocadas pelo início das emissões televisivas. A nova relação música/televisão provocou mudanças que se revelaram não só importantes para o que viria a ser a cultura musical na segunda metade do século xx, como no início do século XXI, período em que surge a relação música/internet, no qual se verifica uma nova alteração na constituição do campo mediático.

Até à estreia das emissões televisivas, só era possível ter som e imagem em movimento através do cinema, o que apenas se verificava em espaços próprios e para pequenas audiências. O início das emissões televisivas, em setembro de 1956, veio não só permitir a sua transmissão em direto, como

para uma audiência cada vez mais alargada. Embora não fosse exclusivamente televisada em casa, a sua «domesticidade» (O’Sullivan 2007:161; Forman 2012:250; e.o.) provocou mudanças profundas na sociedade portuguesa, como por exemplo nos hábitos familiares. No que respeita à música, a televisão alterou não só a forma como esta era rececionada, como influenciou o percurso de algumas categorias musicais, que viriam a ficar associadas aos meios de comunicação, como refiro adiante.

Embora os primórdios da televisão, que defini entre 1956 e 1964, sejam um espaço temporal inserido no período do Estado Novo, frequentemente caracterizado como imobilista, nele se verificaram várias mudanças determinantes para a cultura musical em Portugal, tanto do ponto de vista social, como do ponto de vista político, diretamente associadas à RTP.

O serviço público de televisão teve um importante papel na abertura de Portugal a diferentes influências vindas do exterior ao nível social, cultural e mesmo político. Embora sob um regime ditatorial, Portugal não estava isolado do ambiente europeu: os constantes contactos que manteve com canais de televisão congêneres estrangeiros, que permitiram, por exemplo, o início das emissões experimentais ao cederem material técnico, e o facto de muitos dos profissionais que trabalhavam na RTP terem realizado formação no exterior, na BBC (Inglaterra) ou RAI (Itália), provam isso mesmo. Noutros casos, a formação foi realizada nas instalações da empresa de televisão portuguesa, por técnicos estrangeiros, como se verificou aquando da instalação do *videotape* no último trimestre de 1963 (RTV, 26 de outubro de 1963). No domínio dos *media*, estes factos desafiam a ideia de uma nação fechada sobre si mesma.

Mesmo não declinando a importância de Portugal ser um país controlado por um poder político ditatorial, o que, no caso da RTP, é desde logo evidente pela constituição do Conselho de Administração da empresa, a programação e a presença musical nos ecrãs de televisão provam a existência de música estrangeira, nalguns casos emitida em direto a partir dos estúdios da RTP no Lumiar (Lisboa), o que revela a presença de vedetas internacionais em Portugal como consequência da produção musical no contexto televisivo.

A abertura ao estrangeiro, que, como referi, se deveu à impossibilidade de iniciar as emissões televisivas sem recurso a material técnico e *know-how* de fora do país, foi responsável pela maior e mais rápida troca de informação entre Portugal e outros países. Estes contactos com canais de televisão estrangeiros congêneres abriram portas a relações institucionais

que, para além de possibilitarem vias de comunicação do ponto de vista técnico, fizeram chegar às emissões da RTP programas de canais de televisão ora através de gravações, ora através da rede hertziana com emissões ao vivo e em direto: *Iberovisão*, *Eurovisão* e *Mundovisão*.

A Iberovisão, ligação hertziana entre Portugal e Espanha, não só permitiu a aproximação entre os dois únicos países europeus onde ainda vigoravam sistemas políticos ditatoriais, através da troca de programas, como possibilitou a ligação de Portugal à Eurovisão e à Mundovisão. Contudo, Portugal também mantinha relações institucionais diretas com outros países europeus onde já vigoravam sistemas políticos democráticos, principalmente com Inglaterra, França e Itália, ou mesmo com países extraeuropeus, como os EUA, de onde nos chegou, através da embaixada em Lisboa, o programa *Música para Todos*.

Das relações institucionais referidas e das novas capacidades técnicas surgiu uma maior democratização do acesso à cultura em geral de uma forma não só mais rápida, como mais mediática. Relativamente à música, passou a ser possível a disseminação a partir das principais salas onde tinham lugar os concertos e espetáculos que circulavam no mundo, o que criou experiências transculturais (Carvalho 2007). Deste modo, podemos afirmar que não terá existido uma imposição do aparelho ideológico sobre o processo social e histórico relativamente à programação musical televisiva que, em alguns casos, dependia mais da programação das principais salas de espetáculos, e da disponibilidade de programas por parte de canais estrangeiros, do que do desejo de usar a música como veículo ideológico, mesmo sabendo que a sua emissão dependia sempre de autorização por parte do poder político instituído em Portugal. A democratização sentida do ponto de vista internacional, também se verificou internamente. Passou a ser possível, e de certa forma comum, a emissão televisiva a partir das principais salas de espetáculos portuguesas em direto. No caso da televisão em Portugal, o processo social e histórico parece ter-se imposto, assim, ao aparelho ideológico.

Embora já fosse possível a transmissão radiofónica a partir das principais salas de espetáculos públicos, passou a ser possível «ver» a música, o que, para além de ter alterado os hábitos de consumo, alterou os modos de produção e receção, que passaram a ter em conta a imagem como parte integrante dos significados. Este facto foi verdadeiramente estruturante numa fase em que a emissão de televisão acontecia essencialmente em direto. Para que existisse «música de ecrã» foi necessária a presença dos músicos,

fosse nos estúdios da RTP, fosse nos diferentes espaços de espetáculos de onde a emissão era feita em direto, com recurso aos carros de exteriores.

Ao nível do consumo musical, o início das emissões televisivas produziu uma profunda alteração. De uma fase em que era possível ouvir música e realizar outras tarefas do dia-a-dia, nomeadamente no ambiente familiar, passou-se para outra em que era necessário estar em frente ao recetor de televisão para poder assistir a um programa com «música de ecrã». Este facto não só provocou mudanças nos horários e hábitos sociais, o que teve um importante impacto na sociedade portuguesa, como alterou o paradigma da receção musical no contexto social, na forma como o público se relacionava com a música.

Com o advento da televisão, a produção musical também sofreu alterações. A necessidade de mais recursos humanos para se poder emitir em televisão, em comparação com a rádio, levou a que o trabalho de produção no contexto televisivo dependesse de um maior número de pessoas. Também se tornou mais complexo, pois passou a ser necessário tomar decisões relativamente à imagem, o que obviamente dependia não exclusivamente das equipas de produção, mas também dos próprios intérpretes.

As preocupações com a imagem tornaram-se cada vez maiores. Se na década de 1940 se procurava imitar as sonoridades que circulavam no meio musical internacional para a criação de uma música ligeira de tradição nacional face ao «perigo moral» que representavam as produções estrangeiras (Vieira 2010:81), a partir do advento da televisão os modelos passam também a ser visuais. Este facto é evidente quando sabemos que a RTP transmitia alguns programas de outros canais congéneres, que eram observados como modelos de sucesso. Daqui, surgem comparações entre os artistas portugueses e os artistas estrangeiros, não apenas quanto à sua interpretação musical, mas sobretudo quanto à indumentária utilizada e à postura adotada. Deste modo, os intérpretes que desenvolviam as suas carreiras em Portugal procuravam apresentar-se perante as câmaras de televisão partindo da imitação dos principais artistas estrangeiros, seja do ponto de vista sonoro, seja do ponto de vista visual, o que influenciou a cultura musical noutros meios de comunicação, e a terá influenciado também fora do âmbito mediático. Neste sentido, podemos afirmar que a cultura musical em Portugal, nomeadamente no que diz respeito à produção musical no contexto televisivo, não se tratou exclusivamente de uma «derivação ou consequência das condições políticas [...] determinadas pelo Estado Novo» (Garcia 2017:11).

A produção não se fazia apenas a partir de opções técnicas ou musicais. Era também determinada pelos contactos pessoais e profissionais, que influenciaram aquela que seria a música presente nos ecrãs de televisão, funcionando como se se tratasse de um sistema cooperativo. Como exemplo, podemos referir os acordos verbais realizados entre elementos do departamento de produção da RTP e responsáveis de outros espaços, tais como o Casino do Estoril.

Para além das condicionantes pessoais, a pequena dimensão do departamento de produção, enquadrada numa estrutura hierárquica, bem como a sua organização interna, revelam que a produção tinha por base uma interação informal e uma tomada de decisões rápida (Peterson 1971:316), importantes numa fase em que a televisão enfrentava muitos problemas para conseguir uma emissão contínua, o que fazia com que existisse a necessidade de resolver dificuldades não previsíveis resultantes de uma capacidade técnica limitada. Embora tivesse algum grau de autonomia relativamente à estrutura hierárquica da empresa, o trabalho do departamento de produção dependia em grande medida da disponibilidade dos músicos em se deslocar aos estúdios de televisão, ou da programação dos vários espaços públicos de espetáculos, pois a gravação, embora possível com recursos às câmaras cinematográficas, era um processo não só demorado como muito dispendioso, pelo que raramente era usado. Neste sentido, concluímos que os modos e os processos de produção dentro da estrutura da empresa de televisão dependiam, em muitos casos, mais do mercado em torno da música do que das diretrizes do poder político ou da hierarquia da empresa, uma verdadeira dependência intermediática.

A reconstrução da programação musical, feita a partir da análise das grelhas de programação televisiva, permitiu conhecer os programas emitidos não só relativamente ao formato ou denominação, como também no que ao reportório executado, intérpretes e autores diz respeito. A análise deste «fluxo» televisivo (Williams 1974) permite afirmar que a música tinha uma presença diária nos recetores de televisão, sendo que, numa primeira fase, tinha por base os modelos de produção radiofónicos (Pinto 2014:323).

