

RADIODRAMA EM SÃO PAULO:

Política, Estética e Marcas Autorais no Cenário Radiofônico Paulistano

EDUARDO VICENTE

CTR/ECA/USP

Trabalho de pesquisa produzido como exigência parcial para concurso de Livre Docência junto ao Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

São Paulo, 05 de março de 2015.

**RADIODRAMA EM SÃO PAULO:
Política, Estética e Marcas Autorais no Cenário Radiofônico Paulistano**

SUMÁRIO

Introdução	03
I. Em Busca do Rádio de Autor	17
1. A história do rádio na obra de Gisela Ortriwano	19
2. O comercial e o popular	22
3. A atuação do Estado e o modelo brasileiro de radiodifusão	28
4. Evolucionismo e naturalização	30
5. O rádio de autor	35
6. Programas radiofônicos	41
II. Dias Gomes e o Rádio Novo paulistano: <i>A História de Zé Caolho</i>, 1952	51
1. A trajetória radiofônica de Dias Gomes	52
2. A Rádio Nacional e a Moral Conservadora	57
3. Arte x Indústria: o cenário da cultura brasileira dos anos 1950/1960	61
4. O “Rádio Novo” paulistano	65
5. O PCB e a produção radiofônica brasileira dos anos 1950	69
6. A História de Zé Caolho	72
III. José Castellar: o rádio como profissão	84
1. O cenário radiofônico paulistano	85
2. Uma breve cronologia das emissoras paulistanas	91
3. A carreira de José Castellar	93
4. O acervo Castellar	100
5. Agências publicitárias	111
6. Emissoras de rádio	113
IV. Radiodrama nos anos 1980: o projeto de produção da SSC&B-Lintas	121
1. Os caminhos da <i>soap opera</i> brasileira	122
2. Cia Gessy Industrial	123
3. Lever Brothers	124
4. <i>A Grande Novela Gessy Lever</i>	126
5. A penetração do rádio nos anos 1980	131

6. A formação da equipe	135
7. O projeto radiofônico da SSC&B-Lintas dos anos 1980	141
8. As técnicas de produção utilizadas no projeto	147
V. A linguagem radiofônica e o projeto da SSC&B-Lintas	155
1. A Audiovisão de Michel Chion e o referencial da cegueira de Rudolf Arnheim	156
2. Os elementos da linguagem radiofônica no projeto da SSC&B-Lintas	161
3. O narrador onisciente (<i>voice over</i>)	162
4. O uso da trilha musical	165
5. O uso dos efeitos sonoros	178
6. Linguagem coloquial	181
7. Interação com ouvintes e emissoras e a valorização do meio radiofônico	182
Conclusão	186
Referências Bibliográficas	192
Anexo I – Acervo Castellar	198
Anexo II – Acervo Lintas	211
Anexo III – Programas de Rádio	214
Anexo IV – Roteiros digitalizados	220

INTRODUÇÃO

O rádio é o grande amigo do povo. O rádio não necessita de cenário nem de roupas e sem cenários nem roupas pode-se fazer um bom teatro radiofônico. De todas as coisas deste século, o rádio foi o que mais prestígio conquistou no seio da multidão. O povo acredita no rádio de uma maneira total. Agora você calcula o que pode ser o rádio dirigido com inteligência, visando objetivos culturais louváveis e orientados.

Oduvaldo Vianna

Este trabalho apresenta alguns aspectos das pesquisas que tenho desenvolvido na área de rádio desde 2006 – ano de meu ingresso na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como professor de rádio do seu Departamento de Cinema, Rádio e TV (CTR). Durante o mestrado e o doutorado – realizados, respectivamente, no IFCH/Unicamp e na própria ECA/USP – minhas pesquisas concentraram-se na área de música popular ou, mais especificamente, nos aspectos tecnológicos e econômicos de sua produção¹. Sempre fui um ouvinte assíduo de rádio, especialmente de música, notícias e esporte. E, entre 1992 e 1998, aproximadamente, essa relação com o veículo estendeu-se também à produção frequente de jingles, vinhetas e programas radiofônicos no estúdio Companhia do Som, de Jundiaí, onde atuei durante o período. A oportunidade que essa atividade me deu de visitar emissoras, de conhecer melhor sua operação e seus padrões de produção, foi muito interessante, mas acabou reforçando a

¹ Meu mestrado, *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical*, contou com a orientação de Renato Ortiz e foi defendido em 1996. Já o doutorado, *Música e Disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*, foi realizado sob a orientação de Waldenyr Caldas e defendido em 2002.

minha impressão de que o rádio era um meio conservador, excessivamente padronizado, e que a sua produção era uma “atividade menor” – tanto em termos técnicos quanto estéticos – em relação à produção musical, função principal de nosso estúdio.

Meu olhar sobre o rádio começou a mudar a partir de minha participação nas atividades do NCE, o Núcleo de Comunicação e Educação da ECA/USP, coordenado por Ismar de Oliveira Soares. Em especial, por minha participação no projeto Educom.Radio, desenvolvido junto a escolas municipais de São Paulo entre os anos de 2001 e 2004², onde grupos formados principalmente por estudantes conseguiam se expressar com desenvoltura através de diferentes formatos radiofônicos e com a utilização de recursos técnicos bastante limitados. Mas foram meus colegas e alunos do curso de Rádio e Televisão da Universidade Anhembi Morumbi, onde lecionei entre 2002 e 2006, que me ofereceram uma visão realmente abrangente do potencial da linguagem radiofônica. Falo especialmente dos professores Sérgio Meurer e Sérgio Nesteriuk, que me receberam de forma extraordinariamente amável e generosa naqueles momentos iniciais – e, em certa medida, assustadores – de minha carreira docente. A partir do meu ingresso na ECA/USP, tentei transformar essa minha nova visão sobre o rádio em um conceito, o de “rádio possível”, que entendo também como uma estratégia de estudo, ensino e utilização da linguagem radiofônica.

O conceito parte da premissa de que as novas alternativas para a produção e veiculação sonora abertas pelas tecnologias digitais e pela internet, tornam fundamental uma rediscussão crítica dos referenciais teóricos, da estética, das práticas de produção e da história do rádio no país, de modo a nos oferecer uma visão mais abrangente do veículo, que nos permita explorar as suas múltiplas possibilidades de uso social nesse seu novo momento.

Em relação a esse momento, entendo que tanto no que se refere a novas tecnologias quanto a novas possibilidades de produção e veiculação, estamos vivenciando, nos últimos vinte anos, o maior conjunto de modificações surgidas no meio radiofônico desde o surgimento do rádio transistorizado, nos anos 1960, ou a popularização das emissoras de FM ocorrida, no caso brasileiro, na década de 1970. Gostaria, por isso, de elencar algumas dessas mudanças.

² Mais informações sobre o projeto estão disponíveis em <http://www.usp.br/nce/?wcp=/oquefazemos/texto,4,14,30>

No que se refere ao uso da Internet para a transmissão de conteúdo sonoro, podemos citar o surgimento das *webrádios* e da prática do *podcasting* que permitem, em razoável medida, a superação do controle sobre o dial tradicional estabelecido por governos e empresas.

Segundo Ligia Maria Trigo-de-Souza, as primeiras webrádios surgiram no Brasil já em 1996, em meio às várias experiências promovidas por universidades públicas e portais de conteúdo e notícia (TRIGO DE SOUZA, 2004: 27). Em janeiro de 2001, o país já contava com 4.637 emissoras do tipo³ e o setor se mantinha em expansão. Além disso, as webrádios passaram a ser utilizadas também por emissoras convencionais como uma forma de ampliar o alcance de suas transmissões e estabelecer outras possibilidades de contato com o ouvinte. Assim, praticamente todas as emissoras de alguma importância oferecem hoje essa possibilidade de acesso. Algumas delas oferecem em seus portais também algum conteúdo para audição sob demanda. A Rádio USP, por exemplo, em www.radiosp.br, oferece o acesso um grande número de séries e programas especiais que produziu e veiculou através de sua programação normal.

Diversas universidades desenvolveram webrádios autônomas, como a Unesp por exemplo, que criou a Rádio Unesp Virtual – RUV (<http://radiovirtual.unesp.br/webradio/index.php>) como “um projeto de extensão, ensino e pesquisa do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP de Bauru”⁴.

Rádios livres e de caráter mais político tem sido criadas ou relançadas como webrádios. O site www.radiolivres.org oferece links para várias dessas emissoras. Também rádios comunitárias, cujo alcance da transmissão é limitado pela legislação a um quilômetro de raio, têm utilizado a webrádio como forma de ampliar as possibilidades de acesso à sua programação (VICENTE, 2012).

Em função das webrádios, foram desenvolvidos programas agregadores como o *TuneIn*, por exemplo, que permite o acesso, através de computadores e telefones

³ Rádios online proliferam na Internet, *Folha de S. Paulo*, 17/01/2001. A mesma reportagem informa ainda que a primeira locução ao vivo na Internet foi realizada em abril de 1995.

⁴ <http://radiovirtual.unesp.br/webradio/sobre.php>, acessado em 18/02/2015.

celulares, a “mais de 100.000 rádios e mais de 4 milhões de podcasts transmitidos de todos os continentes”⁵.

Já o *podcast*

*(...) é um protocolo de distribuição de conteúdo, chamado de Feed RSS. (...) O feed é um arquivo de texto, com extensão *.XML, que funciona como um índice – no nosso caso, uma lista de edições do programas de rádio. Esse índice contém informações do programa e o endereço na internet onde as edições do programa estão armazenadas. Programas como o iTunes são chamados de agregadores porque conseguem “ler” esse arquivo *.XML e, cada vez que há uma nova versão do programa, ela é baixada automaticamente para o computador do “assinante”. Essa tecnologia era usada já no final da década de 1990 para agregar conteúdo de websites de notícias. A utilização para arquivos de áudio surgiu quando um ex-VJ da MTV norte-americana, Adam Curry, desenvolveu um software agregador que, além de fazer o download do arquivo MP3, também o reproduzisse e o adicionasse ao seu aparelho tocador de MP3 (VICENTE e GAMBARO, 2013: 82).*

Esse modelo de transmissão é interessante por permitir a veiculação de programas isolados, não obrigando os produtores a manterem a variedade de programação e a estrutura de produção exigidas por uma emissora. Diversos exemplos de podcasts de áudio podem ser encontrados na iTunes Store, sendo gratuito o acesso a praticamente todos os programas disponibilizados.

Nos anos 1990, surgiram ainda grandes projetos de rádio por assinatura, com transmissão via satélite. Dentro do modelo proposto, era possível a radicalização do conceito de segmentação, com a criação de pacotes de programação radiofônica para grupos étnicos ou religiosos e a superação das fronteiras regionais e nacionais. O projeto pioneiro nessa área foi desenvolvido pela empresa *1WorldSpace Satellite Radio*, que atendia Europa, África e Ásia.

1worldspace was founded in 1990 by Noah A. Samara, its Chairman and CEO, with a mission to provide digital satellite audio, data and multimedia services primarily to the emerging markets of Africa and Asia. A pioneer of digital satellite radio, Mr. Samara was also instrumental in the development

⁵ <http://tunein.com>, acessado em 04/11/2014.

of the satellite radio industry through his early involvement with XM Satellite Radio in the United States.

The company's mission is to provide a variety of high quality programming through a subscription-based service that uses low-cost portable satellite radios and is available in underserved markets that today lack programming choice. Iworldspace is the first and only company with rights to the world's globally allocated spectrum for digital satellite radio. Its broadcast footprint covers over 130 countries including India and China, all of Africa and the Middle East and most of Western Europe – an area that includes five billion people and more than 300 million automobiles. Its two fully operational satellites and ground infrastructure are based on proprietary and patented technology.⁶

Porém, a empresa acabou falindo em 2009. Já no mercado norte-americano esse tipo de serviço surgiu um pouco mais tarde, em 2001, com a XM Satellite e, um ano depois, com sua concorrente, a Sirius. Embora atingido pela crise financeira do final da década de 2000, que levou à fusão das empresas, no final de julho de 2008, o serviço se manteve, e a Sirius XM fornece, atualmente, aos ouvintes dos Estados Unidos, um pacote de até 175 emissoras contendo “commercial-free music from every genre, live play-by-play sports, the biggest news and talk, and the hottest entertainment at your fingertips, 24/7 (...) — in your car, at home or the office on your computer, or on your smartphone and tablet”.⁷

A par dessas novas possibilidades de veiculação radiofônica, a própria transmissão convencional tem se renovado. Autorizações para testes de sistemas de rádio digital no país, o chamado HD Radio (High Definition Radio), começaram a ser concedidas pela Anatel em 2001 e diziam respeito a dois sistemas internacionais: o DRM, criado por um consórcio europeu, e o norte-americano IBOC, da empresa Ibiquity⁸. Até o momento, no entanto, não existe uma definição sobre o modelo que será adotado ou o cronograma de implantação. Nos Estados Unidos e no México, por outro lado, a implantação do sistema IBOC já está razoavelmente adiantada e, de acordo com a Ibiquity,

⁶ <http://www.iworldspace.com/corporate/>, acessado em 18/08/2008.

⁷ <http://www.siriusxm.com/whatissiriusxm>, acessado em 4/11/2014. A relação completa de canais de rádio da emissora está disponível em <http://www.siriusxm.com/channellineup/>.

⁸ <http://www.anatel.gov.br/Portal/exibirPortalInternet.do>, acessado em 15/05/2009.

HD Radio Technology is being tested and adopted in more than a dozen countries throughout the world, due in large part to its ability to deliver digital quality sound and services while making greater use of the existing analog spectrum. There are more stations broadcasting today with HD Radio Technology around the world than DAB or DRM, and over 300,000 hours of HD Radio broadcasts are transmitted each week⁹.

No âmbito da produção sonora, softwares gratuitos de edição de áudio como o Audacity¹⁰, da Source Forge, aliados a recursos disponibilizados na internet como efeitos sonoros e temas musicais de uso livre, ampliaram as possibilidades de atuação para produtores individuais, comunidades locais e mesmo para o desenvolvimento de produções radiofônicas em projetos sociais e educativos.

Já em relação aos modos de recepção radiofônica, merece menção a inclusão de receptores de rádio em telefones celulares, ocorrida ainda antes do surgimento dos smartphones. Por essa via, também o rádio acabou se integrando, em alguma medida, às novas práticas de consumo de mídia que se associaram ao desenvolvimento desses equipamentos, permitindo a escuta individual, com fones de ouvido, em uma substituição do uso de aparelhos de rádio portáteis, cada vez menos comuns no meio urbano.

Também em termos políticos tivemos, no Brasil, importantes mudanças no setor radiofônico. Refiro-me à regulamentação da radiodifusão comunitária (radcom), realizada através da Lei 9612 de 19/02/1998¹¹. Apesar de suas inúmeras limitações, a lei possibilitou o surgimento de centenas de emissoras legalizadas, surgindo como consequência do “movimento pelas rádios livres”, dos anos 1980 (NUNES FERREIRA, 2006: 99).

Segundo a legislação, são competentes para executar a radcom fundações e associações comunitárias, sem fins lucrativos, desde que legalmente instituídas e devidamente registradas, sediadas na área da comunidade para a qual pretendem prestar

⁹ <http://ibiquity.com/international>, acessado em 2/02/2015.

¹⁰ <http://audacity.sourceforge.net>.

¹¹ O texto da lei pode ser acessado em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9612.htm.

serviço e cujos dirigentes sejam brasileiros natos ou naturalizados há mais de dez anos. A autorização será válida por três anos, sendo permitida a renovação por igual período. A potência autorizada para emissoras comunitárias é extremamente reduzida: igual ou inferior a 25 watts. O limite para a área de cobertura é de apenas 1,0 Km de raio e distância mínima entre estações é estabelecida pela legislação em 4,0 km. Além disso, a rádio comunitária deve divulgar a cultura, o convívio social e eventos locais, noticiar os acontecimentos comunitários e de utilidade pública e promover atividades voltadas para a melhoria das condições de vida da população. Ela não pode veicular publicidade ou ter vínculos com partidos políticos ou instituições religiosas. As FM comunitárias de uma cidade devem, ainda, operar todas na mesma frequência que, no caso de São Paulo, é a de 87.5 MHz.

No entanto, apesar de todas essas mudanças, no que se refere à sua linguagem e à exploração do potencial criativo do rádio, talvez tenhamos hoje, ao menos no Brasil, pouco a acrescentar à ousadia de realizadores dos anos 1940 e 1950 como Oduvaldo Vianna, Walter George Durst, Dias Gomes, Túlio de Lemos e Osvaldo Moles, entre outros, daquela que é considerada a “era de ouro” do rádio brasileiro. Ou mesmo do cenário das décadas de 1970 e 1980, quando o advento das FMs, associado ao processo de abertura política, parece ter possibilitado o surgimento de uma nova fase mais experimental e criativa do rádio no Brasil, marcada, em São Paulo, pela atuação de realizadores como Maurício Kubrusly, Osmar Santos, Geraldo Leite e Kid Vinil, entre outros, trabalhando em emissoras como USP, Cultura, Eldorado e Excelsior.

Assim, uma das teses que sustenta o conceito de “rádio possível” é a da existência de um descompasso, no país, entre as novas possibilidades tecnológicas oferecidas pelo rádio e sua efetiva exploração por parte de emissoras, realizadores individuais, comunidades e grupos de interesse.

Entendo que a forma pela qual o rádio se organiza no país colabora fortemente para esse descompasso. Questões como a do modelo comercial adotado, da concentração econômica do setor e de sua posição desfavorável na distribuição dos investimentos publicitários do país (que, atualmente, giram em torno de 4% do volume total de investimentos publicitários¹²), parecem ter contribuído para uma significativa

¹² <http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/noticias/2014/08/14/Em-bom-ritmo-mercado-cresce-16-5-porcento.html>, acessado em 26/02/2015.

padronização da programação de nossas emissoras, tanto das musicais quanto das jornalísticas. E, embora contemos também com a presença de emissoras não-comerciais no dial – rádios comunitárias, públicas e educativas –, aparentemente elas não se organizam de modo significativamente distinto daquele adotado pelas emissoras comerciais ou não tem o alcance e a penetração necessárias para propor outros modelos de produção/transmissão.

Como tentarei demonstrar aqui, acredito que também contribui para esse cenário a predominância de uma visão evolucionista da história do rádio no país, que naturaliza a trajetória e a organização atual do veículo, dificultando uma crítica mais radical e, por consequência, a discussão de modelos alternativos de produção.

Isso, a meu ver, torna clara a responsabilidade do meio acadêmico no sentido de buscar tanto um posicionamento crítico em relação ao quadro estabelecido quanto, na medida do possível, em oferecer referenciais e alternativas para a sua superação, estabelecendo-se também como espaço de experimentação, voltado para a busca por um maior desenvolvimento das potencialidades da linguagem radiofônica e por estratégias alternativas de veiculação. É a isso que a ideia de “rádio possível” se propõe.

O “possível”, dentro do conceito, assume um duplo sentido. De um lado, o da exploração dos espaços alternativos, das brechas que ainda podem ser ocupadas para a produção e transmissão de programas radiofônicos. “Possível” teria, nesse caso, o sentido de “ainda possível”, das “táticas” que, para Michel De Certeau, “depende(m) do tempo, vigiando para captar no voo possibilidade(s) de ganho” (De Certeau, 1994: 46). Entendo que a “Rádio Possível”, num primeiro momento, é aquela que pode se propagar a partir dos espaços das rádios livres e comunitárias, dos projetos de rádio em ambientes escolares e do terceiro setor, da produção dos alunos de cursos superiores de comunicação social, das webrádios, da prática do podcasting, etc. Ou seja, a partir dos espaços alternativos de produção e difusão possibilitados pelas tecnologias digitais e por novas práticas sociais que se desenvolveram a partir de seu uso. Além disso, parece-me plausível a aposta no caráter “contaminador” dessa produção, ou seja, na sua potencialidade para influenciar as produções destinadas ao espaço de consumo mais massificado representado pelas rádios comerciais.

Essa dimensão da ideia de “possível” implica numa visão bastante abrangente do que seja rádio. Durante a primeira década de 2000, surgiu com certa força no nosso

meio acadêmico, especialmente nos encontros do Grupo de Rádio e Mídia Sonora da Intercom, o debate sobre o que é ou não “rádio”. Nesses termos, discutia-se se o podcast, que propõe uma audição sob demanda e não em fluxo contínuo, ou se a webrádio, que pode trazer imagens em sua interface na internet ou associar o som do programa a uma câmera no estúdio em que ele é realizado, ainda poderiam ser definidos como “rádio” e, portanto, estudados dentro dessa área. Dentro do conceito de “rádio possível”, busco adotar a noção do rádio enquanto prática, forma específica de linguagem. Nesse sentido, acompanho Rafael Venâncio na ideia de que é possível

(...) observar uma autonomia da linguagem radiofônica em relação ao aparelho que, no limite, é o que proporciona o seu status de linguagem. O que move a prática radiofônica não são mecanismos de transmissão e recepção mecânicos, mas sim seu caráter de linguagem, suas possibilidades de recorte do mundo proporcionadas pela concatenação e pela especificação (VENÂNCIO, 2013: 21).

Assim, em relação ao conceito de “rádio possível”, assumo que o rádio pode ser definido como qualquer produção ou emissão sonora tecnologicamente mediada, que dispense a presença visual dos emissores (esquizofônica¹³), que se utilize da linguagem radiofônica ou de algum de seus elementos e onde a mensagem sonora seja predominante e dotada de autonomia em relação aos possíveis elementos visuais existentes. É a partir dessa definição, por exemplo, que assumo como “radiofônicos” os exemplos que serão apresentados no primeiro dos textos reunidos aqui.

Já o outro sentido de “possível” é o das potencialidades, possibilidades inexploradas ou esquecidas da linguagem sonora e radiofônica que podem ser melhor desenvolvidas nesses espaços alternativos de produção e difusão sonora. Para tanto, o que se propõe em última instância é a superação do meramente radialístico – um espaço histórica e mercadologicamente demarcado, altamente padronizado em termos de formatos, linguagem e modelos de produção – em busca de um rádio capaz de reativar ao menos uma parcela do potencial utópico intuído para ele nas obras de autores como Bertold Brecht, Walter Benjamin, Murray Schafer e Walter Ruttmann, entre outros.

¹³ Devemos o conceito de esquizofonia a Murray Schafer, que o define como o “afastamento dos sons de seus contextos originais” através de meios técnicos (SCHAFER, 2001: 131).

Minha principal intenção com o conceito de rádio possível é, portanto, apontar para a necessidade de assumirmos um novo olhar para um novo rádio. Não me refiro, evidentemente, a um olhar em particular, mas à necessidade de nos despojarmos da melhor forma possível de nossas velhas certezas para a empreitada de redescobrir o rádio como “novo”. E não se trata de um “novo” que irá se materializar a partir dos avanços tecnológicos representados pelo podcast, pela webradio, pelo rádio por satélite, etc. Ele terá, evidentemente, as marcas desses recursos técnicos, mas será determinado a partir do que Bernard Miège (2009) define como uma dupla mediação, que envolve também a forma através da qual esses recursos serão apropriados pelos presentes e futuros realizadores. E, como observa aquele autor, essa apropriação tende a se dar mais pela continuidade do que por rupturas (MIÈGE, 2009: 18), com os novos recursos sendo abordados a partir de velhas práticas já cristalizadas.

Diante do quadro apresentado, entendo que a reflexão acerca de uma “rádio possível” implica nas seguintes propostas:

- Desenvolver uma rediscussão crítica da história do rádio no país que nos permita olhar de forma menos naturalizada para a história do veículo. O que se defende aqui é uma visão menos simplificadora e cristalizada dessa história, que incorpore as contribuições dos estudos desenvolvidos nas últimas décadas e nos permita uma compreensão mais complexa e multifacetada da trajetória do rádio no país, capaz de superar a abordagem evolucionista que me parece dominante.
- Dentro desse processo de rediscussão histórica, buscar também uma visão menos isolada da trajetória do rádio, no sentido de contextualizá-la dentro do quadro mais amplo do desenvolvimento de nossa produção de bens simbólicos – relacionando-o ao cinema, à música, à televisão e aos grandes movimentos culturais e políticos do país.
- A fuga desse isolamento do rádio também deve nos levar a uma busca pela ampliação de nossos conhecimentos sobre a história, produção e contexto atual do rádio em outros países, tanto no sentido do contato com um repertório de produções mais abrangente quanto com outros modelos de organização do meio. Nesse quadro, vejo uma especial carência de nossa parte em relação à América Latina, sobre a qual sabemos muito pouco apesar da clara influência que o rádio cubano e argentino tiveram sobre o nosso.

- Acompanhando a proposta feita por Arlindo Machado (2000) para a televisão, estudar o rádio também a partir da perspectiva do repertório desenvolvido, ou seja, da análise de obras e da trajetória de seus realizadores. Entendo que isso nos permitiria olhar com maior atenção tanto para formatos e gêneros radiofônicos hoje esquecidos, e que poderiam ser atualizados diante dos novos espaços de produção e difusão aqui discutidos, como conhecer experiências estética, política e socialmente engajadas muito mais radicais do que um olhar superficial sobre o meio nos faria supor existirem.
- Desenvolver um instrumental teórico que nos permita analisar mais apropriadamente a estética radiofônica, valorizando esse aspecto da produção. Ao dizer que o rádio não é, provavelmente, uma arte, Murray Schafer afirma: “precisamos é de um estudo da transmissão radiofônica em termos de semiótica, de semântica, de retórica, de rítmica e de forma. Um bom programa de rádio merece a mesma atenção que um bom livro ou um bom filme.” (SCHAFER, 1997: 33). Acrescentaria ainda a necessidade de incorporar à análise da estética radiofônica o conceitual teórico desenvolvido a partir dos estudos de som realizados na área de cinema, especialmente através de autores como Michel Chion (2011) e Claudia Gorbmann (1987), entre outros. Tal incorporação não apenas aproximaria o rádio de outras áreas da produção audiovisual como o tornaria beneficiário de um debate teórico que tem se desenvolvido com crescente vigor desde os anos 1970.
- Buscar um melhor conhecimento dos recursos de produção e difusão sonora existentes. Um maior domínio dos aspectos mais propriamente técnicos do fazer radiofônico permitirá o desenvolvimento de propostas mais adequadas aos novos meios. Além disso, a difusão mais ampla do conhecimento de uso desses recursos entre novos produtores deverá potencialmente ampliar a ocupação de diferentes espaços de atuação.
- A partir das propostas acima, desenvolver, especialmente dentro do meio acadêmico, produções que explorem de forma mais ampla e radical o potencial da linguagem radiofônica em todos os seus aspectos. Parece-me fundamental que os novos realizadores do rádio brasileiro, formados no meio acadêmico, tenham novas visões e possibilidades de produção a oferecer para o rádio

comercial e, mais especialmente, para emissoras públicas, educativas e comunitárias. Por essa razão, é importante que as produções sejam pensadas também para um público mais amplo. Restringir a ideia de um rádio mais ousado, em termos de estética e conteúdo, ao nicho do experimental é, essencialmente, fortalecer a concepção vigente do que seja um rádio massivo e popular, reafirmando a sua hegemonia.

A partir destas propostas, o presente trabalho se volta para o passado, buscando oferecer uma contribuição para a discussão de alguns aspectos da história do rádio no Brasil. Nesse sentido, eu irei me concentrar aqui na descrição e análise de alguns dos programas produzidos, no perfil de seus realizadores e na apresentação de algumas das características do desenvolvimento da radiodifusão no país. Dediquei grande parte dos textos aqui reunidos ao rádio paulistano, tanto por minha proximidade quanto pela carência de estudos nessa área.

O trabalho é composto por cinco capítulos. O primeiro deles é *Em busca do rádio de autor*, onde tento oferecer algumas das referências que embasam essa pesquisa. Nesse texto, busco, também, problematizar o que considero como o relato hegemônico acerca da história do rádio brasileiro escrito, em 1985, por Gisela Ortrivano. O texto tenta ainda mostrar a importância de uma maior atenção às análises de obras e autores nas discussões sobre o veículo, além de oferecer uma breve relação de programas radiofônicos nacionais e internacionais que me parecem significativos para esse debate. Já os outros quatro textos dedicam-se a autores ou a projetos radiofônicos específicos.

Em *Dias Gomes e o Rádio Novo paulistano: A História de Zé Caolho, 1952*, é analisada essa produção radiofônica Gomes a partir de uma gravação obtida junto ao CEDOM – Centro de Documentação e Memória da Rádio Bandeirantes. Como são raríssimos os registros de produções ficcionais do período, busquei, com esse texto, resgatar e divulgar um de seus poucos remanescentes, além de me debruçar sobre a carreira radiofônica de um autor singular. Neste capítulo busquei, também, o desenvolvimento de uma discussão mais aprofundada sobre a relação entre o rádio e o contexto político e cultural do país no período.

O capítulo seguinte, *José Castellar: o rádio como profissão*, resgata a trajetória e a obra de um dos mais produtivos roteiristas do rádio paulistano, que escreveu centenas de trabalhos para o veículo, especialmente do gênero ficcional, entre as décadas de 1940 e 1950. O texto é resultado da organização do acervo do autor, empreendida por mim e por Rafael Venâncio, em 2012. Além de nos permitir conhecer melhor a diversidade de formatos e temas do rádio brasileiro na sua “época de ouro”, o trabalho também possibilitou uma apresentação mais detalhada do cenário radiofônico paulistano e da dinâmica do seu modelo comercial, com a forte presença de agências publicitárias e anunciantes internacionais.

Já *Radiodrama nos anos 1980: o projeto de produção da SSC&B-Lintas*, quarto capítulo deste trabalho, apresenta aquela que, acredito eu, seja a primeira análise já produzida sobre a produção radiofônica desenvolvida em 1980 pela Lintas, a housing agency da Unilever. O trabalho da agência consistia na produção de programas radiofônicos, especialmente radionovelas, para distribuição e veiculação por emissoras do interior do país. O projeto representou um importante momento de atualização da linguagem ficcional radiofônica, contou com a participação ativa de importantes nomes do teatro e da música paulistanas do período e teve suas produções veiculadas por centenas de emissoras.

O texto seguinte, *A linguagem radiofônica e o projeto da SSC&B-Lintas*, dedica-se tanto a uma apresentação mais detalhada das produções desenvolvidas no projeto discutido no texto anterior quanto a empreender uma primeira tentativa de aproximação das contribuições teóricas oriundas da área de estudos de som e trilha musical de cinema da discussão sobre a estética radiofônica.

São poucos os estudos sobre a história do rádio paulistano, devendo-se os mais importantes deles, sem dúvida alguma, a Irineu Guerrini Jr, que já produziu diversos trabalhos sobre autores e emissoras da cidade. Por conta disso, recorri a várias de suas obras ao longo desta pesquisa. Também recorri, em diversos momentos, aos conselhos, informações e sugestões desse grande amigo, a quem presto a minha homenagem.

Também expresso aqui minha gratidão e respeito pelo trabalho de meus alunos e orientandos de todos os níveis do CTR/ECA/USP que pesquisam ou pesquisaram rádio: Daniel Gambaro, Nivaldo Ferraz, Gustavo Nascimento dos Santos, Felipe Martinelli, Taarna Meira, Ana Débora Aguiar e Natália Justino. Suas visões, descobertas e

parcerias foram fundamentais no meu trajeto até aqui e sei que também serão para o futuro de minhas pesquisas. Também sou grato a Carlos Minehira, meu aluno na Universidade Anhembi Morumbi, por sua colaboração na pesquisa inicial, feita em 2009, sobre o projeto radiofônico da Lintas.

Quero agradecer, agora e sempre, à contribuição de pesquisadores e amigos como Sérgio Nesteriuk, Sérgio Meurer, Theophilo Augusto Pinto, Suzana Reck Miranda, Júlia Lúcia de Oliveira da Albano Silva e Rafael Venâncio, que me ensinaram muito sobre o que o rádio é e, principalmente, sobre o que ele pode ser.

Além deles, Geraldo Leite, Valvênio Martins, Nivaldo Ferraz, Zalo Comutti, Enéas Carlos Pereira e Chica Brother doaram-me uma parcela de seu tempo e conhecimento através das entrevistas concedidas para esse trabalho. As pesquisadoras Fabiana Nogueira e Viviani Alves, do Centro de História da Unilever Brasil, forneceram informações e material de pesquisa fundamentais para o desenvolvimento do texto sobre o projeto radiofônico da Lintas. Zeca e Dora Castellar contribuíram com suas lembranças e apoio para o trabalho sobre o acervo de seu pai. Também devo muito à gentileza e competência dos pesquisadores e funcionários do Idart e do acervo de Múltiplos do Centro Cultural São Paulo, bem como ao apoio de meus colegas do CTR/ECA/USP e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais,, PPGMPA.

O CNPq, através da bolsa de produtividade em pesquisa que me concedeu em 2014, garantiu um importante apoio para o desenvolvimento da pesquisa.

Rosana Soares colaborou imensamente para a realização desse trabalho através de seu incentivo, constante apoio, carinho e sugestões sempre preciosas.

I

EM BUSCA DO RADIO DE AUTOR¹⁴

O rádio - eis uma das consequências mais notáveis - revolucionou esse estado de coisas. Em virtude da possibilidade técnica inaugurada por ele, de dirigir-se na mesma hora a massas ilimitadas de pessoas, a popularização ultrapassou o caráter da intenção filantrópica e se tornou uma tarefa com leis próprias de essência e de forma.

Walter Benjamin

A intenção deste texto é tentar demonstrar que a recuperação de uma perspectiva mais crítica sobre as potencialidades de uso do rádio no Brasil deve, necessariamente, passar por uma reabertura da discussão de sua história, que nos possibilite uma visão menos naturalizada da trajetória percorrida até o momento atual e nos ofereça uma compreensão menos limitadora de suas características e possibilidades de uso. Com esse objetivo, buscarei desenvolver aqui uma discussão crítica sobre a visão da história do rádio no país apresentada por Gisela Ortriwano (1985) num dos mais influentes textos da área. Em seguida, irei apresentar alguns elementos que me parecem fundamentais para que consideremos de forma mais consistente as múltiplas potencialidades do veículo. Em essência, defendo aqui a valorização de uma perspectiva que eu defino como “autoral” para o rádio, baseada na discussão das obras produzidas e das estratégias de atuação utilizadas pelos seus realizadores. Nesse sentido, tento me aproximar, como demonstrarei mais adiante, da perspectiva de análise e da crítica de Arlindo Machado (2000) em relação aos estudos da televisão.

Sobre o diálogo que tento estabelecer com o trabalho de Gisela Ortriwano, gostaria de fazer alguns esclarecimentos iniciais. Embora a autora nunca tenha se

¹⁴ Esse texto traz a versão ampliada e bastante modificada do artigo “Em Busca do Rádio de Autor: apontamentos para uma revisão crítica da história do rádio no país”, publicado em *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. São Paulo: ECA/USP, v.36, p.87 - 100, 2011.

dedicado a um estudo mais aprofundado sobre a história do rádio brasileiro e faça um relato bastante resumido sobre o tema no texto que será apresentado aqui, entendo que a proposta de periodização e a visão sobre o desenvolvimento do veículo no país apresentados por ela acabaram se consolidando como o relato hegemônico na área – por isso, considero fundamental a realização de um esforço no sentido de sua revisão crítica e, em alguma medida, de sua superação. Entendo que o extraordinário crescimento do interesse pelo veículo por parte dos pesquisadores, verificado nos últimos anos, favorece grandemente essa empreitada, permitindo uma visão muito mais complexa e detalhada do rádio do que a que era possível nos anos 1980. Irei apresentar, nesse relato, as contribuições de alguns desses pesquisadores.

Quero deixar claro desde já que não considero a obra de Ortriwano como conservadora ou acrítica. Na verdade, a autora empreendeu um estudo ousado e abrangente sobre o rádio no Brasil, buscando uma chave para a compreensão da sua história, linguagem e características. Entendo, no entanto, que como o foco da autora foi a questão da informação, ela não tinha a pretensão de escrever uma “história do rádio” que, três décadas depois, ainda se mantivesse como o nosso relato canônico sobre o tema.

Quero enfatizar aqui a minha crença, já expressa na introdução desse trabalho, sobre a necessidade de um olhar mais atento ao passado como fundamental para o futuro do rádio no país. Meu principal argumento para tanto, ao qual também me referi na introdução, seria o da questão da “dupla mediação tecnológica”, ou seja, daquilo que Miège define como a existência de uma dimensão sócio-técnica que media nossa relação com as novas tecnologias de comunicação. Nesse contexto, ainda que o autor, distanciando-se parcialmente de uma crítica clássica da sociologia acerca do determinismo tecnológico, admita que a configuração de uso dos meios técnicos tenha de fato um papel na definição das relações que seus usuários estabelecem com os mesmos, entende que essa relação se dá menos por rupturas do que pela “continuidade de processos complexos e engajados há muito tempo” (MIEGE, 2009: 18). Por essa via, as práticas historicamente estabelecidas dentro de um determinado campo acabam assumindo um papel determinante na maneira pela qual novos recursos de produção serão abordados, situação que, a meu ver, torna fundamental o questionamento do processo histórico que levou à consolidação de tais práticas.

Por conta disso, desnaturalizar o desenvolvimento histórico do rádio no país e compreender que outras possibilidades de uso do veículo, inclusive algumas já exploradas no passado, poderiam ser repensadas e, eventualmente, atualizadas à luz de novas possibilidades de produção e veiculação, pode nos ajudar a assumir uma visão mais abrangente sobre as potencialidades desse meio, capaz de iluminar novos caminhos para o rádio em seu contexto atual.

Um novo olhar sobre o passado do rádio talvez nos permita, por exemplo, uma melhor compreensão das potencialidades expressivas, experimentais e artísticas do veículo – que se manifestam normalmente através de gêneros como o radiodrama e a radioarte – como mais do que meramente “elitistas” ou, pior ainda, reminiscências fossilizadas de sua infância. Tal visão limitadora pode prejudicar um uso mais radical e inovador da linguagem radiofônica em espaços de difusão alternativos – como projetos sociais, educacionais ou rádios comunitárias – que se veriam, desse modo, condenados a reproduzir os modelos tradicionais de difusão assumidos pelas grandes emissoras, lançando mão de uma linguagem padronizada, empobrecida mas, dentro de uma visão conservadora e, ousado dizer, populista do veículo, compreensível para as massas.

Como também aponte na introdução deste texto, acredito firmemente no papel que a universidade pode e deve desempenhar nesse processo, possibilitando aos seus alunos tanto o contato com diferentes experiências de produção – do presente e do passado, do país e do exterior, de rádios convencionais ou de projetos alternativos – e oferecendo-lhes a possibilidade de repensar criativamente o veículo.

Por tudo isso, gostaria inicialmente de me dedicar a uma discussão mais detalhada do relato de Ortriwano, apontando para algumas questões que me parecem pertinentes no sentido do estabelecimento de uma perspectiva mais ampla para a discussão da história do rádio no Brasil.

1. A história do rádio na obra de Gisela Ortriwano

Professora do Departamento de Jornalismo da ECA/USP, Gisela Ortriwano publicou *A Informação no Rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*

pela Editora Summus, de São Paulo, em 1985. A obra se propunha a oferecer uma visão abrangente sobre o veículo no país, apresentando sua história, modelo de desenvolvimento, organização econômica, legislação, características gerais e uso jornalístico. A qualidade e o caráter abrangente do texto acabaram por transformá-lo em uma obra de referência para cursos de graduação na área de comunicação, especialmente jornalismo e radialismo. Mas, como já afirmei aqui, entendo que o trabalho não possuía a pretensão de se tornar o relato canônico sobre a história do rádio no Brasil como, a meu ver, acabou ocorrendo. O espaço que a história do rádio ocupa no texto é, inclusive, bastante limitado: apenas 16 páginas (p. 13 a 28) do primeiro capítulo da obra, intitulado *O Rádio no Brasil*.

A implantação do rádio no país, a partir da criação, em 1923, da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, é vista pela autora – apesar de suas declaradas finalidades educativas – dentro de uma perspectiva eminentemente elitista. Para ela,

(...) o rádio nascia como meio de elite, não de massa, e se dirigia a quem tivesse poder aquisitivo para buscar no exterior os aparelhos receptores, então muito caros. (...) ouvia-se ópera com discos emprestados pelos próprios ouvintes, recitais de poesia, concertos, palestras culturais, etc., sempre uma programação muito ‘seleta’ apesar de Roquette Pinto estar convencido, desde o início, de que o rádio se transformaria num meio de comunicação de massa.” (ORTRIWANO, 1985: 14).

Como consequência, para André Casquel Madrid, citado pela autora, “a cultura popular não tinha acesso ao rádio, que não se caracterizava como entretenimento de massa” (ORTRIWANO, 1985: 14). Porém, a partir da ascensão de Getúlio Vargas, o rádio “sofre transformação radical”:

A publicidade foi permitida por meio do Decreto nº 21.111, de 1º de março de 1932, que regulamentou o Decreto nº 20.047, de maio de 1931, primeiro diploma legal sobre a radiodifusão, surgido nove anos após a implantação do rádio no país. (...). O Governo mostra, a partir dos anos 30, preocupar-se seriamente com o novo meio (...) regulamentado o seu funcionamento e passando a imaginar maneiras de proporcionar-lhe bases econômicas mais sólidas (...)

A introdução de mensagens comerciais transfigura imediatamente o rádio: o que era ‘erudito’, ‘educativo’, ‘cultural’, passa a transformar-se em

‘popular’, voltado ao lazer e à diversão. O comércio e a indústria forçam os programadores a mudar de linha” (ORTRIWANO, 1985: 15).

Nesse momento, as emissoras se organizam, multiplicam-se, e “o rádio brasileiro vai encontrando seu caminho, definindo sua linha de atuação e assumindo um papel cada vez mais importante na vida política e econômica do país” (ORTRIWANO, 1985: 17). Assim, para a autora,

(...) o decênio de 30 foi importante para que o rádio se definisse em seus caminhos e encontrasse seu rumo na fase seguinte, acompanhando e auxiliando o desenvolvimento nacional como um todo (...). E assim preparado, o rádio entra nos anos 40, a chamada “época de ouro do rádio brasileiro” (ORTRIWANO, 1985: 19).

Ortriwano relembra que o período é marcado por importantes avanços para o desenvolvimento da radiodifusão e das comunicações em geral no país: a criação do IBOPE, o primeiro programa de radiojornalismo (*Repórter Esso*, 1941), a primeira radionovela (*Em Busca da Felicidade*, 1942), etc. (ORTRIWANO, 1985: 18). Para a autora,

A “época de ouro” do rádio termina, coincidentemente, com o surgimento no Brasil de um novo meio: a televisão. Quando surge, ela vai buscar no rádio seus primeiros profissionais, imita seus quadros e carrega com ela a publicidade. Para enfrentar a concorrência com a televisão o rádio precisava procurar uma nova linguagem, mais econômica.

Aos poucos, ele vai encontrando novos rumos. No início, foi reduzido à fase do vitrolão: muita música e poucos programas produzidos. Como o faturamento era menor, as emissoras passaram a investir menos, tanto em produção quanto em equipamento e pessoal técnico e artístico. (ORTRIWANO, 1985: 21).

