

A evolução da grelha programática pré- e pós-*Telejornal* (1959-2009)

Nilza Mouzinho de Sena*

Resumo

A microprogramação tem sido objecto de poucos estudos nacionais, à semelhança de outros temas ligados ao audiovisual em geral e à televisão em particular. Esta contribuição analisa a programação televisiva antes e depois do telejornal, numa análise evolutiva em que a diacronia permite perceber três períodos distintos: a fase do Estado Novo (1959-1974); a fase monopolista de serviço público em regime democrático (1975-1992) e a fase concorrencial com três operadores (1993-2009). Cada uma delas encerra particularidades relativamente ao tipo de produtos que rodeia o noticiário, permitindo perceber tendências de oferta programática em função da evolução do modelo televisivo em causa.

Palavras-chave: programação, RTP, Telejornal, horários

1. A televisão de serviço público

A maioria dos sistemas televisivos em todo o mundo nasceu entre os decénios de 40 e 50 como modelos públicos (semelhantes aos já testados em rádio), dependentes dos respectivos Estados e com domínio monopolista do mercado. Enrique Bustamante admite que «em quase toda a Europa ocidental é constituído um modelo específico de televisão estatal de serviço público, caracterizado por uma oferta de programas em que predominam objectivos pedagógicos, cujo financiamento é de imposto (a taxa) e existe uma progressiva autonomização da gestão dos respectivos governos» (Bustamante, 2004: 31). A gestão de monopólio público desenvolveu-se a partir de uma orientação em tríade: produção de programas, programação unívoca (oferta única e autorizada) e difusão controlada directamente pela própria rede de difusão de sinal, na qual sobres-

* Doutora em Ciências Sociais na especialidade de Sociologia. Professora Auxiliar no ISCSP-UTL. nsena@iscsp.utl.pt; nilzasena@netcabo.pt

saía, nos sistemas televisivos nacionais, uma regulação constante da actividade (Guillou e Padioleau, 1988: 11) e uma preocupação, numa primeira fase, de reforço do sentimento e coesão nacionais e, numa segunda fase, de consolidação da democracia.

À televisão regulada dos primeiros anos correspondeu uma lógica de funcionamento e de oferta de produtos atinente ao cumprimento de um serviço público, autónomo e independente, que não se submeteria a critérios comerciais. Essa missão contemplaria a obrigação de pluralismo, diversidade e qualidade, obedecendo ao imperativo de formação para a cidadania a valorização de valores identitários. Nesse período inicial, a Europa Ocidental constituiu um modelo específico de televisão estatal de serviço público que, depois da Segunda Guerra Mundial, entrou de modo competitivo nos mercados mundiais e se instalou até meados do decénio de 70. Um dos princípios orientadores deste modelo era o padrão da oferta, cujos objectivos principais radicavam em programas de carácter educativo-culturais, com acentuado pendor pedagógico e documental claramente tutelado, regulado e dirigido pela entidade estatal. Na realidade, este tipo de televisão pressupõe que o Estado tenha um papel-chave na definição de identidade da estação televisiva nacional, além de uma função arbitral de regulação constante, com vista a assegurar um serviço à comunidade. A conjuntura do pós-guerra e as debilidades próprias da recuperação económica e social dos diversos países, nos quais a soberania nacional e o sistema político estavam fragilizados, fomentaram o desenvolvimento da televisão estatal regulada, com princípios de restauração do consenso e da valorização da Pátria. Desse modo, ganhou força a famosa trilogia de objectivos (e funções): informar, educar e entreter, por esta ordem. Estas três funções foram sendo convencionalmente atribuídas a todos os meios de comunicação de massas e não exclusivamente à televisão. Contudo, nesta assumiu uma relevância maior, dada a projecção do meio (Netto, 1972: 38). Esta tríade influenciou largamente os conteúdos emitidos, enquanto potenciava o controlo político efectivo dos governos no poder e favorecia uma certa paternalização do meio – cada vez mais elitista e sectário. A oferta televisiva era maioritariamente produzida a nível interno, o destinatário era o cidadão e o negócio prosperava com a audiência acumulada (*reach*).

O serviço público de televisão, adoptado largamente pela generalidade dos países europeus (renitentes quanto à liberalização do sector e confiados na experiência da rádio), segue um conjunto de pressupostos, sintetizados por Jay Blumer e que se resumem na universalidade, pluralismo, diversidade, qualidade e vocação cultural (Blumer, 1992: 7-14).

O conceito de universalidade implica uma ampla cobertura geográfica, garantindo a recepção à generalidade da população de um território nacional, enquanto a diversidade se refere ao leque de conteúdos programáticos que devem atender às necessidades de todos os grupos da população, inclusivamente os minoritários. O pluralismo consagra também uma programação diversificada que agrade à multiplicidade de públicos e que permita a expressão de diferentes correntes de opinião. A vocação cultural prende-se com um sentido perpetuador do património cultural de uma determinada sociedade e como veículo da identidade nacional. Já a qualidade é outra exigência comumente dirigida aos organismos públicos e refere-se ao cumprimento dos requisitos anteriores

quanto à ética em antena e à formação cívica e educacional. George O. Gillingham observa que inicialmente «as instituições educacionais contavam-se entre os pioneiros da transmissão experimental e obtiveram considerável proporção das primeiras licenças para a transmissão» de televisão nos EUA, confirmando uma vocação educativa preliminar (Gillingham, 1972: 324). Outra característica apontada por Blumer é o distanciamento do mercado (Blumer, 1992: 7-14). O serviço público de televisão foi originalmente concebido distante dos grandes grupos económicos e tendo no investimento publicitário apenas um apoio supletivo.

Em rigor, a televisão de serviço público é a que responde de forma mais efectiva às necessidades mais prementes de uma sociedade heterogénea, preservando a sua autonomia e independência relativamente aos critérios comerciais, defendendo e enaltecendo crescentemente valores identitários e culturais enraizadores de uma Nação. O modelo de televisão de serviço público encarna ou deveria encarnar «um princípio de resistência crítica face à mediocridade audiovisual, uma força de dissidência diante de todas as tutelas, políticas, ideológicas e mercantis» (Martins, 2005: 9). Nesse sentido, esta televisão deve produzir ainda programas que sirvam todos os públicos, inclusive os interesses específicos de determinadas regiões, regionalizando até a sua programação ou, em alternativa, criando emissões autónomas para as diferentes localidades (Coelho, 2005: 105). Para as demais exigências, acresce o papel do Estado, cujo *élan* é também a autoridade e a responsabilidade para com o meio.