Segundo Michel Chion, «a televisão é, fundamentalmente, um rádio ‘ilustrado’ com imagens, onde o som tem já o seu lugar fixo, que é fundamental e obrigatório» (2011:130). Embora esta afirmação tenha por base a comparação entre o cinema e a televisão, o uso da expressão «rádio ilustrado» remete para um paralelismo evidente entre a televisão e a rádio. Contudo, o autor, ao centrar-se nos produtos mediáticos, não tem em conta,

por exemplo, o contexto de receção que se alterou com o advento da televisão, como referi, nem o contexto de produção no âmbito televisivo, que se vai afastando de uma forma gradual dos modelos radiofónicos.

Ao longo de cerca de um ano e meio, entre setembro de 1956 e fevereiro de 1958, data do início das emissões experimentais e da estreia dos carros de exteriores, respetivamente, a programação musical era essencialmente transmitida em direto com a presença dos músicos nos estúdios da RTP, em programas de curta duração, entre 10 e 20 minutos, os quais eram exclusivamente preenchidos pela execução musical. Não era prática comum existir qualquer outro tipo de participação, como por exemplo entrevistas ou explicações relativamente ao repertório executado nesses programas, aos quais me refiro como apontamentos musicais. Uma presença em que se procurava acima de tudo divulgar a música que de alguma forma já fazia parte do campo mediático, agora não só através do som, mas também da imagem que, como referi, passa a ser um elemento importante ao nível dos significados aos quais se refere John Fiske (1987).

A partir deste momento, já não bastava ter uma boa técnica vocal, ou uma boa interpretação. A postura tornou-se rapidamente um elemento de grande importância, como pude demonstrar através da análise da crítica em torno de algumas vedetas. Era expectável que uma boa presença num programa de televisão fosse a porta para novos contratos, tanto ao nível da indústria discográfica, como na participação em *tournées* nacionais e/ou internacionais, como se verificou, por exemplo, na primeira participação de músicos que desenvolviam as suas carreiras em Portugal no *Festival da Canção Hispano-Portuguesa*, em Aranda de Duero, ou no *Festival da Canção de Benidorm*.

A possibilidade de ver os principais intérpretes, seja no ambiente familiar, seja associativo, como por exemplo nas casas do povo ou coletividades locais, intensificou o desejo de estar mais próximo das vedetas mais mediáticas. Esta aproximação à vida do quotidiano do público levou a que os músicos que tinham uma participação mais contínua nos ecrãs de televisão tivessem a oportunidade de realizar *tournées* mais longas, e com um maior número de concertos, através de convites por parte do poder local. Passou a haver uma maior descentralização da atividade cultural associada à música, criando até um sentido de coesão nacional numa dimensão até então desconhecida.

A entrada em funcionamento dos carros de exteriores veio alterar não só a estrutura dos departamentos na RTP, como possibilitar emissões em direto a partir de diferentes espaços públicos de espetáculos, tais como o

Casino do Estoril, o TNSC, o Pavilhão Carlos Lopes, o Coliseu dos Recreios, a Universidade de Coimbra, entre outros, aos quais até então apenas um grupo muito restrito de pessoas tinha acesso. Esta nova possibilidade técnica, para além de originar um passo importante na democratização do acesso à produção musical, veio alterar os modelos e processos de produção.

O primeiro espetáculo radiofónico regular que era emitido em direto a partir do Éden Teatro com a presença de uma orquestra com 24 elementos dirigidos pelo maestro Fernando de Carvalho, a partir de 1946, ou o programa *À Procura de Uma Estrela*, que surge juntamente com a *Volta a Portugal em Bicicleta* em 1951, emitidos pelo RCP, bem como os *Serões para Trabalhadores*, emitidos a partir de 1941, ou os *Festivais da Canção Portuguesa*, a partir de 1958, emitidos pela ENR, mostram que os diretos a partir do exterior já eram uma prática no meio mediático ao longo da década de 1940. Contudo, só em fevereiro de 1958 é que foi possível fazê-lo incluindo imagens em movimento, e só no ano seguinte estes viriam a ter um papel que se pode considerar relevante ao nível da programação musical televisiva.

Os diretos a partir do exterior realizados pela RTP, e a estreia dos programas *A Construção da Música* e *O Mundo da Música*, em 1958, nos quais a imagem era intencionalmente usada como parte integrante dos significados, evidenciam o afastamento entre os modelos e processos de produção musical entre a rádio e a televisão (Pinto 2014:325). A utilização de imagens e legendas que acompanhavam as explicações sobre os compositores e a obra musical que estava a ser executada e analisada revela que a imagem no contexto televisivo passa a ter um papel que vai muito para além do desejo de dar a conhecer o artista ou o grupo musical. Deste modo, podemos concluir que as alterações verificadas ao longo do ano de 1958 testemunham que a produção musical passa a utilizar as novas possibilidades tecnológicas, tais como as legendas ou a emissão em direto, como novos suportes comunicativos. O valor da imagem assume uma importância que veio alterar a forma como os significados eram mediados.

A consciência dos novos desafios colocados pelo uso da imagem em movimento é referida na imprensa escrita através de opiniões dadas por telespectadores e colunistas. Mário Alves exprime-se nos seguintes termos na rubrica «Teias de Aranha»:

Como se pode ficar impávido e sereno diante da atuação de um artista tão viajado que nessas viagens todas não se apercebeu de a TV requerer uma

exteriorização que não se pode nem se deve confinar à impassibilidade do rosto, às atitudes estáticas e aos gestos uniformemente pendulares? Ou será caso de também o cançonetista Carlos Mesquita ter adotado o critério de que para cantar perante as câmaras da TV bastam os processos rotineiros da Rádio (antiquados) ou da gravação em estúdio, porque apenas interessa a voz? (RTV, 26 de outubro de 1963).

Para além de revelar a consciência da importância da imagem e a necessidade de os intérpretes alterarem a sua postura corporal dependendo do contexto mediático, a existência de uma rubrica dedicada à crítica musical revela que, no início da década de 1960, esta passa a estar mais estruturada dentro dos editoriais das revistas que se dedicavam de uma forma mais evidente ao mundo do espetáculo. Este facto é reforçado pela autopromoção por parte de alguns autores dos textos, que se assumem como críticos musicais.

Contudo, e muito embora a imagem tenha ganho espaço ao nível da sua importância na música e a televisão tenha vindo gradualmente a alargar o seu espectro de influência, tanto do ponto de vista territorial como de importância no campo mediático, como revela a crítica transcrita, nos primórdios da televisão, a rádio continuou a ser responsável pelo «fenómeno de popularização da música em Portugal» (Losa 2009:54).

A amplitude da importância da televisão era tão mais vasta quanto o âmbito da cobertura da sua rede, o que levou a que nos primeiros anos de atividade a RTP tivesse tido como uma das principais preocupações a instalação de emissores em vários pontos estratégicos do país. Estes permitiam, por um lado, fazer chegar o sinal de televisão a um público cada vez mais vasto e fora dos centros urbanos, e, por outro, aumentar o financiamento a partir não só da taxa de televisão, como da venda de recetores e do incremento das receitas publicitárias.

Nas principais cidades, Lisboa e Porto, o aumento do número de aparelhos de televisão estava associado à sua aquisição para uso familiar, e não ao aumento da rede de televisão. Este facto fez aumentar o financiamento da RTP, mas não terá correspondido, pelo menos numa relação direta, a um aumento de telespectadores, embora seja natural que o número de horas de visionamento diário tenha aumentado, pois já não havia a necessidade de sair de casa para seguir a programação televisiva.

Existia a consciência de que o aumento do número de aparelhos e de telespectadores só era possível se a programação televisiva fosse do agrado da maioria das pessoas. Esta perspetiva, já presente na «Política do Espíri-

to» implementada por António Ferro na ENR na década de 1940, explica a existência de vários inquéritos realizados não só por parte da RTP (1956 e 1959), como por parte da revista *RTV (Inquérito TV*, em 1962).

Embora partindo de uma visão mais associada à sustentabilidade económica da televisão e menos associada ao espírito ideológico, como se verificou durante a presidência de António Ferro na ENR, era fundamental que a programação televisiva fosse do agrado dos telespectadores. Contudo, importa reforçar a ideia de que a produção televisiva não se enquadra na perspetiva da «Política do Espírito» que caracterizou a ENR na década de 1940. Embora não possamos afirmar que esta estava totalmente ausente, pois algum do reportório musical já fazia parte da memória coletiva, o serviço público de televisão não teve como propósito a recolha e criação musical, ao contrário do que se verificou com o processo de «aportuguesamento» (Losa 2009; Moreira 2012) na ENR ao longo da década de 1940.

As diretrizes políticas dos primórdios da televisão em Portugal, presentes na Base X do DL n.º 40 341 (18 de outubro de 1955), centradas nos «princípios morais e sociais instituídos pela Constituição Política da Nação», revelam que a produção deveria desenvolver-se de «modo a preencher, nas melhores condições, as necessidades do público». Neste sentido, a produção, nomeadamente o trabalho associado à música, constituiu sobretudo uma resposta às pretensões do público televisivo e não um veículo de mensagem ideológica. Não se configura aqui qualquer projeto de construção cultural.

O DL suprarreferido, para além de muito vago relativamente ao enquadramento político, não apresenta nem o *modus operandi*, nem o que deve ou não ser censurado. Esta é uma prática comum ao nível de várias atividades, culturais ou não, ao longo do período do Estado Novo, mas que aqui se revelam de extrema importância, pois o controlo realizado sobre a programação televisiva, na regulamentação e na prática, nomeadamente no que à música diz respeito, era suportado por um elevado grau de subjetividade, apenas ancorado no ideal da «moral e bons costumes» (Lei n.º 1748, de 16 de fevereiro de 1925) ou, se quisermos, nos «princípios morais e sociais», como é referido no DL n.º 40 341, acima mencionado.