E, num processo de crescente especialização das emissoras...

O radiojornalismo ganha grande impulso. (...) Das produções caras, com multidões de contratados, o rádio passa agora para uma comunicação ágil,

noticiosa e de serviços. Aliado a outros avanços tecnológicos, o transistor deu ao rádio sua principal arma de faturamento: é possível ouvir rádio a qualquer hora e em qualquer lugar (...Surgem) os serviços de utilidade pública. (...) A tendência à programação musical torna-se mais acentuada. (...) Ainda no decênio de 60 começam a operar as primeiras emissoras de FM. (Idem, p. 22-23).

O restante do processo relatado pela autora, como o maior desenvolvimento e especialização do jornalismo, do rádio musical e a formação de redes, não são relevantes para a presente discussão. Por isso, gostaria agora de iniciar a discussão crítica de alguns dos aspectos do relato que considero mais relevantes.

2. O comercial e o popular

Primeiramente, seria importante discutir a afirmação do modelo comercial como sinônimo da popularização do rádio – tomada aqui, a meu ver, no sentido da democratização do veículo. Embora a autora aponte, em outro momento, também para o problema da sobreposição dos interesses econômicos às necessidades da população no processo de expansão do veículo (ORTRIWANO, 1985: 28), essa crítica não parece contaminar o relato histórico. O que acaba se destacando é a utilização dos termos “erudito”, “educativo” e “cultural” como sinônimos de uma visão “elitista” do rádio e, portanto, oposta à “popular”.

Várias questões podem ser levantadas a partir dessa oposição. Em primeiro lugar, seria preciso problematizar a definição de “elitista” para um rádio que não dedique sua programação predominantemente ao “lazer e à diversão”. Como sabemos, se o Brasil adotou um modelo comercial de rádio inspirado no norte-americano, no Japão e em diversos países da Europa, o modelo de rádio público ou estatal, com ênfase no uso educativo e cultural do veículo, foi predominante. Entendo que seria despropositado considerar que estes modelos de radiodifusão, que geraram emissoras como BBC (Reino Unido), Deutsche Welle (Alemanha), RFI (França) e NHK (Japão), entre outras, não sejam também populares em alguma medida. Não creio que seja possível descartar o viés ilustrado e a perspectiva civilizatória, de elevação do patamar cultural das classes populares, de alguns desses projetos, mas considerá-los elitistas no

sentido de terem sido produzidos por e para uma pequena parcela da sociedade parece-me um grave equívoco. E entendo que o mesmo pode ser dito acerca do projeto da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

Para Patrícia Coelho da Costa, a implantação do rádio no Brasil vinculava-se ao “ideário positivista de ordem e progresso” da República e à sua pretensão de “libertar o país dos entraves associados ao passado colonial” (COSTA, 2012: 27). Nesse contexto, a autora não atribui a implantação do rádio no Brasil exclusivamente a Roquette Pinto, mas sim à ação conjunta dos cientistas brasileiros reunidos na Academia Brasileira de Ciências – ABC, fundada em 1918¹⁵, da qual Roquette-Pinto era um dos membros. A instituição realizava palestras sobre radiotelegrafia desde o ano de sua fundação e tinha grande interesse no rádio tanto como objeto de pesquisa quanto como meio educativo e de divulgação de campanhas de interesse público:

Ainda em 1923, por falta de um programa de implementação de radiofonia no país, os intelectuais da Academia Brasileira de Ciências (ABC), assustados diante da possibilidade de utilização da estação da Praia Vermelha apenas para telegrafia, apresentaram ao governo um projeto de radiodifusão, elaborado a partir de suas pesquisas. Naquele mesmo ano, foi fundada a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (PRA2) nos salões da ABC. A PRA2 teve como primeiro presidente Henrique Morize, que já presidia a ABC, e como diretores Edgard Roquette-Pinto, Demócrito Lartigau Seabra, Carlos Guinle, Luiz Betim Paes Leme, Alvaro Ozório de Almeida, Francisco Lafayette, Mário de Souza e Ângelo da Costa Lima, todos militantes da ciência pura e sócios da ABC. (COSTA, 2012: 29)

Ainda segundo Costa, o projeto de utilização da emissora concentrava-se na transmissão de notícias de interesse geral, conferências artísticas, literárias e científicas, programas de caráter educativo, voltados ao público infantil, poesia e música (COSTA, 2012: 29). Nesse sentido, entendo que o projeto da rádio adequa-se melhor ao que Murray Schafer (1997) define como um “modelo iluminista” de transmissão do que propriamente a um projeto de cunho elitista. Michele Cruz Vieira demonstra ainda que a emissora inclusive tentou contornar a dificuldade de acesso ao meio radiofônico, por parte da população, representada pelo alto custo dos aparelhos receptores citado por

¹⁵ A entidade era então denominada Sociedade Brasileira de Ciências. A mudança do nome para Academia ocorreu em 1921 (COSTA, 2012: 29).

Ortriwano. Segundo Vieira, a emissora criou um departamento técnico com a função de auxiliar tanto aqueles que desejavam construir um rádio com aparatos artesanais quanto os que optavam por um aparelho feito com peças caras e importadas (VIEIRA, 2012: 72).

Acho mais correto entender que um modelo público ou estatal de rádio, baseado em iniciativas europeias e com ênfase no uso educativo, cultural e artístico do veículo – para o qual a criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro poderia ter sido um primeiro e importante passo – foi inviabilizado no país não por seu caráter elitista, mas muito mais provavelmente pela falta de um suporte político e econômico para essa iniciativa no contexto da República Velha. Desqualificar o projeto da ABC classificando-o como elitista impede, a meu ver, a discussão sobre a possibilidade do rádio, no Brasil, ter assumido um outro caminho desde seu início.

Outra questão fundamental é a de entender o sentido de “popular” no discurso da autora. Para Renato Ortiz,

(...) até recentemente existiam entre nós duas grandes tradições que procuravam pensar a problemática do nacional-popular. A primeira, mais antiga, se liga aos estudos e às preocupações folclóricas, e tem início com Silvio Romeiro e Celso Magalhães, em fins do século passado. Popular significa tradicional, e se identifica com as manifestações culturais das classes populares, que em princípio preservariam uma cultura ‘milénar’, romanticamente idealizada pelos folcloristas. Dentro dessa perspectiva, o popular é visto como objeto que deve ser conservado em museus, livros e casas de cultura, alimentando o sabor nostálgico dos intelectuais tradicionais” (ORTIZ, 1994: 160).

Trata-se, no caso, de uma visão conservadora, que nega atualidade histórica à cultura popular. Por conta disso,

Uma outra tradição, mais politizada, aparece na cena histórica em meados dos anos 50, e vem marcada pelo clima de efervescência da época. Ela terá, no entanto, vários matizes ideológicos: será reformista para o ISEB, marxista para os Centros Populares de Cultura, católica de esquerda para o movimento de alfabetização e o Movimento de Cultura Popular no Nordeste. Existe, porém, um elemento que as unifica: a tônica política. Graças à reinterpretção do próprio conceito de cultura realizada pelos intelectuais

isebianos, pode-se romper com a perspectiva tradicionalista e conservadora que percebia a cultura popular unicamente do ponto de vista folclórico. A cultura se transforma, desta forma, em ação política junto às classes populares (ORTIZ, 1994: 162).

Dentro dessa perspectiva, popular apresenta-se como uma opção política, como um projeto de transformação social, sendo essa uma questão importante para a compreensão do cenário cultural e artístico brasileiro das décadas de 1950 e 1960, como será discutido no próximo capítulo deste trabalho.

No entanto, entendo que o sentido de “popular”, dentro do texto de Gisela Ortriwano, é ainda outro. Novamente, recorro a Renato Ortiz:

A emergência da indústria cultural e de um mercado de bens simbólicos organiza o quadro cultural em novas bases e dá à noção uma outra abrangência. Tanto o ponto de vista folclorista como o outro percebem a questão popular e do nacional em termos que apontam, seja para a conservação da ordem tradicional, seja para a transformação da situação presente. No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre os diversos produtos ofertados no mercado (ORTIZ, 1994: 164).

Eu me estendi sobre essa questão para mostrar que o termo “popular” é bastante denso, não podendo ser empregado como mero sinônimo de democrático ou de vontade popular. A última associação apresentada por Ortiz, que me parece claramente ter sido assumida por Ortriwano, é bastante carregada em termos ideológicos e acaba por legitimar o rádio comercial num duplo sentido. De um lado, ao definir a radiodifusão brasileira pós-1932, ou seja, desenvolvida dentro do modelo comercial, como “popular”, a autora furta-se a problematizar esse modelo bem como a atuação das emissoras que se consolidaram dentro dele. Isso, evidentemente, dificulta o estabelecimento de uma visão crítica sobre os rumos assumidos pelo veículo em seu desenvolvimento no país.

De outro, ela identifica a lógica imposta por esse modelo, qual seja, a da produção de programas que buscam em primeiro lugar alcançar uma audiência ampla, como “populares”, o que resulta na desqualificação como “elitista” de qualquer

pretensão educativa, cultural, artística, experimental, ou mesmo politicamente engajada, para o rádio.

Trata-se, de qualquer forma, de uma situação curiosa: enquanto, no que se refere à televisão, a crítica convencional caminha no sentido de insistir na necessidade de uma melhoria na qualidade da programação, seja qual for o sentido que se atribua ao termo, no rádio ela parece ir no sentido oposto, ou seja, no de apontar para o caráter elitista do que seria uma programação de qualidade. E, mais importante que isso, parece se furtar a discutir alternativas para essa produção, ou mesmo a analisá-la de forma mais profunda.

Também seria importante questionar a ideia, que pode emergir da leitura do texto de Ortriwano, de que a “época de ouro do rádio brasileiro” tenha sido dedicada integralmente ao entretenimento. Entendo que isso efetivamente não ocorreu e que também projetos complexos, ambiciosos e sofisticados – alguns com claras pretensões artísticas e/ou educativas, outros com forte engajamento político – também foram desenvolvidos.

No campo da música popular, por exemplo, podemos citar pelo menos dois casos emblemáticos. O primeiro é o de Radamés Gnattali e de seu trabalho à frente da Orquestra Brasileira da Rádio Nacional, especialmente no programa *Um Milhão de Melodias*, onde eram criados sofisticados arranjos orquestrais para composições populares nacionais e internacionais (BARBOSA e DEVOS, 1984; SAROLDI e MOREIRA, 1984). Embora patrocinado pela Coca-Cola e buscando um grande público, não se pode negar a alta qualidade artística do trabalho desenvolvido que, certamente, influenciou toda uma geração posterior de músicos populares, com destaque especial para nomes fundamentais da Bossa Nova como João Gilberto e Tom Jobim. O segundo caso é o de Almirante que, embora fosse um cantor e compositor popular, demonstrou evidentes preocupações didáticas em muitos dos programas que criou para a Rádio Nacional, que também por essa razão basearam-se num extenso trabalho de pesquisa musical e folclórica (CABRAL, 1990).

Em sua tese, Patrícia Coelho da Costa (2012) apresenta também programas educativos desenvolvidos durante a “época de ouro” como *Biblioteca do Ar*, *Ouvindo e Aprendendo*, *Viagem Através do Brasil* e *Tapete Mágico da Tia Lúcia*. Já Irineu Guerrini Jr. (2009b), em seu estudo sobre a Rádio Cultura de São Paulo, cita produções de cunho fortemente cultural daquela emissora – como o *Repto aos Enciclopédicos*

(depois, *Desafio aos Catedráticos*), de Cid Franco, e o *Programa do Livro* – veiculadas no mesmo período.

No campo da ficção radiofônica também é possível enumerar trabalhos aos quais não faltou uma certa dose de experimentação, marca autoral e engajamento político. A análise de Lia Calabre (2006) sobre as radionovelas da Nacional mostra que, após a queda de Vargas, em 1945, algumas das produções foram além do melodrama tradicional ou da mera reprodução da moral conservadora denunciada por Miriam Goldefeder (GOLDEFEDER, 1980), incorporando questões trabalhistas, sociais e mesmo confrontos de classe. E, nos trabalhos mais politicamente engajados de autores como Túlio de Lemos, Walter George Durst e Dias Gomes, por exemplo, que serão mencionados ou discutidos ao longo deste trabalho, vemos também uma forte marca autoral e uma evidente identificação com o “popular” em seu sentido político, que se manifesta através da explicitação da luta de classes e da crítica social para um público amplo.

Assim, entendo que o rádio no Brasil, apesar de desenvolvido dentro de um modelo comercial, também teve sua marca autoral e, portanto, pode ser pensado a partir da perspectiva desses autores e de suas preocupações estéticas e políticas.

Mas mesmo deixando momentaneamente de lado a esfera dos autores e focando na questão da organização das emissoras, acho possível constatar que nem todas seguiram, no período, um modelo que possa ser considerado como “popular” no sentido sugerido por Ortriwano. É o caso, por exemplo, da Rádio Gazeta de São Paulo, inaugurada em 1943 com uma programação fortemente baseada na música erudita, especialmente na ópera (GUERRINI Jr., 2009a).

A própria Rádio Nacional, certamente a emissora que melhor sintetizou a época de ouro do rádio brasileiro, tinha uma programação que também comportava programas educativos e música clássica. Segundo Gilberto de Andrade, a programação semanal da emissora, em 1945, era dividida entre:

Música Variada	26,9%
Rádio-Teatro	14,3%
Variedades	14,1%
MPB	11,0%
Informativos	11,0%
Educação Física	9,9%
Programas Educativos	4,4%
Música Clássica	4,4%
Programas de Auditório	4,0% (SAROLDI e MOREIRA, 1984: 54)

3. A atuação do Estado e o modelo brasileiro de radiodifusão

A Rádio Nacional representa ainda um outro ponto fundamental na discussão sobre a consolidação da radiodifusão no país, que é o de ter ocorrido sob a égide autoritária e conservadora do Governo Vargas. Ortriwano reconhece essa questão, afirmando que “Getúlio Vargas foi o primeiro governante brasileiro a ver no rádio grande importância política. E passa a utilizá-lo dentro de um modelo autoritário” (ORTRIWANO, 1985: 17). Porém, a autora não avança nesse debate e o que prevalece acaba sendo a ideia do rádio como um veículo que, nas suas palavras, encontra seu rumo e define seus caminhos, “acompanhando e auxiliando o desenvolvimento nacional como um todo”.

Considerando-se a vocação estatizante do Governo Vargas, fundamental, naquele momento, para a implementação de um modelo capitalista-industrial no país e, mais importante ainda, considerando-se o papel central que a propaganda política assumia em seu projeto de poder – especialmente a partir do golpe do Estado Novo, em novembro de 1937 – entendo a adoção de um modelo comercial de radiodifusão, em 1932, em lugar de um modelo estatal, como um tanto surpreendente. Seria de se esperar

que o Governo Vargas, inspirado pelos regimes italiano e alemão do período, também opta-se por um rádio inteiramente controlado pelo Estado. Caberia, portanto, que nos perguntássemos porque isso não ocorreu.

Escrevendo em 1941 para a revista *Cultura Política*¹⁶, Álvaro Salgado, um dos ideólogos do regime para o setor radiofônico, oferece-nos o que parece ser uma posição oficial do governo sobre esta questão:

(...) é cedo para a radiodifusão exclusivamente oficial. O que nos convém, o mais eficiente no momento, é a rádio controlada ao lado de algumas estações oficiais. Obter-se-á, assim, um equilíbrio, afim de que os programas não sejam, inteiramente, conformes com o gosto do povo, mas de acordo com as necessidades do ouvinte (SALGADO, 1941: 40).

Assim, diante da aparente impossibilidade do governo Vargas em criar, naquele seu momento inicial e ainda turbulento, um modelo estatal de rádio, a solução encontrada parece ter sido a de uma “rádio controlada”, em que a preocupação central do governo talvez não estivesse exatamente nas “necessidades do ouvinte”, mas nas do próprio regime. Nesse sentido, seria importante olhar o período de consolidação e auge do rádio no Brasil, entre as décadas de 1930 e 1950, também sob o viés da presença e da intencionalidade do Estado em relação ao setor.

Como se sabe, além da censura aos programas e músicas realizada pelo DIP, a atuação do Governo Vargas no campo da radiofonia manifestou-se em ao menos duas iniciativas importantes: a criação do programa "Hora do Brasil", ainda em 1936, e a incorporação ao patrimônio da União da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, em 1940¹⁷. Entendo que a trajetória radiofônica de Dias Gomes, que será apresentada nesse trabalho, dá uma amostra do forte controle ideológico do rádio pelo Estado durante o

¹⁶ A Revista *Cultura Política* foi publicada pelo DIP entre os anos de 1941 e 1945 e se constituiu no mais importante veículo impresso de divulgação cultural, política e ideológica do Estado Novo. A publicação contou com a colaboração regular de alguns dos principais intelectuais do regime como Francisco Campos, Azevedo Amaral, Lourival Fontes e Rosário Fusco, entre outros (GOULART, 1990: 89). Escrevendo sobre rádio e música popular, Álvaro Salgado foi uma presença constante na publicação.

¹⁷ A emissora foi criada em 1936 e fazia parte do patrimônio da Cia Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande, do empresário norte-americano Percival Farquhar, tendo sido incorporado ao patrimônio da União em 1940 (SAROLDI e MOREIRA, 1984: 16).

período Getulista e mesmo posteriormente. Acredito que estudos sobre a influência da censura e da ação do Estado nas produções do período ajudariam a ver no rádio mais do que uma fonte, num certo sentido, inocente, de entretenimento “popular”, permitindo-nos entendê-lo também como um espaço de disputas ideológicas.

4. Evolucionismo e naturalização

Outra questão que merece atenção no texto de Ortriwano é a de que ele, em alguma medida, não apenas “naturaliza” a trajetória histórica do rádio no país como a apresenta enquanto uma progressão até aquele que parece ser um modelo ideal de programação. No relato da autora, desenha-se a ideia da evolução do rádio que, partindo de um início um tanto precário, passa pela inocência dos anos da “época de ouro” e segue até a sua configuração atual, num trajeto marcado por expressões que denotam a sua inevitabilidade. Isso sugere a imagem de um destino inequívoco e, portanto, a impossibilidade de outras alternativas para o desenvolvimento do veículo no país. Dentro dessa trajetória naturalizada, entendo que fica interdita uma visão crítica das escolhas históricas e, mais grave ainda, a discussão sobre outros caminhos possíveis para o rádio. Ou seja, o rádio é o que é, é o que pode ser.

Tomemos a questão do “novo rumo” assumido pelo veículo a partir da chegada da televisão, por exemplo. Quando visto, como é o caso aqui, enquanto evolução lógica da trajetória do veículo, busca por uma “linguagem mais econômica”, ele dificulta a discussão de fenômenos como a concentração das empresas, a influência política ou o empobrecimento da programação. Por essa via, temos aqui a ruptura com a tradição desenvolvida na época de ouro – especialmente através dos programas de auditório, da ficção em todos os seus formatos e da veiculação de música ao vivo – lida enquanto evolução histórica do rádio, superação de uma programação obsoleta.

Porém, se nos reportarmos à história do rádio nos Estados Unidos, onde o veículo também adotou um modelo comercial para o seu desenvolvimento, veremos que a opção pela veiculação musical através de discos, pelo jornalismo e pela utilidade pública ocorreu, na verdade, já nas primeiras experiências de Frank Conrad, o pioneiro

do rádio norte-americano, desenvolvidas em 1919 (LEWIS e BOOTH, 1989: 34-35)¹⁸. Em 1927, os Estados Unidos já contavam com duas grandes redes de emissoras, CBS e NBC, operando exclusivamente ao vivo – inclusive pelas limitações técnicas do período – e com uma programação baseada no tripé música/jornalismo/prestação de serviços¹⁹. No final da década seguinte, com a superação da crise de 1929, este modelo seria substituído por aquele que inspirou a nossa “época de ouro”, onde as radionovelas e os programas de auditório seriam o grande destaque, com o retorno a uma programação mais econômica acontecendo, como aqui, apenas após a chegada da televisão. Desse modo, não temos uma linha evolutiva, mas uma mudança do modelo de programação do rádio que, na verdade, retoma práticas do passado em função da redução dos investimentos publicitários a patamares anteriores aos da “época de ouro”.

Nos Estados Unidos, assim como aqui, muitos dos programas do rádio migraram para a televisão, o que parece demonstrar que eles acabaram mantendo sua atualidade e pertinência para o público consumidor. A radionovela *Guiding Light*, criada por Irna Philips, em 1937, para a rede norte-americana CBS, é um caso exemplar desta transição. Com capítulos diários de 15 minutos, ela passou a ser veiculada simultaneamente na televisão e no rádio em 1952, deixando este último apenas quatro anos depois e mantendo-se na programação televisiva da CBS até o final de 2009²⁰. Já numa emissora pública como a BBC, do Reino Unido, há casos em que essa transição nem mesmo ocorreu. A radionovela *The Archers*, por exemplo, criada em 1951, mantém-se na programação da BBC Radio 4 até o presente²¹. Nesta rede de emissoras britânicas, o rádio não apenas manteve formatos ficcionais até o presente como eles ocasionalmente funcionaram enquanto fonte de inspiração para outras mídias. Isso ocorreu, por exemplo, com a série radiofônica *Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (Guia do Mochileiro das Galáxias) que, criada por Douglas Adams, em 1978, foi publicada posteriormente

¹⁸ Frank Conrad, que realizava transmissões amadoras pelo rádio desde 1919, esteve à frente da emissora KDKA, de Pittsburgh, criada em 1920 pela Westinghouse e considerada a primeira emissora regular do mundo. Ele baseava suas transmissões na leitura de notícias dos jornais, na reprodução de discos fornecidos por uma loja da cidade e no atendimento a pedidos musicais de seus ouvintes.

¹⁹ <http://history.sandiego.edu/gen/recording/radio.html>, acessada em 27/11/2013.

²⁰ A novela superou a marca dos 15.700 episódios entre a TV e o rádio, conf. http://www.cbs.com/daytime/guiding_light/about/, acessado em 28/09/2011.

²¹ <http://www.bbc.co.uk/radio4/features/the-archers/> (acessado em 28/09/2011).

em livros, relançada como série televisiva e transformada em videogames e em um filme (*Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, Garth Jennings, 2005). Assim, ao menos no Reino Unido, onde a BBC, que mantinha um monopólio sobre o rádio até a década de 1970, criou também a primeira emissora de televisão, o diálogo entre essas duas mídias, além de uma relativa autonomia do rádio, mantiveram-se até muito depois do fim da nossa “época de ouro”. Em relação à produção ficcional radiofônica, vale lembrar que autores mais contemporâneos como Julio Cortázar²² e Samuel Beckett²³, entre outros, dedicaram-se à produção de peças de radioteatro ainda nos anos 1960 e 1970. E vale mencionar ainda que produções ficcionais radiofônicas, sejam textos originais ou adaptações, ainda são regularmente veiculadas por emissoras como BBC e Deutsche Welle, entre outras, além de comercializadas em sites especializados como <https://www.audible.co.uk>, que oferece uma extensa lista de audiobooks e de adaptações protagonizadas, em muitos casos, por nomes bastante conhecidos do cinema e do teatro²⁴.

Em relação à ficção radiofônica, mereceria menção, no caso brasileiro, o projeto da SSC&B-Lintas, que será apresentado no quarto capítulo deste trabalho, e que implicou na produção de milhares de horas de ficção entre radio-dramas, rádio-séries e radionovelas, muitas delas com roteiros originais e veiculadas por centenas de emissoras ao longo dos anos 1980.

Assim, no que se refere à ficção radiofônica, parece-me fundamental entender que o seu desaparecimento do dial brasileiro deveu-se muito mais a condições econômicas advindas do modelo comercial de radiodifusão adotado no país, de suas constantes crises econômicas e das escolhas dos proprietários das emissoras, do que propriamente de um processo evolutivo do meio.

²² Cortázar escreveu *Adiós Robinson*, em 1977.

²³ As peças escritas por Beckett foram: *All That Fall*, *Embers*, *Rough for Radio I e II*, *Words and Music e Cascando*, conf. <http://www.samuel-beckett.net/radioev.html>, acessado em 12/12/2014. Beckett começou a escrever para o rádio a partir de um convite da BBC.

²⁴ Como exemplo, podemos citar a adaptação de *Neverwhere*, de Neil Gaiman, realizada em 2013 e interpretada por Christopher Lee, James McAvoy e Benedict Cumberbatch, entre outros atores, conf. http://www.audible.co.uk/pd/Film-Radio-TV/Neverwhere-Adaptation-Audiobook/B00ELIU5Z2/ref=a_search_c4_1_1_srImg?qid=1429365136&sr=1-1, acessado em 04/01/2015.

O mesmo pode ser dito sobre outros aspectos da programação.

Programas de auditório, por exemplo, já voltaram em alguma medida para o rádio, ao menos em São Paulo. Júlia Lúcia Albano da Silva (2011) observa que programas como

(...) Fim de Expediente, no Divã com Gikovate e Caminhos Alternativos da Rede CBN de Rádio aderem periodicamente ao formato e transmitem de auditórios localizados em teatros ou não. Outros são veiculados a partir casas de shows ou shopping's como o "MPB Café" da Rede Eldorado Brasil 3000, ou recebem no próprio estúdio uma pequena platéia como o praticado pela produção do Programa Estádio 97 da Rádio Energia 97. (SILVA, 2011: 9)

O mesmo pode ser dito, em alguma medida, da veiculação de música ao vivo e de música erudita pelas emissoras comerciais. Embora ele não tenha se mantido até o presente, projetos como o da Rádio Eldorado de São Paulo, fundada em 1958, já nos estertores da “época de ouro”, e mantida durante toda a década de 1960 com auditório próprio e uma programação musical voltada de forma bastante decisiva para a música erudita, parece demonstrar que o processo de adaptação do rádio ao cenários dos anos 1960, com a presença da televisão e um acelerado desenvolvimento da indústria de bens simbólicos no país (Ortiz, 1994) tende a ser mais complexo do que a mera afirmação do “novo rumo” parece indicar. A própria ideia de especialização apresentada por Ortriwano, da qual a Eldorado parece ser um exemplo marcante, contraria em alguma medida a ideia de um caminho único para a evolução do rádio.

Um comentário final ao relato histórico de Ortriwano refere-se à posição que o rádio nele ocupa como protagonista, autor de sua própria história. Essa autonomia permitiu que o rádio, nas palavras da autora, “definisse seus caminhos” e “encontrasse seu rumo”, “acompanhando e auxiliando o desenvolvimento nacional como um todo” num “processo que segue paralelo ao do próprio desenvolvimento do país” (ORTRIWANO, 1985: 19-28).

Entendo que essas afirmações não só emprestam um sentido evolutivo e naturalizado para o desenvolvimento da radiodifusão no país como também reforçam uma visão centrada no veículo e não nas ações de indivíduos e empresas. Não estou

afirmando aqui que a autora não cite personalidades do rádio, ou mesmo emissoras e programas em seu relato, mas que a história contada evidencia muito mais a ideia de uma evolução do meio. Que parece ter se dado de forma mais ou menos independente da ação de seus realizadores, do posicionamento ideológico dos agentes públicos e privados envolvidos nessa área, ou mesmo do contexto histórico, social e político do país.

Mas essa não me parece uma tendência recorrente apenas em nossos estudos sobre o rádio que, como observa Rafael Venâncio, costumam adotar uma visão “aparelhocêntrica” (VENÂNCIO, 2013). Entendo que ela é relativamente frequente nos estudos de comunicação em geral. A perspectiva frankfurtiana, por exemplo, que foi predominante em nossa área ao longo das décadas de 1970 e 1980, baseia-se no conceito de “indústria cultural” e não tem, na verdade, grandes considerações a fazer sobre os autores das produções. A própria ideia de autoria acaba não sendo muito levada em conta na discussão sobre os produtos da indústria cultural, sendo as produções analisadas, basicamente, a partir de sua função ideológica ou de sua natureza pretensamente estandardizada.

O papel do realizador tampouco se evidencia a partir de uma visão mais tradicional dos estudos de recepção (cultural studies), que se tornaram predominantes na academia (ou, ao menos, na tradição ecana) a partir da década de 1990. Em seu contexto, ganham muito mais relevância as possibilidades de ressignificação dos produtos por parte de seus receptores do que a produção em si.

E talvez essa falta de um olhar mais voltado para obras e realizadores dentro da tradição brasileira dos estudos de comunicação seja uma das motivações da crítica de Arlindo Machado (2000) aos estudos sobre televisão. Para ele,

(...) é preciso (também) pensar a televisão como o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como cinema é o conjunto de todos os filmes produzidos e literatura o conjunto de todas as obras literárias escritas ou oralizadas, mas, sobretudo, daquelas obras que a discussão pública qualificada destacou para fora da massa amorfa da trivialidade. (Machado, 2000: 19).

Mas mais do que discutir essas obras, gostaria, nesse momento, de tentar definir com maior clareza o que chamo, no título desse texto, de “rádio de autor”.

5. O rádio de autor

A construção da ideia do “autor”, no cinema, relaciona-se ao trabalho de críticos como Andre Bazin, que, ao mesmo tempo em que a discutem, legitimam a autonomização do cinema enquanto campo de produção artística. Em textos como *Por um cinema puro – defesa da adaptação*, por exemplo, Bazin discorre sobre a adaptação de obras literárias e teatrais para o cinema:

Quando se filma Madame Bovary (de Vincent Minelli, 1949) em Hollywood, por maior que seja a diferença de nível estético entre um filme americano médio e a obra de Flaubert, o resultado é um filme americano standard que só tem, afinal, o inconveniente de se chamar ainda Madame Bovary. E não pode ser diferente se confrontarmos a obra literária com a enorme e poderosa massa da indústria cinematográfica: é o cinema que nivela tudo. Quando, ao contrário, graças a alguma convergência propícia de circunstâncias, o cineasta pode se propor a tratar o livro diferentemente de um roteiro de série, é um pouco como se todo o cinema se elevasse em direção à literatura. É o caso de Madame Bovary (1934), de Jean Renoir, ou de Um dia no Campo (Partie de Campagne, de Jean Renoir, 1936). É verdade que esses dois exemplos não são muito bons, não por causa da qualidade dos filmes, mas precisamente porque Renoir é muito mais fiel ao espírito do que ao texto da obra. O que nos surpreende nessa adaptação é que seja paradoxalmente compatível com uma independência soberana. E isso porque Renoir tem a justificativa de uma genialidade certamente tão grande quanto a de Flaubert e de Maupassant. O fenômeno ao qual assistimos é então comparável ao da tradução de Edgar Allan Poe por Baudelaire. (BAZIN, 2014: 125-126).

Por meio das obras citadas e da construção de uma tradição crítica, o cinema chega, assim, à “independência soberana” mencionada por Bazin, que lhe permite essa afirmação de autores (como Renoir) e a constituição de um campo capaz de funcionar dentro de uma lógica onde se oporiam um cinema de autor e um cinema médio.

Embora sem a pretensão de aplicar ao cinema as ideias propostas por Pierre Bourdieu, entendo que a oposição apontada por Bazin dialoga com ideia de uma dinâmica do campo de produção artística proposta por aquele autor. Para Bourdieu,

o sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos. O campo da produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição - mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística - que se estabelece entre, de um lado, o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (...) objetivamente destinados (...) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (o 'grande público') (BOURDIEU, 1982: 105).

Nesse cenário, o campo de produção erudita se constituiria através de uma “ruptura com o público dos não-produtores”, operando segundo a “lógica da distinção cultural”, através da qual a comunidade intelectual e artística pode afirmar sua autonomia (BOURDIEU, 1982: 110). Ao mesmo tempo, na visão de Bourdieu, as obras de arte erudita assumiriam também uma função de distinção social em virtude da “raridade dos instrumentos destinados ao seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição da disposição propriamente estética que exigem” (BOURDIEU, 1982: 117). Essa seria

a economia anti-“econômica” da arte pura que, baseada no reconhecimento indispensável dos valores de desinteresse e na denegação da “economia” (do “comercial”) e do lucro “econômico” (a curto prazo), privilegia a produção e suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma (BOURDIEU, 1996: 162/163).

Já no polo da indústria cultural, o polo comercial da produção simbólica, teremos uma situação na qual a submissão a uma demanda externa se caracteriza como uma “posição subordinada dos produtos culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão” (BOURDIEU, 1982: 136). Seus produtos, ao

contrário da arte do passado, não exprimem a “visão de mundo de uma categoria particular de clientes” destinando-se, ao contrário, a um público socialmente heterogêneo. Sua recepção é, também, “mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores”. Bourdieu a denomina como uma arte média, caracterizada pelo “recurso a procedimentos técnicos e a efeitos estéticos imediatamente acessíveis” e pela “exclusão sistemática de todos os temas capazes de provocar controvérsia ou chocar alguma fração do público” (BOURDIEU, 1982: 137).

Entre os polos opostos da arte erudita e da arte média, Bourdieu constrói uma hierarquização do gosto que corresponde de modo mais ou menos direto à hierarquização da sociedade, numa estrutura de dominação onde “a cultura média é objetivamente definida pelo fato de estar condenada a definir-se em relação à cultura legítima, tanto no âmbito da produção como no da recepção” (BOURDIEU, 1982: 143). O sistema de ensino, bem como a rede de museus, galerias, teatros e críticos de arte, entre outros, constituem-se, sob esta ótica, nas instâncias de consagração destas diferentes produções, passíveis de oferecerem o quadro valorativo que realiza e/ou reforça a distinção entre obras inferiores e superiores, raras e vulgares, etc.

Ao aplicarmos a proposição de campo de Bourdieu ao caso do rádio teremos, em primeiro lugar, uma grande dificuldade em definir propriamente o que seria um polo erudito da produção radiofônica. Poderíamos invocar, para a legitimação artística do rádio, a obra de escritores de destaque como Beckett, Benjamin, Welles, Brecht, Harold Pinter, Durrenmatt, ou de músicos como Schaeffer, Stockhausen e Glenn Gould, que ousaram produzir trabalhos mais elaborados e complexos para o meio. Mas estamos, em primeiro lugar, falando de nomes que foram consagrados em outras áreas artísticas como a literatura, a filosofia, o teatro, o cinema e a música erudita, não de artistas definidos como tal exclusivamente em função do meio radiofônico – como ocorre com Jean Renoir no cinema, por exemplo.

Além disso, entendo que a nenhum deles interessou absolutamente a ideia de estar falando nesses trabalhos exclusivamente a outros produtores ou ao polo restrito do consumo cultural. Ao contrário, acredito que o que atraiu a maioria desses autores foi justamente a ideia de chegar, através do rádio, a um público mais amplo e eclético. Assim, não se pode dizer que, no meio radiofônico, polarizações claras entre uma arte erudita e uma arte média tenham se estabelecido.

Murray Schafer, inclusive, questiona a ideia de que o rádio seja efetivamente uma arte:

Qualquer forma de arte precisa produzir uma metalinguagem, com o auxílio da qual possa ser adequadamente descrita. A poesia e a pintura são formas de arte porque possuem uma teoria da poesia e da pintura. O rádio, tal como existe no momento, não é provavelmente uma forma de arte. Falta-lhe um aparato exegético (ou até mesmo um guia de programação adequado) para a análise externa. (SCHAFER, 1997: 33).

Claro que trabalhos de autores como Rudolf Arnheim, que escreveu uma obra fundamental sobre o rádio ainda em 1936, questionam, em alguma medida, essa afirmação. Mas a consagração crítica do rádio através da discussão de obras e de seus realizadores, nos moldes que Arlindo Machado propõe para a televisão, ainda é tarefa a ser empreendida. Além disso, ela teria que corresponder a uma demanda social pela valorização e autonomia artística do rádio, e não me parece que seja esse o caso. Nesses termos, a crítica e a conclusão de Schafer me parecem bastante válidas e, no meu entender, explicam porque tínhamos dificuldades em defender a consagração artística de realizadores que tivessem trabalhado exclusivamente com o rádio. Nesses termos, minha ideia de “rádio de autor” evidentemente se distancia do que Bazin define como um “cinema de autor”.

Também por isso, irei me distanciar da ideia de vincular o conceito de “rádio de autor” a uma produção mais complexa e, em alguma medida, relacionada ao que Bourdieu denomina como o campo da produção erudita em sua lógica da distinção cultural. Em primeiro lugar, porque o conceito de distinção de Bourdieu aplicava-se a um contexto bastante específico, ou seja, o da literatura francesa do século XIX e ele não me parece tão efetivo na análise de um meio de comunicação como o rádio ou mesmo o cinema. Em segundo, porque uma clara separação entre os polos erudito e médio da produção cultural, como será discutido no próximo texto deste trabalho, nunca se efetivou no Brasil. Em terceiro, e mais importante, porque não interessa absolutamente a esta reflexão a produção de obras sonoras destinadas a públicos restritos, à audição de uns poucos iniciados ou à “consagração” da crítica acadêmica e das mostras especializadas. A ideia de “autor” que tento apresentar aqui refere-se a produtores que, a partir de sua iniciativa pessoal, desviaram-se em alguma medida da tradição estabelecida, produzindo obras que chegaram ou, ao menos, almejavam chegar

a um público mais amplo, através da veiculação radiofônica tradicional, da webradio, do disco, do podcast. Ela também não se limita exclusivamente a produções de caráter mais expressivo, vinculadas a ramos mais consagrados do campo artístico como o teatro, a literatura e a música.

Nestes termos, diria que o “autor” da minha proposição aproxima-se mais do conceito de “agente” de Bourdieu, cujas estratégias de ação são determinadas a partir do *habitus*, definido como

(...) um sistema de disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes. Tais práticas e ideologias poderão atualizar-se em condições mais ou menos favoráveis que lhes propiciem uma posição e uma trajetória determinadas no interior de um campo intelectual que, por sua vez, ocupa uma posição determinada na estrutura da classe dominante” (BOURDIEU, 1982: 191).

Desse modo, as estratégias de ação de cada agente seriam, segundo Bourdieu, definidas tanto por sua origem de classe e capital cultural disponível quanto por sua trajetória dentro do campo, de modo que “a mobilidade ascendente dá uma visão otimista dos possíveis desfechos e a mobilidade descendente dá uma visão pessimista, cada uma das quais irá determinar um diferente conjunto de orientações práticas²⁵” (GARNHAM e WILLIAMS, 1986: 120).

Nesses termos, o agente seria, para Bourdieu, o sujeito da ação no campo da produção simbólica, não a indústria cultural. Não pretendo ignorar aqui as limitações que Bourdieu coloca à atuação desse agente num campo que tem uma “autonomia relativa” e “propicia ao escritor e ao artista uma liberdade que logo se lhes revela formal, sendo apenas a condição de uma submissão às leis do mercado” (GARNHAM; WILLIAMS, 1986: 103).

De qualquer modo, entendo que esse agente, ainda que pressionado pelas exigências mercadológicas e pela necessidade de enfrentar as limitações da interface

²⁵ T. do A.

tecnológica que media e, em alguma media, racionaliza a sua produção, é capaz de desenvolver formas próprias e criativas de se movimentar no campo. Nesse contexto, parece-me bastante pertinente a distinção entre “estratégia” e “tática” oferecida por Michel de Certeau (1994). Para ele, o termo estratégia refere-se ao “cálculo das relações de forças que se torna possível a partir de (...) um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta” (DE CERTEAU, 1994: 46). Já a “tática” depende de “um cálculo que não pode contar (...) com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro (...) pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para ‘captar no voo’ possibilidade de ganho” (DE CERTEAU, 1994: 46-47).

De Certeau conclui que, diante da expansão dos sistemas técnicos, só resta ao indivíduo, “cada vez mais coagido e sempre menos envolvido por esses amplos enquadramentos”, dos quais se destaca sem poder escapar, “a astúcia no relacionamento com eles, ‘dar golpes’, encontrar na megalópole eletrotécnicizada e informatizada a ‘arte’ dos caçadores e dos rurícolas antigos” (DE CERTEAU, 1994: 52).

Nesse sentido, a perspectiva do autor aqui proposta é a de evidenciar as “táticas” desses agentes que, a partir das condições estabelecidas no campo, desenvolvem produções que buscam, em alguma medida, assumir uma postura inovadora, socialmente engajada ou de maior ousadia estética na produção radiofônica.

A valorização do “rádio de autor”, nesse sentido, não é meramente a valorização da autoria – embora seja fundamental conhecer esses realizadores e sua trajetória – mas da obra radiofônica enquanto linguagem, potencialidade crítica e fator de mudança social tanto quanto como forma de expressão individual e experimentação estética. Enfim, trata-se da valorização do rádio enquanto potencialidade em sua tripla função de meio de difusão, comunicação e expressão (BALSEBRE, 1994:13).

Por conta disso, gostaria de retomar a questão da transposição para o rádio da afirmação de Arlindo Machado sobre a necessidade de pensar a televisão como “o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem”. Embora esse trabalho não vá se debruçar mais intensamente sobre essa questão e nem me pareça possível, nesse momento, enfrentar o empreendimento exigido, tentarei oferecer, nas próximas páginas, uma listagem – necessariamente

parcial e subjetiva – de programas que, a meu ver, exploram de maneira interessante e criativa as potencialidades do rádio e que, nesses termos, ilustram a ideia de “rádio de autor” aqui proposta.

6. Programas radiofônicos

Os exemplos de programas que serão apresentados a seguir representam um primeiro e limitado esforço focado muito mais em demonstrar a riqueza da tradição radiofônica do passado e do presente do que em fornecer bases seguras para o que poderia ser um levantamento desse tipo. Assim, listei alguns poucos programas brasileiros e internacionais que me parecem apontar para interessantes potencialidades de uso do rádio e/ou oferecem elementos para uma discussão mais ampla sobre a sua estética. Em relação aos programas brasileiros, eu privilegiei os produzidos e veiculados em São Paulo que são, evidentemente, aqueles com que tenho ou tive maior contato. Quanto aos internacionais, a minha atenção acabou recaindo sobre o eixo América do Norte – Europa. Espero que as carências dessa listagem – especialmente a ausência de programas latino-americanos e de outros Estados de nosso país – inspirem outros pesquisadores a colaborarem na ampliação desse repertório de produções.

Programa de índio: Segundo Ângela Pappiani, que participou do projeto desde seu início, o *Programa de Índio* foi criado em 1985 e veiculado inicialmente pela Rádio USP, sendo apresentado por Álvaro Tukano, Ailton Krenak e Biraci Yawanawá, numa iniciativa do Núcleo de Cultura Indígena, braço oficial da União das Nações Indígenas. Programa semanal de 30 minutos, ele ficou no ar entre 1985 e 1990, tendo sido veiculado também pela Rádio EFEI (MG), pela Rádio Universidade de Santa Maria (RS) e pela Rádio Kaiowas (MS). O programa teve mais de 200 edições e foi o primeiro criado e conduzido pelos próprios indígenas com a proposta de divulgação das suas tradições e de defesa dos seus direitos.

Muitos dos programas acabaram se perdendo, mas o acervo preservado “foi recuperado e digitalizado entre 2008 e 2009, dentro de um projeto patrocinado pelo

Edital Petrobrás Cultural. Os programas estão disponíveis no site www.programadeindio.org com o áudio original e informações sobre os povos indígenas, pessoas, instituições participantes e um blog com informações atuais” (PAPPIANI, 2012: 109).