Inicialmente, partindo do modelo regulado, as televisões de serviço público seguiam os aparelhos de Estado, as suas directrizes e até, nalguns casos, a sua ideologia. Francisco Pinto Balsemão afirma que, «em Portugal e noutros países sul-europeus, as televisões públicas estiveram ao serviço de ditaduras de direita e, nos países de Leste da Europa, ao serviço de ditaduras de esquerda» (Balsemão, 1999: 201). A verdadeira crise nesse esperado serviço público chegou com a liberalização do mercado e a concorrência com o sector privado. A legitimidade, o financiamento e a identidade sofreram um golpe inusitado e a progressiva aproximação ao serviço comercial colocou em causa os fundamentos, as funções e os recursos de serviço público.

2. A grelha programática

A forma de averiguar como funciona a difusão mediática em televisão é estudando o rol de mensagens, discursos, géneros e significados constantemente transmitidos. As razões para estudar os conteúdos televisivos de forma sistemática relacionam-se com a convicção de que a sua oferta reflecte valores e finalidades próprias do seu processo de gestão e dos seus objectivos. Para Denis McQuail, «o conteúdo dos *media* foi muitas vezes apreciado como evidências relativamente credíveis sobre a cultura e a sociedade onde eram produzidos. Todos estes pressupostos, talvez com excepção do último, foram questionados e o estudo do conteúdo tornou-se, por consequência, mais complexo e desafiante» (McQuail, 2003: 308).

O género mediático pode ser considerado um instrumento prático para que qualquer meio de massas possa produzir com eficiência e relacionar os seus objectivos com as

expectativas da sua audiência, ajudando os telespectadores a fazer opções entre vários conteúdos oferecidos. Stuart Hall considera que «o género depende do uso de um certo ‘código’ ou sistema de significados que pode estabelecer algum contacto e concordância entre os utentes do código (...) numa dada cultura» (Hall, 1980: 180). Arthur Asa Berger sugeriu que todas as produções televisivas pudessem ser enquadradas de acordo com o critério dual: grau de emocionalidade e grau de objectividade, remetendo para a dicotomia entre entretenimento e informação (Berger, 1992). Contudo, o mesmo autor salienta que estão a ser criados géneros mediáticos inovadores e mistos que dificilmente cabem apenas numa destas categorias. Essas balizas permitem considerar os conteúdos televisivos como reflexo dos valores, crenças sociais e culturais e traçar o quadro teórico do desempenho televisivo. Com efeito, independentemente da criatividade envolvida na criação de géneros mediáticos ou formatos, a programação televisiva é um fenómeno complexo que está relacionado com a cultura, costumes e hábitos sociais, como indicia a própria evolução de produtos emitidos de forma conexas ao *Telejornal* ao longo de 50 anos. Como refere Felisbela Lopes, «qualquer programa de televisão pode ser concebido como uma estrutura autónoma e independente. No entanto, a sua análise apenas ficará completa quando o inserirmos num contexto programático, ou seja, numa grelha de programação» (Lopes, 1999: 72).

José Ramón Perez Órnia acredita que «programar não é outra coisa senão ajustar a oferta de conteúdos e serviços à procura dos públicos que, em determinado momento, estão com disposição de ver televisão» (Ornia, 2001: 13). Não se trata somente de atrair o máximo público possível, mas também mantê-lo e conseguir que este seja fiel dia após dia a essa programação. O fluxo de programas seleccionado «não envolve apenas um conjunto de programas, mas também uma autêntica fabricação da procura e insere os seus programas de acordo com o tempo social quotidiano» (Brandão, 2006: 63).

O bom programador ou director de programas conhece os complexos universos que tem que relacionar e pôr em contacto não só a cada dia, mas em vários momentos do dia. O processo de programação mudou consideravelmente com o advento das televisões comerciais. Ao desenvolver uma determinada programação, o programador não valoriza apenas a quantidade de público, ou seja, o número de telespectadores, mas também se a programação é a mais adequada para o público e para os anunciantes.

O produto central da televisão é a programação, ou melhor, a grelha de programação. A grelha é um conceito de delimitação difícil, porque é mais do que uma soma de programas, é uma macromontagem ou um macrodiscurso. Mariano Cebrián Herreros criou o conceito de macromontagem para expressar a sua visão de organização de grelha como um todo (Herreros, 1978: 178), enquanto o macrodiscurso é um conceito que encara a comunicação televisiva de forma global, capaz de integrar vários sistemas semióticos numa lógica comum que parte da actualização acústica, verbal e visual (Requena, 1998). De modo geral, a grelha corresponde a um «produto elaborado final onde se insere todo o tipo de programas como simples matérias-primas ou produtos semi-elaborados, para dar um resultado que supera em muito a soma dos seus componentes» (Bustamante, 2004: 93). Uma grelha de programação constitui-se a partir de pontos de referência, conferindo identidade a determinados segmentos horários. José Miguel Contreras e Manuel

Palácio afirmam que «tal como os cimentos dos edifícios, cada grelha tem pilares nos quais assentam as diferentes estruturas que podem edificar. Normalmente, nos canais convencionais, estes pilares parecem ser os programas informativos, que acabam por definir os arranques dos diversos blocos de programação, todos os dias» (Contreras e Palácio, 2001: 169). O *Telejornal* tornou-se um referencial horário ou marcador, como também um símbolo de visibilidade informativa. No entanto, os programas-*cimento* podem não se restringir aos programas informativos. Por vezes, pode-se constituir uma grelha a partir de um esquema geral de conteúdos, que permita ao telespectador identificar uma cadeia e um conjunto de horários com conteúdos concretos que servem de referência e esquema-base para a restante programação.

Actualmente, a programação é planeada no sentido inverso ao que se verificou na programação de monopólio: procura-se cada vez mais produzir o que se programou e programar o que se vendeu, ou seja, programar determinados produtos traduz uma intensa aposta comercial e competitiva. Em termos empresariais modernos, a finalidade da programação «é fabricar o que se procura» (Bustamante, 2004: 94), porque essa procura é que vende. Esse pressuposto explica, de certo modo, o actual efeito de homogeneização da oferta entre competidores que procuram rentabilizar o mesmo mercado, nos mesmos horários. A programação moderna, que corresponde igualmente à programação da era concorrencial, constitui-se globalmente (Negri, Signorelli e Berti, s/d). A televisão contemporânea não se produz a partir do funcionamento de diversos programas singulares ou independentes, que formam um quadro geral, mas de programas com ligação entre si. José Miguel Contreras e Manuel Palacio afirmam que, «se houve um momento na televisão cuja história podia ser escrita com base na crónica ou análise individual dos seus programas, esse tempo acabou» (Contreras e Palacio, 2001: 38).