Embora tenha realizado o seu primeiro discurso perante as câmaras de televisão a 1 de junho de 1958, a relação de Salazar com a televisão foi sempre de grande desconfiança, como prova a sua ausência da cerimónia de assinatura do contrato de concessão do serviço público de televisão. Este facto levou a que fosse o ministro da Presidência e interino das

Telecomunicações, Marcello Caetano, a encabeçar os trabalhos para a instalação da televisão, realizados pelo GET no âmbito da ENR, bem como a ser o primeiro outorgante no contrato de concessão do serviço público de televisão, celebrado a 16 de janeiro de 1956.

Marcello Caetano, que ao que parece foi quem convenceu Salazar a autorizar o início dos estudos e a posterior estreia das emissões, sabia que o sucesso da televisão dependia do trabalho de produção. Esta sua preocupação levou-o a autorizar o desrespeito pelas regras relativas à classificação de programas, através de um despacho dirigido à Comissão de Censura de Espetáculos. Para não «impedir o lançamento e a expansão da nova modalidade de informação e espetáculo» (*Ata n.º 227 da Comissão de Censura de Espetáculos*, 21 de maio de 1957), coloca em causa o DL n.º 41 051 (1 de abril de 1957). Por outras palavras, solicita que a programação televisiva possa não estar completamente de acordo com a lei, um caso em que a economia se sobrepôs à ideologia. Sem público não poderia existir televisão. Este facto revela não só o tratamento dado ao serviço público de televisão, que se diferenciava de outros meios de comunicação mesmo quando a legislação abrangia os *media* em geral, como também a influência do poder político na produção televisiva.

O «serviço público de radiodifusão, na sua modalidade de televisão» (DL n.º 40 341, 18 de outubro de 1955) deveria ter financiamento público, ser universal, diversificado e independente, conforme referi na introdução. Características que lhe permitiriam contribuir para «aumentar a cultura dos homens, de educar distraindo, de satisfazer as necessidades espirituais de toda a ordem, para toda a gente, para todas as idades» (*Onde? Como? Quanto? Quando?*, 1956).

Se o financiamento era assegurado pela venda de recetores, taxa de televisão e publicidade, nos seus primórdios não se pode considerar universal, pois não chegava ainda a uma grande parte da população residente em Portugal. Quanto à diversidade, a programação musical revelou que esta era preenchida, em grande medida, em torno de um grupo restrito de músicos e por determinadas categorias musicais, em detrimento de outras.

Relativamente à sua independência, Rui Cádima afirma que a informação,

designadamente o Telejornal, foi, em primeiro lugar, a emanação de um modelo dito «pedagógico», mas que na realidade se constituía em sistema subsidiário do monopartidarismo político e do seu aparelho censório e persecutório. (Cádima 1996:15)

Contudo, no que diz respeito à presença musical nas grelhas de programação e subsequente emissão, não existiu um controlo tão acentuado, conforme pude constatar pelo reduzido número de programas com «música de ecrã» censurados ao longo dos primórdios da televisão, presentes no documento *registo de programas*. Este facto verificou-se pela ausência de um Estatuto da Radiodifusão Nacional, previsto no DL n.º 40 341 (18 de outubro de 1955), que deveria regular a fiscalização dos programas televisivos, mas que não terá sido publicado pelo menos até 1964. O facto de a grande maioria da música presente nos recetores de televisão serem sucessos que já circulavam noutros meios de comunicação, e a evidência de que a televisão não tinha por vocação a criação de fluxos musicais, com exceção dos festivais já referidos, afastava a potencial criação de condições para que surgisse música indesejável nos recetores de televisão. Tais condições justificam a ausência de uma grande preocupação com o reportório musical, ao contrário do que aconteceu noutras áreas da televisão, como por exemplo ao nível da informação, como afirma Rui Cádima.

Contudo, existiam regras bem definidas para a interpretação musical como por exemplo a obrigatoriedade de os acompanhamentos serem iguais nos ensaios e nas emissões (*Regulamento da Direção dos Serviços de Produção* 1961: alínea 33). Para além de revelar uma prática comum fora do âmbito televisivo, esta regra põe em evidência a menor liberdade ao nível da interpretação neste contexto.

A existência de uma grande preocupação com a interpretação, não tão evidente ao nível da escolha do reportório, ou dos conteúdos musicais, permitiu que fossem transmitidos programas estrangeiros em território nacional sobre os quais não se colocaram quaisquer preocupações referentes a este aspeto. Este facto evidencia que havia preocupação com a música, mas contrária, uma vez mais, uma perspetiva de um país com fronteiras bem definidas e fechadas, relativamente aos movimentos culturais do exterior. Esta afirmação não anula a existência da censura ao longo de todo o período do Estado Novo, mas revela a importância da televisão na abertura de Portugal aos novos movimentos culturais que circulavam no *mainstream*, nomeadamente no que diz respeito às novas sonoridades, tais como o *rock*, ou o *twist*, às quais já estavam associados comportamento sociais.

Esta abertura é demonstrativa de que a «Política do Espírito», implementada por António Ferro como diretor da ENR, ao longo da década de 1940, já fazia parte do passado. Contudo, parte dos intérpretes que foram protagonistas ao longo da década de 1950 e seguinte surgiram no CPAR,

o que revela a importância do trabalho desenvolvido anteriormente. Este facto é revelado pela presença de três nomes surgidos neste centro que, em 1964, participaram no *I GPTVCP*: Artur Garcia, Madalena Iglésias e Simone de Oliveira.

No contexto português, a televisão era essencialmente uma atividade urbana, não só pela proximidade dos centros de produção, Lisboa e Porto, como pelo facto de aí residir uma grande percentagem da sua audiência, e ser a partir daí que era realizada grande parte dos diretos dos exteriores. A ausência de um maior número de emissões a partir de outras localizações deve-se a dificuldades técnicas, nomeadamente à existência de apenas dois carros de exteriores, e à necessidade de proximidade aos emissores mais potentes para poder realizar emissões em direto. Pelo que podemos afirmar que a televisão foi importante ao dar a conhecer ao mundo rural o ambiente urbano; mas não tão importante no sentido contrário, embora tenham existido programas como *Folclore* ou *Poesia, Canto e Dança*, associados à cultura musical fora dos centros urbanos. Tal constatação verifica-se ao nível musical pela crescente presença de *música ligeira* nos recetores de televisão. Contudo, importa ainda referir que o *fado* teve um programa semanal que, embora tenha mudado de designação várias vezes, se manteve ao longo de vários anos, e que o *jazz* também marcou presença nos ecrãs de televisão.

A relevância que a *música ligeira* teve na programação musical da RTP deve-se essencialmente ao campo musical fora do âmbito televisivo, muito associado ao vedetismo, suportado por relações simbióticas entre os diferentes elementos de uma rede mediática que, para além da televisão, era formada pela rádio, pelo cinema, pela indústria discográfica, pela imprensa escrita e pelos espaços públicos de espetáculos.

Esta rede foi fundamental para o preenchimento da programação musical da RTP, visto que, como referi, a empresa de televisão não criou fluxos musicais suficientes para que se possa afirmar que a produção musical no contexto televisivo se alimentava a si própria. Foi o mercado musical fora do âmbito televisivo que passou a estar presente nos ecrãs de televisão, com exceção da primeira tentativa de organização de um festival por parte do departamento de produção da RTP, o *I Concurso de Canções Ligeiras*, em 1960, e do *I GPTVCP*, em 1964. Mesmo nestes dois concursos, as interpretações estiveram a cargo de cançonetistas já consagrados, pelo que teremos de concluir que em grande medida também dependeram do mercado.

Embora a rede de relações no campo mediático tivesse graus de importância diferenciados entre os vários meios de comunicação, como por exemplo a indústria discográfica que tinha maior peso na programação radiofónica do que na organização das grelhas de programação televisiva, ou papéis diferenciados, podendo ser criadores ou recetores de fluxos, dependendo das situações, era fundamental que os vários meios de comunicação funcionassem em bloco, para que fosse possível dar-se o fenómeno do vedetismo. Não bastava aparecer num programa de televisão; era preciso estar na rádio, gravar fonogramas, ser notícia na imprensa escrita, pisar os principais palcos nacionais, ou até participar em filmes como intérprete musical.

A organização de festivais ou concursos fora do âmbito televisivo, como por exemplo o *Festival da Canção Portuguesa*, organizado em 1958 pela ENR, ou o concurso *Vedetas Precisam-se*, organizado pela revista *RTV*, em 1961, revelam a importância do funcionamento da rede de relações para que fosse possível falar em vedetas. Se a imprensa escrita foi importante ao ter a iniciativa, a rádio e a televisão tiveram um importante papel na sua divulgação, quer antes, quer depois da sua realização. Posteriormente, foi fundamental a gravação dos principais sucessos, nascidos dos certames, para que se pudesse dar continuidade ao trabalho desenvolvido no âmbito da disseminação. Após obterem o estatuto desejado, estes intérpretes circulavam pelos diferentes meios de comunicação, bem como pelos principais espaços públicos de espetáculos enquanto vedetas, o que, associado ao sucesso das suas interpretações, lhes assegurava a continuidade das carreiras artísticas.

O funcionamento da rede mediática, na qual todos dependiam de todos, revela que a partir do final da década de 1950, para se criar um sucesso, era necessário que todos os intervenientes cumprissem o seu papel. Embora ainda não fosse um mercado muito organizado, tratava-se da estruturação da indústria musical, ainda que incipiente. Contudo, tal afirmação não significa que a coexistência fosse sempre pacífica e isenta de momentos de tensão, como se verificou no início das emissões de filmes por parte da RTP, conforme é referido na notícia «O CINEMA na tv — e a tv no CINEMA» (*TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*, 9 de maio de 1963).