Rádio Tam Tam: O programa estreou em 1990, foi transmitido por emissoras comerciais de Santos durante nove anos e, segundo Irineu Guerrini Jr., foi “muito provavelmente, o primeiro programa de rádio feito por pacientes mentais em todo o mundo” (GUERRINI JR., 2012: 165). Realizado por internos da Casa de Saúde Anchieta, de Santos, o *Rádio Tam Tam* foi criado por Renato Di Renzo, que foi convidado a trabalhar com teatro e arte na Casa de Saúde após a intervenção da Prefeitura de Santos, resultado de denúncias de maus tratos e morte de internos, em 1989²⁶. Di Renzo, em entrevista concedida a Irineu Guerrini Jr., lembra que o programa surgiu de atividades desenvolvidas com os pacientes dentro do hospital e que teve significativa visibilidade na mídia nacional, contou com entrevistas concedidas por personalidades da política e das artes e levou à realização de centenas de shows em todo o país (GUERRINI JR., 2012).

Balancê: O programa estreou em 7 de abril de 1980 na Rádio Excelsior AM, pertencente ao Sistema Globo de Rádio, e encerrou suas atividades em 1989, na Rádio Gazeta AM. Comandado inicialmente por Osmar Santos, esse programa de variedades reunia números musicais e apresentações teatrais, realizados ao vivo em seus estúdios, com humor e entrevistas. Ele acabou por se constituir num importante espaço de debate político e de divulgação cultural naquele momento inicial da abertura política do país²⁷.

Rio Tietê: Série de programas criada, em 1990, pela Rádio Eldorado em conjunto com a BBC Brasil. Enquanto repórteres de Londres percorriam o Tâmis, dois jornalistas da

²⁶ <http://tamtam.art.br/provocacoes-com-renato-di-renzo/>, acessado em 12/01/2015.

²⁷ Agradeço a Felipe Martinelli, meu orientando de mestrado no PPGMPA, pelas informações fornecidas acerca do programa.

emissora brasileira – Rosely Tardelli e Marco Antonio Sabino – navegaram pelo Tietê “relembrando sua importância para a história de São Paulo e do Brasil” (MESQUITA, 2008: 178). A série de reportagens levou à criação de uma campanha pela despoluição do rio que recolheu mais de 1.2 milhões de assinaturas.

O Sal da Terra: A radionovela *O Sal da Terra – Epopeia de Canudos* foi uma das produções de Carlos Alberto Soffredini para o projeto radiofônico da Lintas, que será objeto do quarto capítulo deste trabalho. Lançada em 29 de junho de 1987, a produção foi gravada na cidade de São Paulo (Estúdio Eldorado) e transmitida por mais de trezentas emissoras do interior do país, especialmente de estados das regiões Norte e Nordeste. A obra é dividida em 30 capítulos que, contando com a publicidade embutida da Gessy- Lever, apresentam um tempo de duração que varia entre 22 e 28 minutos. Soffredini realizou uma vasta pesquisa na região de Canudos para a escrita do roteiro. A produção contou com nomes como Rosi Campos, Luis Carlos Gomes, Ednaldo Freire, Renata Soffredini e Fernando Petelinkar. A trilha sonora ficou a cargo de Helio Zinskid e Paulo Tatit. A produção, como todo o projeto da Lintas, representou uma importante tentativa de atualização da linguagem e de revalorização da produção ficcional radiofônica.

O Samba Pede Passagem: Idealizado e apresentado por Moisés da Rocha, o programa “foi ao ar pela primeira vez em 1978, na Rádio Universidade de São Paulo FM, estação em que permaneceu durante 22 anos. Segundo Moisés, o programa ‘foi o primeiro a se dedicar exclusivamente ao samba nas emissoras FM’”²⁸. Posteriormente, o programa passou a ser veiculado pela Rádio Capital AM. Além de tocar sambas tradicionais, *O Samba Pede Passagem* veiculava produções contemporâneas, sempre com os comentários e informações de Moisés acompanhando cada música. Por conta disso, ele se tornou uma importante influência para os rappers e sambistas paulistanos das últimas décadas.

²⁸ <http://musica.uol.com.br/ultnot/2006/01/31/ult89u6238.jhtm>, acessado em 20/01/2015.

Cultura Livre: Apresentado por Roberta Martinelli, o Cultura Livre, um programa das emissoras públicas Rádio e TV Cultura de São Paulo, recebe artistas em seu estúdio para entrevistas e apresentações musicais ao vivo. A novidade do programa, até 2014, era o fato de ser uma produção multimídia transmitida ao vivo simultaneamente pelo rádio (Rádio Cultura AM) e pela internet através de uma webcam. Uma versão editada do programa, de 30 minutos, era depois transmitida também pela TV Cultura. Atualmente, o programa mantém apenas a sua versão televisiva.

No Tempo de Noel Rosa: Série criada e apresentada por Almirante para a Rádio Tupi, em 1951. A série conta a vida de Noel Rosa e o programa é ilustrado com mais de 100 músicas interpretadas por nomes como Aracy de Almeida, Helio Rosa (irmão de Noel) e Wilson Baptista, além do próprio Almirante²⁹.

The Hitchhiker's Guide to the Galaxy: A série radiofônica *O Guia do Mochileiro das Galáxias* foi criada por Douglas Noel Adams (1952-2001) e estreou na BBC – Radio 4 em março de 1978. O Guia, como já foi mencionado aqui, foi adaptado para diversas outras linguagens e mídias através de livros, uma série televisiva, videogames, gravações em cassete e CD, montagens teatrais e um longa metragem³⁰. A primeira série radiofônica tinha apenas seis episódios e foi reprisada em diversas ocasiões, com a segunda temporada surgindo apenas em 1980, já em paralelo ao lançamento de livros e gravações. Novas temporadas radiofônicas do Guia, produzidas a partir dos livros, foram veiculadas pela BBC na primeira metade dos anos 2000³¹.

March of Time: O programa é um dos objetos da pesquisa de pós-doutorado desenvolvida atualmente por Irineu Guerrini Jr. Segundo esse autor,

²⁹ http://www.collectors.com.br/CS05/cs05_02af.shtml, acessado em 16/01/2015.

³⁰ <http://www.bbc.co.uk/cult/hitchhikers/dna/biog.shtml>, acessado em 16/01/2015.

³¹ http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hitchhiker's_Guide_to_the_Galaxy#Original_radio_series, acessado em 16/01/2015.

a ideia inicial de The March of Time foi do radialista Fred Smith, diretor da emissora WLW, de Cincinnati, que em 1929 já havia assinado um contrato com a revista Time para a produção de programas jornalísticos, baseados no material que chegava à revista, numa época em que as emissoras de rádio não dispunham de departamentos jornalísticos muito desenvolvidos. Era um boletim de notícias de dez minutos (sem dramatização) e foi muito imitado. Pouco depois, Smith propôs à Roy Larsen, da direção da Time, um programa que dramatizasse as notícias, ou como a revista Radioland resumiu: criasse para o ouvinte a ilusão de estar lá, bem onde a notícia acontecia. (...) Cada programa tinha meia hora de duração e a frequência era semanal. (...) O primeiro programa foi transmitido em 6 de março de 1931 e a série ficou no ar até 1945. Ocupava setenta e cinco profissionais, entre jornalistas, roteiristas, atores, músicos (o programa contava com orquestra ao vivo, como era comum no rádio da época), etc. Contava com um “narrador onisciente” – “The Voice of Time” - e com atores que, em alguns casos, se especializavam em determinadas figuras da vida real.” (GUERRINI JR., 2015).

Ainda segundo Guerrini Jr., o programa, que chegou a ter uma versão cinematográfica, fez dramatizações de personagens reais que chegaram a confundir seus ouvintes.

The War of the Worlds: A adaptação de *The War of the Worlds* (HG Wells, 1902), roteirizada por Howard Koch, Paul Stewart e John Houseman, produzida e dirigida por Orson Welles, coproduzida por Paul Stewart e com música de Bernard Herrmann, foi levada ao ar pela rede CBS, nos Estados Unidos, em 30/10/1938. As estimativas são de que seis milhões de pessoas acompanharam a transmissão e que um milhão realmente acreditou na sua veracidade. Os principais méritos da dramatização foram o formato noticioso, que confundiu os ouvintes, a legitimidade oferecida pela figura do perito (encarnado pelo próprio Welles como o professor de astronomia Richard Pearson) e das autoridades militares e governamentais, o uso dramático do silêncio e dos efeitos sonoros e a capitalização do clima de angústia vivido pelo país diante da iminência da eclosão da Segunda Grande Guerra. A experiência que Welles havia adquirido através de suas participações no programa *March of Time* certamente o inspiraram na adaptação, que integrava a série *The Mercury Theatre on the Air*, apresentada semanalmente por Welles. Com duração de uma hora, a série estreou em 11/07/1938

com a adaptação de *Dracula* (Bram Stoker). A esta se seguiram *Treasure Island*, *A Tale of Two Cities*, *The 39 Steps*, *Abraham Lincoln*, e *The Count of Monte Cristo*³².

Was die Deutschen lasen, wvrend ihre Klassiker schrieben (*O que os alemães liam enquanto seus clássicos escreviam*): Escrita por Walter Benjamin e apresentada pela Rádio de Frankfurt, em 1932, a tese subjacente da peça “é que, na verdade, só uma faixa mínima do público leitor na época se interessava pelos clássicos e que seu verdadeiro interesse estava voltado para obras mais próximas de seus desejos e necessidades e escritas numa linguagem mais acessível: almanaques, manuais, romances de aventuras, de amor, de terror” (WILLI BOLLE, 1986). Benjamin também escreveu e apresentou os programas *Jugendstunde* e *Stunde der Jugend*, voltados ao público juvenil e veiculados entre 1929 e 1932 por rádios de Berlim e Frankfurt, respectivamente (BENJAMIN, 2015). Os programas chamam a atenção pela profundidade da abordagem – voltada principalmente para fatos e locais históricos, personagens folclóricos alemães e aspectos sociais e culturais de Berlim. Embora não tenha nenhum conhecimento sobre a peça e os programas além do oferecido nas traduções publicadas no Brasil, e de quase certamente não existirem registros sonoros de nenhum deles, incluo os trabalhos de Benjamin aqui pela importância desse teórico para os estudos sobre o rádio e a comunicação em geral.

*This American Life*³³: Segundo o site do programa,

This American Life is a weekly public radio show broadcast on more than 500 stations to about 2.2 million listeners. It is produced by Chicago Public Media, delivered to stations by PRX The Public Radio Exchange, and has won all of the major broadcasting awards. It is also often the most popular podcast in the country, with around one million people downloading each week. From 2006-2008, we produced a television version of This American Life on the Showtime network, which won three

³² PIERCE, Art. Orson Welles, The Mercury Theatre, and The Campbell Playhouse. In <http://www.mercurytheatre.info/history>, acessado em 12/01/2012.

³³ Agradeço a Ana Débora Aguiar, que foi minha orientanda de Iniciação Científica no Curso Superior do Audiovisual, por ter me apresentado o programa.

*Emmys. (...) There's a theme to each episode of This American Life, and a variety of stories on that theme. It's mostly true stories of everyday people, though not always*³⁴.

A apresentação do podcast, na iTunes Store, aponta que cada nova edição do mesmo recebe aproximadamente 1.5 milhões de downloads. O programa já tinha tido mais de 500 edições até o início de 2015. Entre os favoritos do público, apresentados no site de *This American Life*, podemos citar:

- <http://www.thisamericanlife.org/radio-archives/episode/218/act-v>: Programa de 08/09/2002 que acompanha, durante seis meses, os ensaios e a apresentação do Ato V de Hamlet por um grupo de internos de uma prisão norte-americana de segurança máxima.
- <http://www.thisamericanlife.org/radio-archives/episode/355/the-giant-pool-of-money>: Programa de 09/05/2008 sobre a crise imobiliária norte-americana.
- <http://www.thisamericanlife.org/radio-archives/episode/175/babysitting>: Programa de 05/01/2001 que reúne histórias contadas por baby-sitters.
- <http://www.thisamericanlife.org/radio-archives/episode/489/no-coincidence-no-story>: Programa que apresenta, com entrevistas e narrações, histórias de coincidências enviadas por ouvintes do programa.
- <http://www.thisamericanlife.org/radio-archives/episode/103/scenes-from-a-transplant>: Programa realizado por uma jornalista especializada na área de medicina que faz a cobertura do seu tratamento para câncer, uma última chance de salvar sua própria vida.

³⁴ <http://www.thisamericanlife.org/about>, acessado em 24/02/2015.

Der Ozeanflug: Radiolehrstück für Knaben und Mädchen (Voo Transoceânico: peça didática para rapazes e moças): Primeira obra radiofônica de Bertold Brecht (1898-1956), *Voo Transoceânico* foi também a primeira de suas peças didáticas e estreou em 1929. A obra foi dedicada inicialmente ao feito de Charles Lindbergh, que cruzou o Oceano Atlântico em um voo sem escalas em 1927. Porém, em função da proximidade do avião com o nazismo, Brecht suprimiu seu nome da obra e denunciou suas ações em um novo prólogo (BRECHT, 1992: 185-186). A peça, que recebeu trilha sonora de Paul Hindemith e Kurt Weill, traz elementos inovadores para o rádio, como a adoção do gênero épico, a inclusão do rádio como personagem da narrativa (através do qual falam diversos personagens) e, principalmente, a participação do público na produção, de modo que a peça – seguindo as propostas do autor para o rádio – busca “uma espécie de rebelião por parte do ouvinte, sua ativação e sua reabilitação como produtor” (BRECHT, 2005: 39).

The Revenge: essa peça radiofônica sem palavras foi escrita e interpretada por Andrew Sachs com direção de Glyn Dearman. A primeira exibição foi ao ar em 01/06/1978 pela BBC – Radio 4. A peça, que narra a fuga de um prisioneiro e a sua busca por vingança, tem mais de 20 minutos de duração e lança mão de recursos sonoros consideravelmente sofisticados, especialmente a binauralidade³⁵. A produção foi apontada pela BBC como a primeira do gênero já desenvolvida³⁶.

Webradio ArteRadio: essa webradio francesa, financiada pelo canal público franco-alemão ARTE, assume o subtítulo *Relatos, Histórias e Sons Impertinentes* e baseia sua programação sob demanda na produção colaborativa. A emissora foi fundada em 2002 por iniciativa de Silvain Gire e Christophe Rault. Até março de 2014 foram produzidos 1850 “curta-metragens” sonoros para a emissora

³⁵ A binauralidade relaciona-se à percepção tridimensional do som, conf. <http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/acustica/espaco/binaural.html>, acessado em 22/02/2015.

³⁶ <http://www.suttonelms.org.uk/asachs.html>, acessado em 16/01/2015. Agradeço a Irineu Guerrini Jr. por ter me fornecido uma gravação dessa produção.

divididos em seis categorias de programação: Ficção, Crônicas, Documentários, Reportagens, Criações e Atualidades³⁷.

Dark House: Desenvolvida pelos produtores Izzy Mant e Nick Ryan em colaboração com a BBC Radio Drama e a BBC Creative Research & Development, *Dark House* venceu o Bafta Interactive Award de 2003. Trata-se de uma história de suspense, realizada com tecnologia binaural, na qual os ouvintes tiveram a oportunidade de escolher, através de votação online, a partir da perspectiva de qual personagem gostariam de ouvir cada trecho da obra³⁸.

Virtual Barber Shop: Através de recursos binaurais essa peça sonora coloca o seu ouvinte na condição de cliente de um salão de cabeleiros, desfrutando, de olhos fechados, o que parece ser uma experiência real. Criada em 1996 pelo QSoundLabs, uma empresa norte-americana especializada em tecnologia de áudio³⁹, a peça de aproximadamente cinco minutos de duração foi disponibilizada no YouTube em 2008. Sua versão mais acessada nesse site, <https://www.youtube.com/watch?v=IUDTlvagjJA>, contava com perto de vinte milhões de views no início de 2015.

Wochenende (Weekend): Trabalho pioneiro de Walter Ruttmann (1887-1941), *Weekend* pode ser definido como um filme sem imagens. Com 11'10" de duração ele foi produzido em 1930 a partir de uma encomenda da Berlin Radio Hour⁴⁰. *Weekend* realiza uma colagem sonora de palavras, ruídos e fragmentos musicais, criando uma paisagem sonora da cidade de Berlim. A originalidade do trabalho reside principalmente no fato de explorar as possibilidades de gravação em externa e edição linear de áudio através do

³⁷ Disponível no site: www.arteradio.com, acessado em 19/01/2015. Agradeço a Gustavo Nascimento, meu orientando de mestrado no PPGMPA, por ter me colocado em contato com o projeto da ArteRadio.

³⁸ <http://www.bbc.co.uk/radio4/arts/darkhouse/>, acessado em 20/01/2015.

³⁹ http://www.qsound.com/dem/os/virtualbarbershop_long.htm, acessado em 20/01/2015.

⁴⁰ <http://sfsound.org/tape/ruttmann.html>, acessado em 20/01/2015.

uso da banda ótica de uma película cinematográfica. Esse tipo de edição não podia ser realizado através da tecnologia de gravação em disco então utilizada.

Across the tracks: a Route 66 Story: Rádio-documentário de três horas de duração produzido em 2001 por David King Dunaway, professor da University of New Mexico e da San Francisco State University. O trabalho traz dezenas de entrevistas, músicas e relatos sobre a conhecida rodovia norte-americana. Dunaway é historiador, autor de vários livros e produtor radiofônico especializado em documentários históricos e literários, tendo produzido, entre outras, as séries radiofônicas premiadas *Aldous Huxley's Brave New Worlds* (1998) e *Pete Seeger: How Can I Keep From Singing* (2008)⁴¹.

Se nesse texto tentei oferecer uma discussão mais geral e teórica sobre o olhar que, ao menos na área de comunicação, parece-me predominante em relação à história do rádio, nos textos que se seguem tentarei apresentar algumas das páginas dessa história através de autores, programas e projetos de produção. Tentei assumir, nesses textos, a perspectiva aqui proposta do “rádio de autor”, que tenta indagar, a partir da produção desenvolvida, sobre a intencionalidade do autor e sua postura diante do meio radiofônico.

⁴¹ www.davidkdunaway.com, acessado em 20/01/2015.

II

DIAS GOMES E O RÁDIO NOVO PAULISTANO:

A História de Zé Caolho, 1952

*Eu, ainda com a cabeça no teatro,
esforçava-me para levar o rádio a
sério.*

Dias Gomes

Este texto busca oferecer um olhar sobre a produção radiofônica desenvolvida por Dias Gomes (1922-1999), além de apresentar uma análise de sua minissérie *A História de Zé Caolho*, veiculada em 1952, pela Rádio Bandeirantes de São Paulo, dentro do Programa *Sonho e Fantasia*. A peça foi digitalizada e catalogada pelo CEDOM – Centro de Documentação e Memória da Rádio Bandeirantes⁴². O programa, segundo a ficha técnica fornecida pelo Centro, era apresentado às segundas-feiras, no horário das 21h30. A duração total da minissérie é de aproximadamente 22'30", divididos em quatro episódios. Embora se trate de uma produção curta, de um autor que, como veremos, jamais se interessou particularmente pelo rádio, ela nos oferece a oportunidade de situar Dias Gomes no contexto da produção radiofônica brasileira. Além disso, ela nos permite discutir temas relevantes para a história do rádio no Brasil como o caráter mais regionalizado da produção paulistana, a linguagem empregada nas produções ficcionais e a utilização da radiodramaturgia como instrumento de crítica social e política. Além disso, considerando-se as dificuldades em se obter gravações de obras ficcionais completas do período, este texto foi produzido também como uma forma de homenagear essa rara sobrevivente.

No texto a seguir farei, em primeiro lugar, uma breve apresentação da trajetória radiofônica do autor, tentando situar a sua carreira no rádio que, como sabemos,

⁴² A cópia do trabalho a que tive acesso me foi entregue por Milton Parron.

acabaria eclipsada por sua passagem posterior pela televisão. A seguir, discutirei a relação entre a militância política e o trabalho radiofônico de Dias Gomes. A partir desse quadro, buscarei estabelecer as principais diferenças entre as cenas radiofônicas de São Paulo e do Rio de Janeiro, tentando realçar o diálogo estabelecido por alguns autores com a efervescência política e cultural verificada no país nos anos 1950, à qual vinculo a minissérie de Dias Gomes. Em seguida, a obra será apresentada e analisada.

1. A trajetória radiofônica de Dias Gomes

Romancista, dramaturgo e roteirista de cinema, rádio e televisão, Alfredo de Freitas Dias Gomes (1922-1999) nasceu em Salvador, na Bahia, e desenvolveu a maior parte de sua carreira no Rio de Janeiro, cidade para a qual se mudou ainda em 1935. A sua carreira no rádio, no entanto, teve início na cidade de São Paulo. Os vinte anos em que atuou no veículo serão, como veremos, fortemente marcados por sua militância política. Em depoimento que concedeu a Davi José Lessa Mattos (2004), Dias Gomes, que até então trabalhara exclusivamente com autor teatral, fala sobre seu início no rádio, em 1944:

O Procópio Ferreira não renovou o contrato que mantinha comigo justamente no momento em que Oduvaldo Vianna, pai do Vianinha, estava fundando em São Paulo uma emissora de rádio, a Rádio Pan-Americana (...). Foi assim que me mudei para São Paulo, onde fiquei trabalhando por seis anos” (MATTOS, 2004: 70).

Segundo Deocélia Vianna, Dias Gomes foi contratado por Oduvaldo juntamente com Hélio do Soveral e Mário Lago (VIANNA, 1984: 77). Para Dias Gomes,

O rádio daquele tempo era o que é hoje a televisão. A tevê nada inventou, apenas adicionou imagem à programação criada pelo rádio. A Pan-Americana, recém-fundada por Oduvaldo Vianna, transmitia novelas, programas musicais, humorísticos, peças completas, jornais, etc. Coube-me escrever uma radiopeça semanal, programa que eu manteria no ar por 20 anos, levando-o de emissora a emissora em minha peregrinação radiofônica

(no total, cheguei a fazer cerca de 500 adaptações entre 1944 e 1964, o que me proporcionou apreciável conhecimento da literatura universal). (DIAS GOMES, 1998: 93).

Segundo Igor Sacramento,

Na Rádio Pan-Americana, inicialmente, Dias Gomes se dedicou à radiofoniação de romances e peças para o Grande Teatro Pan-Americano. Ao longo do ano, ele passou a dirigir e apresentar programas como Seleções Pan-Americanas, Mundo da Lua, A Vida das Palavras e Pequenos Pecados dos Grandes Homens. Na emissora, ele ainda escreveu duas novelas: A Vida Continua e Imortalidade. (SACRAMENTO, 2012: 329).

Ao falar sobre seu trabalho naquele período, Dias Gomes observa:

A vida de redator de rádio era absorvente, eu chegava à emissora às 10 da manhã e saía às 10h da noite, escrevendo sem parar dois, três programas por dia. (...) Eu, ainda com a cabeça no teatro, esforçava-me para levar o rádio a sério, escrevendo radiopeças e levando ao ar um programa, A Vida das Palavras, onde misturava música, história, folclore, poesia, teatro, humor, num coquetel radiofônico que alcançava bastante sucesso, apesar de sua pretensão cultural (DIAS GOMES, 1998: 105).

Mas Dias Gomes fica apenas um ano na Pan-Americana, saindo de lá pouco depois da emissora, em função das dificuldades financeiras de seus proprietários⁴³, ser vendida para Paulo Machado de Carvalho, em novembro de 1944, e passar a integrar o Grupo das Emissoras Unidas. De acordo com o próprio Dias Gomes, os novos donos “receberam informação do DOPS⁴⁴ de que a rádio era um ninho de comunistas e que esses, descontentes com a venda da emissora, poderiam praticar atos de sabotagem. Requisitaram, por isso, dois policiais para nos vigiar” (DIAS GOMES, 1998: 96). Em seu último dia na emissora, Dias Gomes acaba agredido pelos dois policiais depois de

⁴³ Oduvaldo Vianna, Julio Cozzi e Maurício Goulart.

⁴⁴ O Departamento de Ordem Política e Social.

denunciar, ao microfone, a presença no estúdio de “agentes da ditadura” Varguista (DIAS GOMES, 1998: 97).

Na sequência, Dias Gomes ingressa na Rádio Tupi-Difusora, de São Paulo, emissora vinculada ao grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand, onde ficaria por três anos. Foi o seu maior período de permanência numa emissora de São Paulo, o que coincide com um importante momento de liberdade política no país. Em 1945, tivemos o fim da Ditadura do Estado-Novo, a entrada do Partido Comunista Brasileiro na legalidade e, ao menos por um breve período, um intenso clima de descompressão política e cultural. Oduvaldo, que havia levado Dias Gomes à Rádio Tupi, incentivou a sua filiação ao PCB, ainda em 1945.

A saída da emissora ocorrerá em 1947 e, novamente, “por causa de um incidente político” (DIAS GOMES, 2004: 72) ou, mais precisamente, de uma crítica do autor à Conferência Interamericana de Manutenção da Paz e Segurança no Continente, que estava sendo realizada em agosto daquele ano no Hotel Quitandinha, no Rio de Janeiro, e onde seria aprovado o Tratado Interamericano de Assistência Recíproca. Era o início da Guerra Fria e o tratado representava uma importante etapa no esforço norte-americano para ampliar sua presença política e militar na América Latina. Os horizontes políticos voltavam a se estreitar, e ainda em maio daquele ano, o PCB seria novamente colocado na ilegalidade.

Durante a conferência, Dias Gomes utilizou o vocábulo “quitanda” em *A Vida das Palavras*⁴⁵ e concebeu uma

(...) sátira política em que cada país era representado por uma fruta. (...) E lançando mão dessa metáfora procurei levar ao ridículo e desmascarar a conferência. O cônsul americano em São Paulo escutou o programa, telefonou indignado a Assis Chateaubriand, dono da emissora, e Chatô mandou demitir-me. (DIAS GOMES, 2004: 108).

⁴⁵ Como vimos, o programa fora concebido por ele na Rádio Pan-Americana, mas ele continuou a produzi-lo na Rádio Tupi.

Segundo Dias Gomes, havia um acordo entre as emissoras “pelo qual todas se obrigavam a notificar as demais quando alguém era demitido por motivo político.” (DIAS GOMES, 1998: 108). Com isso, ele enfrentou grandes dificuldades para trabalhar numa nova rádio. A única exceção foi a Rádio América, de propriedade do advogado Oscar Pedroso Horta, que era dirigida por Júlio Cosi, ex-sócio de Oduvaldo Vianna na Rádio Pan-Americana. Assim, mesmo alertado pelo DOPS de que Dias Gomes era um “comunista perigoso”, o dono da emissora aprovou a sua contratação (DIAS GOMES, 2004: 109).

A Rádio América era uma emissora bastante modesta e, no ano seguinte, Dias Gomes a trocava pela Rádio Bandeirantes, a última em que trabalharia em São Paulo. João Jorge Saad, o proprietário da emissora, a recebera como um presente de seu sogro, Adhemar de Barros, então governador do Estado. Como relembra Dias Gomes, “fui nomeado diretor artístico, embora continuasse escrevendo programas, e uma de minhas primeiras providências foi mandar vir do Rio Mário Lago” (DIAS GOMES, 2004: 114). Mário Lago, inclusive, interpreta um dos personagens da minissérie radiofônica que será aqui analisada.

Dias Gomes sairia da Bandeirantes e retornaria ao Rio de Janeiro em fevereiro de 1950, por ocasião de seu casamento com Janete Clair. A partir de então, ele iria voltar-se tanto quanto possível para o teatro – principalmente a partir de 1960, com o sucesso da montagem de *O Pagador de Promessas* – mas ainda mantendo suas atividades junto ao rádio. As primeiras emissoras em que atuou, nessa sua volta ao Rio, foram as rádios Tupi e Tamoio, integrantes das Emissoras Associadas de Chateaubriand. Ele trabalhou um ano em cada uma delas.

A seguir, foi convidado por Hugo Borghi, nome ligado ao PTB, de Vargas, para dirigir a Rádio Clube do Brasil (DIAS GOMES, 2004: 74). Pouco depois, a rádio mudaria de mãos, passando a ser dirigida por Samuel Wainer, mas se manteria ainda como “um instrumento de defesa do governo” (SACRAMENTO, 2012: 337).

Nesse cargo, Dias Gomes contratou para a emissora os maestros Cláudio Santoro e Alceu Bochino; atores e redatores como Chico Anísio, Janete Clair e Procópio Ferreira; além de Sílvio Santos e Oswaldo Sargentelli como locutores (DIAS GOMES, 1998: 125). Sacramento aponta que a chegada e permanência de Dias Gomes na emissora possa talvez ser explicada pela proximidade entre comunistas e trabalhistas

durante o segundo governo Vargas, em função de seu viés fortemente nacionalista. Sacramento também observa que,

(...) além da direção de programação, Dias Gomes continuou o trabalho como autor de radionovelas. Para a Radioclube do Brasil ele escreveu Lágrimas de Homem. Além disso, produziu, dirigiu e escreveu os roteiros dos programas Aventura Musical, Almanaque Sinfônico, Salão de Música e Sonho e Fantasia, tida como uma das atrações na linha de ‘audições modernas’ da emissora por combinar atores, coro e orquestra para contar uma história (SACRAMENTO, 2012: 338).

E é justamente da série *Sonho e Fantasia* a produção analisada nesse trabalho. Essa informação de Sacramento ajuda a esclarecer o percurso de *A História de Zé Caolho* que, embora escrita no Rio, foi apresentada na Rádio Bandeirantes, de São Paulo, num momento em que o seu autor já não trabalhava mais na emissora. Uma possibilidade era a de que a produção tivesse sido escrita num momento anterior e que a exibição de 1952 fosse uma reapresentação. A outra, como parece ter de fato ocorrido, é que a obra tenha sido produzida simultaneamente pelas duas emissoras (Rádio Clube e Bandeirantes). Essa não era uma prática incomum, especialmente entre radionovelas, como veremos no texto deste trabalho dedicado a José Castellar. Além disso, como aponta Lia Calabre, a circulação de textos e autores entre Rio e São Paulo era bastante frequente (CALABRE, 2007: 75).

A demissão de Dias Gomes da Rádio Clube ocorreria, mais uma vez, por motivações políticas: ele participou, viajando com recursos próprios, de uma delegação de escritores brasileiros que visitou Moscou e, ao voltar, durante a forte campanha contra Vargas, acabou demitido por Samuel Weiner em função de uma manchete do jornal *Tribuna da Imprensa*, de Carlos Lacerda, que afirmava que “Diretor da Rádio Clube leva flores para Stálin, com dinheiro do Banco do Brasil” (DIAS GOMES, 2004: 75). Novamente, Dias Gomes enfrenta dificuldades para conseguir uma nova colocação, ficando um ano desempregado (DIAS GOMES, 1998: 75). Durante nove meses, ele obtém algum dinheiro produzindo roteiros para programas da TV Tupi (inaugurada em 1950). Os roteiros eram assinados por outras pessoas, já que seu nome permanecia numa “lista negra” (DIAS GOMES, 1998: 148). Ele só conseguiria voltar a assinar seus

trabalhos numa série de teleteatro (*Teatrinho Kibon*) escrita para a Standard Propaganda, de Cícero Leuenroth.

E foi também pela Standard que Dias Gomes voltou a escrever para o rádio: tratava-se do programa *Todos Cantam sua Terra*, com narração de Paulo Gracindo e arranjos do maestro Guerra Peixe. O programa era produzido pela Rádio Nacional e patrocinado pela Bayer. Dois anos depois, provavelmente em 1957, Dias Gomes seria contratado pela Nacional para escrever um rádio-teatro semanal, *O Grande Teatro*, numa retomada do programa que havia produzido no início de sua carreira radiofônica na Pan-Americana. Sua demissão da Rádio Nacional, logo após o Golpe Militar de 1964, encerraria definitivamente sua carreira no rádio (DIAS GOMES, 1998: 148-149).

Entendo que o relato acima ilumina não apenas a trajetória de Dias Gomes e a constante vinculação entre sua produção artística e a militância política, mas também nos fala de um veículo que teve seu desenvolvimento fortemente marcado pelo intenso controle ideológico do Estado e dos representantes do poder econômico. Também por isso, o relato apresentado torna ainda mais surpreendente o trabalho de Dias Gomes na minissérie aqui analisada.

Mas apesar de sua ampla produção radiofônica e de seus vinte anos de envolvimento com o veículo, Dias Gomes admite que “nunca encarara o rádio senão como meio de subsistência – meus desesperados esforços para levá-lo a sério e conferir dignidade ao meu trabalho soavam falsos para mim” (DIAS GOMES, 1998: 123). Ainda assim, entendo que a minissérie analisada nesse texto apresenta qualidades interessantes, demonstrando não só o engajamento político do autor como, em alguns momentos, uma notável ousadia estética. Mas antes de nos voltarmos para a análise da obra, gostaria de discutir melhor as características do rádio brasileiro da década de 1950, oferecendo uma comparação entre os cenários do Rio de Janeiro e de São Paulo.

2. A Rádio Nacional e a Moral Conservadora

Não me parece descabido afirmar que os relatos sobre a história do rádio nas décadas de 1940 e 1950, ou seja, durante o período apontado por Ortriwano como da

“época de ouro” do rádio são, de um modo geral, relatos sobre a Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Fundada em 1936 e incorporada ao patrimônio da União em 1940, a Rádio Nacional foi, como se sabe, a principal emissora da história do país, responsável pelo estabelecimento de muitos dos padrões que iriam pautar o desenvolvimento do rádio e de sua linguagem a partir daquele momento. A função mais explícita de instrumento propagandístico do governo nunca foi plenamente desempenhada pela emissora, mas sim pelo programa *A Hora do Brasil*, criado em 1935 e veiculado de forma obrigatória por todas as rádios do país.

Apesar disso, em seu estudo sobre a emissora, Miriam Goldefeder destaca que lhe “caberia, teoricamente, a reprodução dos sistemas de valores dominantes enquanto emissora pertencente ao Patrimônio da União, recodificando-os em termos de uma ideologia própria dos setores médios” (GOLDEFEDER, 1980: 41). Assim, mesmo não adotando um discurso mais explicitamente político “a emissora deveria atuar como um mecanismo de controle social (...) destinado a manter as expectativas sociais dentro dos limites compatíveis com o sistema como um todo” (GOLDEFEDER, 1980: 40). Nesse sentido, a autora define a programação da Rádio Nacional enquanto “espaço de convergência dos valores morais conservadores típicos dos setores médios” (GOLDEFEDER, 1980: 84). Goldefeder ilustra sua afirmação através da análise da trajetória de algumas das cantoras da emissora (especialmente Marlene e Emilinha), da organização do concurso Rainha do Rádio e dos argumentos de uma de suas radionovelas⁴⁶. Segundo a autora, mesmo nos programas humorísticos, onde poderiam ser expressas rupturas “em relação ao quadro de valores dominantes nos meios de comunicação de massa e na Rádio Nacional de forma especial”, eram assumidos “limites ideológicos definidos” (GOLDEFEDER, 1980: 97/101).

Ao afirmar os limites ideológicos e a moral conservadora da Rádio Nacional como índices de sua submissão aos valores dominantes, a autora considera que, em São Paulo, a situação era um tanto distinta, e que “a capital paulista parecia ter aberto um espaço marcado pela maior ‘seriedade’ no tratamento humorístico do fato político ou social” (GOLDEFEDER, 1980: 102). Ela cita, como exemplos, a série radiofônica *Histórias das Malocas*, produzida por Osvaldo Molles para a Rádio Record, e o programa humorístico *Rua do Sossego*, da Rádio Tupi, que “trazia um quadro final,

⁴⁶ *Mãe*, de Giuseppe Ghiaroni, levada ao ar em 1948.

‘Conversa Secreta’, escrito e interpretado por Murilo Amorim Correia, onde se tratava satiricamente o debate político através da imitação dos dois representantes de maior evidência em São Paulo: Jânio Quadros e Adhemar de Barros” (GOLDEFEDER, 1980: 102).

Além do estudo de Goldefeder, temos outro trabalho que analisou de forma mais sistemática a produção da Rádio Nacional. No caso, concentrando-se exclusivamente nas radionovelas. Trata-se da pesquisa *Radio na Sintonia do Tempo: Radionovela e Cotidiano (1940-1946)*, trabalho de Lia Calabre publicado pela Casa de Rui Barbosa em 2006.

Segundo o levantamento da autora, a Nacional veiculou 158 radionovelas no período (CALABRE, 2006: 139). Porém, desse total, Calabre localizou apenas 34 roteiros, que classificou e analisou em seu trabalho. Devo ressaltar que estarei apresentando aqui, de modo simplificado, uma análise bastante detalhada da autora, mas acredito que ela atenderá de modo suficiente à minha pretensão de oferecer um contraponto tanto para a análise da obra de Dias Gomes quanto para o estudo do acervo de José Castellar, que será apresentado no próximo capítulo deste trabalho.

Calabre divide os roteiros analisados em cinco gêneros: romance de amor, romance de mistério, romance de aventura, suspense/policial e drama, verificando uma grande concentração dos roteiros nas categorias drama e suspense/policial, com 13 e 15 produções, respectivamente. Constata, ainda, que o drama dominava o horário matinal e o suspense/policial o noturno (CALABRE, 2006: 146-148).

Como principais características dos enredos, a autora aponta a sua ambientação no tempo presente e no cenário urbano, embora ressalte que “a ligação cidade-campo está muito presente. Muitos dos textos ambientados na cidade fazem referência ao campo. É comum os personagens possuírem propriedades rurais.” (CALABRE, 2006: 152-153). Entre os protagonistas masculinos são dominantes os empresários e profissionais liberais, enquanto grande parte das “protagonistas femininas está na categoria sem ocupação definida, fato compreensível pois na maioria das vezes essa posição é ocupada pelas personagens jovens, que são cuidadas por seus pais. Não é comum que o romance principal se passe com personagens de meia-idade ou mais velhos.” (CALABRE, 2006: 156). Os protagonistas pertencem, de um modo geral, às classes sociais mais altas.

No que se refere às relações sociais e de classe, entre as características principais das novelas estão a valorização do trabalho, das leis de proteção aos trabalhadores e das associações de classe, com algumas novelas inclusive ambientadas dentro de fábricas⁴⁷. A valorização do estudo como forma de ascensão e de superação dos estigmas sociais também é bastante presente. Além disso, é frequente, nos enredos, que a solução dos conflitos de classe se dê através do casamento ou do diálogo e das relações pessoais, passando pelo assistencialismo e pela generosidade dos poderosos que, quando dotados de boa índole, remuneram de forma justa os seus empregados. Num dos exemplos apresentados, Calabre descreve um enredo que me parece clássico: o da jovem herdeira que, em nome do amor, confronta os preconceitos de classe de seus pais que, evidentemente, tentam impedir seu envolvimento amoroso com um jovem de classe social inferior. Enquanto isso, através do estudo e do trabalho, o jovem pretendente ascende socialmente, salva a fortuna da família da jovem e, evidentemente, casa-se com ela. (CALABRE, 2006: 162-184).

A autora aponta também para uma oposição entre interior e capital, em algumas novelas, como uma expressão da oposição entre atraso e modernidade. O atraso seria representado pelo coronelismo, pelo imobilismo social e pelas práticas políticas autoritárias e corruptas, enquanto o moderno é representado pela chegada do trem, da professora, do engenheiro e dos direitos sociais. (CALABRE, 2006: 184-187).

Embora essa questão não seja enfatizada na pesquisa da autora, gostaria de refletir aqui sobre a presença da cidade do Rio de Janeiro, ou seja, do contexto local, nos trabalhos analisados. Uma análise rápida dos exemplos apresentados por Calabre mostra que são poucos os casos em que a periferia da cidade do Rio de Janeiro aparece no enredo. Segundo Calabre, “as mazelas da cidade quase não aparecem nas radionovelas. Quando analisamos a ocupação da maioria dos protagonistas, verificou-se que esta é composta de profissionais liberais e empresários. A cidade destes personagens é a das mansões, das casas confortáveis, dos bairros urbanizados, com carros e motoristas particulares” (CALABRE, 2006: 189).

Nestas obras, portanto, a cidade aparentemente não surge com a força de um personagem, como ocorre, conforme veremos mais adiante, na minissérie de Dias

⁴⁷ Vale lembrar que a maioria das produções foi realizada durante o período do Estado Novo (1937-1945).

Gomes e nos trabalhos de Osvaldo Molles e Túlio de Lemos que serão citados aqui. E creio que essa seja uma chave importante para a compreensão dessa questão.

Entendo que podemos considerar que roteiros dramáticos, ambientados na periferia das grandes metrópoles, onde as contradições e desigualdades sociais se concentravam e onde era possível dar voz àqueles que as sofriam, tendiam a propiciar situações mais adequadas para obras voltadas à crítica social, ficando as produções voltadas para a aventura, o romance ou a trama policial situadas em locais exóticos ou nos ambientes frequentados pelas classes abastadas.

De qualquer modo, devemos considerar que os trabalhos analisados por Calabre foram produzidos alguns anos antes da minissérie de Dias Gomes e ainda sob o vigência de uma ditadura que, como sabemos, atuou de forma intensa na censura da produção intelectual e artística (GOULART, 1990). Apesar disso, entendo que esse breve olhar sobre a produção da Rádio Nacional demonstra o peso da tradição com a qual Dias Gomes se confronta ao produzir uma obra de conteúdo mais crítico e engajado.

Gostaria, agora, de me voltar para a aparente politização do rádio paulistano apontada por Goldefeder. Antes, porém, gostaria de discutir brevemente a questão da politização das artes em geral, verificada no país naquele momento.

3. Arte x Indústria: o cenário da cultura brasileira dos anos 1950/1960

Ao discutir a extraordinária combinação entre criatividade artística e crítica social que caracterizou a produção simbólica do país das décadas de 1950 e 1960, Renato Ortiz observa que

(...) um fator a se considerar é a formação de um público que, sem se transformar em massa, define sociologicamente o potencial de expansão de atividades como o teatro, o cinema, a música e até mesmo a televisão (...) uma audiência específica, mas considerável, formada pelas camadas urbanas médias (ORTIZ, 1994: 102).

Creio que poderíamos incluir também o rádio nesse contexto. Em apoio a essa hipótese, temos o exemplo já citado nesse trabalho da Rádio Eldorado de São Paulo, fundada em 1958 com uma programação musical voltada quase que exclusivamente para a música clássica e, portanto, dedicada ao público não-massivo mencionado por Ortiz. Assim, apesar da crise que se estabelecia com o crescimento do mercado televisivo, o rádio ainda mantinha uma certa autonomia, que permitia o desenvolvimento de iniciativas voltadas a um público mais estratificado.

Mas a simples formação de um público apto ao consumo de obras de maior sofisticação não explica inteiramente a produção do período. Ortiz aprofunda a questão retomando a discussão acerca do Modernismo desenvolvida por Perry Anderson, que...

percebe o surgimento dessa modernidade associada a três coordenadas no campo social. A primeira diz respeito a um passado clássico, altamente formalizado nas artes visuais. (...) A segunda coordenada está vinculada às inovações tecnológicas que conhece a sociedade europeia neste período (...). Ao terceiro elemento Perry Anderson denomina “a proximidade imaginativa da revolução social” (Ortiz, 1994: 104).