Hoje, a visão da grelha de programação e da própria acção programática faz-se de acordo com a perspectiva de «longo alcance» e a integração a partir de um «fluxo contínuo televisivo», que pensa a grelha como um todo e não como uma soma de partes. O conceito de «fluxo contínuo televisivo», depois simplificado para «fluxo programático», foi originalmente proposto por Raymond Williams para definir o modo como as novas tecnologias da televisão modificaram o conceito estático de uma programação considerada até então apenas como distribuição e ordenação de programas descontínuos, sem ligação nem sequência lógica. Raymond Williams criou o conceito de «fluxo contínuo televisivo» precisamente para reconhecer a lógica da oferta televisiva como um todo. Refere então que «houve uma evolução significativa do conceito de programação como sequência para o conceito de programação como fluxo. O fluxo televisivo é difícil de ver porque a programação antiga – a sequência temporal dentro da qual se opera a mescla, a proporção e o equilíbrio – está ainda activa e até certo ponto é real (...). O que se nos oferece, no modelo antigo, é um programa de unidades discretas, com inserções publicitárias determinadas, sem fluxo planificado em que a sucessão real dos programas não corresponde à grelha pensada para esses mesmos programas. Essa mesma sequência temporal de programas transformou-se pela inclusão de outro tipo de sequência pensada, de tal forma que ambas as sequências compõem o fluxo real e a televisão real (...)» (Williams, 1975: 89-90).

A TV generalista deixou de valer pelos programas singulares que transmite, embora se considerem alguns produtos como fundamentais na estruturação da lógica de programas – como é o caso do *Telejornal*. O valor unitário de uma emissão associa-se à relação que se estabelece com outros programas da grelha, formando um todo que se pretende que seja equilibrado e, ao mesmo tempo, diversificado, dependendo das próprias idiossincrasias da estação televisiva. O princípio de serviço público consagra uma visão de programação compósita, isto é, baseada na concepção de heterogeneidade do grande público em que a ideia é privilegiar a coerência da programação através da diversidade de temas, géneros e horários, substituindo-se a hora de maior audiência pela hora de melhor audiência (Mehl, 1992).

3. A programação pré- e pós-*Telejornal* ao longo de 50 anos (1959-2009)

Não é exagero afirmar que os aspectos mais interessantes da caracterização e análise dos conteúdos televisivos têm mais que ver com os significados latentes e sub-reptícios do que com os que são certos e evidentes. Para ter essa visão global é importante perceber estratégias inerentes à construção da grelha de programas, privilegiando a evolução dos produtos emitidos, neste caso antes e depois do *Telejornal*.

A análise que ora se apresenta abarca as emissões pré e pós-*Telejornal* entre 1959 e 2009, sistematizando programas de dois segmentos horários: o *access prime-time* e o *prime-time*, permitindo perceber quais as diferenças na programação que antecede e que procede o noticiário, bem como aferir tendências de género nesse mesmo período. O estudo das influências que operam no jogo programático televisivo «está actualmente relacionado com a compreensão do *status* que ganhou o seu conteúdo, ou seja, a informação e o entretenimento» (Sena, 2007^a: 201), enquanto vectores essenciais da dinâmica televisiva.

O período analisado consagra três momentos históricos decisivos para a compreensão das emissões televisivas: a fase do Estado Novo com cuidadosa e ostensiva tutela de conteúdos; a transição de regime político – de um modelo autocrático para um modelo democrático – depois do 25 de Abril de 1974, que inaugurou uma nova perspectiva de programação e até instrumentalização da grelha de serviço público; e depois de 1992, a transição do domínio monopolista de serviço público de televisão para uma fase concorrencial, na qual a dispersão de públicos e de interesses forçava a uma reconceptualização da oferta televisiva também nos horários objecto deste estudo.

A análise das emissões televisivas seguiu uma lógica de congregação de programas por microconteúdos que correspondem a programas unitários apreendidos na programação patente nos jornais diários *O Século* e *Diário de Notícias*, e nas revistas *TVGuia*. Para o efeito foram consultadas as edições dos meses de Janeiro, Fevereiro e Setembro e Outubro de cada ano.

Porque em televisão as características dos programas são muitas vezes arbitrárias face ao macroconteúdo em que se inserem, e também como o conceito de género foi fixado pelas próprias emissoras ou pelas empresas de audimetria, os indicadores considerados baseiam-se nas descrições encontradas nas fontes anteriormente referidas. Desse modo,

estipularam-se os grupos de programas que se descrevem no quadro seguinte. Sublinhe-se que a arrumação destes indicadores é original, tendo sido sistematizada em função da análise dos documentos encontrados e consultados para o propósito desta investigação.

Quadro n.º 1
Grupos de programas considerados

Indicador (Microconteúdos)	Síntese Descritiva
Musical	Programa dedicado a concertos, apresentação de bandas, espectáculos, concursos em que predominam as expressões musicais, etc.
Concurso	Programa que se pauta pela competição, com vista à obtenção de um prémio final.
Documentário	Programa constituído, preferencialmente, por conteúdo vincadamente cultural e com uma perspectiva pedagógica, educativa e informativa.
Desporto	Transmissão de práticas desportivas ou resumos dessas competições.
TV Educativa	Programa com conteúdos escolares (TV Educativa de Matemática, TV Educativa de Química, TV Educativa de Português, TV Educativa de Geografia...).
Série	Corresponde a séries ficcionais de duração curta ou média cuja produção pode ser de origem nacional ou estrangeira.
Magazine de informação	Programa que integra várias rubricas, convidados e participantes e que trata essencialmente de questões da actualidade, englobando no próprio programa blocos noticiosos com comentadores.
Culinária	Programa que visa dar a conhecer a confecção de especialidades gastronómicas.
Artes	Expressão de diversas formas artísticas como escultura, poesia, teatro, olaria e cerâmica, etc.
Variiedades	Os programas de variedades são os mais dotados de hibridismo, ou seja, congregam elementos vários como espaços musicais, humor, representação, conversação, entre outros. Integram-se também aqui festas, celebrações, galas, revistas, etc.
Telenovela	É um produto contínuo, com um enredo ou trama complexa, geralmente de periodicidade diária.
Programas de humor	Programas que integram <i>sketches</i> , pequenas histórias, apanhados, cenas hilariantes, mas também <i>sitcoms</i> e séries relativamente curtas, de carácter ligeiro.
Programa de informação/ actualidade	Programa de natureza semanal que aborda questões relacionadas com a actualidade informativa.
Etiqueta	Programa em que se ensinam boas-maneiras e regras de convívio social.
Desenhos animados	Programas de bonecos animados que se destinam a públicos infanto-juvenis.
Filme	Corresponde a longas-metragens ou filme de longo curso, normalmente produções cinematográficas transpostas e reproduzidas em televisão.
Outros	Esta categoria integra programas com menor representatividade.