O sucesso desejado para a programação musical televisiva dependia, em grande medida, da presença de músicos já consagrados. A sua presença nos ecrãs de televisão atraía a atenção do público e ampliava o mercado de trabalho dos músicos. Se a imagem de alguns músicos já era conhecida através da imprensa escrita, ou mesmo do cinema, na grande maioria do território

não havia a possibilidade de assistir às suas performances em direto; com exceção de alguns concertos, mas mesmo estes muito esporádicos. Agora era possível fazê-lo na comodidade do lar ou em espaços sociais, como se verificava na generalidade das povoações mais pequenas.

A rede mediática acima descrita levou a que a categoria *música ligeira* ficasse associada aos meios de comunicação, conforme podemos constatar na definição desta categoria musical:

Termo genérico de classificação do campo de produção musical, associado à emergência dos meios de comunicação de massa, da indústria da música e de novas formas de entretenimento urbano (Moreira 2010:872).

O cinema, forma de entretenimento essencialmente urbana, teve diferentes papéis ao nível da programação televisiva. Permitiu a emissão de imagens captadas nos exteriores, que depois de reveladas eram usadas principalmente ao nível da informação, e permitiu ocupar as grelhas televisivas com filmes produzidos para as salas de cinema.

Pela análise da programação cinematográfica nas grelhas de televisão concluímos que, ao contrário do que se verificou no campo cinematográfico, a televisão continuou a apostar, de uma forma evidente, nos modelos de sucesso das canções em voga nas décadas de 1920 e 1930, muito associadas à *revista à portuguesa* e ao cinema associado ao «nacional-cançonetismo» a que Paulo Cunha (2011:153) se refere como «comédia à portuguesa». Tendo como base de análise a transmissão televisiva dos dois primeiros filmes portugueses associados ao movimento do *novo cinema*, *Verdes Anos* (1963) e *Belarmino* (1964), podemos concluir que estes estavam praticamente ausentes das grelhas de programação televisiva. Considerando o período até à revolução de 1974, apenas o segundo filme referido foi emitido pela RTP, a 10 de outubro de 1972, passados oito anos da sua estreia nas salas de cinema.

Ao longo dos primórdios da RTP, com exceção para a primeira tentativa de organização do *I Concurso de Intérpretes da Canções Ligeiras* (1960), a televisão era sobretudo um meio de disseminação de muita da música que circulava no meio musical. Este facto, mesmo não anulando a importância do papel da estrutura empresarial interna da RTP relativamente à produção musical, revela a importância do seu enquadramento no campo mediático, o que nos permite compreender de que forma as suas opções foram enformadas pelo campo exterior à televisão.

Uma das evidências expostas pelas relações referidas prende-se com as classificações musicais. Embora as categorias musicais adotadas tenham como fonte documentos oficiais da RTP, estas revelam ideias partilhadas no espaço mediático. Deste modo, podemos concluir que o facto de os programas musicais não estarem englobados nos programas culturais revela que a música não era então perspectivada como um elemento cultural, no sentido em que não era assumida, pelo menos de uma forma evidente, como elemento portador de crenças ou valores culturais, mas sim como entretenimento. Também verificamos que existia uma clara separação entre as categorias de *música erudita* e *música ligeira*. É muito curioso constatar, por exemplo, que o *folclore* estava englobado na *música erudita*. Esta opção reforça a ideia de que a definição da *música ligeira* estava associada à produção musical e aos modos e processos de mediação nos meios de comunicação. O *folclore*, sendo uma categoria musical anterior à emergência dos meios de comunicação de massa, encontrava-se assumidamente mais próximo das categorias musicais menos ligadas ao *media*. Esta é uma das explicações para que as categorias musicais, fossem elas de *música erudita* ou de cariz mais rural e popular, tivessem uma menor presença na programação televisiva quando comparadas com outras categorias musicais.

A classificação apresentada nos documentos oficiais, como por exemplo no *Anuário RTP* (1964), revela que não existia a perspectiva de que a disseminação de *música ligeira* também pudesse ser vista no âmbito da cultura (Bourdieu 1997:68). Ou seja, a música que por definição partia dos processos mediáticos de produção era observada apenas como música de entretenimento. Este facto ajuda a justificar alguma negligência no controlo por parte do poder político, que não tinha consciência do verdadeiro alcance dos significados presentes na *música ligeira*, sobretudo quando televisionada.

Nos primórdios da televisão em Portugal, esta continuou a ser menos importante para a criação e disseminação de fluxos musicais do que a rádio, com quem a indústria discográfica estava fortemente relacionada. Porém, vários fatores contribuíram para que deixasse de ser assim. Em primeiro lugar, o aumento gradual do número de horas de emissão diárias; em segundo lugar, a possibilidade de emitir em direto do exterior que, a partir de 1958, levou até aos recetores de televisão espaços aos quais até então poucos tinham acesso; em terceiro lugar, a presença das câmaras de televisão em festivais e concursos de música, de âmbito nacional ou internacional; e, em quarto lugar, o início da utilização da imagem como parte orgânica

da mensagem. Estes fatores fizeram com que a programação musical nas grelhas de televisão tivesse uma crescente importância no meio mediático.

Associado a estes factos, a iniciativa realizada em 1960 por parte do departamento de produção da RTP, o *I Concurso de Intérpretes da Canções Ligeiras* (1960), anteriormente referido, revela que a televisão desejava ocupar um espaço no espectro mediático, que até então era preenchido pela rádio, mas que, com o declínio do CPAR no final da década de 1950, passou a ser tomado pela imprensa escrita. Embora a primeira tentativa não tenha atingido os seus objetivos, nomeadamente a participação portuguesa no *GPEC*, em 1961, foi um momento importante na afirmação dos serviços de produção da RTP como elemento de criação de fluxos musicais, o que se viria a confirmar-se mais tarde.

A organização do *GPTVCP*, em 1964, que teve como objetivo escolher a canção representativa de Portugal para o *GPEC* 1964, foi um momento de mudança; os serviços de produção da RTP passaram a assumir o papel de criadores de fluxos musicais. A presença portuguesa em Copenhaga, influenciada pelo facto de a RTP já dispor da possibilidade de gravação em *videotape*, revela a importância da tecnologia ao nível da produção musical. Para além do início da participação em festivais internacionais, a entrada em funcionamento da nova possibilidade de gravação veio alterar de uma forma evidente a produção no contexto televisivo. Passou a ser possível gravar os programas de manhã, para que estes fossem emitidos ao longo das emissões que se iniciavam ao final da tarde. Se, por um lado, este facto veio retirar espontaneidade às emissões televisivas, pois a ausência do direto permitia repetir a gravação e fazer a montagem posteriormente, por outro, teve implicações claras na vida profissional dos diferentes intervenientes musicais. Estes passaram a estar disponíveis para trabalhar à noite nos diferentes espaços de espetáculos, tais como *boîtes*, casinos, ou casas de *fado*, e estar, em simultâneo, na emissão televisiva, o que alterou profundamente o mercado de trabalho em torno da música. Estas mudanças demonstram a importância do uso da tecnologia nas opções tomadas pelos profissionais da televisão, tanto internamente, como nos campos culturais externos à televisão.

A produção musical nos primórdios da televisão em Portugal, enquanto conjunto de processos criativos de construção de conteúdos no qual intervêm diferentes dinâmicas corporativas e individuais, conforme defini na introdução, assumiu um papel de amplificador de fenómenos musicais já existentes, muito embora esta fase termine com a organização de um dos

mais importantes concursos em torno da música na segunda metade do século xx, o *I GPTVCP* — 1964, que em 1978 passa a designar-se *Festival RTP da Canção*. Deste modo, o período em análise apresenta-se como um momento determinante, tanto ao nível das mudanças verificadas na constituição e reorganização do espectro mediático, como ao nível dos processos de produção e disseminação musical, e ainda ao nível legislativo.

De uma fase em que a rádio assegurava, embora já numa rede mediática, o papel de criador e disseminador de fluxos musicais, passamos para uma fase em que a televisão assume progressivamente esse papel, pelo que não podemos afirmar que o advento da televisão tenha provocado alterações repentinas no contexto português. Contudo, provocou mudanças nos modos e modelos de produção musical, projetando não só o que foi a música na segunda metade do século xx, como a forma de o público se relacionar não apenas com o som, mas com um significado construído pela associação entre este e a imagem.

A legitimação assegurada pela presença musical nos ecrãs de televisão faz com que o estudo da produção musical, enquanto construção de significados ao nível das várias categorias musicais, seja de extrema importância para compreender os fenómenos musicais não só no campo dos *media*, como fora deste. A atividade musical que se desenvolvia fora do âmbito mediático terá sido influenciada pela «domesticidade» (O’Sullivan 2007:161; Forman 2012:250; e.o.) da televisão, que aproximou os públicos televisivos dos principais artistas, bem como dos mais importantes espaços públicos de espetáculos nacionais e internacionais. Deste modo, revela-se da maior importância saber *Onde? Como? Quanto? Quando?* a televisão foi o mais importante meio de disseminação da imagem em movimento associado à música.

Bibliografia

A.A.V.V.