No caso brasileiro, segundo Ortiz,

O passado clássico nós não possuíamos. No Brasil (...) existiu uma correspondência histórica entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado incipiente e a autonomização de uma esfera de cultura universal. (...) Foi esse fenômeno que permitiu um “livre trânsito”, uma aproximação de grupos inspirados pelas vanguardas artísticas, como os concretistas, aos movimentos de música popular, bossa nova e tropicalismo. (Ortiz, 1994: 104).

Assim, o autor sugere a existência, no país, de uma maior permeabilidade entre o que Bourdieu, conforme visto no texto anterior, define como os polos erudito e médio da produção simbólica, permitindo que uma considerável dose de sofisticação e experimentação estética fosse dedicada mesmo a produções voltadas a um consumo, em alguma medida, massificado. Além da aproximação entre música de vanguarda e música popular citada acima, Ortiz exemplifica esse processo através da relação entre o

teatro e o teledrama. Mas poderíamos vincular a ele também as trajetórias de alguns autores radiofônicos.

Dias Gomes, como vimos, pretendia dedicar-se integralmente ao teatro mas, por questões econômicas, teve que trabalhar durante praticamente toda a sua carreira no rádio ou na televisão. Já Túlio de Lemos (1909-1978) faz sua transição para o rádio por fatores um pouco distintos: ele se dedicava a uma carreira como cantor lírico quando, em 1939, acometido por uma doença, vê sua atividade inviabilizada. Dois anos depois, passa a trabalhar com “Oduvaldo Vianna na Rádio São Paulo, tendo participado de muitas novelas como roteirista e ator.” (GUERRINI JR., 2013: 19). O próprio Oduvaldo, como veremos nesse trabalho, também foi obrigado a deixar em segundo plano o teatro e o cinema em favor de atividades mais bem remuneradas e estáveis no rádio...

Já em relação à segunda coordenada proposta por Anderson, Ortiz aponta que

O presente técnico ainda indeterminado, nós o possuímos em demasia. (...) As novas tecnologias, rádio, televisão, cinema, disco, abriram perspectivas para experiências as mais diversas possíveis. O experimentalismo possuía duas faces: uma negativa, referente às dificuldades propriamente técnicas dos profissionais; outra positiva, relativa à busca de soluções novas, às vezes engenhosas, para se contornar os problemas enfrentados. (ORTIZ, 1994: 106).

Ortiz irá exemplificar essa questão através do caráter artesanal das produções do cinema novo, marca de uma indústria incipiente onde tais práticas ainda poderiam se contrapor àquelas adotadas no processo de industrialização cinematográfica. Já para o rádio brasileiro dos anos 1950, o argumento, embora válido, deve ser relativizado. Entendo que a produção de Dias Gomes focada nesse trabalho, valeu-se muito mais do alto grau de sofisticação da estrutura técnica disponível nas emissoras brasileiras do que propriamente de sua precariedade. Como veremos mais adiante, a obra apresentava consideráveis desafios de produção que parecem ter sido muito bem solucionados na gravação obtida. Nesse sentido, talvez o rádio tenha sido, naquele momento, um espaço menos beneficiado pela experimentação do que outras áreas da produção simbólica nacional justamente por sua maior organização comercial e técnica, que o colocava num patamar um pouco diferente daquele em que se encontravam a televisão, o cinema e a

própria música popular. Mesmo assim, entendo que o veículo ainda permitia, ao menos marginalmente, uma atuação mais independente de realizadores como Dias Gomes e outros que serão citados aqui.

Já a terceira dimensão, a da “proximidade imaginativa da revolução social”, Ortiz traduz como...

efervescência política, que abria no horizonte a perspectiva de mudanças substanciais da sociedade brasileira, mesmo quando reivindicadas por grupos ideologicamente antagônicos. O período que consideramos é marcado por toda uma utopia nacionalista que busca concretizar a saída de uma sociedade subdesenvolvida de sua situação de estagnação. (ORTIZ, 1994: 108).

Como veremos mais adiante, a afirmação de Ortiz nos oferece muitos elementos para a análise da obra de Dias Gomes que será abordada nesse texto. A questão nacionalista parece ter sido um importante elemento de aproximação entre PCB e PTB durante o segundo governo Vargas, a ponto de permitir a destacada atuação de Dias Gomes na Rádio Clube, que resultou na roteirização e produção de *A História de Zé Caolho*. Além disso, a obra se utiliza canções populares, além de ter como seu protagonista um retirante nordestino que acaba se tornando mendigo em São Paulo. Assim, as opções pelo nacional e pelo popular, em seu sentido político-revolucionário, são absolutamente claras no trabalho do autor.

De qualquer modo, Renato Ortiz reconhece que, com o desenvolvimento da indústria de bens simbólicos, irão se consolidar práticas de controle e organização da produção que tornarão bem menos constante essa expressão mais plena do artista, com o espaço da criatividade sendo “circunscrito a limites bem determinados” (ORTIZ, 1994: 147). Mas o cenário dos anos 1950 e todo o breve período de normalidade democrática que a ele se seguiu, apesar dos incidentes de percurso relatados por Dias Gomes, aparentemente permitiu uma maior liberdade de expressão artística e atuação política que, ao menos no rádio paulistano, parece ter sido bem aproveitada por alguns autores.

Por isso, antes de apresentar a obra de Dias Gomes, gostaria de citar outros dois programas radiofônicos paulistanos que também me parecem exemplificar a politização dessa produção.

4. O “Rádio Novo” Paulistano

O primeiro deles é a série radiofônica “Ópera em 1040 Quilociclos” que, criada por Túlio de Lemos, também em 1952, para a Rádio Tupi de São Paulo, trazia temas de óperas célebres transplantados para o cenário paulistano e adaptados criticamente ao contexto social e político da época. Irineu Guerrini Jr. (2013), que estudou essa produção, aponta que na adaptação de *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, por exemplo, a trama é transplantada do Rio de Janeiro, de 1801, para uma fazenda de São Paulo, em 1952. E em lugar da paixão entre a índia escrava e o filho do Conde, dono da fazenda, temos a paixão entre a trabalhadora rural e o filho do patrão, que fala inclusive em reforma agrária no discurso progressista com que anuncia sua candidatura a um cargo eletivo. Mas, se na trama original, a heroína é obrigada pelo Conde a se casar com outro índio – que depois se suicida para deixar o caminho aberto para o amor entre ela e o filho do Conde – na versão de Túlio, a heroína, casada com um empregado da fazenda, não volta para o filho do patrão, e

renegando o seu passado relativamente privilegiado de criada da Casa Grande, diz, encerrando o programa: Me arrependi – por demais da conta – de tê levado uma vida tão boa, enquanto o meu povo sofria tanto. Agora não gosto mais do senhor. Só gosto dele, que é meu marido. Eu vô com ele pro mato. (GUERRINI JÚNIOR, 2013: 134).

Em outro programa da série, a adaptação de *La Boheme*, que mereceu uma análise mais aprofundada de Guerrini Jr., a ação se passa numa quitinete na Av. São João, onde moram quatro jovens de poucos recursos. Já no diálogo inicial, Colline, o filósofo do grupo, questiona Rodolfo, o pintor, por estar fazendo o retrato de uma cadela de estimação para a sua rica proprietária:

Colline: *Parece-me que você pertence à tal escola do realismo social, não é?*

Rodolfo: *Perfeitamente, Colline.*

Colline: *Há uma grande contradição entre o que você faz e o que você pensa.*

Rodolfo: *Me diga uma coisa, Colline.*

Colline: *O que é que há?*

Rodolfo: *Nós não precisamos comer?*

Colline: *Infelizmente.*

Rodolfo: *Não precisamos pagar o aluguel deste estúdio que fica em plena Avenida São João?*

Colline: *Sim.*

Rodolfo: *Logo, precisamos arranjar dinheiro em qualquer parte, de qualquer maneira, até pintando cachorrinhas de estimação. Não é possível praticar o socialismo integral dentro da sociedade capitalista. (GUERRINI JR., 2013: 137).*

O segundo exemplo é o da já mencionada *Histórias das Malocas*, de Osvaldo Molles (1913-1967). Molles produziu uma vasta obra radiofônica, além de ter escrito trabalhos para teatro, cinema e ter sido parceiro de Adoniran Barbosa em algumas de suas composições. *Histórias das Malocas* é a mais importante de suas obras. Produzida para a Rádio Record, entre 1954 e 1966, ela retratava o ambiente da periferia paulistana e contava com Adoniran na interpretação, entre outros, do protagonista Charutinho, morador da maloca, que abria o programa com a fala:

Essa é minha maloca, manja? Mais esburacada que tamborim de escola de samba na quarta-feira de cinza. Onde a gente enfia a mão no armário e encontra o céu. Onde o chuveiro é o buraco da goteira. Às vezes a gente toma banho em bacia e se enxuga com a toalha do vento. E quando não tem água a gente se enxuga antes do banho. Maloca tão pequena que a gente dorme lá dentro e tem que vim puxa o ronco aqui fora... não cabe os dois. Maloca tão miserável que só acende o fogo pra fazer churrasco quando pega fogo. Maloca onde na guerra contra os mosquito os mosquito é que ganharam a guerra. Maloca onde a riqueza é uns pedaço de fome e um pacote de gemido. Maloca... maloca onde eu cresci de teimoso que só. (MUGNAINI Jr., 2002: 59).

É evidente, no texto, não apenas o tom crítico, mas também o investimento lírico nos personagens da periferia. Nos programas da série, até a questão da discriminação racial ganhava evidência, com o negro Zé Conversa, outro dos personagens de Adoniran, afirmando em certo momento que

Num posso cum essas pestes desses brancos (...) Acha que nós os preto devia arranja outro lugá para passeá nos domingo (...). Eles vão quere me enganá que a Rua Direita é deles! Né não! A rua é livre! Eu só preto, só brasileiro e passeio na Rua Direita quando quisé, me bate ninguém vai! (MUGNAINI, 2002: 54).

Também Miriam Goldefeder, como vimos, destaca o caráter crítico da série e a forma pela qual Molles, “superpondo os discursos cômico/trágico, extrai resultados que, à primeira vista, conformistas, desnudavam um espaço pouco consumido por um público de classe média.” (GOLDEFEDER, 1980: 121).

Assim, parece-me possível afirmar que, ao longo dos anos 1950, tivemos o desenvolvimento de um discurso radiofônico em São Paulo que, fugindo aos cânones convencionais do melodrama radiofônico, enveredava pela crítica social e política.

Nesse sentido, o rádio se aproximava de movimentos que se desenvolviam em outras áreas de nossa produção simbólica como o cinema (Cinema-Novo), a música popular (Tropicalismo, Canção de Protesto), a literatura e o teatro (Arena e Oficina).

Por conta disso, eu acabei utilizando a expressão “Rádio Novo Paulistano” como uma forma de aproximar a produção dos autores radiofônicos aqui citados desse movimento mais amplo da produção simbólica nacional. Embora eu não tenha nenhuma pretensão de dar às poucas iniciativas aqui apontadas o mesmo peso e abrangência das produções desenvolvidas nas áreas citadas e nem conteste o predomínio do melodrama tradicional no rádio paulistano, acho importante afirmar a sua existência num meio visto tradicionalmente – e não sem razão – como conservador.

De qualquer forma, entendendo tratar-se, no caso do rádio, de um movimento inconcluso, que não levou a uma renovação estética mais ampla ou, ao menos, ao estabelecimento de um espaço que pudesse ser mais claramente definido como autoral ou artístico. Acredito que podemos elencar alguns fatores que podem ter colaborado para tal quadro.

Tratava-se, em primeiro lugar, de um meio de comunicação já bem estabelecido, efetivamente massificado e, portanto, distante do público apontado por Ortiz como alvo dos movimentos citados. Ou seja, o rádio não se destinava, ao contrário do cinema, do teatro e da música popular (lançada em LPs e veiculada pela televisão), às “camadas

médias urbanas” citadas por Renato Ortiz. Além disso, como já observei anteriormente, o meio radiofônico se encontrava num considerável nível de organização e racionalização de sua atuação, oferecendo menores possibilidades de experimentação ou de uma expressão mais autoral. Tratava-se, também, de um veículo que envelhecera repentinamente a partir do início da televisão no Brasil, em 1950, e que enfrentaria em breve a perda de uma significativa parcela de suas verbas publicitárias e de seus quadros técnicos e artísticos, sendo a própria trajetória de Dias Gomes exemplar nesse sentido.

De qualquer modo, a intenção aqui foi mostrar a existência de outras possibilidades de olhar para o rádio e para a produção de alguns de seus autores, que buscaram – apesar das dificuldades – novas alternativas de expressão artística e política dentro da cena radiofônica paulistana. Uma cena onde a própria cidade, com suas contradições e paradoxos, era uma protagonista constante.

Ao mesmo tempo, o estudo do rádio no Brasil, como já foi apontado aqui, é bastante carente de análises sobre obras e autores. Nesse sentido, não me parece prudente apontar os exemplos aqui apresentados como uma absoluta exceção, ou mesmo afirmar o cenário paulistano como radicalmente diferente do carioca. Na análise de *Herança de Ódio*, de Oduvaldo Viana, por exemplo, irradiada pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro entre 1951 e 1952, Laura do Carmo aponta que, através do protagonista da narrativa, Oduvaldo “dá voz aos seus ideais comunistas (força do operariado, direito à greve, divisão de lucros, perseguição a políticos corruptos, etc), estimulando o ouvinte a não se entregar ao conformismo” (CARMO, 2007: 11)⁴⁸.

Nesse sentido, talvez uma análise das produções radiofônicas desenvolvidas no Rio a partir da queda do Estado Novo, em 1945, demonstrasse que, mesmo em radionovelas centradas em “uma história de amor entre os protagonistas” (CARMO, 2007: 11), preocupações políticas e sociais podiam ocasionalmente surgir. Assim, mesmo que sem a veemência expressa em um texto como o que analisaremos aqui, é possível que os germes de um “Rádio Novo” tenham estado presentes em diversas das produções radiofônicas realizadas no país durante o período.

⁴⁸ Acredito que esta seja a única análise mais extensa de uma produção ficcional radiofônica já publicada.

5. O PCB e a produção radiofônica brasileira dos anos 1950

A influência do ideário político do Partido Comunista Brasileiro, o PCB, parece evidente tanto na obra de Dias Gomes como nas de Túlio de Lemos e Osvaldo Molles. Há significativas evidências da ligação de Túlio com o partido. Em sua pesquisa sobre esse autor, Irineu Guerrini Jr. localizou fotos de viagens de Tulio à União Soviética e China, ainda nos anos 1950, inclusive uma na qual este aparece ao lado de Mao Tse-Tung. Além disso, a ligação de Túlio com o PCB foi atestada por Bárbara Fazio, sua amiga e ex-esposa de Walter George Durst, em depoimento concedido ao próprio Irineu (GUERRINI JR. 2013: 19-20).

Já no caso de Molles não há evidências concretas dessa conexão. Bem ao contrário disso, Adami & Micheletti (2013) apontam para uma forte ligação daquele autor com Laudo Natel, ex-governador de São Paulo, para quem Molles trabalhou em diversas oportunidades. De qualquer modo, além do conteúdo crítico das passagens de *Histórias das Malocas* citadas acima, merece menção o fato de que o único livro que Molles publicou, *Piquenique Classe C* (São Paulo: Boa Leitura Editora, sem data de publicação), uma coletânea de crônicas, conta com prefácio e apresentação de Hermínio Sacchetta, um histórico militante trotskista. Sacchetta, na apresentação, louva “o companheiro certo das horas incertas de minha acidentada carreira profissional (...) sempre respondendo presente aos meus apelos” (SACCHETTA, sem data: 11). Sacchetta afirma ainda que o livro de Molles legitima a “literatura ‘popular’, em suas versões formais e de conteúdo. Com indiscutível vantagem do autor, em certos aspectos, sobre seus predecessores” (SACCHETTA, sem data: 14)⁴⁹. Essa busca pelo popular, como veremos a seguir, foi uma característica fundamental da proposta artística do PCB.

Embora eu não tenha a intenção de realizar, nesse trabalho, uma discussão mais ampla sobre a relação entre a atuação do PCB e produção artística brasileira, gostaria de ressaltar algumas questões ideológicas predominantes no discurso partidário no período

⁴⁹ Os predecessores seriam Alcântara Machado e Mário de Andrade que, ao contrário de Molles, não conseguiam, segundo Sachetta, “ocultar os punhos de renda do escritor para elites...”

em que Dias Gomes atuava no rádio e que, claramente, ajudaram a moldar a sua produção.

Como observa Muniz Gonçalves Ferreira (2012), a chegada do PCB à legalidade política, em 1945, “possibilitou ao partido uma interlocução privilegiada com o mundo das artes, da cultura e do pensamento em nosso país” (FERREIRA, 2012: 28). A vitória sobre o fascismo na II Grande Guerra e a queda do regime Vargas no Brasil deram um grande prestígio ao partido, que seria ainda amplificado pela carismática figura de seu líder, Luiz Carlos Prestes. Nesse contexto, Dias Gomes faria parte de uma geração de artistas do rádio que, entre filiados e simpatizantes do PCB, era formada, entre outros, por atores e roteiristas como Oduvaldo Vianna, Mário Lago, Alberto Leal, Walter George Durst e Gilda Abreu, bem como por compositores como Guerra Peixe e Claudio Santoro.

Entre as questões ideológicas defendidas pelo partido, destaca-se, como já citado por Ortiz, a do nacionalismo. Marco Roxo e Igor Sacramento (2012) observam que

Ao longo de sua história, a militância comunista encontrou na produção estética um meio de dar forma simbólica à ideologia nacionalista em torno da qual o PCB passou a estruturar a sua política de aliança para consolidar a “via burguesa” no país. (...) O nacionalismo se configurou, assim, em uma espécie de pré-realização estética da utopia socialista (SACRAMENTO E ROXO, 2012:).

Sacramento aponta a presença dessa perspectiva nacionalista no programa *A Vida das Palavras*, onde Dias Gomes criticou a Conferência Interamericana de Petrópolis. Para ele, é a expansão da influência do PCB em diversos setores da vida social brasileira que leva o autor a representar o país como um “abacaxi” na sua paródia, já que o crescimento do nacionalismo e do sentimento antiamericano no país tornavam-se um incômodo para os Estados Unidos (SACRAMENTO, 2012: 332).

Ainda no sentido desse nacionalismo, Sacramento também ressalta a ligação de Dias Gomes com a música popular. E, de fato, foram vários os programas radiofônicos idealizados por ele onde a música desempenhava uma função importante ou mesmo central. Entre os citados por Sacramento e/ou já mencionados nesse trabalho, temos *O Brasil que Canta*, que surge na Rádio Bandeirantes, em 1949; *Almanaque Sinfônico*,

Aventura Musical, Salão de Música e Sonho e Fantasia, escritos para a Rádio Clube; e *Todos Cantam a Sua Terra*, enfocando o folclore do Brasil e, ocasionalmente, de outros países, criado para a Rádio Nacional. Em entrevista concedida ao Correio Paulistano, em 1949, e citada por Sacramento, Dias Gomes afirma que

entre as manifestações de arte e cultura a que mais se destaca, quer pela espontaneidade, como pelo poder de penetração em grandes camadas de ouvintes, é a popular, notadamente a música. (...) O rádio, no entanto, se não tem desservido totalmente a nossa música popular, tem-lhe causado sérios prejuízos. Quem se detiver, por pouco tempo que seja, em nossas programações radiofônicas, há de constatar a desenfreada concorrência sobre a nossa música popular por parte da música estrangeira, principalmente, a americana. (SACRAMENTO, 2012: 334)

Entendo que essa declaração aponta para a relação praticamente direta que se estabelece entre o nacional e o popular no pensamento dos intelectuais do período. A afirmação do nacional ante o imperialismo internacional passa pela valorização dos tipos populares como autênticos representantes do povo brasileiro e de uma valorização do folclore como sua expressão mais pura. Por outro lado, como Ortiz corretamente afirma, “a relação entre a temática do popular e do nacional é uma constante na história da cultura brasileira” (ORTIZ, 2003: 127).

Assim, pode-se dizer que, se por um lado, a questão do nacional era fundamental para o PCB, por outro, era também uma demanda pré-existente numa nação periférica, onde a necessidade de construção de uma identidade própria surgia como uma “imposição estrutural” (ORTIZ, 1994: 184). Nesses termos, creio que se o ideário do Partido Comunista Brasileiro ajudou a alimentar a “proximidade imaginativa da revolução social”, ela não se impunha à atividade artística de seus membros através da mera adoção do realismo socialista ou da incorporação do ideário partidário. Para Marcos Napolitano,

o Partido Comunista Brasileiro desde meados dos anos 1950 não tinha, propriamente, uma política cultural organizada e sistemática. Entretanto, defendendo a tese de que, ainda que as instâncias do Partido não tivessem uma doutrina e uma organicidade muito impositiva, os artistas comunistas (e simpatizantes) constituíam um núcleo pensante e criador que conseguiu traduzir, com relativo sucesso e coerência, a linha frentista e aliancista do

partido. A opção pelo nacionalismo, a visão de povo como protoconsciência revolucionária, o papel mediador do artista-intelectual e o realismo como princípio da comunicação com o público (implicando no figurativismo nas artes, na defesa da canção como convenção melódica suportando uma mensagem poética e o realismo dramaturgico no cinema e no teatro) foram as bases desse projeto. (NAPOLITANO, 2012: 101).

Assim, a par das intenções do partido, poderíamos falar talvez numa confluência de visões, que não apenas permitiu a materialização das propostas estéticas e políticas elencadas por Napolitano, mas lhes deu uma importante legitimidade artística. Mas uma vez situada a obra do autor dentro do meio radiofônico e do cenário político e cultural do país, gostaria agora de me dedicar à análise da minissérie que este trabalho pretende focalizar.

6. A História de Zé Caolho

A primeira observação a ser feita sobre a minissérie é a da própria existência de uma gravação original. Desconheço a existência de outros registros completos de produções ficcionais do período. Do acervo do CEDOM eu obtive, além da produção de Dias Gomes, alguns episódios de três radionovelas: *A Filha do Silêncio* e *Madona das Sete Luas*, ambas de Ivani Ribeiro, veiculadas no início dos anos 1950, e uma outra sem identificação, da qual recebi alguns trechos, de aproximadamente quatro minutos de duração, sem vinheta de abertura ou créditos.

Segundo Milton Parron, que me forneceu uma cópia em CD desses trabalhos, o CEDOM não possui outras obras ficcionais completas. Tomei a liberdade de disponibilizar a gravação de *A História de Zé Caolho* no YouTube. Reuni os quatro episódios em duas partes, acessíveis através dos links <http://youtu.be/JvJ4F5zGhus> (Parte 1) e <http://youtu.be/Ry4JKrFqxWw> (Parte 2). Esses arquivos estão também disponibilizados no anexo desse trabalho. Na pesquisa que realizou sobre a obra de Túlio de Lemos, Irineu Guerrini Jr. encontrou apenas os roteiros das produções daquele autor, que estão depositados no Museu Lasar Segall. O acervo de José Castellar, objeto de análise do próximo texto deste trabalho, também é composto exclusivamente por roteiros e outros materiais impressos. O acervo foi organizado por mim e por meu

colega Rafael Venâncio em 2012. Já em relação a Osvaldo Molles, nem ao menos com um acervo organizado de roteiros podemos ainda contar⁵⁰. Aparentemente, Waldemar Ciglione Jr., filho do radioator da Rádio São Paulo, Waldemar Ciglione, mantém sob sua guarda gravações de radionovelas da Rádio São Paulo protagonizadas por seu pai entre as décadas de 1940 e 1960. Trata-se, no entanto, de regravações dessas obras, produzidas por seu pai para a Rádio Record no início dos anos 1980⁵¹.

Um outro aspecto de *A História de Zé Caolho* que deve ser ressaltado é o da envergadura da produção. Entre os participantes, constam dos créditos (locutados ao fim de cada episódio) os seguintes nomes:

- *Radioatores*: Henrique Lobo, Maria Estela Barros, Mário Lago, Vicente de Paula Neto, Chiquinho Sales, Fernando Alberto, Durvalino Bottini e Alves Teixeira.
- *Cantores*: Titulares do Ritmo, Miris de Oliveira, Dilma Camargo, Esterzinha de Sousa, João Dias e Lino Braga.
- Orquestra Bandeirantes regida por Benjamin Silva Araújo.
- *Locutor*: Cid Moreira
- *Narrador*: Dárcio Ferreira

A produção demonstra tanto a importância que a emissora atribuía à série quanto o nível de sofisticação de sua estrutura técnica e artística. Uma audição cuidadosa do trabalho deixa claro que a produção foi transmitida ao vivo, com a participação simultânea dos radioatores, locutores, cantores, técnicos e da orquestra⁵².

⁵⁰ O acervo de Molles encontra-se em São Paulo, sob a guarda de sua sobrinha, Beatriz Savonitti, e com condições de acesso bastante limitadas.

⁵¹ Suspiros. Desmaios. O radioteatro está de volta. Jornal *O Estado de S. Paulo*, 02/06/1983.

⁵² Caso as participações da orquestra tivessem sido gravadas previamente, entendo que não seria possível uma sincronia tão precisa entre a música incidental e a ação dos atores como a que se verifica no trabalho.

Produções ao vivo eram, basicamente, a única alternativa para as emissoras desde o seu surgimento até pelo menos o final da década de 1940, já que “o uso do gravador magnético de som na radiodifusão brasileira surgiu no fim da década de 1940 e começo da de 1950” (SAMPAIO, 1984: 156). Antes disso, as rádios tinham a possibilidade de gravar seus programas apenas em disco (acetato). Mas os discos não tinham boa qualidade de gravação e, por isso, não costumavam ser utilizados para a transmissão de produções mais elaboradas. A famosa adaptação da *Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, por exemplo, realizada por Orson Welles em 1938, foi transmitida ao vivo ao mesmo tempo em que era registrada em acetato para arquivo.

Unir tantos profissionais num trabalho de grande complexidade como o de *A História de Zé Caolho*, que exigiu a composição das músicas, sua orquestração, ensaios com os cantores, instrumentistas e atores, foi certamente um grande feito, o que, com já foi comentado, coloca o rádio um tanto distante da artesanidade de outras áreas da produção simbólica nacional do período.

Já a existência de um registro da produção mostra que a emissora contava com um sistema de gravação naquele momento (1952). Embora não tenha como afirmá-lo de maneira inequívoca, entendo que o registro da obra que me foi disponibilizado, por conta da sua qualidade, foi feito com um gravador e não em acetato.

A Rádio Bandeirantes fora criada em 1937, por Paulo Machado de Carvalho, como Sociedade Bandeirantes de Radiodifusão. Poucos anos depois, ele vendeu a empresa a Adhemar de Barros que, como vimos, a repassou a seu genro, João Jorge Saad, em 1947. Como o próprio Dias Gomes afirma, sua chegada à emissora ocorreu já sob a gestão de Saad. Embora este último tenha privilegiado a cobertura esportiva como forma de diferenciar sua emissora, ele também investiu em novelas, jornalismo e música⁵³.

Além de complexa, a produção de *A História de Zé Caolho* e dos demais programas da série *Sonho e Fantasia* era, certamente, bastante cara, com o investimento necessário sendo possível principalmente pelo fato de se tratar de uma produção patrocinada – no caso, pelas Caixas Econômicas Estaduais de São Paulo. Isso nos dá uma ideia do impacto devastador que a dramática redução do afluxo de verbas

⁵³ <http://www.museudatv.com.br/biografias/Joao%20Saad.htm>, acessado em 15/01/2015.

publicitárias para o rádio, motivada pelo avanço da televisão, causaria nas décadas seguintes.

Em *Zé Caolho*, Dias Gomes apresenta a história de um lavrador cearense, Zé Zeferino (protagonizado por Henrique Lobo), que chega à cidade de São Paulo na esperança de conseguir emprego e uma vida melhor. Ao fracassar na tentativa de obter trabalho, Zé Zeferino, influenciado pelo pedinte Pernetá (Mário Lago), acaba por se tornar Zé Caolho, um mendigo que finge ser cego de nascença. Após receber um pacote contendo uma grande soma em dinheiro de uma bela e misteriosa mulher (Maria Estela Barros), nosso protagonista fica rico e concorre inclusive à Presidência da República. Mas, ao final, é revelado que tudo não passava de um sonho.

Há uma evidente semelhança entre este argumento e o do filme *Simão, o Caolho*, de Alberto Cavalcanti. Lançado no mesmo ano (1952), o filme traz a história de Simão,

*um corretor de negócios caolho que vive na cidade de São Paulo nos anos 30. Sempre acompanhado de sua esposa Marcolina e de amigos turbulentos, ele espera por um lance de sorte. Até que um inventor maluco lhe proporciona um olho artificial, que lhe permite ficar invisível. Simão enriquece e se candidata a Presidente da República. Mas tudo não passou de um sonho.*⁵⁴

Curiosamente, o roteiro do filme é assinado, entre outros, por Osvaldo Molles⁵⁵. O filme, por sua vez, é uma

adaptação do livro Memórias de Simão, o Caolho, escrito por Salisbury Galeão Coutinho. Inicialmente escrito em meio ao barulho da redação do jornal A Gazeta, onde originalmente é publicado em formato de folhetim, ganha uma versão em formato de livro, no ano de 1937, graças ao sucesso que fez entre os leitores” (ADAMI e MICHELETTI, 2013).

⁵⁴ <http://www.historiasdecinema.com/2011/05/mesquitinha-no-cinema/>, acessado em 20/02/2015. Agradeço a Reinaldo Cardenuto o comentário sobre a semelhança entre ambas as obras.

⁵⁵ Também assinam o roteiro Miroel Silveira, Alberto Cavalcanti e Galeão Coutinho, conforme http://www.imdb.com/title/tt0184905/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers, acessado em 14/08/2014.

A adaptação de temas do cinema era uma prática relativamente comum no rádio do período, mas as produções tendiam a ser bastante fiéis ao enredo do filme e esse, evidentemente, não é o caso de *A História de Zé Caolho*. Além disso, não há menção ao filme, ou ao livro que o originou, nos créditos da minissérie.

Outro detalhe que chama a atenção em *A História de Zé Caolho* é sua inclusão dentro da série *Sonho e Fantasia*. Não tive meios de conhecer outros programas da série e não sei se todos os produzidos por Dias Gomes tem o mesmo tom de crítica social, embora isso me pareça bastante provável. Seja como for, soa bastante irônico o contraste entre o “porvir risonho e livre de preocupações” garantido para quem deposita suas economias nas Caixas Econômicas Estaduais – anunciado pelos locutores Cid Moreira e Dárcio Ferreira na longa chamada publicitária que antecede cada episódio da minissérie – e a rude recepção que a cidade reserva a Zé Zeferino.

O contraste é traduzido também pelo acompanhamento musical da Orquestra Bandeirantes: após o anúncio da série e a mensagem de seu patrocinador, que trazem como fundo uma valsa melodiosa e viva, temos uma pausa na música e as falas de dois pedintes: “uma esmola para um pobre cego, pelo amor de Deus / uma esmola pelo amor de Deus”. A seguir a orquestra retorna, mas agora com uma música incidental de caráter bastante dramático e tenso, pontuando a narração em off:

Será crime pedir? Será crime estender a mão à caridade pública? Mãos que deveriam estar dignificadas pelo trabalho? Não, crime não é pedir, crime é dar esmolas. Crime é dos que depositam migalhas nas mãos dos miseráveis em vez de lutar para destruir a podridão social que os criou.

Trata-se de um discurso de Dias Gomes que demonstra a clara vinculação entre sua obra artística e militância política. Ele atesta, mais uma vez, o grande nível de liberdade política então existente, que contrastava vivamente com o pesado ambiente repressivo do regime varguista das décadas anteriores e, é claro, também com o quadro que se instauraria mais adiante, especialmente a partir do golpe militar de 1964.

Após essa introdução, ouvimos de novo os pedidos do mendigo cego e a narração em off apresentando Zé Caolho que

nem foi sempre mendigo (...). Pelo contrário, deixou a sua terra natal, o seu Ceará, e embarcou para São Paulo numa leva de migrantes que vinha a procura de trabalho. Zé Caolho ainda não era Zé Caolho, era somente Zé Zeferino. Bons braços para a enxada, bons dedos para a viola.

Nesse momento, dentro da concepção da série *Sonho e Fantasia*, tida, como vimos, como uma das “audições modernas” da Rádio Clube do Brasil, é executada uma canção, composta especialmente para a minissérie, que narra a despedida do protagonista de seu “Ceará tão bom”.

*Adeus, adeus oh meu Ceará tão bom
Me adescurpe ter que lhe deixar
Queria só um dia lhe ajudar
Eu lhe prometo, um dia hei de voltar*

Chama a atenção a trilha instrumental da produção e o acompanhamento das canções, executados pela Orquestra Bandeirantes. A trilha pontua, em diversos momentos, o desenvolvimento da trama, e remete claramente ao idioma sinfônico do século XIX e a uma tradição da música descritiva que seria incorporada pelo cinema desde o seu início. Já o uso da canção de forma não-diegética⁵⁶, e como trilha especialmente composta, como ocorre em *A História de Zé Caolho*, só seria assumido pelo cinema norte-americano a partir do filme *The Graduate* (Mike Nichols), em 1967. No Brasil, como observa Irineu Guerrini, Jr., teremos um exemplo um pouco anterior de uso não-diegético de canções no cinema. Trata-se do filme *O Desafio*, de 1965, dirigido por Paulo César Sarraceni (GUERRINI JR., 2009c: 86). Em relação ao rádio, infelizmente, não tenho maiores referências para avaliar se esse era um procedimento inovador para o período. De qualquer modo, como vimos, essa parece ter sido uma prática constitutiva da série *Sonho e Fantasia*, da qual, infelizmente, não obtive acesso a outros exemplos gravados ou mesmo a roteiros.

⁵⁶ A música não-diegética é aquela que não surge, na narrativa, como resultado de ações desenvolvidas na trama (como um personagem que canta, liga um rádio, etc.).

As letras das canções certamente são de autoria de Dias Gomes, já que estão fortemente ligadas ao desenvolvimento da narrativa. A composição da trilha da obra – e acredito que isso se refira tanto às canções como à música orquestral – é atribuída nos créditos a Benjamin Silva Araújo, que também rege a orquestra⁵⁷. Se for esse mesmo caso, considerando-se que Araújo era maestro contratado pela Bandeirantes, é de se supor que a versão da Rádio Clube do Rio contasse, inclusive, com melodias distintas para canções com as mesmas letras.

Em sequência ao baião, temos a execução de uma música que representa São Paulo – uma espécie de marcha cívica, de arranjo orquestral grandiloquente e tom propositadamente ufanista:

*São Paulo, São Paulo, São Paulo
Cidade varonil.
São Paulo, São Paulo, São Paulo
orgulho do Brasil.*

*Não há fome, não há sede,
nem miséria, não há filas.
São Paulo é o paraíso.*

*São Paulo, São Paulo, São Paulo
Cidade varonil.
São Paulo, São Paulo, São Paulo
orgulho do Brasil.*

Essas duas primeiras canções assumem a função épica dentro da trama, ou seja, comentam as ações dos personagens e o desenvolvimento da história⁵⁸. As demais canções, como veremos, serão diegéticas, cantadas pelos próprios personagens.

Voltando à marcha cívica, seu discurso otimista e grandiloquente acaba negado pela trajetória de Zé que, na sequência, é preso por vadiagem, ao dormir em um banco de praça no dia em que chega à cidade. E assim termina o primeiro episódio da minissérie.

⁵⁷ Merecendo destaque a excelente qualidade do trabalho de orquestração realizado.

⁵⁸ Ofereço uma discussão mais detalhada sobre o uso e função da música em produções ficcionais radiofônicas no último capítulo deste trabalho.

O episódio seguinte começa o protagonista à procura de emprego. A maneira pela qual essa ação é traduzida radiofonicamente é bastante interessante: a palavra “trabalho”, pronunciada repetidamente por Zé Zeferino, é respondida por interjeições como “éin?”, “o quê?”, “como?”, de diferentes interlocutores, realçadas por pontuações dramáticas da orquestra. A seguir, quando o protagonista é informado de que deve obter uma carteira de trabalho como condição para conseguir um emprego, surge um procedimento narrativo estranho ao melodrama tradicional mas razoavelmente frequente na tradição da *horspiel* alemã, especialmente na obra radiofônica de Brecht⁵⁹: ele é interrompido por uma fala de seu estômago!

Acredito que o intérprete dessa fala não conste nos créditos, mas a entonação da voz e o seu sotaque caipira-italiano lembram um pouco os de Adoniran Barbosa, o que, evidentemente, é um tanto surpreendente dentro do contexto da história. No diálogo surreal que se segue, o estômago ordena a Zé Zeferino que arranje algo para comer antes de ir em busca de sua carteira de trabalho. Para isso, lembra o narrador, ele precisa de dinheiro, só havendo dois meios de obtê-lo: roubando ou pedindo.

Zeferino decide pedir. Ele aborda um homem abastado que passa por ele e lhe conta sua história antes de pedir ajuda. O homem então responde: “ora, uma história tão comprida para pedir uma esmola? Toma lá!”. Coberto de vergonha, o protagonista percebe-se então como um mendigo.

Nesse momento, surge em cena outro personagem, Pernetá, um pedinte experiente interpretado por Mário Lago que, depois de confrontar Zeferino por estar ocupando seu ponto, passa a aconselhá-lo:

Pernetá: (...) hoje em dia a fome e a miséria são tão comuns que ninguém se impressiona com isso. Você precisa arranjar uma bonita chaga sífilítica (...) ou então um defeito físico como eu.

Zeferino: Ah, mas o senhor tem uma perna decepada!

Pernetá: Decepada coisa nenhuma, minha perna está dobrada, para enganar os trouxas (...). Você precisa ficar paralítico, ou cego dos dois olhos, do contrário não arranja nada não.

⁵⁹ Brecht utiliza procedimento semelhante em “O Voo Transoceânico” (Der Ozeanflug, 1929), sua primeira peça radiofônica, onde o vento e o som do motor dialogam com o avião.

***Narrador:** E foi assim que nasceu Zé Caolho, um dos mais conceituados mendigos dessa dinâmica cidade de São Paulo.*

***Zeferino:** Uma esmola para um pobre cego de dois olhos. Uma esmola para um cego de nascença. Deus lhe favoreça.*

Essa é a deixa para a volta da marcha ufanista sobre São Paulo que, mais uma vez de forma irônica, encerra o segundo episódio da série.

No início do episódio seguinte, Zé Caolho se encanta com uma bela mulher, que lhe dá uma esmola generosa. Ele começa a devanear junto a Pernetá sobre como tudo seria diferente se ele fosse rico. Temos então uma curta intervenção instrumental, uma melodia em sentido ascendente que, perceberemos ao final da história, anuncia o início do devaneio de Zé.

Na sequência, a mulher volta assustada e apressada, deixando-lhe um pacote e pedindo para que ele o guarde. Abrindo o pacote, Zé descobre que este contém muito dinheiro (ele conta mais de 200 contos de réis, o que seria “somente uma décima parte do total”). Alguns versos cantados celebram a fortuna de Zé Caolho, na forma de um diálogo entre ele e a mulher misteriosa:

***Zé Caolho:** eu nunca vi tanto dinheiro assim*

***Mulher:** ele é todo, todo, todo seu*

***Coro:** Zé Caolho enriqueceu”.*

Começa, assim, uma terceira dimensão musical da obra, em que ela assume alguns procedimentos operísticos. Nesse caso, sob clara influência da “Ópera dos Três Vinténs” (*Die Dreigroschenoper*, 1928)⁶⁰, de Bertold Brecht, inclusive pelo fato dos protagonistas serem mendigos. Embora eu não tenha como confirmar que Dias Gomes conhecesse essa obra de Brecht naquele momento, parece-me absolutamente improvável

⁶⁰ Agradeço essa observação ao colega Rafael Venâncio, então doutorando na ECA/USP e hoje professor da Universidade Federal de Uberlândia. A obra de Brecht, por sua vez, é uma adaptação da *The Beggar's Opera*, de 1724, do dramaturgo inglês John Gay.

que não fosse esse o caso. Além disso, em depoimento muito posterior, o próprio Dias Gomes reconheceria a influência de Brecht sobre o seu trabalho⁶¹.

Na sequência, a mulher retorna e diz que a polícia a está perseguindo, que roubou o dinheiro de quem tinha muito e quer dividi-lo com quem tem pouco. O dinheiro, que fez de “uma mulher honesta, uma ladra”, agora deve fazer “de um mendigo, um homem”. Surge nova canção, quase uma continuação dos versos anteriores:

***Coro:** esse dinheiro há de transformar / um vil mendigo num grande senhor / Zé Caolho vai ser doutor*

***Mulher:** e num palácio iremos morar / com muito luxo e também com muito amor*

***Coro:** Zé Caolho vai ser doutor*

***Mulher:** Mas convém ter também um bom emprego / que ganhe muito e seja descansado*

***Coro:** mas então vai ser deputado*

***Mulher:** e se quiserem um bom candidato / e persistir essa falta de gente*

***Coro:** votem nele pra Presidente.*

E esse é o final do terceiro episódio da minissérie.

O último episódio começa com o locutor (Cid Moreira) e o personagem Pernetá, num procedimento que também me parece um tanto inusitado, discursando em tom de comício político:

***Locutor:** Ele é o nosso homem. Homem que passou fome, que dormiu ao relento.*

***Pernetá:** Homem que foi obrigado a pedir esmolas pois era cego de nascença das duas vistas. Homem que veio da lama das ruas, do lodo das sarjetas. Homem que foi surrado pela polícia. Ele será um grande presidente porque acabará com tudo isso.*

⁶¹ http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/405/entrevistados/dias_gomes_1995.htm, acessado em 15/01/2015.

Segue-se a aclamação do público e, então, começa uma nova canção, agora interpretada por Zé Caolho:

*Baixarei logo um decreto
proibindo ser doente,
ninguém mais será mendigo
quando eu for presidente.*

*E ser pobre será crime
só cabível num demente,
ninguém mais será mendigo
quando eu for presidente...*

Nesse momento, é ouvida uma nova intervenção instrumental, agora em sentido descendente, encerrando o devaneio. Ouvimos a seguir o balbuciar de Zé Caolho, a voz de Pernetá que busca acordá-lo e a voz da mulher que retorna, pedindo para trocar a esmola generosa que lhe dera por outra mais modesta (ela se enganara e entregara a ele o dinheiro de sua condução). Zé devolve o dinheiro e recebe a moeda de menor valor. A seguir, Pernetá e Zé Caolho voltam a pedir esmolas como no início. Sobre esse fundo é feita a locução final:

E é esta a história de Zé Caolho que, quando era Zé Zeferino, chegou a São Paulo com a cabeça cheia de sonhos, o coração cheio de esperanças e de entusiasmo para o trabalho. As esperanças o abandonaram uma a uma. O entusiasmo foi assassinado numa esquina qualquer. Roubaram-lhe tudo, até o nome. Só uma coisa não conseguiram destruir nele: o seu sonho.