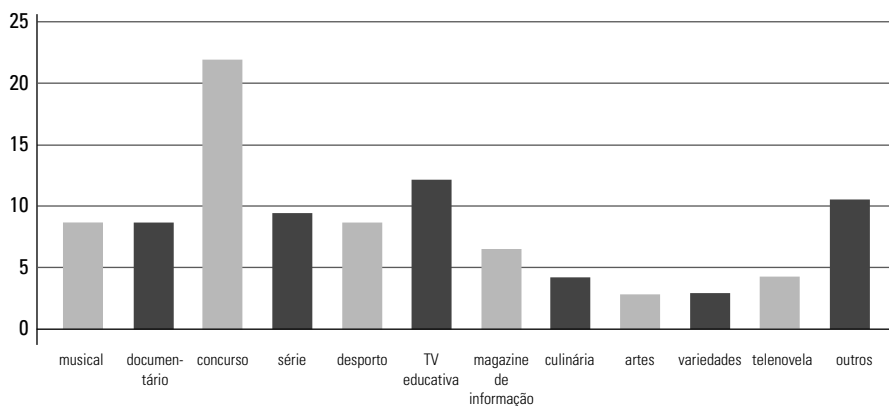
Fonte: Tipologia elaborada pela autora para o presente estudo.

Decorridos 50 anos desde o primeiro *Telejornal* é curioso perceber que a programação que antecipa o noticiário foi dominada por géneros relacionados com a produção de conhecimento e a cultura.

Na realidade, a programação e as formas de constituição da grelha têm variado ao longo do tempo. No período de monopólio público, a programação era uma instância menor do acto de programar, que se constituía basicamente a partir da colocação de um programa em determinado horário, às vezes com critérios pouco estudados, outras vezes seguindo critérios político-culturais diversos (como, por exemplo, elevar o nível cultural, informar melhor os cidadãos, etc.). O próprio objectivo da programação orientava-se para um pressuposto cultural e educacional, distinto do que se apresenta na programação concorrencial. Verificamos através do gráfico abaixo que o concurso é um dos programas mais emitidos antes do noticiário e que contempla uma perspectiva de aprendizagem de forma lúdica e competitiva. O segundo género a dominar este período corresponde a um programa que vigorava no Estado Novo, a *TV Educativa*, em que durante meia hora se ensinavam disciplinas escolares (*TV Educativa* de Matemática, *TV Educativa* de Química, *TV Educativa* de Português, *TV Educativa* de Geografia...), cumprindo um currículo de matérias consentâneas com as que vigoravam nas escolas de então. As séries, os momentos musicais e os documentários também tiveram ao longo dos anos uma expressão relativamente significativa, pelo que a dimensão cultural se encontra bem evidente. A marca da programação anterior à emissão do *Telejornal* é de uma programação votada ao entretenimento (concurso) e de feição pedagógico-cultural (programas educativos e documentários, programas musicais e séries).

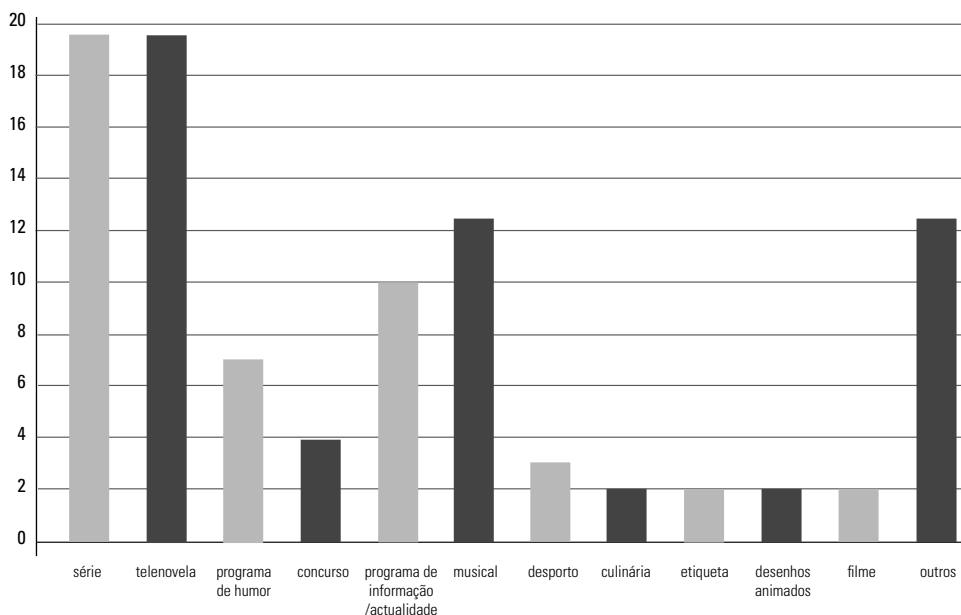
O gráfico que se segue demonstra mais pormenorizadamente os programas dominantes antes do *Telejornal*:

Gráfico n.º 1
Programas predominantes antes do *Telejornal* entre 1959 e 2009
(valores em %)



No decurso de cinco décadas de televisão, há dois programas que marcam decisivamente a programação pós-noticiário: as séries e as telenovelas. «As telenovelas brasileiras – cujas transmissões começaram com a *Gabriela*, em 1977 – mudaram o *modus operandi* das grelhas televisivas de então, sobretudo no horário nobre, e passaram a representar o elemento dominante ao nível da ficção» (Sena, 2007: 287-288), estando directamente associadas a uma necessidade crescente de fidelização dos telespectadores, obtida graças ao sucesso que alcançaram ao longo dos anos. O êxito das novelas em televisão assentou numa receita simples: «são faladas em português e compreendidas mesmo por analfabetos. Põem em cena actores que representam com enorme naturalidade. Descrevem personagens-tipo, familiares a largas camadas de público (...). Outro meio de reforçar os laços de familiaridade com a audiência consiste em pôr as personagens a viver problemas que estão na ordem do dia (...). O êxito das telenovelas permite-lhes já servir como veículo de campanha de causas colectivas que afligem a sociedade (...). Além de criar intimidade com uma larga maioria de espectadores através dessa moldura de situações, modos de representação, linguagem e personagens-tipo, a telenovela dá-lhes asas para voar, ao transpor, para os tempos modernos, o mito do amor romântico, que não conhece classes sociais, e ao afirmar que o sucesso depende da vontade individual» (Braga, 1997: 27). As séries têm igual importância no sentido da diversificação da ficção apresentada, sendo esta última estratégica para a cativação dos telespectadores. Outros programas predominantes depois do *Telejornal* são os de cariz musical, os programas de actualidade informativa e os de natureza humorística.