- (s.d.). «Américo Tomas». In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Vol. XXXII), 17-8. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédica, Lda.
- (1945). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia (atualizações 1978, 1985, 1988-1997).
- (1983). *Culture in television and Television in Culture*. Atas do congresso «Cultural content of Television programmes and its relation to traditional cultural and artistic activities», organizado pela UNESCO em Praga (30 de novembro de 1982). Praga: Institute for the Research of Culture.
- (1999). «Humberto Delgado». In *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura — Edição Século XXI* (Vol. VIII), 1154-5. Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo.
- Abreu, Paula (2010). *A Música entre a Arte, a Indústria e o Mercado — Um Estudo sobre a Indústria Discográfica em Portugal*. Tese de Doutoramento. Universidade de Coimbra.
- Adorno, Theodor W. (1970). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Almeida, Manuel Faria de (1989). *Cinema e Televisão, princípios básicos*. Lisboa: TV Guia Editora.
- Alves, Vera Marques (2010). «Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI)». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, (Vol. P-Z), 1191-4. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Andrew Goodwin (1990). *Understanding Television*. London: Routledge.
- Ang, Ien (1985). *Watching Dallas*. London: Methuen.
- Areal, Leonor
 - (2013). «As críticas à censura de cinema e teatro (durante o Estado Novo em Portugal)». In *Atas do Congresso Internacional sobre a Censura ao Cinema e ao Teatro*, 50-7. Lisboa: Centro de Investigação Media e Jornalismo.
 - (2014). «Vasculhando os arquivos: a censura ao cinema português». In *Atas do Congresso Internacional sobre a Censura ao Cinema e ao Teatro*, 29-49. Lisboa: Centro de Investigação Media e Jornalismo.
- Ball, Terence e Richard Bellamy (2003). *The Cambridge History of Twentieth-Century Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barata, Júlio (2014). *A Re(e)volução do vídeo no cinema e na TV*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Beehler, Roger E. (1981). «Role of International Radio Consultative Committee

- in Co-Ordination of Time and Frequency Activities». In Stettler, C. (ed.) *IETE Journal of Research*, 27, 379-82. New York: Taylor & Francis.
- Bívar, Manuel (s.d.). *A Televisão em Portugal: a fase inicial, reflexos sobre o futuro*. Lisboa: Ed. Casa do Pessoal da RTP.
- Bourdieu, Pierre
— (1994). *O Poder Simbólico*. Linda-a-Velha: Difel.
— (1997). *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Kahar Editor.
- Bourdon, Jérôme (2006). *Introdução aos Média*. Porto: Campo das Letras.
- Branston, G. and Stafford, R. (2006). *The Media Student's Book* (2.^a ed.). London: Routledge.
- Briggs, Asa (1979). «The History of Broadcasting in the United Kingdom». In *Sound and Vision*, (Vol. IV). London: Oxford University Press.
- Brunsdon, Charlotte
— (1997) «Television Studies». In H. Newcomb (ed.), *Museum of Broadcast Communications: Encyclopedia of Television* (Vol.4), 2299-306. Chicago and London: Fitzroy Dearborn Publishers.
— (1998). «What is the «television» of television studies?». In C. Geraghty and D. Lusted (eds.) *The Television Studies Book*. London and New York: Arnold.
- Burlingame, Jon (1996). *TV's Biggest Hits: The Story of Television Themes from Drag-net to Friends*. New York: Schirmer.
- Burns, Tom (1977). *The BBC: Public Institution and Private World*. London: Macmillan.
- Cádima, Francisco Rui (1996). *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença.
- Carvalho, Alberto Arons de (2009). *A RTP e o Serviço Público de Televisão*. Coimbra, Edições Almedina.
- Carvalho, João Soeiro de (2007). «A Experiência Transcultural na Música: Relatividade e Alteridade». In *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 19, 119-26. Lisboa: Edições Colibri.
- Caseirão, Bruno (2010). «Leonor de Sousa Prado». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P), 1062-3. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Casey, Bernadette, et al. (2008). *Television Studies — The Key Concepts* (2nd edition). London and New York: Routledge.
- César, António João (2010). «Nacional-Cançonetismo». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P: 901). Lisboa: Círculo de Leitores.
- César, António João e António Tilly (2010). «Carlos de Melo Garcia Correia Nóbrega de Sousa». In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, (Vol. P-Z: 1236-7). Lisboa: Círculo de Leitores.
- César, António João, et al. (2010). «Festival RTP da Canção». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (VOL C-L), 501-4. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Chanan, Michael (2002). «Television's problem with (classical) music». *Popular Music*, 21(3), 367-74. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chion, Michel (2011). *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Cidra, Rui (2010). «Dou Ouro Negro». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, (Vol. C-L), 387-90. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Coates, Norma (2007). «Filling in Holes: Television Music as a Recuperation of Popular Music on Television». In *Music, Sound, and the Moving Image* (1)1, 21-5. Liverpool: University Press.
- Corner, John (1999). *Critical Ideas in Television Studies*. Oxford: Oxford University Press.

- Côrte-Real, Maria de São José (2000). *Cultural Policy and Musical Expression in Lisbon in the Transition from Dictatorship to Democracy (1960s-1980s)*. Tese de Doutoramento. Columbia University.
- Costa, João Bénard (1991). *Histórias do Cinema*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cruz, Cristina Brito da (2006). «Artur Santos e a etnomusicologia em Portugal (1936-1969)». In revista *Educação Musical* (Jan/abril — n.º 124). Lisboa: Associação Portuguesa de Educação Musical.
- Cunha, Paulo
- (2006). «O papel da música na construção do sentido moderno do Novo Cinema Português». Comunicação integrada no colóquio *O Artista como Intelectual*. Coimbra: CEIS20.
 - (2010). «A Censura e o novo cinema português». In Maria Manuela Tavares Ribeiro (coord.) *Outros Combates pela História*, 537-51. Coimbra: Imprensa Universidade de Coimbra.
 - (2011). «A emissão de cinema português na televisão pública (1957-74)». In *Análise Social* (46)1, 139-56. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
 - (2014a). *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*. Tese de Doutoramento. Universidade de Coimbra.
 - (2014b). «Mudar de Vida: o cinema português nas décadas de 60-70». Comunicação apresentada no I Ciclo de Conferências do projeto Geografia Cultural do Século XX Português. Porto: Escola Superior e Educação do Porto.
 - (2016). «Para uma história das histórias do cinema português». In *Revista Portuguesa da Imagem em Movimento — ANIKI* (3)1, 36-45. Coimbra: AIM-Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.
 - (2018) *Uma Nova História do Novo Cinema Português*. Odivelas: Outro Mundo.
- Davies, Máire Messenger (2006). «Production studies». In *Critical Studies in Television* (1)1, 21-30.
- Deaville, James (ed.) (2011). *Music in Television: channels of listening*. New York: Routledge.
- Domingos, Nuno e Victor Pereira (2010). *O Estado Novo em Questão*. Lisboa: Edições 70.
- Eberly, Philip K. (1982). *Music in the Air: America's Changing Tastes in Popular Music, 1920-1980*. New York: Hastings House.
- Ellis, John
- (1982). *Visible Fictions*. London: Routledge & Kegan Paul.
 - (2004). «Television Production». In Robert Allen and Anette Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, 275-92. London: Routledge.
- Fernandes, Cristina (2010). «Nella Maissa». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P), 731-2. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Feuer, Jane, Paul Kerr e Tise Vahimagi (eds.) (1974). *MTM 'Quality Television'*. London: British Film Institute.
- Fidalgo, Joaquim (2003). «De que é que se fala quando se fala em Serviço Público de Televisão?». In Manuel Pinto (coord.), *Televisão e Cidadania — Contributos para o Debate sobre o Serviço Público*, 13-32. Braga: Instituto de Ciências Sociais/Universidade do Minho.
- Fino, Ágata Marques (2013). *Contributos para o estudo do cinema português nas décadas de 1980 e 1990. Uma visão através da imprensa*. Tese de doutoramento, Universidade Fernando Pessoa.
- Fiske, John (1987). *Television Culture*. London and New York: Routledge.
- Fiske, John and Hartley, J. (1978). *Reading Television*. London: Methuen.
- Fonseca, Patrícia (2007). «A Pioneira Flama». In *Jornalismo & Jornalistas* (JJ), (ju-

- lho/setembro), 54 -65. Lisboa: Clube de Jornalistas.
- Forman, Murray (2012). *One Night on TV is Worth Weeks at the Paramount: Popular Music on Early Television*. London: Duke University Press.
- Frith, Simon (2002). «Look! Hear! The uneasy relationship of music and television». In *Popular Music*, 21(3), 277-90. Cambridge: Cambridge University Press.
- Front Matter (1993). *The World of Music*, 35(1). <http://www.jstor.org/stable/43616452>.
- Garcia, José Luís et al. (2017). *Salazar, O Estado Novo e os Media*. Lisboa: Edições 70.
- Garnham, Nicholas (1978). *Structures of Television*. London: British Film Institute.
- Guedes, Fernando (1997). *António Ferro e a sua Política do Espírito*. Lisboa: Academia Portuguesa da História.
- Hall, Stuart (1980). «Encoding/decoding». In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, and P. Wills (eds.) *Culture, Media, Language*, 128-38. London: Routledge.
- Hennion, Antoine (2003). «Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music». In Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music: a critical introduction*, 80-91. New York and London: Routledge.
- Henriques, Carlos Alberto
 — (1993). *Dicionário Televisivo*. Lisboa: Centro de Formação da Radiotelevisão Portuguesa S. A.
 — (1994). *Segredos da TV*. Lisboa: Editora TV Guia.
- Hirsch, Paul M. (1990). «Processing Fads and Fashions. An Organization Analysis of Cultural Industry Systems». In Simon Frith, e Andrew Goodwin (eds.), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, 105-16. London: Routledge.
- Hobson, Dorothy (1982). *Crossroads: Drama of a Soap Opera*. London: Methuen.
- Hoggart, Richard (1957). *The uses of literacy: Aspects of working-class life with special references to publications and entertainments*. London: Chatto and Windus.
- Horkheimer, Max and Theodor Adorno (1972). *Dialectic of Enlightenment*. New York: Herder and Herder.
- Jack, Keith and Vladimir Tsatsulin (2002). *Dictionary of Video and Television Technology*. London: Newnes.
- Jake Austen (2005). *TV a-Go-Go: Rock on TV from American Bandstand to American Idol*. Chicago: Chicago Review Press.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Kellner, Doug (2007). «Critical Perspectives on Television from the Frankfurt School to Postmodernism». In Janet Wasko (ed.), *A Companion to Television*, 29-47. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kevin Donnelly (2001). «Music on Television». In Glen Creeber (ed.), *The Television Genre Book*, 172-5. London: British Film Institute.
- Levin, David Michael (ed.) (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision*. University of California Press.
- Levitan, Eli L. (1970). *An Alphabetical Guide to Motion Picture, Television, and Videotape Production*. New York: McGraw-Hill Company.
- Lewis, Justin
 — (1986). «Decoding TV News». In Philip Dummond and Richard Paterson (eds), *Television in Transition*. London: British Film Institute.
 — (1991). *The Ideological Octopus: Explorations into the Television Audience*. New York: Routledge.
- Liebersohn S. (2000). *A Matter of Taste: How Names, Fashions, and Culture Change*. New Haven: Yale University Press.