A peça é então concluída com a canção da fortuna de Zé Caolho desde “mas convém ter também um bom emprego” até “votem nele pra presidente”.

Escrita e veiculada há mais de 60 anos, *A História de Zé Caolho* reúne alguns elementos que ainda me parecem bastante atuais no que se refere à linguagem empregada. A produção evita, por exemplo, a impositiva tradicional do rádio em favor de uma interpretação mais natural, adequada ao tom realista da obra. Além disso, ela se utiliza de forma bastante econômica do narrador (*voice over*⁶²) e recorre ao diálogo (de

⁶² O conceito de *voice over* e outros aspectos da linguagem sonora e radiofônica serão melhor discutidos no último texto deste trabalho.

forma, às vezes, um tanto surpreendente), à canção popular e a procedimentos operísticos para o desenvolvimento da narrativa.

Além de apresentar um dos raríssimos registros remanescentes da produção ficcional desenvolvida durante a “época de ouro” do rádio brasileiro tive a pretensão de demonstrar, através desse trabalho, a necessidade da realização de estudos mais ligados aos autores de rádio do país e ao repertório por eles produzido. Entendo que uma maior compreensão do papel do rádio em nossa história cultural e social exige estudos que também tenham esse viés, especialmente se considerarmos que o rádio – apesar do papel fundamental ocupado pela Rádio Nacional no país – é um meio caracterizado, de um modo geral, por uma produção predominantemente local e, em função disso, muito mais pulverizada que a da televisão. E isso apesar da centralidade que o veículo assumiu no nosso mercado de bens simbólicos entre as décadas de 1930 e 1950.

Acredito que o estudo da obra de Dias Gomes aqui apresentada ajuda-nos a compreender melhor o patamar técnico alcançado pela produção radiofônica brasileira no período – que me parece consideravelmente mais elevado, naquele momento, do que o de outras áreas de nossa produção simbólica, como o cinema, por exemplo.

A minissérie também nos permite constatar que, apesar do inegável predomínio do melodrama dentro de uma programação voltada, de um modo geral, para o entretenimento e a afirmação de valores conservadores (GOLDEFEDER, 1980), e do considerável controle político e ideológico exercido pelo governo e pelos proprietários das emissoras, o rádio ofereceu espaços, no período analisado, para uma expressão mais autônoma por parte de alguns de seus autores, que se manifestou tanto através de um maior experimentalismo estético quanto do engajamento político de algumas produções.

Entendo que esse fenômeno iria se repetir entre o final da década de 1970 e o início da de 1980, quando a abertura política, associada à ampliação dos espaços de produção e difusão radiofônica resultante da implantação das emissoras de FM no país, acabaria permitindo o surgimento de novas vozes e formatos no dial radiofônico.

III

JOSÉ CASTELLAR: O RÁDIO COMO PROFISSÃO

A reconstituição da atuação profissional desses autores é uma tarefa difícil de ser realizada, mas muito importante para a recuperação da história do rádio no Brasil. Muitos destes profissionais parecem ter desaparecido no ar, sem deixar registros nos arquivos, nas publicações ou nos documentos do período.

Lia Calabre

Se podemos definir Dias Gomes como um autor que assumiu o rádio durante um período reduzido de sua carreira, de maneira até certo ponto circunstancial e, na medida em que lhe foi possível, orientada muito mais por suas convicções políticas e estéticas do que pelas demandas do veículo, a análise da obra e da carreira de José Castellar (1923-1994) apontam para o caminho oposto. Como será demonstrado ao longo desse texto, Castellar foi um autêntico profissional do rádio e sua trajetória expressa exemplarmente as tendências e a organização do meio na cidade de São Paulo entre as décadas de 1940 e 1960.

A própria transição do autor para a televisão, que se inicia já na década de 1950, também segue uma tendência que se tornou dominante no meio radiofônico daquele período, acompanhando a transferência dos investimentos publicitários e o crescimento da penetração da televisão junto ao público. Ao longo de sua carreira, Castellar atuou em inúmeras emissoras de rádio de São Paulo, roteirizando e dirigindo programas de diversos gêneros e formatos, embora com grande predominância do ficcional, e adequando suas produções ao gosto de diferentes públicos. O texto a seguir, pretende apresentar algumas de suas produções, além de buscar, a partir de sua trajetória, iluminar o cenário radiofônico paulistano durante o período de sua atuação no veículo.

A base para a pesquisa aqui apresentada são os depoimentos prestados pelo autor e disponibilizadas pelo Acervo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo, bem como o acervo, composto principalmente por seus roteiros, que organizei e hoje coordeno. O acervo havia sido anteriormente doado pelo Núcleo de Telenovelas da ECA/USP ao meu colega Angelo Piovesan e chegou a mim em 2009. Em 2012, juntamente com meu colega Rafael Venâncio, hoje professor da Universidade Federal de Uberlândia, iniciei a sua organização, acondicionamento e catalogação que resultaram na planilha incluída como anexo neste trabalho. Além de um grande volume de obras de José Castellar, o acervo conta com um número significativo de produções de Heloisa Castellar (1921-1995), sua esposa, e de Thalma de Oliveira (1917-1976), entre outros autores.

Esta apresentação da obra de Castellar atende, também, a alguns propósitos mais gerais: apresentar o cenário radiofônico paulistano dos anos 1940 e 1950, especialmente em sua comparação com o cenário carioca, oferecer elementos para a discussão da relação entre o rádio e as agências publicitárias no país, lançar mais algumas luzes sobre a história da radionovela no Brasil e discutir a diversidade da produção radiofônica desenvolvida no período.

Irei me dedicar, inicialmente, a uma apresentação mais detalhada do cenário radiofônico paulistano. A seguir, será feita uma apresentação da carreira de José Castellar, bem como do acervo organizado, para então apresentarmos as emissoras e agências para as quais Castellar trabalhou, bem como uma descrição de algumas de suas obras mais significativas

Gostaria de agradecer mais uma vez à gentileza de Dora e Zeca Castellar, filhos de José e Heloísa, que apoiaram essa pesquisa e forneceram importantes informações sobre a vida e carreira de seus pais.

1. O cenário radiofônico paulistano

Embora seja inegável o papel da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, como a mais importante emissora da história do país e, portanto, uma referência fundamental para o rádio em todas as suas áreas de produção, é preciso considerar que São Paulo

contou com uma importante produção radiofônica local, dotada de considerável autonomia, além de um amplo e significativo número de emissoras. Já abordei esse tema no texto dedicado a Dias Gomes e gostaria, agora, de me aprofundar nessa discussão.

Vários fatores parecem ter colaborado para que a cena radiofônica paulistana adquirisse maior autonomia. Em primeiro lugar, embora a Rádio Nacional tivesse uma posição hegemônica em quase todas as regiões do país, inclusive no interior de São Paulo, o mesmo não se repetia na capital do Estado, onde fatores técnicos e geográficos dificultavam não só a sua recepção como a das emissoras cariocas em geral. Já em 1936, o depoimento de um ouvinte paulistano à revista *Frequência Carioca*, compilado por Rocha e Vila (1993), apontava a existência desses problemas:

(...) aqui em sp é difficilimo, e mesmo somente possível aos que dispõem de aparelhos receptores de grande potencia, a audição de varias estações do Rio, isto devido à grande proximidade de frequência em que transmitem em relação às emissoras locais. É notória a dificuldade que oferece uma recepção perfeita da onda possante da Rádio Nacional, sempre perturbada pela de uma estação local, não sendo esse, entretanto, um exemplo único, pois várias outras emissoras da Capital Federal e também do interior do Estado de São Paulo somente são aqui bem recebidas com tempo excepcionalmente favorável e isso mesmo a horas adeantadas da noite.
(ROCHA e VILA, 1993: 61)

Em segundo lugar, a importância econômica da cidade e do Estado de São Paulo praticamente impunham a necessidade de uma indústria radiofônica ampla e diversificada, capaz de atender às demandas comerciais locais, especialmente após a regulamentação da publicidade radiofônica feita através do Decreto 21.111, de 01 de março de 1932. Nelson Mendes Caldeira, em seu *Estudo Sobre a Rádio-Difusão em São Paulo*, publicado em 1942 pela Federação Paulista das Sociedades de Rádio, aponta que, naquele ano, o Estado de São Paulo contava com 42 emissoras de rádio contra 14 do Distrito Federal (que se somavam a outras 4 emissoras do Estado do Rio de Janeiro), 11 de Minas Gerais e 5 do Rio Grande do Sul – os Estados com o maior número de emissoras do país. O Brasil contava naquele momento com 94 emissoras (CALDEIRA,

1942: 09)⁶³ e o Estado de São Paulo, portanto, respondia por 45% do total de emissoras do país.

Um terceiro fator a considerar, embora de mais difícil mensuração, talvez seja o de um certo afastamento político de São Paulo em relação ao Governo Vargas e, conseqüentemente, à Capital Federal. É bem conhecida a ativa participação da rádio Record e de seu locutor, César Ladeira, na promoção do Movimento Constitucionalista de 1932. Outro momento de confronto com o poder central foi protagonizada pelas emissoras de rádio de São Paulo já em 1934, quando elas se organizaram, através da criação da Federação Paulista das Sociedades de Rádio, e realizaram um *lockout* de uma hora em suas transmissões – a chamada “Hora do Silêncio” – recusando-se a transmitir o programa obrigatório do Governo Federal “Hora Nacional” (rebatizado depois de Hora do Brasil). Para voltar a transmitir o programa, as empresas exigiram que sua duração fosse menor, que qualquer propaganda político-partidária fosse abolida e que o Governo Federal pagasse as despesas de transmissão, tendo sido atendidas em todos os seus pleitos. Segundo Antonio Pedro Tota, que relata o episódio, “a vitória das emissoras foi explicada pelo renascimento do espírito de 1932” (TOTA, 1990: 130).

Mas precisamos, é claro, considerar também a questão cultural. A Rádio Nacional, especialmente a partir de sua incorporação ao patrimônio da União, em 1940, tinha a preocupação de falar a todo o Brasil, “reunindo num grande abraço corações de Norte a Sul” – como propunha a canção de Lamartine Babo, João de Barro e Alberto Ribeiro⁶⁴. Esse caráter efetivamente “nacional” da emissora deveu-se, evidentemente, ao papel que assumiu na integração cultural do país durante o Governo Vargas (SAROLDI e MOREIRA, 1980; GOLDEFEDER, 1984). Algo, de um modo geral, estranho à vocação regional do veículo.

Desse modo, parece-me razoável imaginar que a Nacional, que era irradiada em ondas curtas a todo o território do país, preocupava-se mais em ser brasileira do que propriamente carioca. Além, é claro, de desempenhar um papel ideológico já discutido

⁶³ Além dos Estados citados, o estudo lista um Estado com três emissoras (PR), quatro com duas (PE, SC, CE e MT) e sete com apenas uma (BA, SE, PI, AM, ES, PA e PB)

⁶⁴ *Cantores do Rádio*, de 1936.

no texto anterior. Mas outros fatores ajudam a explicar uma certa deslocalização da produção da emissora. Lia Calabre observa que

A produção de dramas radiofônicos se tornou um grande negócio em Cuba. A maior parte dos textos ali produzidos foi exportada para outros países da América Latina. O sucesso alcançado pelos dramas cubanos era inegável. No caso de países como o Brasil, havia a compra de alguns scripts cubanos que somente iam ao ar após sofrerem algumas adaptações. As emissoras brasileiras de médio e grande portes possuíam um grande número de escritores de radionovelas e de autores teatrais, que também se dedicavam a produzir textos específicos para radiofonização. Muitos destes foram contratados como autores exclusivos de determinadas estações de rádio, ou como escritores das agências de publicidade. Diversas radionovelas produzidas no Rio de Janeiro e em São Paulo eram vendidas e rerepresentadas em outros estados. Havia, também, o caso de outros países, ou de algumas emissoras de rádio, que preferiam importar textos direto da "indústria cubana". (CALABRE, 2006: 128).

A isso poderíamos acrescentar, como veremos mais adiante, a produção de versões nacionais de programas do rádio norte-americano patrocinadas por empresas multinacionais daquele país. Entendo que essa situação tendia a não favorecer uma caracterização mais local das tramas. Também me parece razoável considerar que o interesse de grandes anunciantes e das agências publicitárias que os representavam, considerando-se o grande alcance da Rádio Nacional e a questão da “exportação” dos roteiros apontada por Calabre, era o de que as produções fossem assimiladas por um público amplo e não apenas dirigidas aos moradores do Rio de Janeiro. Além disso, havia uma

(...) grande circulação de textos no eixo Rio-São Paulo. Oduvaldo Viana, Otávio Augusto Vampré, Ivani Ribeiro e Walter Foster atuavam muito mais em São Paulo, mas vendiam seus textos para emissoras de outras regiões do país. O sistema mais utilizado pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro era o da manutenção de um grupo de redatores próprios. Apesar dos esforços, esse grupo não conseguia suprir a demanda de novelas, que terminava sendo complementada pela compra de textos de autores que não pertenciam ao quadro fixo de escritores da emissora. Outras emissoras optavam por comprar os textos prontos e não manter escritores de novelas em seus quadros. Existia o caso de alguns patrocinadores que escolhiam o autor com o qual desejavam trabalhar, fosse para irradiação de textos próprios ou para a preparação de adaptações. Havia ainda os autores exclusivos das agências de propaganda, como foi o caso de Gilberto Martins. (CALABRE, 2007: 75)

Por conta do quadro apresentado acima. Entendo que uma caracterização do rádio de São Paulo como “local” deve ser feita em dois sentidos.

No sentido mais evidente do termo, podemos afirmar que diversas produções possuíam um caráter decididamente “local” e investiam fortemente na música regional, na história e nos símbolos da cidade e do Estado, bem como no enfoque de temas da sua atualidade e de personagens típicos da metrópole. É de se supor que fizessem isso respondendo às demandas de um público local que a Nacional, e outras emissoras do Rio, certamente não poderiam atender de forma satisfatória.

Como exemplos de obras paulistanas voltadas para o local no sentido proposto, tivemos produções críticas, politizadas e já citadas aqui como *A História de Zé Caolho*, de Dias Gomes; a *Ópera em 1040 Quilômetros*, de Tulio Lemos; e a *História das Malocas*, de Osvaldo Molles. Porém, essa preocupação com o local se manifestava também em produções com outras motivações. Por exemplo, se a obra de Molles era fortemente influenciada pela literatura de Alcântara Machado, ela também se vinculava a uma tradição estabelecida nos programas radiofônicos humorísticos de São Paulo desde os anos 1930, como a *Cascatinha do Genaro* e *As Aventuras de Nhô Totico*⁶⁵, que apresentavam personagens baseados em habitantes típicos da metrópole paulistana, como afro-brasileiros, migrantes nordestinos e imigrantes italianos, espanhóis, sírios e libaneses.

Produções mais voltadas a temáticas locais eram frequentes, também, entre aquelas que Waldemar Ciglioni, o mais importante radioator da Rádio São Paulo, protagonizou para a emissora nas décadas de 1940 e 1950 e relançou pela Rádio Record nos anos 1980. Dentre os trabalhos então produzidos, podemos destacar a peça *São Paulo, o Sonho de Anchieta*, que retratava a vida do jesuíta, e a série *Histórias que o Sertão Canta*, que trazia versões dramatizadas de canções sertanejas conhecidas do público⁶⁶.

⁶⁵ Cascatinha do Genaro foi “apresentado por Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, primeiramente na Rádio Cruzeiro e, posteriormente, na Rádio São Paulo” (<http://www.dicionariompb.com.br/nhazefa/dados-artisticos>, acessado em 6/11/2014). Vital Fernandes da Silva, o Nhô Totico, atuava pela Rádio Cultura.

⁶⁶ Dentre os títulos da série destacavam-se *Rio de Lágrimas*, *Índia*, *Tristeza do Jeca*, *Felicidade de Caboclo*, *Chico Mineiro*, *Bom Jesus de Pirapora*, *Santa Maria do Brasil*, *Moça Caminhoneira*, *Preto Velho* e *Estrada da Vida*. A listagem de obras foi fornecida por Waldemar Ciglioni Jr.

As canções sertanejas também apontam para a questão do cenário musical local, onde a música regional era valorizada desde os anos 1920 através de gravadoras paulistas como a Colúmbia do Brasil (depois Continental), de propriedade de Alberto Byington Jr., Copacabana e Chantecler, entre outras.

Essa característica local da produção radiofônica paulistana talvez tenha sido favorecida também pela grande diversidade de programas produzidos na cidade durante o período, atribuída por Rocha e Vila à intensa concorrência entre as emissoras (ROCHA e VILA, 1993: 60). José Castellar, em depoimento de 1978, acrescenta ainda que o rádio de São Paulo pagava salários sensivelmente inferiores aos praticados no Rio, o que levava a um êxodo dos astros e estrelas para a Capital Federal e obrigava as emissoras locais a uma constante renovação de seus programas e elencos.

O outro sentido de “local” é o da produção local de programas equivalentes aos veiculados pela Nacional, direcionados a um público amplo e menos definido em termos geográficos. Entendo a aparente contradição dessa afirmação, mas devemos considerar aqui não apenas o intercâmbio de autores ou a presença de produções e anunciantes comuns a esses dois grandes centros como também a tendência das principais emissoras da cidade em se orientarem pelos referenciais da Rádio Nacional.

Assim, se por um lado tivemos um rádio marcadamente paulistano em determinados programas e na veiculação musical, e que comportou, como vimos, importantes iniciativas no sentido da politização e inovação de sua estética. Por outro, tivemos também a versão paulistana do rádio hegemônico, representado pelas novelas e programas de auditório entre outras produções. Patrocinado por grandes anunciantes nacionais e internacionais, esse rádio era legitimado por um star-system local, composto por autores, apresentadores, cantores e atores. Entendo que esse espelhamento do rádio hegemônico, associado à produção de programas de “sotaque” paulistano mais pronunciado, garantia a autonomia do rádio local, que não se resumia, assim, a produzir programas alternativos e complementares aos da Rádio Nacional, como provavelmente ocorria em outros centros. E é justamente a esse rádio hegemônico que podemos relacionar a produção de José Castellar.

Mas antes de apresentar o Acervo e suas obras, gostaria de oferecer uma breve descrição do cenário radiofônico paulistano, de modo a poder contextualizar melhor a produção desenvolvida. Minha fonte de consulta básica para essa tarefa foi o livro

Cronologia do rádio paulistano: anos 20 e 30, das pesquisadoras Vera Lúcia Rocha e Nanci Valença Hernandez Vila, já citado aqui e publicado em 1993 pela Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo.

2. Uma breve cronologia das emissoras paulistanas

Em seu momento inicial, o rádio de São Paulo, assim como o de outras grandes cidades do país, esteve ligado à atuação de grupos de amadores, reunidos em rádio-clubes e rádio-sociedades.

Segundo a *Cronologia do Rádio Paulistano*, teremos a criação da Rádio Sociedade Educadora Paulista ainda em 1923 e, no ano seguinte, da Rádio Club São Paulo⁶⁷. Em 1927, ocorre a criação da Sociedade Rádio Cruzeiro do Sul, que interrompe suas transmissões depois de poucos meses de atividade mas ressurgiu, em 1932, já sob o controle comercial de Alberto Byington Jr., que atuava “na área de importação e comercialização de rádios e peças” (TOTA, 1990: 58)⁶⁸ além de ser o proprietário, como citado acima, da gravadora Colúmbia do Brasil. A partir da Cruzeiro do Sul, Byington formaria a primeira cadeia de emissoras do país, a Verde-Amarela, que reuniu as emissoras Radio Philips do Brasil (RJ), Radio Sociedade Mayrink Veiga (RJ), Rádio Clube de Juiz de Fora (MG) e Radio Clube de Santos (SP) (ROCHA e VILA, 1993: 46).

O ressurgimento da Cruzeiro do Sul já denota a mudança pela qual o cenário passa a partir do decreto-lei de 1932, com a orientação comercial já dominando as ações no meio e os proprietários individuais substituindo as associações e sociedades sem fins lucrativos.

A Rádio Sociedade Record, fundada em 23/10/1928, sintetiza bem esse processo. A partir de 1931, sob a liderança de Paulo Machado de Carvalho, a emissora

⁶⁷ A Educadora irá iniciar suas transmissões em 1924 e a Rádio Club de São Paulo, que funcionava inicialmente apenas como um ponto de encontro para audição das transmissões da Educadora, fará suas primeiras experiências de transmissão em 1925 (TOTA, 1990: 44).

⁶⁸ Byington fundaria, no ano seguinte, a gravadora Colúmbia do Brasil, citada pouco acima e, posteriormente, rebatizada Continental Gravações Elétricas.

inicia a formação de um elenco próprio, volta-se a um público mais amplo e alcança grande sucesso. A emissora irá se fortalecer ainda mais já no ano seguinte, com a atuação do locutor César Ladeira e o seu apoio explícito ao Movimento Constitucionalista de 1932 (ROCHA e VILA, 1993: 47). A Record manterá sua hegemonia em São Paulo por muitos anos.

Com o incremento das verbas publicitárias, o ano de 1933 será de “progresso generalizado, tanto artístico quanto técnico, da radiodifusão no Brasil” (ROCHA e VILA, 1993: 46). Nesse ano, duas novas emissoras irão surgir na cidade: a Rádio Sociedade Cosmo e a Rádio Difusora de São Paulo.

A Cosmo foi fundada pela Organização Byington, tendo seu nome mudado posteriormente para Rádio América⁶⁹. Já a Difusora foi criada por um grupo de empresários locais e, posteriormente, revendida aos Diários Associados, de Assis Chateaubriand.

Nos anos seguintes, várias outras emissoras surgirão, três delas sob o controle de Paulo Machado de Carvalho: Rádio São Paulo, que representa a volta, sob um modelo comercial, da Rádio Club São Paulo, de 1924; Rádio Excelsior, também fundada por Carvalho como a “face elitizada da organização Record” (ROCHA e VILA, 1993: 56)⁷⁰ e a Sociedade Bandeirantes de Radiodifusão. Além delas, teremos ainda a criação da Rádio Tupan (depois Rádio Tupi), já como parte do grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand, e da Rádio Cultura, sobre a qual falaremos mais adiante.

No já citado estudo de Mendes Caldeira, de 1942, é apontado que 12 das 42 emissoras com que o Estado de São Paulo então contava operavam em sua capital. Eram elas as rádios São Paulo, Educadora Paulista, Cruzeiro do Sul, Record, Cultura,

⁶⁹ <http://blog.cancaonova.com/america/am-1410/>, acessado em 23/01/2015. A rádio passaria a ser controlada, no final dos anos 1960, pelos Irmãos e Padres Paulinos e vinculada, portanto, à Igreja Católica.

⁷⁰ Em 1936, no entanto, a Excelsior passará a operar como A Voz de Anchieta, a primeira estação católica brasileira, conforme http://memoriallandelldemoura.com.br/radiod_artigos_cronologia_do_radio_sp.html, acessado em 22/02/2015.

Cosmos, Difusora, Tupan (Tupi), Excelsior, Piratininga (fundada em 1939 e com orientação religiosa da doutrina espírita⁷¹) e Bandeirantes.

Em 1943, a Rádio Gazeta seria inaugurada por Cásper Líbero, assumindo o lugar da Educadora Paulista e, no ano seguinte, Oduvaldo Vianna, Julio Cozzi e Maurício Goulart criariam a Rádio Pan-Americana (VIANA, 1984: 77). Porém, em 1946, enfrentando dificuldades financeiras, a rádio, como vimos, foi vendida por seus fundadores e integrada às Emissoras Unidas, de Paulo Machado de Carvalho, passando a fazer parte de um grupo formado por Record, Bandeirantes, São Paulo e Excelsior, além de outras emissoras do interior.

Na década seguinte tivemos o surgimento de três outras emissoras: a Rádio Nacional de São Paulo, fundada em 1952, vinculada à Rádio Nacional do Rio de Janeiro e, portanto, ao Governo Federal; a Rádio Nove de Julho, ligada à Arquidiocese de São Paulo, inaugurada em 1953⁷²; e a Rádio Eldorado, criada em 1958 como braço radiofônico do Grupo Estado (VICENTE, 2010: 58).

Esse seria o grupo de emissoras atuante na cidade durante o período de atividades no rádio de José Castellar. E segundo o Ibope, as rádios mais ouvidas em São Paulo, durante o mês de setembro de 1958 eram, na ordem de preferência dos ouvintes: Bandeirantes, São Paulo, Nacional (SP), Tupi, Record, Gazeta, Excelsior, Piratininga, Difusora, Pan-Americana, Eldorado, Cultura, América, Nove de Julho e Rádio-Clube de Santo André (GUERRINI JR., 2005: 93).

3. A carreira de José Castellar

José Castellar nasceu em Recife, em 18/03/1923, “foi para o Rio de Janeiro ainda menino e com 14 anos começou a escrever críticas de cinema para um ‘Suplemento Juvenil’”.⁷³ Segundo depoimento que concedeu em 21/07/1978 a Eliana

⁷¹ Conf. http://memoriallandelldemoura.com.br/radiod_artigos_cronologia_do_radio_sp.html, acessado em 22/01/2015.

⁷² http://radio9dejulho.com.br/pag_historico.html, acessado em 22/01/2015.

⁷³ <http://www.museudatv.com.br/biografias/Jose%20Castellar.htm> acessado em 30/08/2014.

Lobo de Andrade Jorge, o início de sua carreira como roteirista de rádio foi, em boa medida, casual. Em 1943, ainda residindo no Rio de Janeiro, ele perdeu seu emprego numa distribuidora de filmes norte-americana e acabou aceitando uma vaga como redator numa agência de publicidade, onde uma de suas primeiras atribuições foi justamente a de escrever uma radionovela para o departamento de rádio da empresa.

Embora ele não mencione o nome da agência em seu depoimento, tratava-se da Standard, criada em 1933 por Cícero Leuenroth⁷⁴ e que tinha então como sua principal cliente a empresa norte-americana Colgate-Palmolive. Assim, José Castellar envolve-se com as radionovelas ainda num momento inicial dessa produção ou, conforme suas palavras, “logo depois de Oduvaldo Vianna”⁷⁵. Em seu livro de memórias, Deocélia Vianna, esposa de Oduvaldo (1892-1972), revela que este decidiu se mudar para Buenos Aires em 1939 por razões profissionais. Lá ele foi “convidado pelo Instituto Brasileiro do Café para fazer um programa na Radio El Mundo, de propaganda de nosso café, com músicas brasileiras e um rádio-teatro de 10 minutos sobre o nosso folclore” (VIANNA, 1984: 66). No ano seguinte, segundo depoimento do próprio Oduvaldo contido no livro,

Carmen Valdez, da Radio El Mundo, me procurou para que eu escrevesse uma novela para o elenco daquela emissora, que ela estrelava. Confessei-lhe que não conhecia o gênero. Ela levou-me ao estúdio de rádio-teatro. Depois de assistir do controle a um capítulo que ia ao ar, fiquei afinal sabendo o que era uma novela radiofônica. E lá, na Radio El Mundo, comecei. (...) A minha popularidade daí por diante era a novela... No setor feminino então chegava a me irritar. Ninguém se lembrava de nada que eu havia feito, a não ser las novelas. Senti, confesso. Mas eu vivia exclusivamente de escrever e o remédio foi continuar.” (VIANNA, 1984: 68).

Ao relatar o retorno do casal ao Brasil, em dezembro de 1940, Deocélia afirma que “novela é que dava dinheiro e achamos que era negócio lançar o gênero no Brasil. *A Moreninha*, de Macedo, e várias novelas baseadas em José de Alencar já estavam radiofonizadas em castelhano, era só traduzir para o português.” (VIANNA, 1984: 71). Apesar disso, não foi tão simples vender a ideia às emissoras, e é pela Rádio São Paulo,

⁷⁴ O homem que vendia ideias, *Jornal do Brasil*, 29/12/1972.

⁷⁵ Depoimento de José Castellar a Eliana Lobo de Andrade Jorge, 21/07/1978.

da qual Oduvaldo se torna diretor, que é lançada *A Predestinada*, sua primeira novela no Brasil (ORTIZ, 1991: 25). Segundo depoimento do próprio Oduvaldo,

eu levei ao ar capítulos de meia hora, às onze e meia da manhã. O sucesso foi imediato. O patrocinador da Rádio São Paulo, pagando muito mais, passou a novela para o chamado horário nobre, nove da noite, e entrou em acordo comigo para que a mesma novela fosse irradiada também às nove da noite pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. (VIANNA, 1984: 72).

Outro fator lembrado por Castellar sobre esse período, é o da chegada ao Brasil de Mr. Penn, gerente da Colgate-Palmolive transferido de Cuba: “Mr Penn veio entusiasmado com a radionovela, querendo lançar aqui e lançou ‘Em Busca da Felicidade’”⁷⁶. Essa radionovela “foi ao ar em 5 de junho de 1941, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Era uma adaptação de Gilberto Martins do original cubano de Leandro Blanco.” (BORELLI & MIRA, 1996: 34).

Castellar não tivera experiência profissional anterior com o rádio, mas era um ouvinte assíduo. No depoimento, ele cita dois programas que acompanhava em sua adolescência: o de Jeronimo Monteiro, que lia histórias policiais do personagem *Dick Peter*; e o de Cid Franco, que apresentava o programa cultural *Roda do Livro*⁷⁷.

Trata-se de um momento inicial da ligação entre literatura e rádio no país, onde teremos inclusive programas, como o de Jeronimo Monteiro, onde é feita a simples leitura de textos e não a sua dramatização. Já em relação às produções ficcionais, Castellar lembra que, antes do surgimento das radionovelas, “aqui no Brasil já havia o Teatro Manoel Durães, o Otavio Gabus Mendes fazia também teatro, mas eram peças completas, geralmente peças de teatro adaptadas pra rádio”⁷⁸. Oduvaldo Vianna, em depoimento contido no livro de Deocélia Vianna, relata que

⁷⁶ Depoimento de José Castellar a Eliana Lobo de Andrade Jorge, 21/07/1978.

⁷⁷ Curiosamente, trata-se de dois programas do rádio paulistano: *As aventuras de Dick Peter* começou a ser transmitido pela Rádio Difusora, em 1937, e o programa de Cid Franco, de crítica literária, que se chamava na verdade *Hora do Livro*, era apresentado na Rádio Cruzeiro do Sul.

⁷⁸ Depoimento de José Castellar a Eliana Lobo de Andrade Jorge, 21/07/1978.

Um dia, Paulo de Carvalho, diretor da Rádio Record, instalada na Praça da República, me convidou pra fazer teatro em rádio. Isso em 1933. E foi escrita, acho que pela primeira vez no Brasil, uma peça especialmente para rádio-teatro. Durante alguns meses, uma vez por semana, meia hora de teatro ia ao ar com um grupo de que faziam parte Manuel Durães e César Ladeira. Tempos depois tive que regressar ao Rio, ficando em meu lugar Menotti del Picchia (VIANNA, 1984: 27)⁷⁹.

Mas embora Castellar cite a proximidade entre sua trajetória e a de Oduvaldo Vianna na produção de radionovelas, há uma diferença fundamental entre ambos. Oduvaldo era um autor já consagrado, reconhecido por seus trabalhos no teatro e também no cinema brasileiro e argentino. Já Castellar ingressava nessa produção como parte da equipe de uma agência de publicidade. Conforme observa Lia Calabre

Em uma pesquisa de 1951, realizada pelo Anuário Brasileiro do Rádio (PN, 1951-1952, p. 95) com as agências de publicidade, uma das questões colocadas foi a de quem produzia os programas dos clientes das agências. O resultado foi de 31,4% dos programas feitos exclusivamente pelas agências; 31,4% dos programas feitos pela emissora sob a orientação artística e comercial da agência; 25,1% dos programas produzidos pela emissora, cabendo a agência a parte comercial; e 12,5 % dos programas ficavam totalmente a cargo das emissoras. Quando se tratava das emissoras do interior, a opção era de 46,2 % pelo envio de scripts; 30,7 %, pelo envio de programas gravados; e 23,1%, pela compra de programas existentes. (CALABRE, 2007: 80/81)

Algumas passagens do depoimento de Castellar acabam nos oferecendo detalhes sobre o modo como a produção de radionovelas era desenvolvida dentro da Standard e, conseqüentemente, sobre o controle que a agência buscava exercer sobre o trabalho de seus contratados. Por exemplo, em função do sucesso de uma radionovela daquele momento onde o radioator Rodolfo Mayer interpretava a “voz da consciência” e a “voz da tentação” de seu personagem, pedem a Castellar que utilize os mesmos procedimentos no roteiro que está escrevendo. E embora Castellar achasse que “aquilo apenas era para treinar e depois iam jogar fora”, ele é avisado de que deve se apressar e que sua novela – que se chamava *Regeneração* e não consta do acervo – iria ao ar em

⁷⁹ Também passariam pelo rádio-teatro da Rádio Record Otavio Gabus Mendes, contratado em 1933, e a companhia Manoel Durães, apresentando peças de teatro adaptadas para o rádio, em 1936 (ROCHA e VILA, 1993: 39/49)

breve, no *Teatro de Romance* dos produtos da marca Peixe, da Rádio São Paulo. Quando a data da estreia já está próxima, ele é avisado de que a novela não será assinada por ele, mas por “João de Deus”, o pseudônimo utilizado por todos os escritores da agência e que funcionava, portanto, como uma espécie de assinatura da Standard nas produções⁸⁰.

Assim, fica evidente a intenção das agências de manter um controle rígido sobre o conteúdo dos programas produzidos por seus funcionários e que ela considerava as produções como sendo de sua propriedade. É também evidente que o interesse comercial das agências e, mais especialmente, de seus clientes, seria sempre um fator crucial num campo de produção que, nesses termos, nunca seria completamente autônomo. A esse respeito, Castellar afirma, por exemplo, que as primeiras novelas que produziu duravam obrigatoriamente dois meses, que era o prazo tradicional dos contratos das agências com seus clientes. E tanto em seu depoimento como em um de Heloísa Castellar, também disponível no CCSP, são mencionados os caprichos de Mr. Penn, o temperamental presidente da Colgate-Palmolive e a maneira pela qual ele interferia na produção das radionovelas⁸¹.

Em depoimento de 1979⁸², Castellar admite que, quando havia liberdade na escolha do argumento e uma menor interferência da agência, ele se envolvia mais no trabalho. Mas em qualquer caso, segundo ele, havia sempre a intenção de levar ao público temas importantes e atuais, “envolvendo com o véu diáfano da fantasia a crua nudez da verdade”, ao mesmo tempo em que “havia essa ginástica de, com a possível dignidade, mantermos o ibope”⁸³. Castellar acrescenta ainda que a radionovela

⁸⁰ Depoimento de José Castellar a Eliana Lobo de Andrade Jorge, 21/07/1978. Segundo o depoimento, Castellar se mostrou insatisfeito com essa exigência e, numa solução conciliatória, a empresa definiu que as novelas de todos os autores seriam, daí em diante, assinadas com o pseudônimo Sérgio Castellar.

⁸¹ José Castellar, em depoimento a Eliana Lobo de Andrade Jorge, em 21/07/1978, cita, entre outras passagens, a exigência de Mr. Penn para que fosse feita uma radionovela com o argumento plagiado de um filme. Segundo ele, a Standard poderia facilmente obter a cessão de direitos do argumento ou mesmo fazer mudanças que descaracterizassem o plágio, mas todas essas soluções foram recusadas por Mr. Penn, conforme.

⁸² “Radionovela: do passado às perspectivas futuras”, depoimento de José Castellar para o IDART do qual não consta o nome do entrevistador e que traz apenas o ano de 1979, disponível no acervo de Multimeios do CCSP.

⁸³ “Radionovela: do passado às perspectivas futuras”, depoimento de José Castellar ao IDART, 1979. A primeira frase é, na verdade, uma citação imprecisa de Eça de Queiroz. A expressão correta, que Castellar

começou em pleno Estado Novo e que, portanto, também era preciso enfrentar a questão da censura⁸⁴.

Entendo que devemos considerar que a excessiva interferência das agências, nesse momento inicial da produção de radionovelas, estava associada, em alguma medida, também à incipiência do campo de produção, e não simplesmente a uma intenção de controle absoluto sobre ele. Desse modo, na medida em que o campo se organiza, que sua lógica de produção se consolida e que começam a ganhar destaque as obras de autores que, como Castellar, conseguem fazer uma leitura mais eficaz das demandas do público, estabelecendo-se como parâmetros para os ingressantes, o controle das agências se torna menos presente.

Vale observar que, mesmo residindo no Rio, desde a sua primeira produção Castellar acabou tendo suas novelas veiculadas por emissoras de São Paulo. Desse modo, toda a etapa inicial de sua carreira acaba ligada em alguma medida à essa cidade. Em função disso, ele passou a ouvir constantemente a Rádio São Paulo, que veiculou sua primeira novela e que, segundo ele, tinha boa recepção no Rio. Sua intenção era conhecer melhor as outras radionovelas que a emissora veiculava.

Rapidamente, Castellar irá alcançar o que considera o seu primeiro sucesso desse período através de *Anel de Noivado*⁸⁵, uma trilogia de radionovelas em que um anel une as trajetórias de diferentes gerações de mulheres de uma mesma família. Esse trabalho, que ele aparentemente já assinou com seu nome real, também lhe garantiu um período de produção mais contínua, superando as limitações impostas pelas novelas de dois meses de duração⁸⁶. Pouco depois, Castellar é transferido para São Paulo, “entre outras coisas, para adaptar as novelas de Leandro Blanco”, sempre para a Colgate-

utiliza em diversas de suas produções, é “sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia”, subtítulo do romance *A Relíquia*, de Eça de Queiroz, de 1887.

⁸⁴ Depoimento de José Castellar a Eliana Lobo de Andrade Jorge, 21/07/1978.

⁸⁵ O roteiro dessas radionovelas não faz do acervo de que disponho.

⁸⁶ Depoimento de José Castellar a Eliana Lobo de Andrade Jorge, 21/07/1978.

Palmolive⁸⁷. Castellar, a partir desse momento, irá se instalar definitivamente na cidade, onde desenvolverá toda a sua obra para o rádio e a televisão.

Uma análise do acervo oferece pistas sobre a trajetória profissional do autor. Entre 1944 e 1951, a quase totalidade das produções assinadas por José Castellar foi feita para a Rádio São Paulo, sendo as poucas exceções destinadas às rádios Nacional e Cruzeiro do Sul. Entre 1951 e 1953, a Rádio Difusora de São Paulo torna-se o mais importante destino dos roteiros do autor. Entre 1954 e 1955, os poucos trabalhos que trazem indicação de data e emissora foram destinados quase que em sua totalidade à Rádio Tupi.

O trabalho para televisão de data mais antiga é *Noivado das Trevas*, telenovela produzida para a PRF-3 (TV Tupi) em 1952. A partir de 1955, surgirão os primeiros trabalhos para a TV Paulista (canal 5), emissora fundada por Oswaldo Ortiz Monteiro em 1952. A partir de 1956, José Castellar aparentemente passa a se dedicar integralmente à televisão, já que não existem no acervo roteiros radiofônicos de sua autoria com data desse ano ou posterior. A possível exceção seriam os roteiros assinados com o pseudônimo Fabiano de Assunção, feitos para a Rádio São Paulo, em 1956. Mas eles são, muito provavelmente, produções de Heloísa Castellar. A colaboração com a TV Paulista irá se estender até 1966 e serão muitos os roteiros produzidos para essa emissora (especialmente teledramas, mas também programas de variedades, musicais e até um programa infantil).

Não constam do acervo roteiros assinados por José Castellar no período entre 1967 e 1971. Já entre 1972 e 1973 teremos algumas produções feitas para a TV Cultura. Mas não serão mais trabalhos ficcionais e sim programas educativos como *O Sabe Tudo* (em parceria com Ricardo Novoa), *Como Saber* e um telecurso de *Auxiliar administrativo*. Irineu Guerrini Jr., que trabalhou na emissora no mesmo período, também se lembra de um telecurso de matemática, roteirizado por Castellar, que chegou a receber uma menção honrosa em uma premiação concedida pela NHK⁸⁸. O único outro trabalho do acervo com data posterior a 1973 é a telenovela *Papai Coração*, de

⁸⁷ Depoimento de José Castellar a Eliana Lobo de Andrade Jorge, 21/07/1978.

⁸⁸ Irineu Guerrini Jr., depoimento concedido ao autor em 12/08/2014.

José Castellar, de 1976. A TV Cultura foi provavelmente o último lugar em que Castellar trabalhou. Ele faleceria em São Paulo, em 10/02/1994.

4. O Acervo Castellar

O acervo é composto pelos roteiros de 226 programas de rádio e televisão, de diferentes gêneros, incluindo radionovelas e telenovelas completas, programas de auditório, programas musicais, teledramas e radiodramas. Desse total, temos 150 produções radiofônicas, sendo 102 de José Castellar, uma delas em parceria com Péricles do Amaral (*O Coração que eu Roubei*, de 1951, radionovela escrita para a Rádio Tamoio); 10 de sua esposa, Heloísa Castellar⁸⁹; e 05 assinadas por Fabiano da Assunção, pseudônimo que foi utilizado por Heloísa e, ocasionalmente, também por seu marido⁹⁰. O acervo traz ainda 24 roteiros de programas de Thalma de Oliveira, um de Gilberto Martins (*Pandemonio Gessy*, sem informação de data ou emissora), um de Cassiano Gabus Mendes (*Pantera Humana*, radiodrama escrito para o *Teatro de Emoção Gessy*, levado ao ar pela Rádio Tupi, em 1944), um de Lourival Amaral (*Seu criado obrigado*, revista radiofônica de 1954 sem indicação de emissora e 06 trabalhos dos quais não foi possível determinar o autor, mas que provavelmente são de José Castellar.

Acredito que os trabalhos que não pertencem ao casal Castellar foram incorporados ao acervo quando de sua guarda pelo Núcleo de Telenovelas da ECA/USP. Como obras de Castellar, foram considerados tanto os trabalhos de sua autoria como as adaptações e traduções realizadas por ele para o rádio (a listagem completa do acervo é oferecida em forma de anexo ao final desse trabalho).

⁸⁹ Maria Josefa Castellar (1921-1995) casou-se com José em 1946 e adotou Heloísa como nome artístico para sua carreira de roteirista. Segundo depoimento que concedeu ao IDART, ela trabalhava na agência Standard como secretária e só se tornou roteirista a partir dos anos 1950, quando já estava na Rádio Tupi. Também por ter começado a trabalhar mais tarde como roteirista, sua produção está muito mais ligada à televisão do que ao rádio.

⁹⁰ Informação fornecida ao autor por Dora Castellar, filha do casal.