Gráfico n.º 2
Programas predominantes depois do *Telejornal* entre 1959 e 2009 (valores em %)



3.1. O *Telejornal* e a programação entre 1959 e 1974

No período de 1959 e 1974, as emissões em horário nobre pareciam reflectir exactamente aquilo que de melhor a televisão tinha para oferecer. Os programas emitidos no horário da noite eram os que, à partida, tinham uma chancela de qualidade indiscutível.

O ano em que surgiu o *Telejornal* (1959) foi o mesmo em que se inaugurou «o monumento ao Cristo-Rei, no Pragal, em Almada, em 17 de Maio, que testou, uma vez mais, a capacidade de produção e realização directa por meios electrónicos», e tiveram início «as emissões regulares a partir dos estúdios do centro de produção do Porto e a integração da RTP na UER – União Europeia de Radiodifusão (Eurovisão) – ambos em 20 de Outubro» (Sena, 2007: 260). O ano de 1959 ficaria mesmo documentado como aquele em que os programas do exterior ganhariam enorme preponderância, «passando a figurar no mapa-tipo como componente importante de diversificação de conteúdos (...) e de contributo percentual significativo para o tempo de emissão» (Teves, 1998: 90). Deu-se também uma viragem importante na informação da RTP.

O *Jornal RTP*, que em meados do ano substituíra o *Jornal de Actualidades*, cedeu lugar ao *Telejornal* que se iniciou a 19 de Outubro, com duas edições: «a primeira logo após a abertura da emissão (às 20.30), com meia hora; a segunda antes do fecho (que raramente ocorria depois das 23.30), com 10 minutos». «Há, todavia, uma clara aposta falhada: a de confiar a apresentação do *Telejornal* a jornalistas profissionais. Mário Pires e Alberto Lopes (vindos do *Diário de Notícias* e de *O Século*, respectivamente) são rapidamente substituídos pelos locutores do quadro, que assim voltam à leitura das notícias e sem dificuldade se adaptam ao “alinhamento” do novo *Telejornal*» (Teves, 1998: 90).

Num ano pródigo em novidades, o *Telejornal* aparece secundado principalmente por programas musicais ligeiros e de intróito a uma realidade mais factual. A música teve um lugar eminente neste período entre 1959 e 1974, com variedade de estilos exibidos que percorreram as apresentações mais populares – essencialmente fados, muitas vezes transmitidos em directo – mas também música folclórica de variadas proveniências regionais, jazz e música erudita, esta última dominante face à convicção da importância de acesso à alta cultura. Estes programas musicais tanto figuravam antes do *Telejornal* como depois do mesmo, tendo o volume de exibição sido mais significativo depois do noticiário.

Até 1974, além dos musicais, os programas que anteciparam o noticiário foram maioritariamente os desportivos e as séries, enquanto depois do noticiário predominaram as séries e outros programas musicais.

A tendência revelada na análise das programações da época mostra que os momentos musicais foram perdendo alguma expressividade e importância, dando lugar a outro tipo de conteúdos igualmente vocacionados para as artes (escultura, literatura, momentos de poesia...), a séries e a programas infanto-juvenis.

Outra particularidade deste período foi a exibição de programas dirigidos ao público feminino. Não raramente a RTP programava conteúdos alusivos a regras de etiqueta, culinária e magazines em que os temas pertenciam ao mundo da mulher, com ensinamentos acerca de labores femininos. Num conceito diferente do século XXI, os programas que se dirigiam às mulheres consagravam a mulher-mãe, a mulher dona-de-casa, a mulher em quase tudo submissa ao marido, à qual estava vocacionado o

governo doméstico do lar. Os programas desse período traduziam estes princípios tradicionalistas e conservadores, patentes inclusivamente no ordenamento jurídico vigente, onde se defendia o princípio da igualdade perante a Lei, mas admitindo algumas exceções como «diferenças resultantes da sua [da mulher] natureza e do bem da família» (Constituição de 1933). Exemplos desses programas emitidos são: *Culinária*, *Dicas de Etiqueta*, *Magazine da Mulher*, *Como receber bem?*, *Ser uma Belíssima Dona de Casa*, *Delícias e iguarias*¹, entre outros.

Quadro n.º 2
Grupos de programas considerados

Anos	Grelha-tipo de horários de exibição dos programas antes e depois do <i>Telejornal</i>
1959	--
	20.30 <i>Telejornal</i>
	21.20 <i>Musical</i>
1960	--
	20.30 <i>Telejornal</i>
	20.50 <i>Musical</i> ; <i>Culinária</i>
1961	--
	21.00/21.40 <i>Telejornal</i>
	22.00 <i>Teatro</i> ; Programa de informação
1962	21.05 Temas literários
	21.30 <i>Telejornal</i>
	22.05 <i>Série</i> ; <i>Bailado</i> ; Programa de informação
1963	20.50 <i>Variedades</i> ; <i>Teledesporto</i> ; <i>Culinária</i>
	21.20 <i>Telejornal</i>
	21.45 <i>Seleção policial (Varatojo)</i> ; <i>Série</i> , <i>Bailado</i>
1964	20.45 <i>Teledesporto</i> ; <i>Musical</i>
	21.20 <i>Telejornal</i>
	22.00 <i>Série</i> ; Programa de informação
1965	20.20 <i>Culinária</i> ; <i>Série</i> ; <i>Musical</i>
	21.00 <i>Telejornal</i>
	21.35 Programa literário; <i>Série</i> ; <i>Desporto</i> ; <i>Artes</i>

¹ Programas referenciados nos jornais *O Século* e *Diário de Notícias*, de 1959 a 1974.

1966	20.25 Desporto; Série; Poesia
	21.00/ 22.00/ 19.30 Telejornal
	21.25 Bailado; Série; TV Jazz
1967	19.00 TV Educativa
	21.30 Telejornal
	19.50 Etiqueta; Culinária; Filme;
1968	19.00 TV Educativa; Teledesporto
	21.30 Telejornal
	19.50 Etiqueta; Variedades; Série; TV Jazz
1969	19.00 TV Educativa
	21.30/ 21.00 Telejornal
	19.50 Série juvenil; Desenhos animados; Programa feminino; Filme; Série
1970	19.00 TV Educativa
	21.30 Telejornal
	19.50 Série juvenil; Desporto
1971	19.00 TV Educativa
	21.30 Telejornal
	19.45 Série juvenil; Desenhos animados; Musical
1972	19.00 TV Educativa
	21.30 Telejornal
	20.00 Documentário; Artes
1973	19.00 TV Educativa
	21.30 Telejornal
	19.45 Série juvenil; Artes; Cartaz de espetáculos
1974	19.00 TV Educativa
	21.30/21.00 Telejornal
	19.45 Série juvenil; Desporto; Série

Fonte: Jornal *O Século* e *Diário de Notícias* (edições de 1959 a 1974).