Lopes, Sofia

- (2012). «*Duas horas vivas numa TV morta*»: *Zip-Zip, Música e Televisão no preâmbulo da democracia em Portugal*. Tese de mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- (2014). «O Concurso enquanto espetáculo musical — reflexões acerca dos antecedentes do Festival RTP da Canção». Atas do *II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*, 621-6. Porto: Tagus-Atlanticus Associação Cultural.
- (no prelo). «*Em Playback*» — *o Festival RTP da Canção e a produção musical em Portugal (1964-2014)*. Tese de doutoramento.

Losa, Leonor

- (2009). «*Nós Humanizamos a Indústria*» *Reconfiguração da Produção Fonográfica e Musical em Portugal na Década de 1960*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- (2010a). «Berta Alves de Sousa». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. P-Z), 1233. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2010b). «Indústria Discográfica». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. C-L), 632-43. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2010c). «Rádio Triunfo, Lda.». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. P-Z), 1089-90. Lisboa: Círculo de Leitores.

Lusted, David (ed) (1991). *The Media Studies Book — A Guide for Teachers*. London and New York: Routledge.

Masterman, Len (ed.) (1985). *Television Mythologies: Stars, Shows and Signs*. London: Comedia.

McLuhan, Marshall e Quentin Fiore (1967). *The Medium is the Message*. Berkley: Gingko Press, Inc.

Meneses, Filipe Ribeiro (2009). *Salazar — Uma Biografia Política*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

Mitry, Jean (1963). *Dictionnaire du Cinema*. Paris: Ed. Larousse.

Monteiro, Manuela (coord.) (2001). «Humberto Delgado». In *Dicionário de Biografias*. Lisboa: Porto Editora, Lda.

Monteiro, Paulo Filipe (2011). «Uma Margem no Centro: a Arte e o Poder do ‘Novo Cinema’». In Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*, 306-38. Lisboa: Temas e Debates.

Moorfield, Virgil (2005). *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge and Massachusetts: MIT Press.

Moreira, Pedro (2012). *Cantando espalharei por toda a parte»: programação, produção musical e o «aportuguesamento» da «música ligeira» na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949)*. Tese de doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Moreira, Pedro, Rui Cidra, Salwa Castelo-Branco (2010). «Música Ligeira». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P), 872-5. Lisboa: Círculo de Leitores.

Morley, David

— (1980). *The Nationwide Audience*. London: British Film Institute.

— (1986). *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. London: Comedia.

— (1992). *Television, Audiences and Cultural Studies*. London: Routledge.

Murdock, Graham and Peter Golding (1977). «Capitalism, communication and class relations». In J. Curran, M. Gurevitch, and J. Woollacott, *Mass communication and society*, 12-43. London: Edward Arnold.

Negus, Keith. (2006). «Musicians on television: Visible, audible and ignored». In *Journal of the Royal Musical Association*, 131(2), 310-30.

Nery, Rui Vieira

- (2004). *Para uma história do Fado*. Lisboa: Público.
- (2010). «Fundação Calouste Gulbenkian». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. C-L), 535-48. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2010). «Carl Macario Santiago Kastner». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. C-L), 671-3. Lisboa: Círculo de Leitores.

Newcomb, Horace

- (1997). «The Opening of America: Meaningful Difference in 1950s Television». In Joel Foreman (ed.), *The Other Fifties: Interrogating Midcentury American Icons*. Urbana: University of Illinois Press.
- (2000). *Television: The Critical View* (6.^a ed.). Oxford: Oxford University Press.
- (2005). «The Development of Television Studies». In Janet Wasko (ed.), *A Companion to Television*. Oxford and Malden: Blackwell Publishing.
- (2013). «Music on Television». In *Encyclopedia of Television* (2.^a ed.). London and New York: Routledge.

Newcomb, Horace and Robert Alley (1983). *The Producer's Medium: Conversation with America's Leading Producers*. New York: Oxford university Press.

Nichols, Roger (1980). «Claude Debussy». In Stanley Sadie (ed.), *The New Grove — Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 5), 312. London: Macmillan.

Ó, Jorge Ramos do (1992). «Salazarismo e Cultura (1930-1960)». In Fernando Rosas (ed.), *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)* (Vol. XII), 391-454. Lisboa: Editorial Presença.

O'Sullivan, Tim (2007). «Researching the viewing culture Television and the home, 1946-1960». In Helen Wheatley (ed.), *Re-viewing television history — Cri-*

tical Issues in Television Historiography, 159-69. London and New York: I.B. Tauris.

Peterson, Richard and N. Anand (2004). «The Production of Culture Perspective». In *Annual Review of Sociology*, (30), 311-34.

Peterson, Richard e David Berger (1971). «Entrepreneurship in organizations: evidence from the popular music industry». In *Administrative Science Quarterly* (16)1, 97-106. London: Sage.

Pinto, João Ricardo

— (2014). «Da Rádio para a Televisão: Modelos e processos de produção musical nos primórdios da televisão em Portugal». In Brescia, M., Marreco Brescia, R. (eds), *Atas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicológicos*, 321-7. Porto: Tagus-Atlanticus Associação Cultural.

— (2017a). «'Vedetas Precisam-se': o papel da revista Rádio e Televisão na criação de novos intérpretes em Portugal no início da década de 1960». In *Dossier Cuadernos de ETNOMusicología* «As músicas populares e a imprensa musical no mundo ibérico nos séculos XX e XXI» (10), 183-210. Barcelona: Sociedade de Etnomusicologia — SIBE.

— (2017b). «A imagem em movimento enquanto narrativa musical nos primórdios da televisão em Portugal». In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 51-62. Lisboa: AIM.

Pinto, Manuel

— (2000). *A Televisão no Quotidiano das Crianças*. Porto: Edições Afrontamento.

— (2005). *Televisão e Cidadania — Contributos para o debate sobre o serviço público*. Coleção Comunicação e Sociedade. Porto: Campo das Letras.

Pita, António Pedro (2011). «Temas e Figuras do Ensaísmo Cinematográfico». In

- Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*, 42-61. Lisboa: Temas e Debates.
- Raimundo, Orlando (2015). *António Ferro: O Inventor do Salazarismo — Mitos e Falsificações do Homem da Propaganda da Ditadura*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.
- Ramos, Jorge Leitão
— (1989). *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Lisboa: Editorial Caminho.
— (2012). *Dicionário do Cinema Português 1895-1961*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Ramos, Rui (1994). *História de Portugal: A Segunda Fundação (1890-1926)* (Vol. 6). Lisboa: Editorial Estampa.
- Rebello, Luiz Francisco
— (1985). *História do Teatro de Revista em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
— (2010). «Teatro de Revista». In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. P-Z), 1248-53. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Review of Engineering Studies on Television for Portugal in Light of United States Practice* (1955). Washington, D.C: A.D. Ring & Associates.
- Ribeiro, Miguel Ângelo (2010). «José Maria Atalaya». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. A-C), 86-7. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ribeiro, Nelson (2007). «A Emissora Nacional: das emissões experimentais à oficialização (1933-1936)». In *Revista Comunicação e Cultura*, (3)3, 175-99. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Cultura.
- Rodman, Ron (2010). *Tuning In — American Narrative Television Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Roxo, Pedro (2010). «Manuel Jorge Veloso». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. P-Z), 1321-2. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Roy Prendergast (1992). *Film Music: a neglected art*. New York: New York University Press.
- Sá, Vanda de (2010). «João Carlos de Freitas Branco Paes». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. A-C), 167-8. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Sales, Michelle (2010). *Em Busca de um Novo Cinema Português*. Covilhã: Livros Lab-Com.
- Santana, Francisco (1994). *Dicionário da História de Lisboa*. Lisboa: Carlos Quintas & Associados.
- Santos, Rogério
— (1998). *Os Novos Media e o Espaço Público*. Lisboa: Gradiva.
— (2014). *A Rádio em Portugal «Sempre no Ar, Sempre Consigo» (1941-1968)*. Lisboa: Edições Colibri.
- Shumway, David (1997). «Watching Elvis: The Male Rock Star as Object of the Gaze». In Joel Foreman (ed.), *The Other Fifties: Interrogating Midcentury American Icons*. Urbana: University of Illinois Press.
- Silva, Hugo e Rui Vieira Nery (2010). «O Cinema Novo Português e as Mudanças da Música para Cinema (1955-1974)». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P), 846-9. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Silva, João (2010a). «Francisco José Galopim de Carvalho». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. C-L), 662-3. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Silva, Lopes da, e Vasco Hogan Teves (1971). *Vamos Falar de Televisão*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Silva, Manuel Deniz (2010b). «Rádio». In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, (Vol. P-Z), 1080-7. Lisboa: Círculo de Leitores.