O acervo abrange mais de 30 anos, sendo o mais antigo registro a radionovela *O Caminho do Pecado*, produzida para a Rádio São Paulo, em 1943, onde não foi encontrada referência ao autor, e o mais recente a telenovela *Papai Coração*, de 1976, adaptada por José Castellar para a TV Tupi a partir da obra *Mundo de Juguete*, do argentino Abel Santa Cruz⁹¹. Dos 102 trabalhos radiofônicos assinados por Castellar, que serão o objeto de análise desse texto, 56 trazem a indicação da emissora a que se destinaram e estão distribuídos entre sete delas: 21 para a Rádio São Paulo, 19 para a Rádio Difusora de São Paulo, 08 para a Rádio Tupi (não há indicação se é a emissora de São Paulo ou do Rio, mas presume-se que seja a emissora paulistana), 04 para a Rádio Nacional (tanto do Rio quanto de São Paulo), 02 para a Rádio Cruzeiro do Sul (SP), 01 para a Radio Tamoio (RJ) e 01 para a Rádio Cultura (SP). Há ainda trabalhos radiofônicos produzidos para agências de publicidade como a J.W. Thompson e a já citada Standard. Dentre os patrocinadores mencionados nesses roteiros temos Velman, Valery, Loção Juvênia, Johnson & Johnson, Gessy, Farinha Maria, Biscoitos e Massas Piraquê, Biotônico Fontoura, Fundação Brasil, Goodyear, Magnésia Fluida de Murray, Aerovias Brasil e Colgate-Palmolive.

Isso oferece um quadro bastante razoável das emissoras da cidade no período, bem como de alguns dos principais anunciantes e agências de publicidade do país. Entre os anunciantes, prevalecem os fabricantes de produtos para beleza e higiene feminina – as marcas nacionais Velman, Gessy, Valery, Juvênia e as internacionais Colgate-Palmolive e Johnson & Johnson. Esse cenário é coerente com aquele descrito por Lia Calabre em sua pesquisa sobre o rádio carioca desse período, onde

O público alvo das radionovelas era o feminino, os grandes anunciantes desse tipo de programação eram os fabricantes produtos de limpeza e de higiene pessoal. Uma pesquisa do IBOPE, realizada em janeiro de 1944, apontava a seguinte audiência para o período de 10h às 11h da manhã: 69,9 % de mulheres, 19,5% de homens e 10,6% de crianças. O horário matinal concentrava os maiores índices diários de audiência feminina (...).

Até meados da década de 1950, a Sydney Ross foi a maior patrocinadora das novelas, seguida por: Antisardina – o creme da mulher feminina; Óleo de Peroba; Colgate – Palmolive; Toddy do Brasil e Perfumaria Myrta Eucalol. A partir de 1955, os patrocinadores começaram a variar mais, podendo ser encontradas empresas de eletrodomésticos como a Arno S/A e

⁹¹ http://www.imdb.com/title/tt0213360/?ref_=nm_flmg_wr_41 acessado em 13/08/2014.

a Walita ou de roupas íntimas como a DeMillus, Mourisco ou Alteza. (CALABRE, 2007: 73).

Essa vinculação entre anunciantes de produtos de beleza e a produção de ficção seriada demonstra uma clara aproximação do Brasil em relação ao mercado publicitário norte-americano de rádio, onde os produtos relacionados ao consumo feminino eram claramente dominantes. Entendo que a análise dos programas patrocinados por essas empresas evidencia a predominância dos dramas românticos, voltados a esse público, demonstrando que, também aqui, estabeleceu-se uma tradição da *soap opera*.

Segundo Robert Allen, o termo *soap opera* foi cunhado pela imprensa americana, ainda nos anos 1930, para definir os gêneros serializados de rádio-dramas domésticos que, nos anos 1940, respondiam por mais de 90% do horário de transmissão diurna patrocinada das rádios. *Soap* refere-se justamente aos anunciantes de produtos de limpeza domésticos, que juntamente com os fabricantes de alimentos e produtos de toalete utilizavam o horário diurno das rádios para cativar seu mercado consumidor primário, formado por mulheres entre 18 e 49 anos. Ainda segundo o autor, as *soap operas* continuavam uma tradição de ficção doméstica feminina surgida no século XIX e mantida pelas *magazine stories* dos anos 1920 e 1930⁹².

Voltando ao cenário paulistano, os Laboratórios Velman fabricavam produtos para a beleza feminina, como o Leite de Maçã e um famoso creme para as mãos. Há três produções patrocinadas pela empresa no acervo. A radionovela *O véu das minhas ilusões*, texto original de Castellar, foi veiculada pela Rádio Difusora em 1951 dentro da *Grande Novela Velman*. A produção era transmitida de segunda a sexta e teve 25 capítulos. Cada capítulo é iniciado por um resumo do anterior. De acordo com os créditos, a direção, inicialmente, foi de Oduvaldo Viana, que ao longo do projeto acabou substituído por José Castellar. A história se passa numa fazenda, no tempo presente, e a trama envolve um véu de noiva, que escondido na casa principal da propriedade, carrega uma maldição para os seus moradores.

⁹² Conf. ALLEN, Robert. *Soap Opera*, <http://www.museum.tv/eotv/soapopera.htm>, T. do A., acessado em 23/02/2015.

Também para a *Grande Novela Velman* foram produzidas, por Castellar, as radionovelas *Esperarei Por Você, Meu amor*, (Difusora, sem data) e *Fim de Semana* (sem data ou emissora).

A história e a atuação radiofônica da Gessy serão melhor discutidas no próximo texto, dedicado ao projeto radiofônico da Lintas, a house agency da Gessy Lever. Antes de sua aquisição pela Lever Brothers, em 1960, a Gessy era a grande fabricante nacional de sabonetes e, portanto, concorrente direta da Lever (fabricante do sabonete Lux). Castellar escreveu trabalhos para apenas um programa da empresa. Trata-se do *Teatro de Evocação Gessy*, para o qual ele escreveu histórias completas (ou adaptações) apresentadas em um único episódio. Em seu depoimento de 1978 ao CCSP, Castellar recorda que o *Teatro de Evocação* era dedicado a um público mais velho e tinha, por isso, um tom saudosista⁹³.

Um dos contos do acervo, *Quando Vovó Tinha Vinte Anos* (1944), exemplifica bem essa afirmação. O conto começa com uma garota discutindo ao telefone com o namorado e, a seguir, sendo interpelada pela avó, que se propõe a lhe contar uma história de sua juventude. Rapidamente, a história entra em flashback, seguindo a narrativa da avó, e envolve não um namorado, mas uma história de amor e uma lição de confiança entre seus pais. O retorno ao tempo presente só se dá ao final, para que a neta afirme o quanto a lição lhe foi valiosa.

Mas também há trabalhos de temática bem distinta. *Os Astros Não Podem Mentir* (1944), por exemplo, explora as cômicas consequências de um fenômeno astronômico que faz com que as pessoas sejam sinceras durante 24 horas. O conto se alterna no acompanhamento de diferentes núcleos de personagens: um casal de astros hollywoodianos, uma aristocrata apaixonada por seu motorista, a própria astrônoma que descobriu o fenômeno e seu colega, um famoso pianista russo e seu empresário brasileiro, etc.

Um detalhe curioso sobre os programas é que, em alguns casos, eles foram apresentados em diferentes programas e emissoras, com elencos e diretores distintos, mas sempre patrocinados pela Gessy. No roteiro de *Quando Vovó Tinha Vinte Anos*, por exemplo, consta a indicação de que ele foi “apresentado na Rádio São Paulo em 16 de

⁹³ Depoimento de José Castellar a Eliana Lobo de Andrade Jorge, 21/07/1978.

junho de 1944, no Teatro de Evocação Gessy, com Nelson Martinez, Lenita Helena, Nara Navarro e outros, sob a direção de Augusto Barone” e “reprisado na Rádio Tupi de São Paulo em 27 de julho de 1944, no Teatro de Emoção Gessy, com Zilda de Lemos, Alvaro Augusto, Lucilia Freire e outros, sob a direção de Octavio Gabus Mendes”.

Isso parece demonstrar que as rádios possuíam, de um modo geral, elenco, equipe técnica e diretores contratados, aptos a produzir os roteiros enviados por anunciantes e agências de publicidade. Vale lembrar também que, naquele momento, os recursos para a gravação dos programas eram bastante precários, o que inviabilizava a reapresentação dos trabalhos a partir da sua reprodução. Desse modo, toda nova exibição implicava numa nova montagem.

A perfumaria Valery foi outro anunciante com vários trabalhos ligados ao acervo Castellar, especialmente através do programa *Teatro de Contos Valery* (1945). O acervo traz ainda produções televisivas de Castellar patrocinadas pela empresa já nos anos 1950⁹⁴. Em relação ao *Teatro de Contos Valery*, consta do acervo, entre outras obras, a peça radiofônica *Joe Volta da Guerra*, cujo roteiro é “baseado em um conto-reportagem de John Hersey”. Essa produção, escrita e veiculada logo após o término da II Grande Guerra, narra a história de um soldado norte-americano que não conseguiu se readaptar à vida civil, abandonando o antigo emprego e afastando-se de seus familiares e de sua esposa. O trabalho era apresentado como uma homenagem à FEB (Força Expedicionária Brasileira) e, através do exemplo negativo, buscava conclamar os ouvintes a receber e reintegrar à sociedade os pracinhas que retornavam da Europa.

Vale destacar que há outras produções no Acervo que se referem à Guerra, como *A Última Noite de um Covarde*, *O Homem que viu Demais* e *Eram Todos Iguais* (Rádio São Paulo, 1945). Todos são trabalhos originais de Castellar e, com exceção do último, não trazem indicação de data ou emissora.

A loção Juvênia, para cabelos masculinos e femininos, patrocinou o programa *Melodias que ficaram* (Rádio São Paulo, 1944), que apresentava música variada (gravada e internacional) a partir de temas pré-estabelecidos. Há programas sobre as músicas das animações da Disney, música clássica, temas de óperas e standards norte-americanos, entre outros. Já o talco Johnson & Johnson (para a mãe e para o bebê)

⁹⁴ É o caso, por exemplo, da série televisiva *Namorados Valery*, de 1955.

patrocinou o musical de *Jean Sablon* (1906-1994), um cantor e ator francês que era muito popular no Brasil.

A Colgate-Palmolive foi, certamente, um dos mais importantes patrocinadores do rádio brasileiro em sua “época de ouro”, bem como o principal cliente da Standard Propaganda. Castellar, como vimos, veio a São Paulo para escrever as adaptações das radionovelas do cubano Leandro Blanco que a empresa trouxera para o Brasil. Constam do acervo três adaptações de obras de Leandro Blanco feitas por Castellar: *A Lei do Coração* (1944), *O Terrível Segredo de Luiza Martins* (1945) e *O Passado Nunca Morre* (1945), todas produzidas para a Rádio São Paulo. Há ainda dois outros trabalhos de 1944 feitos para a Colgate-Palmolive que também são resultados de adaptações. Um deles, *As Irmãs Mason* (1944), é baseado na obra de Berta Ruck e foi feito para o Rádio-Teatro Colgate Palmolive. O outro, o “romance em capítulos” *O Anjo das Trevas* (1944), foi feito a partir da obra de L. Del Rincón. Sobre Del Rincón eu não encontrei maiores referências, já Berta Huck, que escrevia principalmente para o público feminino, era bastante conhecida no Brasil durante os anos 1940.

Dentre as obras citadas, queria oferecer uma descrição mais detalhada de *A Lei do Coração*. Essa radionovela era veiculada de segunda a sexta e teve a duração de 41 episódios, o que está de acordo com a afirmação de Castellar de que as novelas para as agências de publicidade duravam por volta de dois meses. Essa produção, uma das mais antigas de Castellar, não traz ainda os trailers que, como veremos mais adiante, caracterizaram alguns de seus trabalhos posteriores. A trama se passa no tempo presente, durante a II Grande Guerra, portanto, e no Rio de Janeiro. No prólogo, o autor afirma que “afastado do teatro sinistro (...) nosso país havia de tornar-se refúgio das almas torturadas, o refrigerio dos ódios cruentos, o nascedouro de novas esperanças – a terra prometida, enfim, o berço de uma humanidade mais feliz, dentro do espírito de harmonia e de justiça”. Não tenho meios de avaliar se essa afirmação reverbera com alguma fidelidade o texto de Felix Blanco, mas é forçoso observar que, intencionalmente ou não, ela se adequa perfeitamente à visão do país oferecida naquele momento pela máquina de propaganda varguista. Isso pode denotar tanto a crença pessoal do autor quanto seu desejo – ao produzir uma novela sobre um evento dramático do presente – de se manter afastado de qualquer polêmica com o Regime Estadonovista e seus censores.

A novela narra as desventuras de Alberto Reis, músico brasileiro que residia em Paris com sua esposa, a também brasileira Vitória. Alberto é perseguido pelos nazistas por apoiar a resistência e Vitória, segundo informam a Alberto, é capturada e executada pelos alemães. A novela começa já com Alberto residindo no Rio de Janeiro, sofrendo a dor pela perda de Vitória, e sendo consolado por Irene, a filha do agiota que atormenta a sua vida. Depois de algum tempo, e apesar da resistência do pai, Irene se casa com Alberto. Três anos depois, no entanto, Vitória regressa ao Brasil e a trama acaba girando em torno da questão da escolha de Alberto entre as duas mulheres.

Um detalhe curioso sobre a obra é a de utilizar uma trilha musical original. Duas músicas acompanham a obra, sendo executadas tanto de forma diegética quanto não-diegética: a *Canção de Alberto*, que teria sido composta por Alberto para sua esposa Vitória e que ele sempre executa ao piano, e a *Valsa de Irene*. Também a radionovela *O Vêu das Minhas Ilusões*, apresentada mais acima, traz uma indicação de música que pode ter sido executada ao piano ou mesmo reproduzida a partir de gravação em disco. Trata-se de *My Romance*, de Rodgers e Hart, de 1935 .

Outro aspecto interessante sobre *A Lei do Coração* é o de que, juntamente com o roteiro, há uma correspondência enviada a Castellar por Oscar Reinoso, um representante da Colgate-Palmolive. Em 22/01/1944, Reinoso informa ao “estimado amigo” estar devolvendo três capítulos, que Castellar lhe havia entregue no dia anterior, e explica: “Depois de ler, notei que no 3º capítulo entra Alberto doente, sem ter explicação alguma sobre essa doença. Rogo a vc ver este negócio, pra saber se há qualquer erro ou qualquer coisa que não está de acordo com o script original”. Entendo que isso demonstra a atenção que a Colgate dedicava aos programas que patrocinava e o seu profundo envolvimento com a produção das radionovelas.

Voltando aos patrocinadores, merece menção a presença de produtos alimentícios entre os anunciantes dos programas, casos de Farinha Maria, Piraquê e Toddy. Nesses casos, embora o público feminino pareça ter sido o principal alvo dos anunciantes, também o público infantil e a audição conjunta da família podem ter sido considerados nas produções. O programa de variedades *Radio-Diversões Farinha Maria*, escrito por Castellar e veiculado, em 1944, pela Rádio São Paulo, era decididamente dirigido ao público feminino. O programa era consideravelmente sofisticado, apresentando quadros fixos e variáveis em suas três edições semanais:

segundas, quartas e sextas, das 21:30 às 22:00. Juntamente com os roteiros, há uma apresentação desses quadros feita por Castellar:

- *Procuram-se Marias*: Concurso que escolhia mensalmente, através da votação do público, entre 13 concorrentes, a Maria-cantora, a Maria-radioatora e assim por diante.
- *A Minha Maria*: A partir da ideia de que “a mulher amada, como quer que se chame, é sempre Maria”, os ouvintes são convidados “a dizer como se declararam às suas Marias”.
- *Intercambio de receitas*: Os ouvintes enviam receitas e/ou pedem aquelas que desejam ter.
- *Distrações*: Os ouvintes são incentivados a enviarem “casos de distração” e “Cada distração digna de ser radiofonizada é premiada com vinte e cinco cruzeiros, apresentando-se uma de cada vez”.
- *Binóculo* (depois rebatizado *Bola de Cristal*): um quadro de curiosidades.
- *Papéis Trocados*: dois artistas de rádio-teatro sorteados terão de ler, na forma de diálogo, textos escolhidos aleatoriamente, “o que dará grande efeito cômico, porque um estará falando de uma coisa, e o outro, de outra”.
- *Tribunal do Amor*: Radiofonização de um “complicado caso de amor”. Pede-se auxílio aos ouvintes para “resolver a situação” e ganha um prêmio em dinheiro o que “responder com mais lógica”.
- *Grandes Momentos de Amor*: radiofonização de “cenas amorosas de obras célebres”, com pedidos de sugestões aos ouvintes.

- *Marias na História*: “Rápida radiofonização da vida de alguma famosa Maria”, com pedidos de sugestões aos ouvintes.

Os números musicais, sempre ao vivo, eram executados por cantores, duplas, grupos vocais e por conjuntos orquestrais como Art Nolan e seu Jazz, Orquestra Cubana “Los Habaneros” e Antonio Rago e seu Conjunto Regional, além da Grande Orquestra Rádio São Paulo.

O radio-conto *Eram Todos Iguais*, já citado aqui, foi produzido para o Teatro de Aventuras da Farinha Maria e veiculado pela Rádio São Paulo em 23/07/1945. Trata-se de uma produção em homenagem aos pracinhas da FEB e celebra a vitória dos aliados na II Grande Guerra. A história narra a amizade entre quatro pracinhas de origens e crenças diferentes: um judeu, um católico, um protestante e um materialista.

A Piraquê e a Fundação Brasil patrocinaram separadamente, nos anos 1950, o programa musical *Quando os Maestros se Encontram*. No acervo, há dois programas dessa série, um de cada patrocinador. E ambos foram escritos por Castellar, em 1957. Um dado curioso é o de que esses programas foram feitos para veiculação simultânea em rádio e televisão. No caso, para a Rádio Nacional e a televisão Paulista, utilizando-se tanto do auditório da emissora de rádio quanto dos estúdios da emissora de televisão. O programa reunia orquestra, bailarinos e, principalmente, maestros convidados, que faziam comentários sobre as músicas que seriam executadas. O episódio patrocinado pela Piraquê, de agosto de 1957, é apresentado por Hebe Camargo. Já o patrocinado pela Fundação Brasil, de novembro do mesmo ano, é apresentado por Sílvio Santos.

Tônicos e medicamentos em geral eram tradicionais patrocinadores de programas radiofônicos. No acervo em questão, os anunciantes que identifiquei nessa área são o Biotônico Fontoura e a Magnésia Fluida de Murray. Do primeiro, temos o *Almanaque Biotônico Fontoura*, programa que será melhor apresentado mais adiante, e a radionovela *O Castelo Encantado* (Radio Difusora, 1945), produzida para o *Radioteatro Biotônico Fontoura*.

A novela, que traz a indicação de ter sido baseada no romance *O Solar de Dragonwyck*, de Anya Seton, teve 19 capítulos e foi transmitida no horário noturno (20:30 às 21:00) às terças, quintas e sábados. Ela é antecedida por um trailer de sete

páginas que, assim como os trailers dos filmes atuais, assume a função de envolver e conquistar o ouvinte. No caso, ele o faz buscando estabelecer o suspense sobre onde será ambientada a produção. O trailer relembra que a novela anterior *Lua Sobre o Deserto*, “passava-se num ambiente exótico, romântico...”, no caso, como explica o personagem do beduíno, “entre as areias do deserto, onde raramente as palmeiras erguem a sua figura esguia...”. Afirmando que “o Radioteatro Bitônico Fontoura continuará apresentando a seus ouvintes novelas em ambientes estranhos, em épocas diversas, indo de encontro ao espírito romântico de toda mulher”, é lançada a pergunta: “qual será o ambiente, exótico, distante e sedutor no qual vão acontecer as cenas cheias de romance e imprevisto da novela *O Castelo Encantado*?” Temos, em seguida, a apresentação das várias possibilidades: Espanha? Estados Unidos? China? Brasil imperial? Rússia? Para cada uma delas é apresentada uma transição musical, diálogos de personagens e narrações sugerindo enredos e reproduzindo algumas informações (ou o senso comum) sobre esses países. Finalmente é revelado que o enredo

(...) passa-se nos Estados Unidos, em 1844, quando ainda havia senhores feudais, todo-poderosos, aristocratas que olhavam o povo com desdém... velhos puritanos, que estavam sempre a ler a Bíblia, e não toleravam que uma moça suspirasse de amor... e lindas raparigas sonhadoras que desejavam correr mundo, ver os arranha-céus de quatro andares de Nova York... poetas que cantavam as belezas do Novo Mundo ou as tristezas de uma cultura europeia desambientada no clima da América nascente e forte!

Dentro do roteiro há um texto de divulgação, certamente produzido para mídia impressa, informando que acabava de ser lançada uma adaptação cinematográfica de *O Solar de Dragonwick* (Joseph Mankiewicz, 1946), apresentando uma foto promocional do filme e afirmando que os ouvintes poderão agora ter uma ideia de como são os personagens da radionovela.

Da Magnésia Fluida de Murray temos o patrocínio do *Rádio Romance*, da Rádio Cruzeiro do Sul. Além da Magnésia, patrocinavam o programa o Saponáceo Radium, o Desinfetante Astro e a Casa Paraíso. Para o programa, Castellar escreveu *A Tragédia de Salomé*, uma adaptação livre da peça de Oscar Wilde que incorpora, inclusive, o

depoimento do escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, que conheceu Wilde em sua juventude. A peça se desenvolve a partir de um diálogo entre os dois romancistas.

Entre os patrocinadores nacionais citados no acervo, merece menção a Aerovias Brasil, para a qual Castellar produziu, em 1947, *Retrato do Mundo*, veiculado pela Rádio Cruzeiro do Sul. Contando com cantores e duas orquestras – a Orquestra Sinfônica da Rádio Cruzeiro do Sul e a Orquestra Columbia⁹⁵ – o programa, através de um “retratista imaginário”, buscava levar ao ouvinte “uma imagem poética e musical dos países em que se divide o mundo”. Levado ao ar às 22:00, *Retratos do Mundo* focou países como Polônia, França, Canadá, Estados Unidos, Argentina e Suíça, entre outros.

Em relação aos anunciantes internacionais, acredito que as principais empresas citadas sejam a Colgate Palmolive, cujas produções já foram discutidas aqui, e a Goodyear, ambas empresas norte-americanas. Curiosamente, Castellar parece não ter produzido nenhum trabalho para a Lever Brothers.

A produção patrocinada pela Goodyear era o *Teatro Goodyear*, veiculado pela Rádio Nacional, aos domingos, das 18:30 às 19:00. O acervo traz pelo menos cinco produções de Castellar para o programa, todas de 1945 e adaptadas de contos estrangeiros: *O coração humano (Human Heart)*, de Adela Rogers Saint Johns, publicado pela revista *Cosmopolitan* em julho de 1940; *O Colar de Diamantes (The Necklace)*, de Guy de Maupassant, publicado pela *Reader's Digest* em 1937; *A Árvore da Lembrança (White Oak)*, de Walter Marquiss, publicado pela revista *Blue Book* em novembro de 1944; e *Um Coração de Mulher*, versão brasileira de um conto da *Cosmopolitan* do qual não é apontado o nome do autor ou o título original. Esses radiocontos normalmente traziam um prólogo e uma apresentação dos personagens antes do início da trama propriamente dita.

Embora as produções do acervo não apontem tão claramente para essa questão, alguns desses programas patrocinados, que trazem as versões de obras internacionais, representam um aspecto pouco estudado da história do rádio no Brasil, que é o da força dos anunciantes internacionais, especialmente dos norte-americanos, e de sua influência

⁹⁵ Em relação ao nome da orquestra, vale mencionar que Alberto Byington Jr, dono da Cruzeiro do Sul, era também proprietário da gravadora Colúmbia do Brasil, criada a partir de uma parceria com a homônima Norte-Americana, e respondia pelo licenciamento, impressão e distribuição dos discos daquela empresa no Brasil. A Rádio Cruzeiro do Sul certamente funcionava como um meio de divulgação para esse repertório. Posteriormente, a gravadora seria rebatizada como Continental Gravações Elétricas.

sobre o rádio brasileiro em sua “época de ouro”. Entre as produções patrocinadas por grandes anunciantes norte-americanos, temos a presença constante de versões nacionais de programas criados naquele país ou, no caso das radionovelas, trazidos de Cuba.

Esse processo irá se intensificar a partir do início dos anos 1940 e, entre as versões de programas norte-americanos no rádio brasileiro, podemos citar *Repórter Esso* (Rádio Nacional, 1941, versão de noticioso norte-americano patrocinada pela Standard Oil,) e *O crime não compensa* (Rádio Record, 1949, versão da série norte-americana *Crime Does Not Pay*, patrocinada pela Colgate-Palmolive), entre outras. Castellar fala ainda de radionovelas norte-americanas, de temática rural, trazidas ao Brasil pela Sidney Ross Company e adaptadas com bem menos sucesso do que as equivalentes cubanas da Colgate-Palmolive⁹⁶. No acervo Castellar constam também muitas adaptações de contos da literatura internacional.

Como um dos objetivos desse trabalho é utilizar a trajetória de Castellar também para oferecer um cenário mais detalhado da produção radiofônica de São Paulo, gostaria de apresentar, a seguir, uma breve descrição das agências publicitárias e emissoras citadas, bem como de algumas das obras que Castellar produziu para as mesmas.

5. Agências publicitárias

Evidentemente, a Standard ocupa um lugar fundamental na produção radiofônica de José Castellar e no rádio brasileiro em geral. A empresa, como vimos, foi criada em 1933 por Cícero Leuenroth (1907-1972), no Rio de Janeiro. Cícero foi também um dos fundadores da Associação Brasileira de Propaganda, ABP, em 1937, e do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, o IBOPE, em 1942, (BREU e PAULA, 2007: 132). Seu pai, Eugenio, foi um dos fundadores da primeira agência de publicidade do Brasil, a Eclética, em 1914⁹⁷. Foi em função da ligação da Standard Propaganda com o rádio que, “em 1937, por iniciativa de Leuenroth, foi montado no Brasil o primeiro estúdio radiofônico” (BREU e PAULA, 2007: 132)

⁹⁶ “Radionovela: do passado às perspectivas futuras”, depoimento de José Castellar ao IDART, 1979.

⁹⁷ Cícero Leuenroth morreu em Los Angeles, *Correio da Manhã*, 28/12/1972.

Segundo Eduardo Paiva, “o contrato da Standard Propaganda com a Colgate-Palmolive previa a montagem de um estúdio de gravação em São Paulo e outro no Rio de Janeiro para atender à propaganda do creme dental Colgate e do Sabonete Palmolive” (PAIVA, 2010: 09). Após o final do contrato com a Colgate-Palmolive, em 1948, o estúdio de São Paulo se transformaria na empresa Rádio Gravações Elétricas – RGE, fruto de uma sociedade entre Leuenroth e José Scatena. O estúdio RGE iria responder pelas gravações de muitas produções radiofônicas e musicais durante as duas décadas seguintes, sendo vendido em 1965 para a gravadora Fermata (PAIVA, 2010: 09-10).

A Standard foi vendida à agência de publicidade norte-americana Ogilvy & Mather em 1972, ano do falecimento de Cícero Leuenroth. Todas as produções e adaptações de Castellar para a Colgate-Palmolive e grande parte de suas produções para a Rádio São Paulo até pelo menos 1945, foram feitas em função de sua ligação com a Standard. A página inicial do roteiro de *A Lei do Coração* (1944), por exemplo, que traz a apresentação dessa radionovela de Leandro Blanco, adaptada por Castellar para a Colgate-Palmolive, foi escrita em papel timbrado da “Empresa de Propaganda Standard Ltda”. Também o programa *Radio Diversões*, de 1944, patrocinado pela Farinha Maria, tem a página inicial escrita em papel timbrado da Standard. Foi também para a Standard a produção do *Almanaque Biotônico Fontoura*, de 1943, que, embora sem indicação de autor, certamente foi escrito por Castellar.

O *Almanaque* era uma produção totalmente roteirizada, de caráter predominantemente cômico, que trazia quadros sobre horóscopo, curiosidades, datas históricas, charadas e esquetes cômico. Os quadros eram roteirizados, ficcionais e eles ou seus apresentadores traziam os nomes de produtos do Laboratório Fontoura, como Madame Drósera, que era o nome de um Xarope; o Comprimido Cômico Fontol, nome do analgésico do laboratório; ou o Professor Bororó, correspondente ao Elixir para o sangue de mesmo nome. Além disso, anúncios do principal produto da empresa, que dava nome ao programa, eram feitos ao longo de todo o roteiro.

A J. W. Thompson, empresa norte-americana cuja história remonta a 1864, foi a primeira agência de publicidade internacional a se instalar no Brasil, ainda em 1929⁹⁸. A

⁹⁸ <https://almanaquepp.wordpress.com/2008/05/16/jw-thompson-a-historia/>, acessado em 16/01/2015.

empresa se mantém até hoje em atividade no país. Pelo menos dois programas do acervo foram produzidos para a J. W. Thompson por José Castellar, ambos musicais: *Melodias que ficaram* (Rádio São Paulo, 1944) e *Jean Sablon* (Rádio Cultura, 1944), já apresentados aqui.

6. Emissoras de rádio

Apresento, a seguir, um breve perfil das emissoras mencionadas no acervo e algumas das obras de Castellar veiculadas por elas.

Difusora de São Paulo: A emissora foi fundada em 1933 e inaugurada no ano seguinte. A empresa destacou-se

por possuir a primeira torre irradiadora de 87 metros de altura, que se instala na América do Sul (...). A Rádio Difusora também é a primeira a se organizar sob a forma de Sociedade Anônima, sendo seus incorporadores os Drs. Luiz Antônio Fleury Assumpção e Manfredo Antônio Costa. Na lista de seus acionistas figuram nomes de grande relevo nos meios bancários, comerciais e culturais”⁹⁹.

Posteriormente, a emissora seria comprada pela Tupi e se tornaria parte dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Castellar basicamente produziu radionovelas para a emissora, estando a maior parte das produções, como já vimos aqui, concentradas nos período de 1951 e 1953. As duas únicas exceções são a já citada radionovela *O Castelo Encantado*, de 1945, e *Heroínas Anônimas*, de 1946. Essa última produção romanceava as vidas de mulheres que inspiraram homens célebres. O acervo conta com programas dedicados a Emma Darwin (esposa de Charles Darwin), Maria Clemm (tia de Edgar Allan Poe), Ana Rutledge (primeiro amor de Lincoln), Lucia e

⁹⁹ Conf. http://memoriallandelldemoura.com.br/radiod_artigos_cronologia_do_radio_sp.html, acessado em 09/02/2015.

Maria (inspiradores de Pasteur) e às mulheres na vida de Vitor Hugo. Os roteiros são dramatizações baseadas nas histórias desses personagens.

Entre os muitos trabalhos do autor produzidos para a emissora entre 1951 e 1953, destacarei *Tristão e Isolda*, radionovela de 26 capítulos, veiculada três vezes por semana, que estreou em março de 1953. Não constam patrocinadores no roteiro, tendo sido a produção feita para o Grande Teatro de Novelas da emissora, no horário das 21 horas. A adaptação é apontada, na capa do último episódio, como “de acordo com a lenda céltica, através dos poemas e narrativas de Godofredo de Estrasburgo, Thomas, Béroul e Eilhart d’Oberg”. O trabalho conta com um trailer inicial onde são apresentados elementos da história original, bem como os principais atores da trama, cujos papéis-título foram interpretados por Walter Avancini e Flora Geny.

Rádio Tupi: A Rádio Tupan, depois renomeada Rádio Tupi, foi fundada em 1934, já como parte do grupo Diários Associados. Para a emissora, Castellar escreveu oito trabalhos entre radiodramas e radionovelas nos anos de 1954 e 1955. Entre os radiodramas, destaco aqui *Sacrifício de uma Vida*, que foi ao ar no dia 25/02/1955 às 13:30. Descrito no roteiro como uma “fantasia histórica”, o texto é baseado na suposta relação entre o pintor Albrecht Durer (1478-1521) e seu irmão, que teria se sacrificado para que Durer estudasse. Esse irmão teria sido homenageado por Durer em sua obra mais famosa (*Betende Hande*)¹⁰⁰.

Rádio São Paulo: A emissora surgiu em 1924 como a pioneira Rádio Club São Paulo e retomou suas operações como parte do grupo de Paulo Machado de Carvalho, em 1934. Desse grupo, as Emissoras Unidas, também fizeram parte, como já vimos aqui, as rádios Record, Excelsior, Pan-Americana e Bandeirantes. Como se sabe, a Rádio São Paulo foi uma das pioneiras também na produção e veiculação de radionovelas no país, através do lançamento de *A Predestinada*, de Oduvaldo Vianna (Ortiz, 1991: 25)¹⁰¹. A emissora

¹⁰⁰ Embora difundida há séculos, a história da pobreza e do sacrifício do irmão de Durer seguramente é falsa, mas não tenho como precisar se Castellar tinha essa informação.

¹⁰¹ Conforme Jeanette Ferreira da Costa, *Predestinada* foi ao ar em 16/09/1941, enquanto *Em Busca da Felicidade* estreou na Rádio Nacional um pouco antes, em 05 de junho (COSTA, 2007: 61).

especializou-se nesse gênero, chegando a transmitir, durante os anos 1950, 21 radionovelas diariamente¹⁰². Fechada no início dos anos 1970, a rádio foi reaberta, em 1981, sob o controle do grupo Bandeirantes. Posteriormente, a emissora, que ainda mantém o nome de Rádio São Paulo e ocupa atualmente a frequência de 960KHz (AM), foi vendida para a Igreja Universal do Reino de Deus.

A Rádio São Paulo chegou a ser dirigida por Oduvaldo Vianna e teve no radioator Waldemar Ciglioni (1918-2008) o seu maior astro. Contratado em 1956, Ciglioni atuou na emissora por quase 30 anos, estrelando e dirigindo dezenas de produções¹⁰³. A São Paulo foi o destino de quinze das radionovelas de Castellar pertencentes ao acervo¹⁰⁴, além de ter sido, como vimos, a primeira emissora a produzir e veicular um de seus trabalhos.

Entre as radionovelas que Castellar escreveu para a emissora, destacaria *O Sheik*, de 1950, baseada na obra homônima de E. M. Hull. A produção, com 31 capítulos de 30 min. de duração, foi escrita para o Teatro de Aventuras da emissora e veiculada às segundas, quartas e sextas no horário das 21:30.

Também essa produção apresenta um longo e muito elaborado trailer de apresentação, que traz uma descrição (bastante ficcionalizada) do processo de criação do roteiro, descrito pelo próprio Castellar (ou, mais provavelmente, por um radioator que o interpreta), e uma apresentação dos personagens e da trama. Esse trailer ocupa integralmente o que seria o primeiro capítulo da radionovela e atesta tanto a importância que a emissora atribuía à produção quanto o prestígio de Castellar junto aos ouvintes.

Também no ano de 1950, Castellar escreveu para o mesmo programa a radionovela *A Flecha da Vingança*. A trama estreou no dia 21 de outubro e teve 23 capítulos. Ambientada na Inglaterra da época da Guerra das Rosas (final do século XV), a história é livremente baseada no livro *A Flecha Negra*, de Robert Louis Stevenson.

¹⁰² Beijos. Suspiros. A radionovela voltou. Jornal *O Estado de S. Paulo*, 19/07/1981.

¹⁰³ Waldemar Ciglioni (1918-2008) O Homem Verbete da Radionovela, <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0611200808.htm>, acessado em 16/01/2015.

¹⁰⁴ Estou considerando, para esse cálculo, apenas as radionovelas do acervo que efetivamente trazem o nome de Castellar e da emissora de destino. No total, Castellar deve ter produzido um número bem maior de trabalhos para a Rádio São Paulo.

Radio Tamoio: A Tamoio é uma emissora carioca que surgiu em 1944 como Rádio Educadora do Brasil. Posteriormente, teve seu nome mudado para Rádio Tamoio e passou a integrar os Diários Associados¹⁰⁵. Nos anos 1980, a emissora foi adquirida pelo Sistema Verdes Mares e, atualmente, tem sua programação voltada para a comunidade nordestina do Rio de Janeiro.

Para o Grande Teatro da Rádio Tamoio, Castellar escreveu, em 1951, *O Coração Que Eu Roubei*, radionovela de 18 capítulos feita em parceria com Péricles do Amaral. A novela conta a história de Ernesto, jovem da sociedade paulistana no período da Monarquia que, na prisão, narra as desventuras por que passou a seus dois companheiros de cela. Ao final da novela ele ganha a liberdade e acaba se casando com sua amada. Uma curiosidade da produção é a de ter sido dirigida por Dias Gomes.

Rádio Cruzeiro do Sul: Como já foi dito aqui, a emissora teve a sua implantação definitiva em 1932 sob o controle de Alberto Byington Jr., sendo parte da primeira cadeia de emissoras do país, a Verde-Amarela. Em seu depoimento de 1978, Castellar menciona a Cruzeiro do Sul como seu primeiro emprego em São Paulo depois de sua saída da Standard¹⁰⁶. No acervo, constam três produções para a emissora, todas de 1947: *Retratos do Mundo* e *Joe Volta da Guerra*, já apresentados nesse trabalho, e *Filme sequência*

Filme Sequência, que teve sua primeira apresentação em 23/11/1947, tem uma estrutura interessante, sendo anunciado como “uma sessão de cinema completa, em seu receptor”. A produção traz “cinco programas em um”: complemento nacional, notícias internacionais, desenho animado, short musical e um filme longa-metragem.

O episódio analisado traz, depois das notícias, a música “Pintinhos no Terreiro”, um choro de Zequinha de Abreu, que seria o “desenho animado”. O “short musical”, não definido no roteiro, ficava a cargo da Orquestra Colúmbia, dirigida pelo maestro

¹⁰⁵ <http://www.tupandifusora.com/paginas/francisco-de-assis-chateaubriand-bandeira-de-melo.php>, acessado em 29/01/2015.

¹⁰⁶ Depoimento de José Castellar a Eliana Lobo de Andrade Jorge, 21/07/1978.

Totó. O “longa-metragem”, com abertura característica de cinema, era a comédia *Pensão... Doce Pensão*, de autoria do próprio Castellar.

Rádio Nacional: Castellar produziu programas tanto para a Rádio Nacional do Rio de Janeiro quanto para a de São Paulo. A Nacional do Rio, como vimos aqui foi a mais importante emissora de rádio do país e teve forte papel no projeto de integração política e cultural desenvolvido pelo governo Vargas. Fundada em 1936, a rádio foi incorporada ao Patrimônio da União em 1940 e sofreu forte declínio a partir da segunda metade da década de 1960. Atualmente, a emissora pertence à EBC, Empresa Brasil de Comunicação, do Governo Federal, e opera em AM na frequência de 1130KHz. Vinculada à Rádio Nacional do Rio de Janeiro, a Nacional de São Paulo foi inaugurada em 1952. Em 1965, ela acabou adquirida pelas Organizações Globo.

Constam do acervo duas obras produzidas por Castellar para a Rádio Nacional, em 1945 e 1946, e que se destinavam, portanto, à emissora do Rio: *O Coração Humano* e *A Árvore da Lembrança*, já citadas nesse trabalho.

Em relação à Rádio Nacional de São Paulo, destacam-se no acervo as produções realizadas na segunda metade da década de 1950, que eram transmitidas simultaneamente por essa emissora e pela TV Paulista. Um desses trabalhos, *Quando os Maestros se Encontram*, já foi apresentado aqui. Outra produção, realizada nos mesmos moldes, foi *Esses Homens*, veiculada em 1955 no horário das 22:05 às 22:30. O programa, voltado para o público feminino, contava com uma animadora, orquestra, cantora convidada, entrevistadoras que compunham a “banca examinadora” (que sabatinava um convidado do sexo masculino) e quadros ficcionais escritos por Castellar.

Rádio Cultura: Segundo relato de Irineu Guerrini Jr. (2009b), a emissora surge em 1933 como a rádio clandestina DKI – A Voz do Juqueri, criada por Olavo e Dirceu Fontoura, filhos do proprietário dos Laboratórios Fontoura¹⁰⁷, e por alguns amigos. Mais tarde, “a emissora é regularizada, tem o seu nome mudado para Rádio Cultura e passa a operar como uma emissora comercial” (GUERRINI JR., 2009b: 6). A emissora teve sua

¹⁰⁷ Fabricante do famoso Biotônico Fontoura.

melhor fase nos anos 1950 e chegou a contar com uma programação variada: diversas atrações musicais além de programas humorísticos, culturais, jornalísticos e ficcionais (GUERRINI JR., 2009b: 55). *A Peneira Rhodine*, o *Repto aos Enciclopédicos* (depois, *Desafio aos Catedráticos*), de Cid Franco, o *Programa do Livro* e as criações de Vital Fernandes da Silva, o Nhô Totico, são algumas das produções mais marcantes da emissora (GUERRINI JR., 2009b: 74). Em 1959, já dentro do cenário de crise determinado pelo avanço da televisão, a Cultura é adquirida pelo grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand (GUERRINI JR., 2009b: 69), que obtém a concessão de um canal de televisão vinculado a ela. Dez anos depois, em 1969, a Rádio e TV Cultura são adquiridas pela Fundação Padre Anchieta e se tornam emissoras educativas (GUERRINI JR., 2009b: 70). No acervo, só temos um trabalho de Castellar que traz a indicação de ter sido veiculado pela Cultura: trata-se do já citado programa musical radiofônico *Jean Sablon*, produzido para a agência J.W. Thompson.

Além das obras já citadas, vale mencionar que o acervo traz algumas produções de Castellar voltadas para o público infantil, mas sem nenhuma indicação de data, programa ou emissora. Os textos são, no geral, adaptações de histórias tradicionais e temas folclóricos nacionais e internacionais, como *Histórias de Corupira*, *A Tartaruga Faladeira*, *A Galinha dos Ovos de Ouro* e *O Patinho Feio*.

O acervo traz também um grande número de adaptações além das já citadas. Algumas delas são bastante livres e mantêm, em alguns casos, uma ligação um tanto tênue com o texto original.

Dois exemplos, entre muitos, seriam as comédias *Meu Filho É Mais Velho Do Que Eu* e *Sonho De Uma Noite De Verão*, ambas sem indicação de data ou emissora, e adaptadas, respectivamente, das obras de F. Scott Fitzgerald (*The Curious Case Of Benjamin Button*) e William Shakespeare (*A Midsummer Night's Dream*). Incluí os roteiros digitalizados dessas duas peças no anexo desse trabalho como uma forma de apresentar ao leitor algo da materialidade do acervo.

O roteiro de *Meu Filho É Mais Velho Do Que Eu*, de caráter cômico, é iniciado com a marcha carnavalesca *Mamãe Eu Quero* e um diálogo entre a cegonha e a morte, que trocam suas cargas por engano. Por isso, o bebê nasce velho, mas permanece assim.

A história termina com o protagonista (Euzébio) gritando que quer mamar e a volta da marcha que iniciou o programa.

Já a adaptação de *Sonho De Uma Noite De Verão*, embora refira-se, como o texto original de Shakespeare, a um tempo em que “havia fadas e gênios no bosque, perto de Atenas”, traz gírias contemporâneas e é todo construído num tom paródico.