3.2. O *Telejornal* e a programação entre 1975 e 1992

O serviço público de televisão deve ser o protótipo mais próximo do ideal de televisão generalista, onde cabem todos os géneros ao encontro de todos os públicos. A filosofia da criação do meio televisivo, particularmente na Europa, partia da premissa de que a televisão era um serviço público que tinha os objectivos funcionais de informar, educar e entreter. Estas missões eram de tal forma exigentes, que se tornava complicado seleccionar os programas com cabimento numa grelha.

Nesse contexto nasceu o conceito de televisão generalista, ou seja, uma estação que consagrava todos os géneros e que se dirigia a todos os públicos potenciais, devido à variedade de programas existentes na grelha. Desde as suas origens que a televisão generalista se constituiu como um produto para ser consumido por todo o tipo de públicos, dentro do âmbito familiar (Wieten, 2000: 17). Esta televisão vigorou, um pouco por toda a Europa, durante décadas, e em Portugal até 1992. Nenhum outro período traduz melhor a ideia de que a televisão emerge da bruma como um meio falagueiro de transmissão de mensagens, repleto de indicadores suplementares (Sena, 2006: 31) patentes também na programação emitida.

É certo que as estações televisivas comunicam com o seu público através da programação, sendo o modelo democrático um ponto de partida para uma programação tão consolidada quanto estratégica, embora ainda consentânea com essa necessidade de delimitação de géneros. Com efeito, neste período, os concursos e os documentários são os programas que mais vezes antecedem o *Telejornal*. É interessante notar que os documentários e programas de divulgação cultural, cuja exibição é pródiga neste período, tornam-se praticamente inexistentes com a liberalização do sector televisivo e a abertura à iniciativa privada.

As telenovelas e as séries aparecem como programas emblemáticos do horário nobre, exibidas depois do *Telejornal*. Isabel Ferin Cunha refere que «o caso das telenovelas brasileiras, em Portugal, é provavelmente um caso paradigmático da leitura que as audiências fazem de determinados géneros em função das alterações sociais por si vivenciadas. Nos primeiros dez anos depois de 1977, o êxito retumbante de *Gabriela* e a politização da recepção das telenovelas brasileiras estão estudados e devidamente documentados na imprensa de qualidade e de *coração* da época. «Nesse período, ao mesmo tempo que se mantém o interesse pelas telenovelas que focam temas de carácter histórico – nomeadamente, pelas que apresentam um imaginário lusófono –, aumenta o interesse pelas temáticas de ascensão social (tipo *Rainha da Sucata*) e pelas narrativas humoradas que privilegiem temas ainda tabus (por exemplo, *Guerra dos Sexos*, *Roque Santeiro*). Na década de noventa, a superioridade técnica de todos os agentes envolvidos na indústria da telenovela brasileira é unanimemente reconhecida em Portugal (...). Mas não é só esta superioridade técnica que capta as audiências, são também frequentemente apontadas as convergências entre os temas tratados nas telenovelas brasileiras, feitas para as audiências brasileiras e os interesses presentes nas audiências portuguesas» (Cunha, 2006).

Neste horário também pontificaram programas de actualidade informativa e alguns musicais, embora estes últimos com uma regularidade muito menor do que na época precedente.

Quadro n.º 3
Grupos de programas considerados

Anos	Grelha-tipo de horários de exibição dos programas antes e depois do Telejornal
1975	20.00 Musical; Programa de informação
	20.00/20.30 Telejornal
	21.15 Variedades; Documentário; Musical
1976	20.00 Artes; Desenhos animados; Teatro
	20.30 Telejornal
	21.05 Programa de informação; Série
1977	19.25 Concurso; Série
	20.30/20.00 Telejornal
	21.05 Programa de informação; Musical; Série; Telenovela
1978	19.25 Concurso; Série
	20.00 Telejornal
	21.05 Programa de informação; Musical; Série; Telenovela
1979	19.45 Desporto; Programa de saúde; Artes
	20.00 Telejornal
	20.30 Telenovela
1980	19.20 Divulgação; Documentário
	20.00 Telejornal
	20.30 Telenovela
1981	19.30 Documentário; Desporto; Musical
	20.30 Telejornal
	20.30 Telenovela
1982	19.50 Cartaz de espectáculos
	20.00/20.30 Telejornal
	20.40 Telenovela; Série
1983	19.30 Documentário
	19.30 Telejornal
	20.30 Telenovela; Bailado; Série; Programa de informação; Concurso

1984	19.30 Documentário
	20.00 Telejornal
	20.30 Telenovela
1985	19.30 Documentário
	20.00 Telejornal
	20.35 Telenovela
1986	19.15 Documentário
	20.00/19.30 Telejornal
	20.35 Telenovela
1987	18.50 Concurso
	20.00/19.30 Telejornal
	20.10 Telenovela; Série
1988	18.05 <i>Talk show</i> , Magazine informativo
	19.30 Telejornal
	20.15 Telenovela
1989	18.50 Série
	19.30 Telejornal
	20.05 Falar Português
1990	19.00 Concurso
	19.30 Telejornal
	20.05 Telenovela
1991	18.45 Concurso
	19.30/20.00 Telejornal
	20.10 Telenovela
1992	18.40 Concurso
	19.30/20.00 Telejornal
	20.20 Telenovela

Fonte: Jornal *Diário de Notícias* e *O Século* (edições de 1975 a 1978) e Revista *TVGuia* (edições de 1979 a 1992).

3.3. O *Telejornal* e a programação entre 1993 e 2009

Hoje, o acto de programar é uma tarefa pensada ininterruptamente para o período de 24 horas, mas numa lógica horizontal semanal. Enquanto o programador da televisão monopolista não sentia necessidade de conhecer e estudar os seus públicos, o programador da fase concorrencial deve conhecer e antecipar a resposta do telespectador.

Apesar da evolução sentida com o advento das estações televisivas privadas e com as correntes distinções entre modelo público e modelo privado, a verdade é que essas duas concepções não são mais do que fases distintas do processo de industrialização, em particular no que toca à acção programática. Assim sendo, «as características do modelo de programação público (planificação cultural, dieta equilibrada dos géneros oferecidos, técnicas de programação simples) não são privativas das estações públicas; tal como as características do modelo privado, são partilhadas igualmente por empresas de titularidade pública ou privada» (Contreras e Palacio, 2001: 32).