- Soares, David (2007-2008), «A re(de)finição da identidade da Juventude Escolar Católica (JEC) no final da década de 1940». In *Lusitana Sacra* (2.ª série), 483-490.
- Tagg, Philip (1979). «Kojak: 50 Seconds of Television Music — Towards the Analysis of Affect in Popular Music». Tese de doutoramento. University of Gothenburg.
- Tagg, Philip and Bob Clarida (2003) *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of The Mass Media*. New York and Montreal: The Mass Media Music Scholar's Press.
- Teves, Vasco Hogan
- (1999). «Eurovisão». In *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura — Edição Século XXI* (Vol. II), 419. Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo.
 - (2007). *RTP 50 anos de história: Rádio e Televisão de Portugal (1957-2007)*.
- Teves, Vasco Hogan e Lopes da Silva (1971). *Valos Falar de Televisão*. Coleção Livros RTP, 29. Lisboa: Editorial Verbo.
- Thussu, Daya Kishan (ed.) (2007). *Media on the move: global flow and contra-flow*. London and New York: Routledge.
- Toby Miller (ed.) (2000). «Hullo Television Studies, Bye-Bye Television?». In *Television & New Media*, 1(1), 3-8.
- Tonra, Ben e Dunne, D. (1996). A European Cultural Identity: Myth, Reality or Aspiration?. In *Social Science Research Network*.
- Torgal, Luís Reis (coord.) (2011). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates.
- Torres, Eduardo Cintra
- (2006). *A Tragédia Televisiva*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
 - (2011). *A Televisão e o Serviço Público*. Lisboa. Relógio D'Água.
- Turner, Graeme (1990). *British Cultural Studies: An Introduction*. London: Routledge.
- Vieira, Joaquim (2010). *A Nossa Telefonia. 75 Anos de Rádio Pública em Portugal*. Lisboa: Tinta da China.
- Williams, Raymond
- (1974). «Television: technology and cultural form». In Sue Thornham e Paul Marris (eds.), *Media Studies: a reader*, 231-7. Edimburgo: Edinburg University Press.
 - (1981). *Culture*. London: Fontana.

Fontes Consultadas

Fontes do Arquivo Histórico de Documentação Escrita da RTP

- A Televisão em Portugal* (1954). Grupo de Estudos de Televisão.
- Ata n.º 2*, 29 de maio de 1968.
- Ata n.º 191 da Comissão de Censura aos Espetáculos* (11 de setembro de 1956).
- Ata n.º 227 da Comissão de Censura de Espetáculos* (21 de maio de 1957).
- Antenas de Recepção VHF* (s.d.).
- Anuário da RTP de 1964*.
- Anuário da RTP de 1965*.
- Carta oficial do governo dirigida a Melo Peireira, 29 de julho de 1964.
- Comissão de Televisão — Relatório* (1955).
- Correspondência interna do Chefe de Gabinete de Exame e Classificação de Programas, março de 1964.
- Despacho do Conselho de Administração da RTP, 17 de março de 1958.
- Escolha dos locais para os emissores de televisão* (1955), Emissora Nacional de Radiotelevisão.
- Estudo da rede nacional de TV* (1995), Emissora Nacional de Radiotelevisão.
- Estudos sobre a Televisão em Portugal* (1954).

- Filipe, Jaime Magalhães (1980). *Iniciação à Televisão: publicação de instrução n.º 46*. Lisboa: Centro de Formação da RTP.
- Folhas de admissão ao estúdio.*
- Folhas de especificação.*
- Folhas de programação.*
- Folhas dos ensaios prévios.*
- Frequências utilizáveis* (1955), Emissora Nacional de Radiotelevisão.
- Horário das Emissões-Mapa de Programas*¹ (circular).
- Instalações Técnicas de Estúdios* (s.d.).
- Mapas diários de verificação* (de março de 1957 a dezembro de 1959).
- Melo Pereira (1964). *Pedido de autorização a Oliveira Martins*.
- Normas de TV* (1955), Emissora Nacional de Radiotelevisão.
- Onde? Como? Quanto? Quando?* (1956). Lisboa: Fotogravura Nacional, Lda.
- Ordens de Serviço* (de 31 de agosto de 1956 a 28 de novembro de 1963).
- Orgânica da Empresa*² (circular).
- Prospero *La Canción del Duero: 1.º Festival Hispano-Português* (1960). Burgos: Comissão Organizadora.
- Recetores de TV* (1955), Emissora Nacional de Radiotelevisão.
- Registo de Património da RTP* (s.d.).
- Registo de Programas.*
- Regulamento da Delegação no Porto*³ (1961).
- Regulamento da Direção dos Serviços de Produção*⁴ (1961).
- Regulamento do Festival Hispano-Português de la Canción del Duero, 1960.*
- Regulamento do I Concurso de Canções Ligeiras, (1960).*
- Regulamento do II Festival da Canção Portuguesa, (1961).*
- Relatório do Conselho de Administração da RTP* (1958).
- Relatório do Conselho de Administração da RTP* (1959).
- Relatório e Contas do Conselho de Administração e Parecer do Conselho Fiscal, 28 de fevereiro de 1961.*
- Relatórios e Estudos TV, 1954.*
- Televisão Educativa*⁵ (circular).

Periódicos

Comércio do Porto
Diário da Manhã
Diário de Lisboa
Diário Ilustrado
Diário Popular
Flama
Grande Plano
Jornal de Notícias

Jornal Sonoro
O Cinema Português
O Século
Rádio e Televisão
Rádio Nacional
Revista da Casa do Pessoal da RTP
TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa

1 Documento integrado na OS n.º 13/63, 28 de novembro de 1963.

2 Documento integrado na OS n.º 13/63, 28 de novembro de 1963.

3 Documento integrado na OS n.º 11/1961, 4 de julho de 1961.

4 Documento integrado na OS n.º 11/1061, 4 de julho de 1961.

5 Documento integrado na OS n.º 13/63, 28 de novembro de 1963.

Legislação

- Decreto Lei n.º 40 341 de 18 de outubro da Presidência do Conselho. Diário do Governo: I Série — n.º 226 (1955).
- Decreto n.º 11 459 de 20 de fevereiro do Ministério da Instrução Pública. Diário do Governo: I Série — Número 36 (1926).
- Decreto-Lei n.º 42 663 de 20 de novembro da Presidência do Conselho. Diário do Governo: I Série — Número 268 (1959).
- Decreto-Lei n.º 34 385 de 19 de janeiro da Presidência do Conselho — Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo — Emissora Nacional de Radiodifusão. Diário do Governo: I Série — Número 15 (1945).
- Decreto-Lei n.º 21 608 de 20 de agosto do Ministério do Interior. Diário do Governo: I Série — Número 195 (1932).
- Decreto-Lei n.º 13 564 de 6 de maio do Ministério da Instrução Pública. Diário do Governo: I Série — Número 92 (1927).
- Decreto-Lei n.º 17 899 de 29 de janeiro do Ministério do Comércio e Comunicações. Diário do Governo: I Série — Número 24 (1930).
- Decreto-Lei n.º 21 859 de 12 de novembro do Ministério do Interior. Diário do Governo: I Série — Número 266 (1932).
- Decreto-Lei n.º 22 241 de 22 de fevereiro da Presidência do Ministério. Suplemento do Diário do Governo: I Série — n.º 43 (1933).
- Decreto-Lei n.º 22 469 de 11 de abril do Ministério do Interior. Diário do Governo: I Série — Número 83 (1933).
- Decreto-Lei n.º 22 783 de 29 de junho do Ministério das Obras Públicas e Comunicações. Diário do Governo: I Suplemento, I Série — Número 144 (1933).
- Decreto-Lei n.º 26 611, 19 de maio do Ministério da Educação Nacional — Secretaria-Geral. Diário do Governo: I Série — Número 116 (1936).
- Decreto-Lei n.º 30 753 de 14 de setembro do Ministério das Obras Públicas e Comunicações. Diário do Governo: I Série — Número 215 (1940).
- Decreto-Lei n.º 32 241 de 5 de setembro do Ministério da Educação Nacional — Secretaria Geral. Diário do Governo: I Série — Número 208 (1942).
- Decreto-Lei n.º 33 545 de 23 de fevereiro da Presidência do Conselho. Diário do Governo: I Série — Número 37 (1944).
- Decreto-Lei n.º 34 133 de 24 de novembro da Presidência do Conselho. Diário do Governo: I Série — Número 260 (1944).
- Decreto-Lei n.º 34 590 de 11 de maio da Presidência do Conselho e Ministério da Educação Nacional. Diário do Governo: I Série — Número 102 (1945).
- Decreto-Lei n.º 35 046 de 22 de outubro dos Ministérios do Interior e da Justiça. Diário do Governo: I Suplemento, I Série — Número 234 (1945).
- Decreto-Lei n.º 38 680 de 17 de março do Ministério da Educação Nacional — Secretaria-Geral. Diário do Governo: I Série — Número 61 (1952).
- Decreto-Lei n.º 38 964 de 27 de outubro da Presidência do Conselho. Diário do Governo: I Série — Número 241 (1952).
- Decreto-Lei n.º 40 312 de 9 de setembro da Presidência do Conselho. Diário do Governo: I Série — Número 201 (1955).
- Decreto-Lei n.º 41 051 de 1 de abril da Presidência do Conselho. Diário do Governo: I Série — Número 74 (1957).
- Decreto-Lei n.º 41 486 de 30 de dezembro da Presidência do Conselho. Diário do Governo: I Série — Número 296 (1957).
- Decreto-Lei n.º 42 524 de 23 de setembro do Ministério das Corporações e Previdência Social — Gabinete do Ministro. Diário do Governo: I Série — Número 219 (1959).