O recurso às adaptações foi utilizado por vários autores de rádio. Já vimos neste trabalho que Dias Gomes alega ter produzido centenas de adaptações de textos clássicos ao longo de sua carreira no veículo. Para Dias Gomes, ao menos pelo que se depreende de suas palavras, o recurso foi também uma forma de conhecer melhor esses textos. Em *A História de Zé Caolho* que, como vimos, parece ter sido livremente inspirado em *Simão, o Caolho*, a adaptação teve uma clara intencionalidade política. O mesmo ocorreu nas adaptações de óperas clássicas feitas por Tulio de Lemos.

Em Castellar, ao contrário, entendo que as adaptações estão claramente direcionadas ao entretenimento do espectador. Não afirmo isso como um comentário depreciativo, apenas como uma constatação de sua maior adaptação ao meio em que atuava e às demandas do público a que se dirigia. E Castellar também seguiu inclinações pessoais nessa caminhada. Se em adaptações como as citadas acima o tom paródico esteve presente, em outras o autor parece ter sido bem mais fiel ao texto original. Além disso, o conjunto de sua obra mostra que Castellar dominava a língua inglesa e tinha um considerável conhecimento sobre a literatura anglo-saxônica. E também o cinema, uma paixão do autor desde sua juventude¹⁰⁸, fez-se bastante presente em sua obra radiofônica.

Acredito que o que os exemplos de Dias Gomes e Castellar demonstram é a existência, ao menos naquele momento, de espaços para um leque mais variado de atuações junto ao rádio. Se a trajetória de Dias Gomes mostra que o rádio ainda era permeável a um certo trânsito entre os polos de produção, permitindo a atuação de profissionais menos imbuídos de sua lógica, a carreira de Castellar mostra que já havia também um significativo grau de organização do meio, com padrões de atuação já estabelecidos e um considerável nível de racionalização da produção.

¹⁰⁸ <http://www.museudatv.com.br/biografias/Jose%20Castellar.htm> acessado em 30/08/2014.

Assim, entendo que a mostra apresentada evidencia a grande capacidade de Castellar em operar com esses padrões, expressando-se através de diferentes formatos e temáticas. Por conta disso, acredito que ela tenha conseguido oferecer ao leitor uma visão mais detalhada do rádio produzido no Brasil ao longo das décadas de 1940 e 1950, mostrando algumas de suas tendências, formatos dominantes e um pouco da riqueza de sua programação.

IV

RADIODRAMA NOS ANOS 1980:

O PROJETO DE PRODUÇÃO DA SSC&B-LINTAS

O rádio é a arte do autor

Carlos Eduardo Soffredini

Ao falar sobre a produção de radionovelas no Brasil, Lia Calabre afirma que “na década de 1970 o gênero desapareceu, apesar de algumas tentativas isoladas de reativá-lo” (CALABRE, 2007: 82). Embora a afirmação seja, de um modo geral, correta, este texto será dedicado a um projeto de produção que representou uma admirável exceção dentro desse cenário. Refiro-me ao fato de que, ao longo da década de 1980, milhares de horas de ficção radiofônica foram produzidas em São Paulo, naquele que foi, sem dúvida, o maior projeto brasileiro do gênero desde a década de 1970. A responsável por essa produção foi a SSC&B-Lintas, a housing agency da empresa anglo-holandesa Gessy Lever.

As radionovelas e séries ficcionais criadas nesse projeto foram veiculadas – em alguns momentos – por mais de trezentas emissoras, localizadas principalmente em cidades do interior das regiões Norte, Centro-Oeste e Nordeste do país. Este texto, provavelmente o primeiro já escrito sobre esse tema, busca oferecer um relato sobre o projeto radiofônico da SSC&B-Lintas e, a partir dele, discutir questões como a relação entre o rádio e a produção artística paulistana dos anos 1980, a atualização tecnológica do meio e a sua organização e importância dentro do cenário das comunicações do país durante o período.

Inicialmente, irei oferecer um histórico da atuação das empresas Gessy e Lever Brothers/Unilever no rádio brasileiro até a década de 1970. Depois, apresentarei um breve olhar sobre o lugar do rádio no cenário das comunicações brasileiras durante a década seguinte. A seguir, irei apresentar o projeto radiofônico da SSC&B-Lintas

discutindo a formação da equipe, o modo de produção, a forma de distribuição dos programas e a sua base tecnológica.

Para a realização desse trabalho, contei com a colaboração de inúmeros profissionais e amigos. Valvênio Martins, Geraldo Leite, Nivaldo Ferraz, Zalo Comutti, Enéas Carlos Pereira e Chica Brother, que atuaram no projeto, tiveram a gentileza de me conceder seus depoimentos. As pesquisadoras Fabiana Nogueira e Viviani Alves, do Centro de História da Unilever Brasil, forneceram um valioso material sobre o projeto de rádio e sobre a história da Gessy e da Unilever, composto por textos de pesquisa, um livro sobre a empresa, um clipping de jornais e revistas e centenas de horas de gravações. Carlos Minehira, meu ex-aluno, desenvolveu uma primeira pesquisa sobre a produção radiofônica da SSC&B-Lintas, que funcionou como um importante ponto de partida para este texto¹⁰⁹.

A todos, expresso novamente a minha gratidão.

1. Os caminhos da *soap opera* brasileira

A empresa brasileira Cia Gessy Industrial e a anglo-britânica Lever Brothers, conhecidas, respectivamente, por seus sabonetes *Gessy* e *Lever*, depois renomeado *Lux*, foram concorrentes durante a época de ouro do rádio no Brasil e utilizaram intensamente o veículo na divulgação de seus produtos, frequentemente através do patrocínio de programas. Juntamente com a norte-americana Colgate-Palmolive que, como vimos, atuou no rádio brasileiro principalmente através da agência de publicidade Standard, essas empresas foram as grandes protagonistas brasileiras da tradição da *soap opera*.

Os relatos sobre a Gessy e a Lever Brothers que, a partir da compra da empresa brasileira pela anglo-britânica, em 1960, irão formar a Gessy Lever e, depois, a Unilever, são baseados principalmente no livro *Gessy Lever: história e histórias de intimidade com o consumidor brasileiro* (UNILEVER, 2001). O livro, que me foi

¹⁰⁹ Carlos Minehira participou comigo da gravação do depoimento de Valvênio Martins e produziu, em 2010, um projeto de pesquisa de mestrado que, infelizmente, não foi levado adiante.

fornecido pelo Centro Histórico da Unilever, contou com o trabalho de pesquisa das historiadoras Lygia Rodrigues, Silvana Goulart e Zuleika Alvim.

2. Cia Gessy Industrial

A história da Gessy remonta ao ano de 1897 quando, na cidade de Valinhos, no interior de São Paulo, o veneziano José Milani, que importava produtos de limpeza, adquire uma pequena fábrica de sabão criada anos antes por um outro imigrante italiano, de nome Miari (UNILEVER, 2001: 13). A empresa assim formada, a José Milani & Cia, lança o sabão Minerva poucos anos depois e, em 1913, o sabonete Gessy (UNILEVER, 2001: 13-14). Em 1932, com a empresa já atuando também no mercado de óleos e gorduras, ela assume a denominação Companhia Gessy Industrial e contrata os serviços da agência de publicidade norte-americana N.W. Ayer & Son (UNILEVER, 2001: 20)¹¹⁰.

Em relação à atuação da empresa no rádio, a publicação da Unilever aponta que, durante a década de 1940, “em São Paulo e Rio de Janeiro, a Gessy patrocinava programas de aventuras como *O Homem Pássaro*; de música como *Versos e Melodias Gessy* e *Alma Cabocla*; de variedades, como o *Grande Show Gessy*; e de esportes, como *Rádio Esporte Gessy*.” (UNILEVER, 2001: 80-83). Além disso, José Castellar, como vimos, adaptou romances internacionais para o *Teatro de Evocação Gessy*. No Acervo Castellar constam também roteiros produzidos por outros autores para a empresa, casos de Gilberto Martins, com o programa *Pandemônio Gessy* (sem data ou indicação de emissora), e de Cassiano Gabus Mendes, com o radiodrama *Pantera Humana*, escrito para o *Teatro de Emoção Gessy* (Radio Tupi, 1944). Para a Rádio Nacional, em 1955, era produzido ainda o programa *Passatempos Gessy*, apresentado por César de Alencar¹¹¹.

¹¹⁰ Criada na Pensilvânia, em 1869, a agência foi instalada no Brasil em 1931 com o objetivo de “desenvolver a propaganda dos veículos da Ford no país” (ABREU e PAULA, 2007: 172).

¹¹¹ Os Grandes Prêmios dos Passatempos Gessy, jornal *A Noite*, 6/06/1955. http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=348970_05&pagfis=30433&pesq=&esrc=s, acessado em 20/10/2014.

3. Lever Brothers

Segundo a publicação da Unilever, a Lever Brothers surgiu em Bolton, na Inglaterra, no ano de 1884, como um negócio de venda de sabão criado por William Hesketh Bolton em sociedade com seus irmãos. Sua grande inovação em relação aos concorrentes foi cortar o sabão em pedaços regulares e embalá-los, criando a marca *Sunlight* (UNILEVER, 2001: 12). Poucos anos depois, *Sunlight* já era o sabão mais vendido no mundo e a empresa ampliava suas atividades lançando os flocos *Lux*, para lavagem de roupas e, mais tarde, o sabonete de mesmo nome (UNILEVER, 2001: 13).

A empresa chega ao Brasil em 1929 como Sociedade Anônima Irmãos Lever e lança seu sabonete Lever em 1932¹¹². A Lintas, Lever International Advertising Services, a *house agency* da empresa, é implantada no Brasil já em 1931. No entanto, a agência tem dificuldades para se consolidar no país e acaba sendo fechada em 1933, ano em que a Lever contrata os serviços da empresa de publicidade norte-americana J.W.Thompson (UNILEVER, 2001: 21).

Segundo a publicação da Unilever, a Lintas seria reaberta no país em 1937,

(...) munida agora de instrumental sofisticado como as pesquisas de marketing e opinião. Ela seria, entre as agências brasileiras, a primeira a produzir spots radiofônicos gravados e jingles musicais, e a primeira a montar estúdio fotográfico. Ela também trabalharia exclusivamente para a Lever até 1968, quando começou a atender também outros clientes (UNILEVER, 2001: 34).

Em relação ao rádio, a Lever Brothers foi uma das responsáveis, nos Estados Unidos, pela tradição das *soap operas*. Ela se tornou um dos maiores anunciantes da era de ouro do rádio norte-americano patrocinando programas como *Lux Radio Theater*, *The Bob Hope Show* e *Big Town*, com Edward G. Robinson¹¹³.

¹¹² O sabonete seria relançado no Brasil com o nome Lux apenas em 1963.

¹¹³ DOUGHERTY, P. Lever Brothers Back on Radio. *New York Times*, 28/04/1983. <http://www.nytimes.com/1983/04/28/business/advertising-lever-brothers-back-on-radio.html> acessado em 20/10/2014. Todos esses programas permaneceram no rádio entre as décadas de 1930 e 1950, migrando depois para a televisão.

No Brasil, um passo inicial em relação ao veículo foi dado em 1936, quando Rodolfo Lima Martensen (1915-1992), que se tornaria depois diretor da Lintas, funda a Companhia Royal de Radio Produções a partir de um convite do Departamento de Propaganda da Irmãos Lever S/A. Sua primeira produção através da Royal foi o programa *Hora Esquisita*, patrocinado pelo sabonete Carnaval, da Lever, e lançado em julho pela Radio Difusora de São Paulo. Em setembro do mesmo ano, a Royal criou a novela *Lucas e Orfeu*, para lançamento do sabonete Lever, pela mesma emissora. Em novembro, o programa passou a ser produzido também pela Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, com Celso Guimarães e Otávio Gabus Mendes nos principais papéis (ROCHA e VILA, 1993: 59). Além disso,

Por anos a fio a Lever patrocinou programas de auditório da Rádio Nacional. E pôs o seu nome num de variedades, o Levertimentos, que era transmitido simultaneamente pela Nacional e pela Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro, e pela Tupi e Difusora, em São Paulo, movimentando uma constelação de que faziam parte, entre outros, Pixinguinha, o apresentador César Ladeira, as cantoras Marlene, Emilinha Borba e Angela Maria, o maestro Radamés Gnattali e, em começo de carreira, um certo Chico Anysio (UNILEVER, 2001: 26)

Já em relação às radionovelas, a Lever, no início da década de 1950, passou

(...) não só a patrociná-las como também a produzi-las. A agência Lintas comprava textos e os distribuía, de graça, às emissoras, que os levavam ao ar, intercalando anúncios dos produtos da empresa. O advento das fitas magnéticas, no final da década, permitiu à Lintas entregar às rádios não mais textos, mas novelas gravadas. As fitas, que uma laboriosa rede de distribuição fazia chegar aos quatro cantos do país, vinham com os anúncios da Lever, além de janelas que as emissoras – cerca de 250, alcançando 23 milhões de ouvintes – podiam preencher como bem entendessem (UNILEVER, 2001: 27).

Esse modelo de distribuição dos capítulos de radionovelas para as rádios através de fitas, onde estavam incluídos também os comerciais dos produtos da Unilever¹¹⁴, e sem pagamento pela veiculação será, como veremos mais adiante, mantido pela SSC&B-Lintas no seu projeto radiofônico dos anos 1980.

Em 1960, como já foi comentado, ocorreu a aquisição das Indústrias Gessy pela Irmãos Lever, com a nova empresa assim formada assumindo a denominação de

¹¹⁴ A denominação Unilever seria adotada pela empresa apenas em 2001 (UNILEVER, 2001: 145).

Indústrias Gessy Lever. A empresa, considerando o período de seu surgimento, dedicará grande parte de seus esforços publicitários à televisão e não mais ao rádio. As novelas continuarão a ser seu principal foco de interesse e ela patrocinará, entre outras produções, a versão televisiva de *O Direito de Nascer*, lançada em São Paulo e no Rio de Janeiro em dezembro de 1964 (UNILEVER, 2001: 29). Na mesma década, a Gessy Lever patrocinou ainda a série televisiva nacional *Alô Doçura*, com Eva Wilma e John Herbert, além da exibição no país das séries norte-americanas *Bonanza*, *Cidade Nua* e *Dr. Kildare* (UNILEVER, 2001: 30).

A Lintas é, atualmente, uma das maiores agências de publicidade do mundo, operando em 50 países através de mais de 160 unidades. A denominação SSC&B-Lintas foi resultante da fusão desta última com a agência de publicidade norte-americana Sullivan, Stauffer, Colwell and Bayles, ocorrida em 1967. Em 1982, após um novo ciclo de fusões, surgiria a SSC&B: Lintas Worldwide, depois rebatizada Lintas: Worldwide¹¹⁵.

4. A Grande Novela Gessy Lever

Embora fique claro no relato acima que a Gessy Lever mudou sua estratégia publicitária, transferindo seus principais investimentos do rádio para a televisão, é preciso esclarecer que ela não parou, mesmo antes do projeto dos anos 1980, de investir em rádio e, mais especificamente, em ficção radiofônica. A prática de produzir radionovelas, gravá-las em fita magnética e entregá-las às emissoras que, como vimos, foi iniciada nos anos 1950, manteve-se nas décadas posteriores.

A partir da aquisição da Gessy, essa produção passou a ser denominada *Grande Novela Gessy Lever*. O projeto de rádio que apresento aqui foi resultado de uma atualização dessa estratégia. Valvênio Martins, produtor e pesquisador de rádio que atuou no projeto a partir de 1986, atribui as mudanças feitas a Castro Negrão, que assumiu a área de produção de rádio da empresa por volta de 1981.

¹¹⁵ <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/lintas-worldwide-history/>, acessada em 29/01/2015.

Quando o Negrão chegou para coordenar esse Núcleo de Rádio da Lintas, que atendia basicamente à Gessy Lever, existia a Grande Novela Gessy Lever, que era colocada no ar de que maneira? Pegava-se na prateleira um texto pronto, acabado, antigo da Ivani Ribeiro (...), chamava de volta preferencialmente os mesmos atores que haviam feito aquilo no passado, na Rádio São Paulo (...) e aquilo era falado novamente. Aquilo era interpretado daquela maneira clássica da radionovela. E o Negrão achava aquilo muito chato (...) O Negrão falou “não, eu quero textos novos” e começou a buscar no teatro autores que pudessem ter uma linguagem mais nova. Autores jovens na época. Ele foi buscar Soffredini e ofereceu para (Carlos Alberto) Soffredini isso. (...) Ele chamou vários autores, mas autores ligados ao teatro.”¹¹⁶.

No acervo que me foi disponibilizado por Fabiana Nogueira e Viviani Alves consta apenas uma produção anterior ao projeto de produção da década de 1980: trata-se da adaptação radiofônica de *Irmãos Coragem*, telenovela de Janete Clair, dirigida por Daniel Filho, e exibida pela Rede Globo entre 08/06/1970 e 12/06/1971¹¹⁷. Não se trata, portanto, de um roteiro antigo de rádio, como os que Valvênio Martins afirma terem sido tradicionalmente utilizados. A novela é apresentada nos créditos da gravação como “uma adaptação radiofônica de Urbano Lóes da mais famosa novela de Janete Clair”. A produção inclui inserções comerciais de produtos da Gessy Lever – Omo Total, sabonete e creme dental Gessy – e dos eletrodomésticos Frigidaire, já que a SSC&B-Lintas não atendia exclusivamente à Gessy Lever.

A versão radiofônica usa o mesmo tema de abertura da versão televisiva (*Irmãos Coragem*, de Nonato Buzar e Paulinho Tapajós¹¹⁸) e só nove episódios, com duração aproximada de 30 minutos cada, constam do acervo que me foi disponibilizado. Considerando a numeração desses episódios, distribuídos entre o 221º e o 270º, conclui-se que a versão radiofônica foi ainda mais longa do que a versão televisiva da obra, que teve 238 capítulos. Os dados do Centro de História estabelecem a veiculação da radionovela “por volta de 1970”, ou seja, ela deve ter sido apresentada com algum atraso em relação à telenovela da Rede Globo, mas iniciada enquanto esta ainda estava no ar. A audição dos capítulos disponibilizados no acervo levanta algumas questões

¹¹⁶ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

¹¹⁷ <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-1-versao/trilha-sonora.htm>, acessado em 16/01/2015.

¹¹⁸ Trata-se da mesma gravação da versão instrumental do tema que foi utilizada na telenovela.

acerca dessa produção que eu gostaria de detalhar.

Uma delas é a da envergadura do investimento da SSC&B-Lintas na área de rádio. Em texto não-publicado do Centro de História da Unilever Brasil, que traz os créditos, a sinopse e outras informações sobre a produção, constam os nomes de 27 rádio-atores, além de um sonoplasta, um apresentador, um diretor e dois contrarregras¹¹⁹. A produção também certamente exigiu negociações com a Rede Globo, que provavelmente incluíram a autora da telenovela e os responsáveis por sua trilha musical.

Em julho de 1983, a revista *Meio & Mensagem* afirmava que a “Gessy Lever, um dos 10 maiores anunciantes do país, aplica cerca de 7% de sua verba publicitária em rádio”¹²⁰. É de se imaginar que, em 1970, quando a cobertura televisiva ainda tinha significativas limitações no país, o investimento no rádio fosse ainda maior. E, mais importante, a Gessy Lever concentrou esse investimento quase que exclusivamente na produção de programas, evitando sempre que possível o pagamento da veiculação publicitária no rádio¹²¹.

Já em relação à linguagem, diria que a produção foge bastante do padrão tradicional das radionovelas que, de acordo com Valvênio, costumava ser adotado na *Grande Novela Gessy Lever*.

A produção é muito cuidadosa e parece seguir muito mais o padrão sonoro da obra televisiva em que se baseou do que propriamente a tradição radiofônica. Em primeiro lugar, temos as interpretações. Como poderá ser ouvido no episódio disponibilizado no CD que acompanha esse trabalho, não temos a empostação e a interpretação carregada, tradicionais da radionovela, com as vozes ficando mais próximas do tom coloquial utilizado pelos atores televisivos. Porém, por se tratar de

¹¹⁹ Os contrarregras seriam os responsáveis pela produção dos efeitos sonoros dos programas. Essa é uma denominação tradicional do rádio e do teatro, que foi inclusive utilizada por Valvênio Martins em suas descrições do projeto. Já o sonoplasta seria o responsável pela operação dos equipamentos de áudio – microfones, mesas de som, discos com efeitos gravados, etc. Mas voltarei a esse tema no capítulo final deste trabalho.

¹²⁰ Radionovela: mídia eficiente. *Revista Meio & Mensagem*, 1ª quinzena de julho/1983, p. 23. Vale observar que, atualmente, o investimento publicitário em rádio, no Brasil, oscila em torno de 4%.

¹²¹ Conforme afirmado por Geraldo Leite em depoimento prestado ao autor em 06/09/2014.

uma novela que se passa no meio rural, temos tanto no rádio quanto na televisão o uso de sotaques. Para efeito de comparação, estou incluindo no CD também um trecho de *Madona das Sete Luas*, de Ivani Ribeiro: uma das radionovelas dos anos 1950 produzida pela Rádio Bandeirantes, de São Paulo, que me foi disponibilizada pelo CEDOM da emissora. Nela, o recurso da voz empostada, bem como a fala mais pausada dos atores, ficam bastante evidentes.

Outro detalhe fundamental na produção é a ausência de um narrador, também sempre presente em produções radiofônicas tradicionais. Esse narrador, equivalente ao denominado nas produções audiovisuais como *voice over* ou, mais tradicionalmente no Brasil, como “voz de deus”, por sua onipresença e onisciência, conduz o ouvinte através da trama. Esse tipo de recurso narrativo está presente na radionovela desde as primeiras produções cubanas adaptadas. Já na versão radiofônica de *Irmãos Coragem* optou-se por manter a narrativa sonora bastante próxima da audiovisual, dispensando a *voice over* e exigindo do ouvinte que acompanhe a narrativa apenas a partir da caracterização das vozes, dos diálogos e das rápidas mudanças de ambientação sonora. Nos diálogos, é utilizado com frequência o recurso de se chamar sempre os personagens por seus nomes, para facilitar sua identificação por parte dos ouvintes¹²². Já a ambientação é fornecida pelos efeitos sonoros e, especialmente, pela trilha musical.

Em relação aos efeitos sonoros, eles seguem a tradição do rádio: a maior parte é produzida em estúdio (simulações de cascos de cavalos, tiros de festim, passos, sons de objetos sendo movidos, etc.), talvez junto com a gravação das vozes. Esses sons, além de produzidos dentro das convenções do veículo, são utilizados com bastante parcimônia, de modo a conduzir a história com mais clareza. Ou, como explica Robert McLeish:

A tentação para um produtor novato em termos de peça radiofônica é exagerar nos efeitos. Embora no mundo real os sons que ouvimos sejam muitos, neste aspecto a peça radiofônica proporciona não o que é real, mas o inteligível. É possível gravar sons genuínos que separados de sua realidade visual não transmitem coisa alguma. (MCLEISH, 2001: 187)¹²³.

¹²² Em seu manual de produção radiofônica, ao qual recorrerei com certa frequência ao longo desse capítulo, Robert McLeish afirma que “o diálogo deve nos lembrar de vez em quando quem está falando com quem” (MCLEISH, 2001: 183).

¹²³ No cinema, onde os efeitos sonoros são utilizados em apoio à imagem, eles são muito mais presentes. Já o excesso de informações sonoras, no rádio, pode prejudicar a compreensão da narrativa. Além dos

Os efeitos são bem simples e, em alguns momentos, de qualidade duvidosa (como, por exemplo, os efeitos sonoros da cena do posto de gasolina, por volta dos 8:00' do episódio 222, que integra os anexos desse trabalho). A exceção, em termos de qualidade dos efeitos sonoros, fica naqueles produzidos a partir de vozes, como sons de multidão, gritos, conversas de fundo, gemidos, etc., que são utilizados com considerável frequência. Suponho que esses sons tenham sido gravados em estúdio, com os próprios atores da produção, e registrados em fita para serem depois adicionados à edição final dos capítulos.

Já a trilha musical é muito presente na produção e comporta, como na telenovela, o uso de música variada. O aspecto radiofônico da trilha é a utilização exclusiva de música instrumental, enquanto a telenovela contava com várias canções. As canções são evitadas como música de fundo em produções radiofônicas porque podem prejudicar a compreensão dos diálogos. McLeish, a esse respeito, inclui entre as regras para a produção de um programa musical: “Nunca sobreponha sua fala a um vocal (...) falar em cima da voz de um cantor pode confundir, e para o ouvinte não soar muito diferente de uma interferência de outra emissora” (MCLEISH, 2001: 136).

Acredito que a radionovela não conte com música original própria, embora utilize os temas instrumentais produzidos para a telenovela. Além disso, ela utiliza uma grande variedade de música de outras fontes. Numa rápida audição dos episódios disponíveis podem ser identificadas trilhas de cinema como as compostas por Ennio Morricone para os filmes de Sérgio Leone (que chegaram a ser utilizadas também na telenovela), música orquestral (erudita) de autores diversos e temas jazzísticos nacionais e internacionais.

Isso aponta para uma característica importante da produção, que é a de contar com recursos de edição de áudio, como o gravador de fita, que permitiam a adição posterior de música e efeitos – recurso que, como vimos, não estava disponível até o início dos anos 1950, quando da gravação de *A História de Zé Caolho*. Isso possibilitou, no caso de *Irmãos Coragem*, não só um maior ecletismo da trilha como, através da utilização de música preexistente, uma considerável redução dos custos de produção.

sons simulados em estúdio, é provável que a produção tenha se utilizado de sons pré-gravados, como sons de carros em movimento, por exemplo.

Segundo a sinopse da radionovela, fornecida junto com as gravações pelo Centro de História da Unilever, “pela época em que foi ao ar, *Irmãos Coragem* está no limiar da troca do rádio pela televisão, ainda com grande predomínio do rádio na maior parte do país. A radionovela, portanto, permitiu que a história chegasse a um público muito maior”. Esse é um fator que exige uma análise mais detalhada, já que ele justificou não apenas a manutenção da *Grande Novela Gessy Lever*, como toda a ação que seria desenvolvida por Castro Negrão a partir dos anos 1980.

5. A penetração do rádio no Brasil na década de 1980

Geraldo Leite, que foi supervisor de planejamento de mídia da SSC&B-Lintas, em depoimento prestado a essa pesquisa em 2014, explica a estratégia que norteou a ação da agência junto ao rádio:

A referência básica de informação para a gente, para esse tipo de operação, era o Marplan¹²⁴. O Marplan mostrava claramente que a televisão tinha uma penetração horizontal no país naquela época talvez (...de) 80% dos domicílios, 85%, alguma coisa assim. E que, principalmente quando chegava no Norte e Nordeste, ou por vezes no interior de alguns estados, essa penetração caía e era o rádio, que em geral era igual à televisão, que nesse lugares subia. Nas classes mais baixas, principalmente, a televisão não chegava, e principalmente no interior do Brasil. (...) Nós sempre usávamos essa defasagem para dizer “olha, é aqui que o rádio tem que entrar”. Porque o rádio não só vai trazer uma parcela de cobertura que a televisão não alcança quanto ele vai trazer o que a gente chama de frequência, repetição da mensagem, mais barato do que a televisão.¹²⁵

¹²⁴ Os estudos Marplan são um “Conjunto de pesquisas regulares de mídia, com o objetivo de subsidiar os veículos, agências e anunciantes, fornecendo dados referentes à penetração e ao perfil dos principais meios publicitários - jornais, revistas, rádio, TV, cinema, teatro e Internet - dos nove maiores mercados brasileiros (Grande São Paulo, Grande Rio de Janeiro, Grande Belo Horizonte, Grande Recife, Grande Porto Alegre, Salvador, Curitiba, Brasília/DF, Fortaleza).” Conforme <http://comercial2.redeglobo.com.br/midiakit/Pages/dicionarioMidia.aspx?Titulo=ESTUDOS%20MARPLAN&Letra=E>, acessado em 12/02/2015.

¹²⁵ Geraldo Leite, depoimento concedido ao autor em 06/09/2014.

Ele acrescenta ainda que “esse era o caminho de poder chegar no interior do Brasil. Aquilo era entendido como uma opção de marketing importante. E essa ideia da radionovela e da operação toda de rádio foi comprada pela presidência e pela direção de marketing da Gessy Lever como um todo”¹²⁶.

Embora o foco da programação fosse o interior do país, o projeto também chegava a muitas capitais. Porém, “quanto mais profissional fosse a rádio, profissional no sentido comercial, menos possível era essa troca onde ‘eu mando as produções e você coloca os comerciais’, já que essas emissoras queriam dinheiro mesmo, não podia ser troca de produto”. Como o conceito básico da Gessy Lever para o rádio era o de investir em produção e não na veiculação de mídia, o diálogo com essas rádios se tornava inviável. Por isso, “se você entrava em Curitiba ou Salvador, você nunca entrava em emissoras de ponta, mas nas mais necessitadas”¹²⁷.

Geraldo observa ainda que as produções eram necessariamente para o rádio AM, já que o FM não se voltava às classes menos favorecidas e nem era tão presente no país, especialmente nas regiões visadas pelo projeto¹²⁸.

Valvênio Martins nos oferece uma descrição mais acurada do processo de seleção das emissoras:

*Quais são essas emissoras? A gente tinha um mapa gigante na nossa sala que a gente abria e achava, por exemplo, a Rádio Caucaia do Alto. Quantos quilowatts ela tem? Com essa potência, ela pega quantos quilômetros? Abria um compasso e pegava a região que ela cobria. Aí pegava outra rádio. Aqui tem um núcleo que eu não chegou, eu quero esse núcleo. Ou você conseguia uma emissora local para cobrir aquele espaço ou ia atrás de uma emissora próxima a uma cidade grande.*¹²⁹

O perfil das emissoras desejadas também era bastante definido:

¹²⁶ Geraldo Leite, depoimento concedido ao autor em 06/09/2014.

¹²⁷ Geraldo Leite, depoimento concedido ao autor em 06/09/2014.

¹²⁸ Geraldo Leite, depoimento concedido ao autor em 06/09/2014.

¹²⁹ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

*Eu não vou falar com regiões que tem menos de 65% de rádio. Se tiver mais de 35% de televisão eu não quero. Se tiver mais do que x de habitantes não pode. A rádio não pode ter mais de 50 quilowatts. Tinha uma série de detalhes que fazia com que você chegasse onde? Onde o comercial da Gessy Lever não chegava via televisão.*¹³⁰

Em relação às marcas da Gessy Lever promovidas através do projeto, pode ser verificada nas produções a inclusão de comerciais de produtos como Rexona, Omo, Minerva, Claybon, Dorian, Close-Up e Brilhante, entre outros. Valvênio lembra, em relação ao mapeamento das rádios, que este se baseava num trabalho feito por Rodolfo Lima Martensen que, como vimos, fora presidente da SSC&B-Lintas e, posteriormente, consultor da empresa: “quando Rodolfo Lima Martensen tinha o controle disso, ele trabalhava com, se não me engano, 440 emissoras. Depois, por uma questão estratégica, diminuimos isso para 250, evitando redundâncias e eliminando as emissoras que não eram confiáveis na veiculação dos comerciais”.¹³¹

Em relação à questão da penetração do rádio, entendo que o projeto evidencia um cenário onde as desigualdades regionais determinam grandes diferenças no que se refere aos usos sociais do veículo. Durante as décadas de 1970 e 1980, na cidade de São Paulo, por exemplo, o rádio AM dividia-se, de um modo geral, entre as emissoras que buscavam o ouvinte de baixa renda, na periferia, através de comunicadores de grande penetração popular e, de outro, entre as que investiam no jornalismo, na prestação de serviços e na cobertura esportiva, visando a classe média. Assim, enquanto uma rádio como a Record, que ocupou o primeiro lugar de audiência em São Paulo durante boa parte desse período, apostava em nomes como Eli Corrêa, Zé Bétio e Gil Gomes, visando um público formado por empregadas domésticas e moradores de bairros da periferia, emissoras como a Jovem Pan e a Bandeirantes disputavam a atenção de um ouvinte em melhor situação econômica através do jornalismo, da informação sobre o trânsito e da prestação de serviços, bem como o público masculino através do noticiário dos clubes e da transmissão dos jogos de futebol.

No meio rural e em regiões menos desenvolvidas do país, no entanto, as demandas a serem atendidas eram um tanto distintas, e a ficção radiofônica parecia

¹³⁰ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

¹³¹ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

ainda manter uma significativa capacidade de atração sobre os ouvintes.

Claro que se trata de um cenário bastante distinto daquele representado pela televisão, onde a produção era muito mais centralizada, já que invariavelmente vinculada a grandes redes de alcance nacional. Nesse caso, a cobertura poderia ser deficiente em certas regiões do país ou o veículo ter pouca penetração junto a determinadas camadas sociais, mas o conteúdo transmitido, em qualquer caso, era sempre o mesmo. Por essa razão, é necessário entender que o desenvolvimento do rádio no Brasil tem características distintas do da televisão, não se dando de forma homogênea ao longo de todo o território nacional. Devido a isso, cenas regionais de consumo radiofônico podem ter se mantido, por um bom tempo, em aparente contradição com as tendências dominantes do veículo de um dado período.

Assim, quando Lia Calabre escreve que a radionovela desapareceu na década de 1970, ela faz uma afirmação que é essencialmente correta para o rádio ouvido nos grandes centros urbanos, mas que não corresponde exatamente, como o projeto da SSC&B-Lintas irá comprovar, à realidade do interior do país, especialmente das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste.

De qualquer forma, deve-se considerar que mesmo o público dessas regiões estava se transformando e, talvez, já não recebesse bem as produções tradicionais que normalmente eram oferecidas através da *Grande Novela Gessy Lever*. Como vimos, a produção da versão radiofônica da telenovela *Irmãos Coragem* já apontava, em alguma medida, para essa questão.

Assim, as ações de promoção do projeto tiveram, prioritariamente, a função de afastá-lo da tradição do rádio e da própria *Gessy Lever*, mostrando que se tratava de algo novo e, portanto, mais adequado ao ouvinte da década de 1980. Uma reportagem de 1985 da revista *Afinal*, por exemplo, focada na divulgação do projeto, afirmava que

A radionovela quer conquistar novamente o público (...). Mas não da maneira que conquistou o Brasil nos anos 50, com dramalhões e sustentada em interpretação empostada. Há três anos esse produto vem sendo rejuvenescido por uma equipe de jovens atores e autores de teatro. Um projeto supervisionado por Castro Negrão, da SSC&B Lintas, a agência de publicidade que há 35 anos é a responsável pela produção e distribuição da Grande Novela Gessy Lever. (...) Há três anos, somente 60 emissoras de rádio transmitiam suas desgastadas produções. Mas Fábio e Joana foi o

*marco divisor; escrita e dirigida por Carlos Alberto Soffredini, autor teatral consagrado com a peça Carrera do Divino, essa radionovela teve uma eficiente campanha de lançamento pelas emissoras do interior, e recebeu o interesse imediato de 180 rádios.*¹³²

Pelo texto, depreende-se que interessava a Castro Negrão distanciar-se do modelo radiofônico anterior da SSC&B-Lintas e afirmar a novidade e sucesso do novo projeto na forma do aumento do número de emissoras envolvidas na veiculação das novas produções. Interessava, principalmente, valorizar a nova equipe, formada por jovens atores e autores de teatro. Também por isso, antes de apresentar o projeto, irei discutir a formação da equipe e suas conexões com o cenário cultural e artístico do período.

6. A formação da equipe

Por sua proposta de atualização da linguagem da radionovela, o projeto radiofônico da SSC&B-Lintas assumiu grande proximidade com a cena cultural que se desenvolvia na cidade de São Paulo no período. Geraldo Leite, que se tornaria um dos seus grandes apoiadores, foi trabalhar na empresa ainda nos anos 1970. Ele se dividia entre suas atividades profissionais na agência e a carreira artística no Grupo Rumo, do qual era vocalista. O pai de Geraldo, também publicitário, havia sido o representante em São Paulo da Rádio Nacional. Por conta disso, Geraldo sempre teve uma forte ligação com o rádio, tendo inclusive produzido, por três anos, durante a segunda metade dos anos 1970, o Programa *Noite Alta*, na Rádio Bandeirantes¹³³. Também Rodolfo Lima Martensen foi, como vimos, bastante ligado ao rádio.

Dois outros membros do Grupo Rumo, Helio Ziskind e Paulo Tatit, integrariam posteriormente o projeto, respondendo por boa parte das trilhas musicais produzidas. Por essa via, as produções assumiriam alguma proximidade com a nova cena musical

¹³² No ar, mais uma Grande Novela Gessy Lever, *Afinal*, 05/03/1985, p. 42.

¹³³ Geraldo Leite, depoimento concedido ao autor em 06/09/2014.

que se constituía na cidade. Além deles, Wanderley Martins¹³⁴, ator, diretor e compositor musical que trabalhou junto a Carlos Alberto Soffredini no Grupo de Teatro Mambembe, também respondeu por algumas das trilhas musicais do projeto, assim como César Assolant, músico e compositor que acabaria depois se especializando na produção de músicas para o público infantil (especialmente discos e espetáculos de teatro).

Geraldo Leite já trabalhava na SSC&B-Lintas quando Castro Negrão foi contratado. Valvênio Martins chegaria à agência um pouco mais tarde, em 1986, para trabalhar mais diretamente com Negrão. Valvênio era próximo de Geraldo Leite e de sua esposa, Bete Carmona, com quem chegou a atuar em projetos de pesquisa sobre rádio para o Idart. Posteriormente, Valvênio trabalharia na BBC, na Rádio USP e na Rádio Cultura.

Entre os novos autores teatrais, Carlos Alberto Soffredini (1939-2001) foi o primeiro selecionado por Castro Negrão para o projeto. Soffredini fundou, em 1976, o Grupo de Teatro Mambembe¹³⁵ que, seguindo suas ideias, buscava “uma interpretação brasileira, (...) voltada para uma investigação junto às raízes da comédia de costumes e do circo-teatro”¹³⁶. Entendo que essa ligação de Soffredini com a cultura popular acabou sendo decisiva para o seu grande envolvimento com o projeto radiofônico. Do Mambembe, além do já citado Wanderley Martins, participaram do projeto o músico e contrarregas Sérgio Chica (Chica Brother) e os atores Rosi Campos, Ednaldo Freire e Flávio Dias¹³⁷.

Além de Soffredini, outros autores que produziram com certa regularidade para o projeto foram:

¹³⁴ Wanderley formou-se pela EAD/ECA/USP e tem uma extensa carreira no teatro, mantendo até hoje a sua colaboração com o grupo Mambembe, conf. http://teatropedia.com/wiki/Wanderley_Martins, acessado em 21/01/2015.

¹³⁵ http://teatropedia.com/wiki/Carlos_Alberto_Soffredini, acessado em 21/01/2015.

¹³⁶ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399372/grupo-de-teatro-mambembe>, acessado em 21/01/2015.

¹³⁷ Rosi Campos desenvolveu uma extensa carreira no teatro, na televisão e no cinema. Ednaldo Freire, ator, diretor, cenógrafo e professor de teatro, foi um dos fundadores do Mambembe; Flávio Dias é dublador de cinema e televisão desde a década de 1970, além de ator, radioator e diretor de dublagem.

Alhyntor Magalhães Jr (Maga): Trabalhou como roteirista em programas radiofônicos e televisivos como *Balancê*, *Perdidos na Noite*, *A Praça é Nossa* e *Escolinha do Professor Raimundo*, entre outros¹³⁸.

Enéas Carlos Pereira: Formado pela ECA, Enéas, em depoimento concedido para essa pesquisa em 2015, afirma ter consolidado sua carreira como roteirista no projeto. Ele foi coordenador de dramaturgia na Televisão Cultura, além de autor de espetáculos musicais e de diversas produções de rádio e televisão, tendo trabalhado em emissoras como Globo e SBT. A partir de 2012, Enéas começou a escrever também para cinema.

Irmãos Bambulha: Grupo humorístico que atuava no teatro e na Rádio USP, onde criou, nos anos 1980, o programa *Não tranca que lá vem alavanca*. Sua contribuição ao projeto está ligada à sua participação no programa Rádio-Riso, do qual o acervo da Unilever, infelizmente, não guarda nenhum registro.

Benê Rodrigues: Benedito Rodrigues Pinto, já falecido, foi dramaturgo, professor e diretor de teatro. Foi também autor de peças teatrais como *Meia Sola* (Prêmio Anchieta 1976), *O Baú da Inspiração Perdida*, *Na Fronteira*, *As Aventuras de Pardoca* e *Dona Julia*¹³⁹.

Bosco Brasil: Formado pela ECA/USP, depois de sua participação no projeto da SSC&B-Lintas Bosco Brasil iria se tornar um premiado autor de teatro. Também participou da produção de diversas telenovelas, adaptando o roteiro de *As Pupilas do Senhor Reitor* (SBT, 1994), colaborando nos textos de *Anjo Mau* (TV Globo, 1997), *Torre de Babel* (TV Globo, 1998), *Essas Mulheres* (TV Record, 2005) e *Bicho do Mato* (TV Record, 2006), e sendo o autor principal de *Tempos Modernos* (TV Globo, 2010), entre outros trabalhos¹⁴⁰.

Raul Reis: Natural de Aparecida d'Oeste, interior de São Paulo, Raul era agricultor, músico autodidata e escritor. Seu principal trabalho artístico foram os roteiros feitos

¹³⁸ <http://filmow.com/magalhaes-jr-a257210/>, acessado em 24/01/2015.

¹³⁹ http://teatropedia.com/wiki/Benedito_Rodrigues_Pinto, acessado em 27/01/2015.

¹⁴⁰ <http://www.imdb.com/name/nm0105392/>, acessado em 24/01/2015.

para o projeto. Suas histórias, manuscritas em cadernos escolares, foram apresentadas por Valvênio Martins (seu genro) a Geraldo Leite, que aprovou a produção da série *Histórias do Sertão*, que reuniu mais de 200 contos escritos por ele¹⁴¹.

Segundo Valvênio Martins, também foram feitas tentativas com profissionais de televisão como Silvio de Abreu e Carlos Lombardi, mas elas não deram certo¹⁴².

Entre os atores e atrizes listados nos créditos de algumas das produções e que desenvolveram carreiras de maior repercussão, destacaria, entre outros, os nomes de Iara Jamra, que desenvolveu uma extensa carreira em televisão e cinema; Wendel Bezerra, que se especializou em locução e dublagem; Sílvia Poggetti, atriz, diretora e preparadora vocal; Nancy Galvão, que se destacou por trabalhos posteriores mais ligados ao cinema; Eduardo Silva, que tem sua carreira mais ligada ao cinema e à televisão; Riba Carlovich, ator mais ligado ao teatro; Renata Soffredini, atriz, diretora de teatro e filha de Carlos Alberto; Nivaldo Ferraz, ex-integrante dos *Irmãos Bambulha* que escreveu roteiros e trabalhou como radioator no projeto, prosseguindo depois a carreira como jornalista e redator na Rádio Cultura; Oswaldo Boaretto, ator e diretor teatral; Dulce Muniz, atriz e diretora de teatro; Paulo Gorgulho, ator com extensa carreira em teatro, cinema e televisão; Fernando Petelinkar, ator mais conhecido por seus trabalhos na televisão; Francesco Zigrino, ator e diretor italiano que trabalhou por um longo período na Escola de Artes Dramáticas (EAD) da ECA/USP; Fernando Neves, ator e diretor teatral; Ariela Goldmann, que atuaria também com diretora de teatro e atriz de teatro e televisão; Rodrigo Faro, que desenvolveu uma carreira de sucesso como ator e apresentador de televisão; Mauro de Almeida, que se tornaria mais conhecido como locutor e dublador; e Luiz Carlos Bahia, ator e compositor com diversos trabalhos em teatro, cinema e televisão.