O horário nobre apresenta-se assim como o horário privilegiado quer em termos da selecção de programas, quer ao nível do volume publicitário. Este factor publicitário é cada vez mais decisivo na determinação das emissões e na tipologia de programas apresentados. É o momento em que se serve o LOP (*less objectionable program*), ou seja, programas de humor, concursos ou telenovelas – programação que mais facilmente pode criar consenso no seio da família que se pressupõe reunida. Hoje o panorama mudou face ao que era habitual no Estado Novo e nos anos de domínio monopolista do serviço público em período democrático: o horário nobre é aquele que mais representa em termos de *share*, logo, o que é mais rentável. Por conseguinte, os programas seleccionados são ‘colocados no ar’ para atingir audiências desejáveis e, desse modo, cumprir com as exigências publicitárias.

Neste período de análise, verificamos que a diversidade que tipificava os períodos anteriores sofreu uma redução. O programa que predomina na fase pré-telejornal é o concurso, seguido dos magazines informativos. O pós-noticiário passou a exhibir programas de humor e outros concursos, tendo desaparecido as telenovelas nesse segmento horário. Os programas semanais de informação diminuíram consideravelmente acompanhando o aumento da espectacularidade da oferta e a prevalência do entretenimento. Talvez seja muito anacrónico, como diz Felisbela Lopes, pensar em informação de qualidade sem ceder ao *showbizz* e à emocionalidade (Lopes, 2007: 324), e os próprios programas que são colocados como ‘amortecedores’ do *Telejornal* reflectem essa tendência geral. Reconhecendo uma grelha mais constante ao longo do tempo, também ressalta à partida uma débil capacidade de variar os conteúdos oferecidos, tornando fácil o exercício de adivinhar a programação.

Quadro n.º 4
Grupos de programas considerados

Anos	Grelha-tipo de horários de exibição dos programas antes e depois do <i>Telejornal</i>
1993	19.00 Telenovela
	20.00 <i>Telejornal</i>
	21.00 Telenovela
1994	19.00 Telenovela
	20.00 <i>Telejornal</i>
	20.30 Telenovela
1995	19.15 Concurso
	20.00 <i>Telejornal</i>
	21.00 Telenovela
1996	19.30 Concurso
	20.00 <i>Telejornal</i>
	21.00 Telenovela
1997	19.00 Magazine informativo
	20.00 <i>Telejornal</i>
	21.00 Programa de humor
1998	19.00 Magazine informativo
	20.00 <i>Telejornal</i>
	21.00 Programa de humor
1999	19.00 Telenovela
	20.00 <i>Telejornal</i>
	20.45 Programa de humor
2000	19.00 Magazine informativo
	20.00 <i>Telejornal</i>
	20.45 Programa de humor
2001	19.00 Magazine informativo
	20.00 <i>Telejornal</i>
	21.00 Concurso

2002	19.30 Concurso
	20.00 Telejornal
	21.00 Programa de humor
2003	19.15 Concurso
	20.00 Telejornal
	21.00 Programa de humor
2004	19.00 Concurso
	20.00 Telejornal
	21.30 Concurso
2005	19.15 Concurso
	20.00 Telejornal
	21.10 Programa de humor; Programa de informação
2006	19.00 Concurso
	20.00 Telejornal
	21.00 Concurso; Programa de informação
2007	19.00 Concurso
	20.00 Telejornal
	21.00 Concurso; Programa de informação
2008	19.00 Concurso
	20.00 Telejornal
	21.00 Concurso; Programa de informação
2009	19.00 Concurso
	20.00 Telejornal
	21.00 Concurso; Programa de informação

Revista *TVGuia* (edições de 1993 a 2009).

4. Síntese conclusiva

Entre os aspectos a considerar futuramente no âmbito do serviço público de televisão devem ser realçados os que correspondem a uma programação criativa e de qualidade, representando ainda a diversidade cultural, social e regional de cada país e assegurando uma informação competitiva mas sóbria, equilibrada, plural e autónoma. Será igualmente importante reinterpretar a microprogramação que se encontra conexas à emissão

dos noticiários, averiguando tendências, estabelecendo perspectivas de oferta e avançando possibilidades de enquadramento dos conteúdos, numa lógica sempre mais próxima da comunicabilidade integrada e plural e menos numa representação simbólica de interesses, sejam eles económicos ou políticos. A natureza da comunicação televisiva – actualmente ajustada ao aumento da competitividade e às normas vigentes relacionadas com a emissão de programas e respectivos intervalos para transmissão publicitária – estabelece ritmos e tensões, numa narrativa que veio alterar o modelo de comunicação por parte do emissor e também as formas de recepção, sendo premente a configuração de propostas e prioridades de organização das grelhas.

Considerando os três períodos analisados: a fase do Estado Novo (1959-1974); a fase monopolista de serviço público em regime democrático (1975-1992) e a fase concorrencial com três operadores (1993-2009), quase poderíamos assumir que, no tocante à programação que escuda o *Telejornal*, a primeira corresponde a um modelo de televisão-cultura, a segunda a um modelo de televisão-diversidade e a terceira a um modelo de televisão previsível ou monotemática.

O primeiro modelo traduz um período em que, apesar da visível ausência de preocupação com os conteúdos num sentido estratégico-comercial da grelha, claramente se valorizou a emissão de produtos marcadamente culturais e educacionais, em detrimento de outros mais votados ao entretenimento ligeiro, sendo fácil perceber as funções clássicas de educar, informar e entreter.

O segundo modelo corresponde ao desenvolvimento e maturação do regime democrático e também à aproximação às realidades programáticas de outros países da Europa também em fase monopolista de televisão, nos quais a diversidade marcava a grelha, embora alguns produtos, nomeadamente os de ficção, assumissem já um lugar preponderante na organização de uma estratégia de aproximação ao mercado.

O último modelo, tendencialmente centrado em determinados géneros que desenvolve ao máximo, especialmente informação e entretenimento, apresenta um leque temático reduzido e pouco diversificado, contrariando o intuito original da televisão dita generalista. As estações generalistas mantêm-se como meio informativo de referência, mas ainda assim procuram já fazer face ao modelo multitemático e jogam em campos cuja tenacidade concorrencial é a mais forte.

As televisões generalistas reajustam as suas funções no sentido de satisfazer largas audiências, procurando temas e programas populares, exaltando determinadas estrelas, invadindo e explorando a vida de pessoas famosas, seleccionando as notícias mais apelativas ou espectaculares. Dominique Wolton refere a este propósito que, se bem que a qualidade tenha melhorado em alguns produtos, «continua a ser insuficiente no que toca à informação e aos documentários, pois, na Europa, existe uma falta aguda de jornalistas e de especialistas nos domínios da ciência, religião, cultura e conhecimento de outros países» (Wolton, 2000: 60). Em rigor, essas afirmações caracterizam o panorama da oferta programática em geral, mas não será menos verdade dizer que também serve para descrever as opções de conteúdos junto ao *Telejornal*, período em que também escasseiam programas mais enraizadores do ponto de vista cultural, em que se produz conhecimento e fomenta a reflectividade.