- Decreto-Lei n.º 42 660 de 20 de novembro da Presidência do Conselho. Diário do Governo: I Série — Número 268 (1959).
- Decreto-Lei n.º 42 662 de 20 de novembro da Presidência do Conselho. Diário do Governo: I Série — Número 268 (1959).
- Decreto-Lei n.º 42 664 de 20 de novembro da Presidência do Conselho. Diário do Governo: I Série — Número 268 (1959).
- Decreto-Lei n.º 45 418 de 9 de dezembro do Ministério da Educação Nacional — Instituto de Alta Cultura. Diário do Governo: I Série — Número 228 (1963).
- Decreto-Lei n.º 674-D/75 de 2 de dezembro do Ministério da Comunicação Social. Diário do Governo: I Série — n.º 278 (1975).
- Decreto-Lei n.º 49 401 de 24 de novembro dos Ministérios do Interior e do Ultramar. Diário do Governo: I Série — Número 275 (1969).
- Portaria n.º 15 609 de 19 de novembro do Ministério das Comunicações. Diário do Governo: I Série — Número 253 (1955).
- Portaria de 19 de fevereiro da Presidência do Conselho. Diário do Governo: II Série — Número 42 (1955).
- Diário do Governo: III Série — Número 21 (25 de janeiro de 1956).
- Diário do Governo: III Série — Número 303 (31 de dezembro de 1955).
- Lei n.º 1748 de 16 de fevereiro do Ministério da Instrução Pública. Diário do Governo: I Série — Número 36 (1925).
- Lei n.º 1941, 11 de abril do Ministério da Instrução Pública. Diário do Governo: I Série — Número 84 (1936).
- Lei n.º 1974 de 16 de fevereiro da Presidência da República. Diário do Governo: I Série — Número 39 (1939).
- Lei n.º 2027 de 18 de fevereiro da Presidência do Conselho. Diário do Governo: I Série — Número 39 (1948).
- Lei n.º 2048 de 11 de junho da Presidência da República. Suplemento do Diário do Governo, I Série — n.º 17 (1951).

Webgrafia

- Âncora Editora: <http://www.ancora-editora.pt/index.php>
- Arquivo Histórico da Presidência da República: <http://arquivo.presidencia.pt>
- Assembleia da República: <http://www.parlamento.pt/Paginas/default.aspx>
- Centro de Investigação para Tecnologias Interativas: <http://www.citi.pt/>
- Cinema Português: <http://filmesportugueses.com>
- Diário de Burgos: <http://www.diariodeburgos.es/>
- Fundação Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/>
- Gabinete de Estudos Olistiponenses: <http://geo.cm-lisboa.pt/>
- Marktest: <http://www.marktest.com/wap/>
- Museu do Fado: <http://www.museudofado.pt/>
- Museu Virtual da RTP: <https://museu.rtp.pt/>
- Observador: <http://observador.pt/>
- Os Reis do Vinyl: <https://www.inverso.pt/vinyl/index.htm>
- Portal do Fado: <http://www.portaldofado.net/index.php>
- Restos de Coleção: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/>
- RTP Play: <http://www.rtp.pt/play/>
- Tágide: <http://www.restaurantetagide.com/>
- Turismo de Benidorm: <https://www.visitbenidorm.es>

Programas/documentários audiovisuais

- Barreto, António e Joana Pontes (2007). *Nós e a Televisão*. Lisboa: RTP
- Barros, Jorge Leitão (2010). *Chamo-me António da Cumba Têlles*. Documentário de Álvaro Romão (realização) e Isabel Chaves (produção). Hora Mágica.
- Martins, Manuela (produtora) (1996). «Retratos de uma Televisão Pública — RTP». *Enviado Especial* (6 de outubro). Lisboa: RTP.
- Melodias de Sempre* (13 de dezembro de 1963). Lisboa: RTP (LX09000331XD).
- Melodias de Sempre* (15 de março de 1964). Lisboa: RTP (LX09000333XD).
- Melodias de Sempre* (26 de janeiro de 1964). Lisboa: RTP (LX09000332XD).
- Melodias de Sempre* (29 de novembro de 1966). Lisboa: RTP (LX09000335XD).
- Melodias de Sempre* (6 de março de 1962). Lisboa: RTP (LX990326XD).
- Melodias de Sempre* (s.d.). Lisboa: RTP (LX090334XD).
- Santos, António (produtor) (2016). «Melodias de Sempre». In *David Ferreira a Contar — Melodias de Sempre* (1 a 11 de maio). Lisboa Antena 1.
- Televisão 25 Anos — I Episódio* (1982). Lisboa: RTP.

Discografia

- Alice Amaro e Manuel Mendes, *Figueira da Foz — III Festival da Canção*, Alvorada (AN 97.031), 1961.
- António Calvário e Maria de Fátima Bravo, *3.º Festival da Canção Portuguesa*, DECCA (P-EP 1028), 1961.
- Artur Garcia e Simone de Oliveira, *Figueira da Foz — III Festival da Canção*, Alvorada (AN 97.033), 1961.
- Artur Ribeiro e Gina Maria, *Figueira da Foz — III Festival da Canção*, Alvorada (AN 97.030), 1961.
- Artur Ribeiro, [Sem título], Alvorada (MEP 20278), 1960.
- Artur Ribeiro, [sem título], Alvorada (MEP 60331), 1960.
- Carlos Paredes, *Guitarradas sob o Tema do Filme Verdes Anos*, Alvorada (AEP 60630), 1963.
- Guilherme Kjölnner e Madalena Iglésias, *Figueira da Foz — III Festival da Canção*, Alvorada (AN 97.032), 1961.
- Madalena Iglésias, [sem título], Alvorada (MEP 60395), 1961.
- Maria Amélia Canossa, *Antes Só*, Alvorada (MEP 60100), 1958.
- Maria de Fátima Bravo, *Vocês Sabem lá...*, DECCA Records (P-DFE 6489), 1958.
- Maria de Lurdes Resende e António Calvário, *O Papá e a Mamã*, A Voz do Dono (7LEM 3063), 1960.
- Maria de Lurdes Resende, Lisboa, Alvorada (MEP 60105), 1958.
- Maria Helena, *I Festival del Duero de la Canción Hispano Portuguesa*, Hispavox (HH 17-145), 1960.
- Maria Helena, *I Festival do Douro da Canção Hispano-Portuguesa*, Alvorada (H 11041), 1960.
- Maria José Valério, *A Folha da Hera*, Alvorada (MEP 60148), 1958.
- IVº Festival Hispano-Português de la Canción del Duero*, Alvorada (AEP 60598), 1963.
- Robert Farnon, *Derby Day*, Oriole/Chapell (CB1361), 1957.
- Rui de Mascarenhas, *O Douro anda de Namoro*, Zafiro (Z-E 454), 1963.
- Simone de Oliveira e Maria Clara, *Figueira da Foz — III Festival da Canção*, Alvorada (AN 97.034), 1961.

- Simone de Oliveira, *Simone de Oliveira*, Alvorada (MEP 60103), 1958.
- Vários Artistas, [sem título], Alvorada (AEP 60514), 1962.
- Vários Artistas, 3.º *Festival de Aranda do Douro*, DECCA (PEP 1037), 1962.
- Vários Artistas, 3.º *Festival de Aranda do Douro*, DECCA (PEP 1038), 1962.
- Vários Artistas, 4.º *Festival da Canção Portuguesa*, Alvorada (AEP 60747), 1964.
- Vários Artistas, *Festival da Canção*, Alvorada (MEP 60283), 1960.
- Vários Artistas, *II Festival da Canção Portuguesa* — Porto, A Voz do Dono (7LEM 3056), 1960.
- Vários Artistas, *II Festival da Canção Portuguesa*, Alvorada (MEP 60284), 1960.
- Vários Artistas, *II Festival da Canção Portuguesa*, Alvorada (MEP 60291), 1960.
- Vários Artistas, *II Festival da Canção Portuguesa*, Alvorada (MEP 60292), 1960.
- Vários Artistas, *III Festival da Canção Figueira da Foz*, Alvorada (AEP 60429), 1961.
- Vários Artistas, *III Festival da Canção Figueira da Foz*, Alvorada (AEP 60430), 1961.
- Vários Artistas, *Nazaré*, DECCA (PDFE 6625), 1958.

Entrevistas

Vasco Hogan Teves, 11 de julho de 2011

Hélder Mendes, 23 de março de 2018

«Onde? Como? Quanto? Quando?»

foi composto em caracteres Hoefler Text e Acumin Pro
e impresso pela Europress, Indústria Gráfica,
sobre papel Super Snowbright de 80g,
em julho de 2025.

«Tendo como objetivo compreender 'onde, como, quanto e quando' a televisão se tornou importante — como é hoje unanimemente aceite —, o presente livro parte de uma dimensão cultural: a produção musical no contexto televisivo. Se, por um lado, essa produção foi um reflexo do ambiente musical anterior ao advento da televisão, as mudanças provocadas tanto pela redefinição do campo mediático, como pela novidade da produção num contexto televisivo não só caracterizam o período em análise — os primórdios da RTP — como também virão a influenciar o campo musical após a entrada em funcionamento de uma importantíssima invenção tecnológica: o *videotape*.»

A produção musical televisiva em Portugal e o que ela nos diz sobre as transformações da música na segunda metade do século xx

Partindo da criação de conteúdos musicais na RTP entre 1956 e 1964, e com uma perspetiva etnomusicológica — que se pretende interdisciplinar, abarcando a sociologia, os estudos televisivos e os estudos dos *media* —, este livro analisa a produção musical em ambiente televisivo, centrando-se nas suas diversas dimensões e na relação com o meio mediático envolvente.

Com base numa investigação vasta e diversificada, que abrangeu a documentação interna da empresa de televisão, a imprensa escrita e a legislação, além de entrevistas a profissionais da RTP em funções na época, o autor oferece um enquadramento essencial para compreender a produção musical televisiva e as transformações que esta veio a provocar na música em Portugal.