«Na televisão pública, a imprescindibilidade de tornar o serviço público como meio de garantir o pluralismo dos *media*, a igualdade de oportunidades e o reforço da cidadania e da identidade nacional» (Sena, 1992: 207) deveria quase que de forma automática equivaler a uma programação de qualidade. No entanto, estes cinquenta anos de programação conexas ao *Telejornal* marcam um tempo em que a evolução parece francamente regressiva, verificado o constrangimento nos géneros emitidos e a fraca capacidade de inovar. Será de esperar que os próximos cinquenta tragam, por isso, outras ou reinventadas formas de pensar o audiovisual, sobretudo com uma linha de conforto na programação televisiva que possa tocar também o imaginário português e solidificar melhor a cultura lusa.

Bibliografia

- Balsemão, Francisco Pinto (1999), “Os grupos portugueses devem concentrar-se para resistirem”, in Adelino Gomes, José Vítor Malheiros e Teresa de Sousa, *Portugal Dois Mil e Vinte*, Fenda Edições, Coimbra.
- Berger, Arthur Asa (1992), *Popular Genres*, CA: Sage, Newbury Park.
- Blumer, Jay (1992), *Television and the Public Interest: Vulnerable Values in West European Broadcasting*, Sage Publications, Broadcasting Standards Council, London.
- Brandão, Nuno Goulart (2006), *Prime Time – Do que falam as notícias dos Telejornais*, Casa das Letras, Coleção Media & Sociedade, Cruz Quebrada.
- Bustamante, Enrique (2004), *La Televisión Económica – Financiación, Estrategias y Mercados*, Gedisa Editorial, Estudios de Televisión, Barcelona.
- Contreras, José Miguel e Palacio, Manuel (2001), *La Programación de Televisión*, Editorial Sintesis, Comunicación Audiovisual, Proyecto Editorial Ciencias de la Información, Madrid.
- Gomes, Adelino; Malheiros, José Vítor; Sousa, Teresa de (1999), *Portugal Dois Mil e Vinte*, Fenda Edições, Coimbra.
- Guillou, Bernard e Padioleau, Jean G. (1988), *La Régulation de la télévision*, CNCL, La Documentation Française, Paris.
- Gullingham, George O. (1972), “O ABC do Rádio e da Televisão”, in Charles Steinberg (org.) *Meios de Comunicação de Massa*, Cultrix, São Paulo.
- Hall, Stuart (1980), “Coding and Encoding in Television Discourse”, in Stuart Hall (Editor), *Culture, Media, Language*, Hutchinson, London.
- Herreros, Mariano Cebrián (1978), *Introducción al Lenguaje de la Televisión. Una Perspectiva Semiótica*, Pirâmide, Madrid.
- Lopes, Felisbela (2007), *A TV das Elites – Estudo dos programas de informação semanal dos canais generalistas (1993-2005)*, Campo das Letras, Porto.
- ____ (1999), *O Telejornal e o Serviço Público*, Minerva, Coleção Comunicação, Coimbra.
- Martins, Manuel Meirinho (org.), (2006), *Comunicação e Marketing Político– Contributos pedagógicos*, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.
- Martins, Moisés de Lemos (2005), “Por uma Democracia a Vir. A Televisão de Serviço Público e a Sociedade Civil”, in Manuel Pinto (coord.), *Televisão e Cidadania – Contributos para o Debate sobre o Serviço Público*, Campo das Letras, Porto.
- McQuail, Denis (2003), *Teoria da Comunicação de Massas*, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, Lisboa.
- Mehl, Dominique Mehl (1992), *La Fenêtre et le miroir – La Télévision et ses programmes*, Éditions Payot, Paris.
- Negri, Alberto; Signorelli, Paolo e Berti, Raffaelli di (s/d), *Scènes de la vie quotidienne*, in Paul Beaud, et al. (editor), *Sociologie de la Communication*, Edición Cent, Coleção Réseaux, Paris.
- Netto, Samuel Pfromm (1972), *Comunicação de Massa*, Livraria Pioneira Editora e Universidade de São Paulo, São Paulo.

- Ornia, Ramón Perez (2001), “Programación de Televisión”, Prólogo da obra de José Miguel Contreras e Manuel Palacio (2001), *La Programación de Televisión*, Editorial Síntesis, Comunicación Audiovisual, Proyecto Editorial Ciencias de la Información, Madrid.
- Sena, Nilza Mouzinho de (2007), *A Televisão Portuguesa – Caracterização da oferta televisiva em Portugal 1990-2005*, ISCSP, Lisboa (edição policopiada).
- ____ (2007a), *A influência das elites no mundo dos media*, in *Revista de Ciências Sociais e Políticas*, UTL, N. 1, Primavera 2007, Lisboa.
- ____ (2006), “As regras e os equívocos do discurso político”, in Martins, Manuel Meirinho (org.), (2006), *Comunicação e Marketing Político – Contributos Pedagógicos*, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.
- ____ (2002), *A Interpretação Política do Debate Televisivo 1974/1999*, Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Lisboa.
- Sisors, Jack Z. e Baron, Roger B. (2002), *Advertising Media Planning*, McGraw-Hill, Chicago, New York, London.
- Teves, Vasco Hogan (1998), *História da Televisão em Portugal – 1955/1979*, TVGuia Editora, 1.º Volume, Lisboa.
- Wieten, Jan, Murdock, Graham and Dahlgren, Peter (editors) (2000), *Television Across Europe – A Comparative Introduction*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi.
- Williams, Raymond (1975), *Television, Technology and Cultural Form*, Schocken Books, New York.
- Wolton, Dominique (2000), *E depois da Internet?*, Difel, Algés, 2000.

Bibliografia electrónica

- Cunha, Isabel Ferin (2006), *As Telenovelas Brasileiras em Portugal*, Universidade de Coimbra, www.bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-telenovelas-brasileiras.html – em 28 de Dezembro de 2006.

Legislação

- Constituição de 1933.

Publicações periódicas

- Braga, Isabel, “Vinte anos de telenovelas brasileiras – Da estranheza à familiaridade”, in *Pública*, n.º 41, 2 de Março de 1997.
- Diário de Notícias* e *O Século* (edições de 1959 a 1978).
- TVGuia* de 1975 a 2009.