Alguns desses nomes eram ligados a grupos teatrais bastante atuantes na cidade de São Paulo durante os anos 1980, como Tapa, Os Fofos e os já citados Mambembe e Irmãos Bambulha. Curiosamente, muitos desses atores, assim como outros profissionais aqui citados, formaram-se na ECA/USP e, posteriormente, trabalharam na Rádio e

¹⁴¹ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009 e <http://www.skalafm.org.br/index2.php?pag=historias&id=47>, acessado em 24/01/2015.

¹⁴² Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

Televisão Cultura. Isso demonstra que o projeto acabou tendo um papel tanto na oferta de oportunidades de atuação para toda uma geração de atores, diretores e compositores de trilhas que iniciava a sua carreira, como pode ter auxiliado na construção de relações profissionais entre seus integrantes que acabariam sendo mantidas em suas atividades posteriores.

Além dos profissionais já citados, Valvênio Martins lembra que o projeto contou também com locutores para a apresentação dos programas e dos comerciais produzidos. Ele destaca nomes como Antonio Viviani, Gilberto Rocha, Guilherme Queiroz e William Bonner. Todos eram profissionais de destaque no rádio, sendo que Viviani foi fundador e Rocha membro da primeira diretoria da Associação dos Profissionais de Voz em Publicidade de São Paulo, o “Clube da Voz”, entidade que reúne os principais locutores publicitários da cidade¹⁴³. Já Queiroz, que também atuou como locutor publicitário, foi repórter e âncora de telejornais da Globo. Bonner trabalhou na Rádio USP, na TV Bandeirantes e, depois, na TV Globo, onde apresentou diferentes telejornais e permanece até o presente.

Segundo Valvênio, em alguns momentos o projeto chegou a contar com o trabalho de aproximadamente 150 profissionais de diferentes áreas. Valvênio lembra que assumiu, desde sua chegada, o papel de cuidar da adaptação dos envolvidos no projeto às necessidades da produção radiofônica. Na sua visão, ele firmou uma parceria técnica e artística com Castro Negrão, na qual buscava adequar as ideias daquele produtor às possibilidades do meio¹⁴⁴.

Entendo que essa longa lista de nomes demonstra o notável esforço de renovação de quadros que então foi empreendido, com a recusa a nomes tradicionais da radionovela em favor de novos nomes do teatro e da música, principalmente. Por outro lado, ela também demonstra a volta à uma tradição do rádio, que é a de buscar no teatro por quadros para a constituição de um núcleo de produção ficcional – algo que, como vimos, já havia ocorrido nos anos 1930 e 1940 através de nomes como Manoel Durães, Oduvaldo Vianna, Otávio Gabus Mendes e Dias Gomes, entre outros.

¹⁴³ <http://www.clubedavoz.com.br/sobre/>, acessado em 24/01/2015.

¹⁴⁴ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

Mas trata-se, evidentemente, de um novo momento. Por um lado, temos campos de produção mais autônomos e desenvolvidos. Assim, se Dias Gomes chega ao rádio por falta de outras opções de trabalho, esse não foi necessariamente o caso dos profissionais envolvidos no projeto, que puderam manter, paralelamente, suas carreiras em outras áreas da produção artística. Havia, também, uma tradição já constituída no rádio com a qual dialogar ou mesmo da qual se distanciar.

Também por isso, esses profissionais não foram moldados pela lógica produtiva da agência publicitária, como ocorrera, por exemplo, com José Castellar. Em parte por já estarem imbuídos de uma lógica de produção e, em parte, pelo papel secundário que o rádio agora ocupava na estratégia de marketing das empresas, o grupo teve, segundo Valvênio Martins, absoluta liberdade de criação: “a Lintas, em momento algum, dizia o que nós devíamos ou não devíamos fazer”¹⁴⁵.

Isso permitiu que os programas apresentassem, em alguns momentos, um nível considerável de experimentalismo, enquanto que, em outros, assumissem uma finalidade didática e, em certa medida, ideológica, não totalmente estranha aos realizadores do “rádio novo” paulistano dos anos 1950.

Acredito, nesse sentido, que o clima de descompressão política oferecido naquele momento pelo processo de abertura do país também foi um elemento a impulsionar o projeto radiofônico da SSC&B-Lintas, assim como a cena cultural da cidade como um todo.

Ao mesmo tempo, é interessante observar que todo o projeto, embora envolvendo parte significativa de uma geração de escritores, atores e músicos que teria um papel expressivo no cenário cultural da cidade e do país, fosse voltado a um público que se encontrava fora do chamado eixo Rio-São Paulo, sendo essa, evidentemente, uma das razões para que o mesmo tenha permanecido praticamente desconhecido do meio acadêmico até o presente.

¹⁴⁵ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

7. O projeto radiofônico da SSC&B-Lintas dos anos 1980

Embora várias matérias de jornais e revistas apontem que o processo de renovação da produção radiofônica da SSC&B-Lintas foi iniciado em 1981, aparentemente seu marco inicial foi a veiculação da radionovela *Pablo e Joana*, escrita por Carlos Alberto Soffredini, em 1983. Essa novela teve 120 capítulos e narrava a história de “um jovem ator de circo, de dezoito anos de idade, apaixonado pela filha de um magnata do café, de dezessete anos”¹⁴⁶. Naquele momento, a *Gessy Lever* tinha duas outras radionovelas no ar, aparentemente ainda ligadas ao modelo mais tradicional de produção da Lintas: “*Um Homem Chamado Cassiano*, de Gastão Malta¹⁴⁷, produzida em julho de 1981 e transmitida em cidades do Amazonas, Ceará, Mato Grosso do Sul e Paraná; e *Mulher de Pedra*, de Ivani Ribeiro, que está sendo apresentada em municípios amazonenses, acreanos, paranaenses e mineiros”¹⁴⁸. A matéria citada afirma ainda que *Pablo e Joana* tinha sido escrita em dois meses e sua produção contava com 40 atores.

Falando sobre essa radionovela, em julho de 1983, Edison Benetti, então diretor de mídias da SSC&B-Lintas, afirmava que a produção chegava a aproximadamente 200 emissoras de rádio, alcançando um público potencial de 15 milhões de mulheres acima dos 15 anos de idade e pertencentes às classes B, C e D, além de garantir 32.500 inserções comerciais nessas emissoras¹⁴⁹. Também era apontado que o novo esquema de divulgação das novelas incluía o envio às emissoras de “cartazes, selos autocolantes, artes de anúncios para mídia impressa, *press releases*, chamadas sobre as cenas dos capítulos. Entretanto, o ponto que tem provocado maior interesse dos diretores das emissoras é o espaço que deixamos para que ele junte aos comerciais dos produtos Gessy Lever outros não conflitantes de anunciantes locais”¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Radionovelas, novidades no ar. *Revista Visão*, 5 de setembro de 1983.

¹⁴⁷ Gastão ficou mais conhecido por seu trabalho como dublador de televisão e cinema.

¹⁴⁸ Radionovelas, novidades no ar. *Revista Visão*, 5 de setembro de 1983. A matéria informa também que se tratava de uma produção antiga de Ivani Ribeiro, que já não escrevia para rádio há mais de dez anos.

¹⁴⁹ Radionovela: mídia eficiente. *Meio & Mensagem*, 1^a. quinzena de julho de 1983.

¹⁵⁰ Radionovela: mídia eficiente. *Meio & Mensagem*, 1^a. quinzena de julho de 1983.

Vale ressaltar que a justificativa para a renovação proposta pelo projeto era, claramente, a da busca pela ampliação do número de emissoras interessadas. Assim, ao alcançar 200 emissoras, contra as 60 que veiculavam as radionovelas tradicionais da SSC&B-Lintas três anos antes, o projeto, na visão da Lintas, obteve sucesso, o que garantiu a sua continuidade.

A produção seguinte foi a adaptação de *Inocência*, do Visconde de Taunay, realizada por Benê Rodrigues. Em seguida, tivemos a maior produção de todo o projeto: *Anita, Heroína por Amor*, escrita por Carlos Alberto Soffredini, que retratava a história de Anita Garibaldi. Havia, segundo os responsáveis pelo projeto, uma intenção de produzir enredos vinculados a diferentes regiões do país:

Pablo e Joana retratou o homem do interior paulista. Inocência falou do homem do Centro-Oeste brasileiro. Anita – Heroína por Amor (...) fala do Sul do país. Anita (...) é uma superprodução, com 156 personagens, interpretados por 76 atores; a trilha sonora foi feita pelo compositor e diretor musical (muito premiado pelos seus trabalhos no teatro paulista) Wanderley Martins¹⁵¹.

Segundo Castro Negrão, a ideia era mapear todo o Brasil e “falar de suas regiões, seus costumes e sua linguagem através de uma história folhetinesca¹⁵². Soffredini fez uma ampla pesquisa para esse trabalho, que reproduzia tradições, sotaques e trazia músicas típicas do Rio Grande do Sul. E, se compararmos os 76 atores de *Anita* com os 40 de *Pablo e Joana*, fica claro que o projeto experimentou um rápido crescimento num curto período, de modo a permitir essa maior ousadia na produção. *Anita* foi estrelada por Rosi Campos, teve 78 episódios e foi, também, a primeira obra radiofônica de cunho histórico de Soffredini, que faria pelo menos uma outra com esse caráter: *O Sal da Terra*, enfocando a Guerra de Canudos e com duração de apenas 30 capítulos. *O Sal da Terra* seria veiculada em 1987. Para a produção, Soffredini permaneceu durante três meses na região de Canudos, realizando uma pesquisa para o roteiro. Segundo depoimento de Castro Negrão (sem data) fornecido pelo Centro de História da Unilever,

¹⁵¹ No ar, mais uma grande novela Gessy Lever. *Revista Afinal*, 5 de março de 1985.

¹⁵² No ar, mais uma grande novela Gessy Lever. *Revista Afinal*, 5 de março de 1985.

Depois de três anos de sucesso, algumas emissoras começaram a pedir histórias mais curtas. Pablo e Joana (...) tinha sido escrita com 120 capítulos; a Anita tinha 78. Sal da Terra tinha 30 capítulos e se transformou em um filé mignon; foi transmitida por mais de trezentas emissoras, fora os pedidos de pessoas que queriam produzir essa obra fora do Brasil, acho que no México e Peru. Encaminhei esse assunto ao Soffredini por causa dos direitos autorais – ele tratava direto –, mas não sei o que deu depois.

Reportagem da revista Meio & Mensagem, de julho de 1987, explicava que, depois de cerca de três anos de projeto, as novelas, que duravam inicialmente de 4 a 6 meses, deram lugar a minisséries de uma a duas semanas de duração, lembrando que, além de ter a vantagem de não cansar o público, as produções mais curtas possibilitavam “a abordagem de textos que explorem o calendário promocional, o que facilita a comercialização do programa pela emissora”¹⁵³.

A reportagem da revista Meio & Mensagem citada acima, refere-se a uma importante modificação sofrida pelo projeto naquele momento que é o surgimento da Rádio-Criatividade Planificada Gessy Lever. O Rádio-Criatividade oferecia, para as mais de 200 emissoras atendidas, programas diários de aproximadamente 25 minutos de duração, que incluíam três minutos de comerciais de produtos da empresa. Essa modificação no projeto ligava-se também a um processo de renovação e ampliação do quadro de profissionais envolvidos na produção. Valvênio Martins e Enéas Carlos Pereira entraram no projeto nesse momento, para a produção da radionovela *História das Copas*, que recuperava narrações radiofônicas da Copa do Mundo desde a década de 1930¹⁵⁴.

Valvênio explica que a Rádio-Criatividade considerava um ciclo de programação de duas semanas. A primeira semana era ocupada pelo programa *Radiotexto*, que trazia minisséries de 6 capítulos ou até mais longas, produzidas por diferentes autores e transmitidas de segunda a sábado. O programa estreou com *O Sal da Terra*, de Soffredini, que possuía 30 episódios. Já para a segunda semana eram produzidos três programas diferentes. De segunda, quarta e sexta, o *Rádio-Encontro*, programa musical que consistia em longas entrevistas com um determinado artista, feitas de preferência em sua residência. Na edição do programa, a entrevista era

¹⁵³ Gessy Lever e Lintas lançam a Radiocriatividade. *Meio & Mensagem*, 6/07/1987, p.13.

¹⁵⁴ Enéas Carlos Pereira em depoimento concedido ao autor, por telefone, em 20/01/2015.

intercalada com músicas do repertório do artista. Baseado no programa televisivo *Ensaio*, produzido por Fernando Faro para a TV Cultura, esses programas traziam apenas a voz do entrevistado, nunca a do entrevistador. Segundo Valvênio, foram produzidos por volta de 70 programas dessa série, onde eram enfocados tanto artistas mais populares como nomes mais ligados à MPB¹⁵⁵. Entre os entrevistados, Valvênio podem ser citados Luiz Gonzaga, Milton Nascimento, João Bosco, Elizeth Cardoso, Alceu Valença, Nando Cordel, Cremilda, Carlos Santos, Juca Chaves e Jerry Adriani. Para o programa sobre Luiz Gonzaga, por exemplo, Valvênio recorda que a equipe de produção permaneceu por três dias na casa do artista. A apresentação dos programas era feita por William Bonner¹⁵⁶.

Para as terças, era produzido o *Rádio-Riso*, que trazia normalmente um seriado, ou seja, episódios completos de uma história com um grupo de personagens fixo. Alynthor Magalhães Jr. e o grupo Irmãos Bambulha responderam por grande parte dessas produções, das quais o acervo do Centro de História não guarda, lamentavelmente, nenhum registro.

Às quintas era veiculado o *Rádio-Romance*, que trazia histórias originais ou, o que era mais frequente, adaptações de clássicos da literatura, sempre em episódio único. Enéas Carlos Pereira talvez tenha sido o autor mais importante desta série, embora Soffredini e Benê Rodrigues também tenham escrito textos para a mesma.

Já *Histórias do Sertão*, veiculado aos sábados, trazia textos de Raul Reis, sempre com histórias completas¹⁵⁷.

Enéas Carlos Pereira lembra que o ritmo de trabalho era muito intenso e que os três anos em que permaneceu no projeto representaram o momento de consolidação da sua carreira como roteirista¹⁵⁸. A Rádio-Criatividade implicava na produção de um capítulo por dia de algum desses diferentes programas e Valvênio recorda-se de que trabalhava praticamente todas as madrugadas para finalizar os trabalhos. Comparando

¹⁵⁵ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

¹⁵⁶ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

¹⁵⁷ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

¹⁵⁸ Enéas Carlos Pereira em depoimento concedido ao autor, por telefone, em 28/01/2015.

as atividades do projeto com aquelas desenvolvidas pelo setor de rádio-dramaturgia da BBC, de Londres, emissora onde trabalharia posteriormente, Valvênio observa que, na BBC, eram produzidas pouco mais de 50 peças ou episódios de seriados radiofônicos anualmente, enquanto na SSC&B-Lintas eram produzidas aproximadamente 300. Para Valvênio, a BBC tinha uma maior qualidade técnica em sua produção enquanto o projeto brasileiro se destacava mais pela criatividade¹⁵⁹.

Em outubro de 1987, reportagem da Folha de S. Paulo apontava para o sucesso da reformulação do projeto que, aparentemente, passava a buscar uma atuação mais decisiva inclusive nas capitais dos estados: “até o final de 86, entre as capitais brasileiras, apenas uma delas tinha uma estação que se interessava em transmitir as radionovelas. Hoje, a nova programação está atingindo 15 capitais, 205 emissoras em todo o Brasil e uma população de 23 milhões de pessoas”¹⁶⁰.

Poucos anos depois, no entanto, o projeto chegava ao seu final. Em novembro de 1990, o Jornal da Tarde informava que “a partir de janeiro, desfaz-se o último núcleo de produção do gênero (radionovela) que vinha sendo mantido desde 1951 pelas Indústrias Gessy Lever”¹⁶¹. Na mesma matéria, Castro Negrão, afirmava que a Lintas iria substituir o projeto todo por um programa radiofônico de variedades, voltado ao público feminino, e que

*A equipe está com a expectativa de que algum grande anunciante ou uma grande rádio não deixe o projeto morrer, dispondo-se a bancar a produção. É um trabalho que tem uma preocupação diferente da televisão, porque o que nós queremos é privilegiar a temática brasileira e os autores brasileiros, numa tentativa de resgatar a nossa própria cultura na memória das pessoas*¹⁶².

Mas esse grande anunciante jamais surgiu. Explicações para o fim do projeto também eram apontadas. Valvênio falava no alto custo da produção dos trabalhos e

¹⁵⁹ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

¹⁶⁰ Gessy Lever investe em radionovela para atingir todos os pontos do país. *Folha de S. Paulo*, 06/10/1987. A reportagem informava ainda que a Gessy Lever inclusive patrocinava, em São Paulo, uma peça de teatro, *Ópera de Sabão*, cuja história se passava num estúdio de rádio na década de 1950.

¹⁶¹ As radionovelas nos últimos capítulos. Longe de um final feliz. *Jornal da Tarde*, 12/11/1990.

¹⁶² As radionovelas nos últimos capítulos. Longe de um final feliz. *Jornal da Tarde*, 12/11/1990.

envio das fitas. Magalhães Jr reclamava da falta de pesquisas, que lhe permitiriam saber melhor para quem escrevia ou se os trabalhos estavam sendo bem aceitos. Já Hélio Ziskind apontava para a falta de inovação do projeto, propondo que fossem produzidos textos de autores como Beckett e Brecht, para veiculação no rádio FM, de melhor qualidade sonora¹⁶³.

Em reportagem de 1991 era apontado também o “avanço da televisão no mercado brasileiro” como razão para o fim do projeto¹⁶⁴. Além disso, para Valvênio, o Plano Collor e o adverso cenário econômico do início da década determinaram a saída de algumas contas de produtos do projeto, o que acabou precipitando seu final¹⁶⁵.

Ao longo dos anos 1990 a equipe foi sendo desfeita. Insatisfeito com o programa feminino, Valvênio saía da Lintas naquele ano, pouco antes de Castro Negrão. A SSC&B-Lintas acabou, inclusive, desfazendo-se de grande parte do acervo do projeto, descartado em uma mudança¹⁶⁶. Por essa razão, embora o acervo do Centro de História seja de perto de 600 episódios de diferentes produções, totalizando aproximadamente 250 horas de gravações¹⁶⁷, isso corresponde a apenas uma pequena fração do que foi produzido durante o projeto dos anos 1980 ou nos quase 40 anos de atuação ininterrupta da Lintas na área de rádio.

Após essa apresentação, gostaria de discutir a base técnica que foi utilizada para essas produções, tentando traçar um paralelo entre aquele momento e o auge da produção ficcional radiofônica durante a “época de ouro” do rádio nacional.

¹⁶³ As radionovelas nos últimos capítulos. Longe de um final feliz. *Jornal da Tarde*, 12/11/1990.

¹⁶⁴ Falta de público faz Gessy Lever tirar do ar radionovela de 40 anos. *Folha de São Paulo*, 26/02/1991.

¹⁶⁵ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

¹⁶⁶ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

¹⁶⁷ A listagem de produções, incluída nos anexos deste trabalho, traz uma listagem apenas parcial das produções digitalizadas pelo Centro de História que me foram cedidas.

8. As técnicas de produção utilizadas no projeto

Diferentemente do que acontecia nos anos 1950, quando uma produção como *A História de Zé Caolho*, por exemplo, podia ser realizada ao vivo, com a participação de orquestra, cantores, atores e corpo técnico, num grande estúdio da própria rádio, na década de 1980 nenhuma emissora de São Paulo dispunha de estúdios ou estrutura técnica e artística para esse tipo de produção.

Por outro lado, o projeto de produção da SSC&B-Lintas pode contar com estúdios independentes, gravadores de fita, mesas de mixagem, teclados sintetizadores para a produção musical e com a possibilidade da captação de áudio em externas e do uso de técnicas sofisticadas de remodelagem do som gravado. Por conta disso, entendo que o projeto representou um importante momento de atualização das técnicas de produção radiofônica em relação às utilizadas na “época de ouro” do rádio brasileiro.

Embora as rádios brasileiras tenham passado a contar, a partir da década de 1960, com mesas de mixagem e alguns dos equipamentos que serão aqui descritos, de um modo geral elas acabaram se mantendo, até o presente, no modelo de transmissão ao vivo¹⁶⁸, além de abandonarem a produção ficcional.

Assim, as técnicas que serão aqui descritas não eram – via de regra – empregadas no meio radiofônico brasileiro, embora estivessem sendo bastante utilizadas na Europa. Gostaria, a seguir, de detalhar a utilização dessas técnicas e equipamentos:

Estúdios independentes: Todo o projeto da SSC&B-Lintas foi desenvolvido a partir da utilização de estúdios privados para a gravação dos programas – um fator determinante para a sua viabilização. Com a migração de quadros, programas e verbas publicitárias para a televisão, as rádios foram eliminando seus estúdios e reduzindo suas estruturas de produção já a partir da década de 1960. Assim, na época em que o projeto foi

¹⁶⁸ Embora as rádios se utilizem atualmente de efeitos sonoros e de música gravada, além de contarem com equipamentos para a gravação de entrevistas em externa, o modelo de veiculação ao vivo é predominante nas rádios comerciais do país. Em São Paulo, por exemplo, as rádios educativas USP (FM) e Cultura (AM e FM) são, muito provavelmente, as únicas que tem suas grades baseadas na veiculação de programas pré-gravados.

desenvolvido, praticamente não existiam na cidade emissoras capazes de produzir programas tão complexos como as radionovelas.

Ao escrever, em 2014, sobre a produção musical independente desenvolvida no Brasil no início dos anos 1980, observei que

No início da década de 1970, a cidade de São Paulo, por exemplo, contava basicamente com quatro estúdios: Eldorado, Nosso Estúdio, RGE e Estúdios Reunidos, sendo que ao menos os três primeiros foram criados especificamente para atender ao mercado publicitário. Eles também eram usados ocasionalmente para a produção musical, mas seus custos elevados tendiam a restringir o acesso aos artistas ligados a grandes gravadoras. A partir do final da década, no entanto, a oferta de estúdios se amplia com o surgimento de empresas como Guidon, Áudio Patrulha, Mosh e Abertura, aumentando os espaços e reduzindo os custos para a produção musical independente. E mesmo os estúdios Eldorado e Nosso Estúdio, talvez pressionados pela maior concorrência no mercado publicitário, acabaram voltando sua atenção para a produção musical, criando respectivamente as gravadoras Eldorado (1977) e Som da Gente (1981). (VICENTE, 2014: 128)

Curiosamente, o Estúdio Eldorado, o mais utilizado durante todo o projeto da SSC&B-Lintas, surgiu justamente a partir da redução da estrutura de produção da rádio do mesmo grupo. A emissora havia sido criada em 1958 com um auditório que comportava a performance ao vivo de uma Orquestra Sinfônica e inaugurada com um concerto para piano e orquestra que teve Magda Tagliaferro como solista (VICENTE, 2011: 58). Porém, em 1971, essa estrutura foi reformada para se tornar o Estúdio Eldorado (VICENTE, 2011: 59). Assim, pode-se dizer que o projeto também se beneficiou da ampliação dos espaços de produção sonora e musical que ajudaria a impulsionar a Vanguarda Paulistana e toda a cena musical independente que se organizava naquele momento em São Paulo e em outras cidades do país.

Gravadores e técnicas de mixagem: Ao se referir ao uso de gravadores na produção radiofônica, o produtor e pesquisador alemão Werner Klippert afirmava, nos anos 1970, que

Em primeiro lugar, a técnica de gravação em fita tornou o trabalho artístico mais independente do acaso e, em muitos casos, tornou este trabalho possível pela primeira vez. Em segundo lugar, foram abertos novos campos de criação no terreno técnico. Em terceiro lugar, o caráter específico das transmissões ao vivo não foi totalmente perdido para os casos em que ela se faz realmente necessárias” (KLIPPERT, 1980: 27).

A utilização dos gravadores, num primeiro momento, permitiu que fossem feitas emendas nas gravações, de modo que elas podiam ser retomadas a partir do ponto em que tivesse ocorrido algum erro ou problema. Além disso, a partir do desenvolvimento das técnicas de mixagem, tornou-se possível a adição de efeitos sonoros e música a uma trilha previamente gravada. Finalmente, através das técnicas de multicanais, possíveis a partir do uso de gravadores com múltiplas cabeças, que surgiram no início dos anos 1970, viabilizou-se o registro de trilhas independentes numa mesma fita, tanto para a gravação simultânea de diferentes performances em canais separados como para a sobreposição de trilhas gravadas em sucessão, numa técnica conhecida como *overdubbing*¹⁶⁹.

O projeto radiofônico da SSC&B-Lintas, segundo os depoimentos de seus participantes, basicamente não se utilizou da técnica de *overdubbing*, baseando-se principalmente nas técnicas de gravação em fita e mixagem. Segundo Valvênio Martins, foi mantida, nas produções, a rotina da gravação simultânea das vozes dos atores e, sempre que possível, dos efeitos sonoros de cada cena, o que permitia uma maior interação entre atores e contrarregras¹⁷⁰. Ao mesmo tempo, pela facilidade de se fazerem emendas nas gravações, foi possível retomar as performances a partir do momento em que tivessem ocorrido erros, o que certamente reduziu o tempo gasto na produção.

¹⁶⁹ As primeiras experiências com o *overdubbing* teriam sido realizadas pelo guitarrista Les Paul ainda no final dos anos 1940. Para tanto, ele utilizava dois aparelhos de gravação em disco: enquanto um aparelho reproduzia uma trilha gravada, Les Paul tocava uma nova trilha sobre ela e o resultado era registrado no segundo aparelho, e assim sucessivamente. (THÉBERGE, 1989: 105). No entanto, essa técnica não permitia a emenda das gravações e um novo registro representava a soma dos anteriores, sem possibilidade de sua separação. Nos gravadores multicanais, no entanto, era possível gravar trilhas sobrepostas, mas isoladas, corrigindo os erros de cada nova performance e até mesmo eliminando alguma delas na mixagem final das trilhas. A complexidade musical que o rock adquire a partir da década de 1970 certamente tem relação com a utilização dessa técnica de gravação.

¹⁷⁰ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

Assim, para retomarmos a citação de Klippert, foi possível tornar o trabalho mais independente do acaso ao mesmo tempo em que era preservado algo do caráter das transmissões ao vivo. Vale ainda observar que, apesar da gravação de atores e contrarregras ser realizada de modo simultâneo, numa mesma fita, eles podiam contar com diferentes microfones, ligados a uma mesa de mixagem, o que garantia um maior controle dos volumes individuais e oferecia maior liberdade de atuação aos participantes da performance. Mas retomaremos essa questão mais adiante.

Tradicionalmente, a edição final de uma gravação em fita limita-se à eliminação de trechos indesejados ou à substituição de partes do áudio através das técnicas de *splice*, que consistem no corte e emenda da fita¹⁷¹. Por essa técnica, podem ser eliminados silêncios, erros de gravação, falas que serão descartadas na edição final, ou mesmo serem acrescentados trechos de outras gravações. Essa técnica foi bastante utilizada no projeto, especialmente para adequar as produções ao limite de tempo estabelecido. Já as técnicas de mixagem permitiram o acréscimo de outros sons a essa gravação principal.

A mixagem é feita através de um equipamento – a mesa de mixagem – que permite a combinação dos sinais de diferentes equipamentos de áudio. Através dessas mesas, “juntam-se os canais dos microfones e de outras fontes de sinais como, por exemplo, gravadores de fitas magnéticas, toca-discos e sintonizadores (receptores de rádio)” (KLIPPERT, 1980: 33-34).

No projeto da SSC&B-Lintas, a mixagem e edição final dos trabalhos eram realizadas no que Valvênio chama de uma “central técnica”, onde havia quatro gravadores de fita de ¼”, sendo “um mestre, dois para voz e trilhas e um para ambientes, muitos ambientes, (...) mais dois pick-ups para acervos em disco e um gravador cassete”¹⁷². Todos interligados através de uma mesa de mixagem.

¹⁷¹ Klippert afirma que “A montagem, no seu sentido mais estrito, significa a colagem em sequência de trechos escolhidos da fita” (KLIPPERT, 1980: 29). Vale observar que falamos aqui de uma técnica bastante similar à da montagem cinematográfica tradicional.

¹⁷² Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009. Esses gravadores eram também conhecidos como “gravadores de rolo”. Os modelos da série 4000 da empresa japonesa Akai foram os mais utilizados, ao menos no Brasil, por profissionais da área de som durante os anos 1970 e 1980.

O gravador que Valvênio chama de mestre servia para o registro da edição final da produção. As “trilhas” eram as músicas utilizadas na produção e os “ambientes” os ruídos – provavelmente gravados em locações ou obtidos de bancos de sons – de restaurantes, ruas movimentadas, fazendas ou quaisquer outros lugares em que as produções tivessem sido situadas. Os contrarregras, como vimos, costumavam gravar os efeitos em estúdio juntamente com as vozes, seguindo uma tradição do rádio e do teatro. Os “acervos de discos” mencionados são bancos de efeitos sonoros utilizados principalmente em cinema e existentes desde pelo menos a década de 1950. Desses bancos, eram utilizados sons que não podiam ser reproduzidos facilmente em estúdio como sons de veículos, tiros, sons da natureza, etc. Através desse recurso, fica evidente que foi possível para essas produções trabalhar com uma riqueza muito maior de sons, mas voltaremos a esse tema no próximo texto, quando discutiremos alguns aspectos da estética das produções.

Através da mesa de mixagem, os sons desses equipamentos podiam ser combinados e, assim, era possível registrar no gravador “mestre” o resultado da mescla (mixagem) entre vozes, trilha musical, efeitos sonoros e ambientes. O uso de tais recursos permitiu que parte significativa da produção dos programas fosse desenvolvida fora do estúdio, apenas com o trabalho de um ou dois profissionais e, portanto, com custos reduzidos.

Captção de áudio em externas: Seguindo a tradição do rádio, herdada do teatro, os efeitos sonoros das produções eram, como vimos, gravados pelos contrarregras juntamente com as vozes dos atores. Os contrarregras dispunham de um arsenal de equipamentos que lhes permitia simular vários sons dentro de sua área de trabalho no estúdio (portas rangendo, brigas, sons de cascos de cavalos, fogo, etc. Outros efeitos sonoros podiam ser obtidos a partir de bancos de efeitos – os “acervos em disco” mencionados no texto anterior. Mas a real inovação do projeto nessa área foi a utilização, muito provavelmente pela primeira vez no rádio brasileiro, de equipamentos de gravação em externa para o registro de ambientes sonoros e sons específicos. Valvênio, em depoimento já citado, e Sérgio Chica¹⁷³ citam gravações realizadas em

¹⁷³ Sérgio Chica em depoimento concedido ao autor em 12/11/2014.

fazendas e no Playcenter, entre outras locações. Nesse segundo caso, Valvênio afirma que o parque foi reservado por um dia inteiro apenas para a gravação dos sons para uma das produções do projeto¹⁷⁴.

Tal estratégia só foi possível a partir do uso de gravadores portáteis da marca Nagra, que permitiam a gravação em externa com boa qualidade. Tais gravadores tem uma longa história na produção radiofônica e cinematográfica. O modelo Nagra III, por exemplo, lançado em 1958, era “um gravador com um sistema de velocidade estável, alimentado por pilhas, totalmente portátil. Inicialmente a sua produção foi direcionada para reportagens para rádio, mas, rapidamente, começou a ser utilizado para gravações para cinema.” (GUIMARÃES, 2002: 22). Em relação ao cinema, tais equipamentos possibilitaram mudanças importantes nas técnicas de produção, que foram determinantes para o desenvolvimento de gêneros documentais como o cinema-direto e o cinema-verdade (RAMOS, 2000: 186).

Remodelagem do som gravado: A remodelagem do som gravado refere-se às possibilidades de “alteração mecânica ou elétrica do som” (CHION, 1994: 21) em suas diferentes características como timbre, intensidade, frequência e direcionalidade.

Com isso, podem ser obtidos, entre muitos outros, efeitos como o da simulação de um deslocamento espacial da fonte sonora (como o ruído de um trem que se move), da reverberação de diferentes espaços (como o do interior de uma igreja), alterações do volume do som que permitem construir uma impressão de aproximação ou afastamento da fonte emissora (como no caso dos passos de alguém que se aproxima), modificações na frequência do áudio que podem tornar uma voz mais grave ou aguda, simulando uma criança, um personagem de um conto fantástico, etc.

Esses recursos, que foram fartamente utilizados nas produções desenvolvidas dentro do projeto, também eram conhecidos durante a “época de ouro” do rádio. Oduvaldo Viana, em palestra proferida em 1950, afirmou que a Rádio Nacional possuía uma “câmara de eco, composta de uma espécie de labirinto. A voz sai por um alto-falante e é recebida por outro microfone, que a retransmite, dando a impressão de

¹⁷⁴ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

sobrenatural” (VIANA, 2007: 82). Evidentemente, os avanços da eletrônica permitiram a utilização de um leque muito mais amplo de recursos de remodelagem sonora nos anos 1980, bem como a possibilidade de remodelar sons previamente gravados através de equipamentos ligados às mesas de mixagem. Exemplos do usos destes recursos e de outras questões técnicas e estéticas apontadas neste trabalho serão apresentados em seu próximo capítulo.

Trilha musical sintetizada: Se em *A História de Zé Caolho*, ou em qualquer outra radionovela das décadas de 1940 e 1950, a produção de uma trilha musical original exigia a contratação de arranjadores, músicos de orquestra e a utilização de um grande estúdio dotado de equipamentos de transmissão e/ou de gravação de áudio, no projeto da Lintas as trilhas foram criadas, em muitos casos, por um único músico utilizando um teclado sintetizador. Tais equipamentos também possibilitaram a criação de efeitos sonoros artificiais, que foram utilizados por diversas das produções do projeto.

Teclados sintetizadores criam sons "através de geradores de frequência, filtros e envelopes, controlados por um teclado cromático" (MANNING, 1989: 35, T. do A.). Tais equipamentos foram incorporados à música popular desde pelo menos a década de 1960. Porém, se “durante toda a década de 70, o *Minimoog*, um popular sintetizador analógico, vendeu por volta de 12.000 unidades; o sintetizador *DX-7* da Yamaha, lançado em 1983, vendeu mais de 2.000.000 de unidades em apenas 3 anos” (THEBERGE, 1991: 57, T. do A.).

Isso se deveu, principalmente, ao grande desenvolvimento das tecnologias de produção musical ocorrido a partir desse período, com o uso das tecnologias digitais no âmbito da produção musical e o desenvolvimento de teclados polifônicos, que permitiam não só a criação de timbres bem mais complexos que os de seus antecessores, como também a construção de trilhas musicais complexas a partir de um único equipamento (VICENTE, 1996).

Desse modo, o projeto da SSC&B-Lintas beneficiou-se também de um importante conjunto de mudanças no âmbito da produção musical, que passou a permitir a atuação autônoma de compositores aptos a produzir suas trilhas através de meios exclusivamente eletrônicos. Essa possibilidade seria explorada especialmente por Helio

Ziskind, que desenvolveria uma longa carreira produzindo trilhas musicais para a publicidade e a televisão, com especial destaque para os muitos trabalhos que realizou para a TV Cultura de São Paulo.

Assim, se a produção da versão radiofônica de *Irmãos Coragem* já apresentara importantes mudanças em relação às radionovelas dos anos 1940 e 1950, agora vivíamos uma nova etapa de atualização tecnológica dessa produção, que permitia uma maior divisão – inclusive geográfica e temporal – do trabalho, além de uma significativa redução do número de profissionais e, portanto, dos custos envolvidos.

No próximo texto, oferecerei uma discussão mais detalhada sobre a linguagem radiofônica e outras características mais específicas das obras produzidas dentro do projeto. Buscarei ilustrar a discussão com diversos exemplos de programas que fazem parte do acervo fornecido pelo Centro de História da Unilever Brasil para, desse modo, apresentar aos leitores uma visão mais detalhada da produção desenvolvida.

A LINGUAGEM RADIOFÔNICA E O PROJETO DA SSC&B-LINTAS

That radio drama, in spite of the undeniable features of an abstract and unearthly character, is capable of creating an entire world complete in itself out of the sensory materials at its disposal – a world of its own which does not seem defective or to need the supplement of something external such as the visual.

Rudolf Arnheim

Esse texto assumirá uma dupla função. Em primeiro lugar, ele busca empreender um esforço de atualização e ampliação da discussão acerca da estética radiofônica a partir das contribuições advindas de autores envolvidos com os estudos de som e trilha musical na área de cinema.

Acho importante trazer esses autores para o debate já que, a partir da década de 1970, tivemos não só um grande avanço técnico mas também o desenvolvimento de uma reflexão teórica mais densa acerca do uso do som no cinema, ao mesmo tempo em que a discussão acerca da estética radiofônica arrefecia.

Em segundo lugar, pretendo usar essa reflexão sobre a linguagem como pano de fundo para a apresentação de características mais específicas e de exemplos de produções desenvolvidas dentro do projeto radiofônico da SSC&B-Lintas apresentado no capítulo anterior.

Inicialmente, irei me dedicar a uma breve discussão sobre as reflexões de Michel Chion acerca do uso do som do cinema, especialmente através de *Audio-vision* (1990), sua obra mais influente sobre o tema. Irei também oferecer uma aproximação entre o trabalho desse autor e o de Rudolf Arnheim, que se debruçou sobre a estética

radiofônica já em 1936.

1. A **Áudio-visão de Michel Chion** e o referencial da cegueira de Rudolf Arnheim

Primeiramente, Chion oferece uma breve discussão sobre formas de escuta que me parece útil para os nossos propósitos. Ele define três níveis principais de escuta: escuta casual, escuta semântica e escuta reduzida¹⁷⁵ (CHION, 1990: 25, T. do A.).

A escuta casual, que é a mais comum, consiste na escuta de um som de modo a obter informações sobre sua causa (ou fonte). A escuta semântica refere-se à interpretação de um código ou mensagem (fala, código morse, etc.). Já a escuta reduzida, termo atribuído por Chion a Pierre Schaeffer, é focada nas características do som em si, independentemente de sua fonte ou significado, como acontece, entre outros exemplos apontados pelo autor, na escuta do som produzido por um instrumento musical (CHION, 1990: 25-29). Entendo que esses níveis de escuta, que obviamente se complementam e combinam, dão conta dos três componentes da trilha sonora de um filme ou de uma produção radiofônica – voz, ruídos e música.

Falando sobre a trilha sonora do filme como um todo, Michel Chion aborda algumas possibilidades para a relação entre som e imagem que, acredito eu, também podem ser úteis para a análise de produções radiofônicas. Os seus conceitos de harmonia e contraponto, por exemplo, apontam para a possibilidade da criação de relações de concordância ou discordância entre imagem e som (CHION, 1990: 38). No primeiro caso, muito mais frequente, teremos sons concordantes com a imagem, como a sequência em que uma pessoa caminha acompanhada do som sincronizado de seus passos. No segundo, podemos ter os sons tecendo uma narrativa discordante ou mesmo totalmente independente daquela expressa pelas imagens. Nesses casos, som e imagem podem construir uma metáfora audiovisual, permitindo novas possibilidades de interpretação por parte do espectador¹⁷⁶. Essas relações também são possíveis em

¹⁷⁵ *Casual, semantic and reduced listening* na versão inglesa do livro que utilizei.

¹⁷⁶ O exemplo apontado por Chion é de uma sequência do filme *Prenom Carmen* (1983), de Jean-Luc Godard, onde as imagens de uma estação de metrô de Paris são acompanhadas pelo som de gaitotas (CHION, 1990: 38, T. do A.).

produções exclusivamente sonoras, onde podemos criar harmonias ou contrapontos entre os diálogos, de um lado, e os ambientes, efeitos ou a trilha musical, do outro.

Outra observação de Chion que me parece útil para a análise do uso do som em produções radiofônicas é a sua função de “pontuação” no sentido gramatical (CHION, 1990: 48). O autor relembra o uso de pontuações visuais no cinema silencioso, como os intertítulos, mas também reflete sobre sua utilização no cinema sonoro: “o latido de um cão fora da tela, um relógio do vovô tocando ou um piano próximo são maneiras discretas de enfatizar uma palavra, sublinhar um diálogo, fechar uma cena” (CHION, 1990: 49, T. do A.). No rádio, esse uso gramatical do som é bastante frequente surgindo, por exemplo, na separação entre quadros de um programa, na ênfase a determinada notícia, para sublinhar o humor de uma frase, dividir cenas de uma produção, etc. Nesse sentido, o conceito de “pontuação” de Chion aproxima-se bastante da “função gramatical” apresentada por Mário Kaplún, em 1978, em seu manual para a produção de programas de rádio (KAPLÚN, 1994: 167).

Também é plausível aplicar a produções de rádio a ideia de Chion de “elasticidade temporal” (CHION, 1990: 61), considerando as possibilidades do som para criar a sensação de aceleração ou desaceleração do tempo – através de ritmos musicais ou mesmo da aceleração ou desaceleração de um som (possível, no passado, a partir da mudança na velocidade de rotação de um gravador ou disco e, atualmente, facilmente realizada com o uso de recursos digitais).

Se considerarmos o uso da binauralidade e mesmo da estereofonia, a ideia de “ponto de audição” (CHION, 1990: 89) também me parece pertinente. A produção radiofônica da BBC *Dark House*, por exemplo, citada no primeiro capítulo deste trabalho, oferece ao ouvinte a possibilidade de acompanhar sua história, através de recursos de binauralidade, a partir das perspectivas de diferentes personagens. Mas mesmo com recursos mais tradicionais é possível construir ou reconstruir uma narrativa puramente sonora a partir de diferentes “pontos de audição”.

Também me parece pertinente o uso dos conceitos de Chion de sons na tela (onscreen), fora da tela (offscreen) e não-diegéticos (CHION, 1990: 73). Podemos pensar nos sons fora do espaço da narrativa radiofônica enquanto sons fora da tela. Por exemplo, como os sons que vem de fora da casa onde dois personagens estão dialogando, por exemplo. Já os sons não-diegéticos são aqueles “cuja suposta fonte está

não apenas ausente da imagem mas também é externa ao mundo da história” (CHION, 1990: 73), como acontece com a *voice over* ou a trilha musical numa produção radiofônica.

Os conceitos de som ambiente (*ambiente sound*), som interno (*internal sound*) e som transmitido (*On-the-air sound*) também me parecem bastante pertinentes. O primeiro refere-se aos sons que compõem o ambiente em que se desenvolve a ação, o segundo aos sons que “ainda que situados na ação presente, vinculam-se ao interior físico e mental do personagem” (CHION, 1990: 76, T. do A.) como, por exemplo, a voz do pensamento. Os “sons transmitidos” seriam aqueles que compõem a cena mas que “são supostamente transmitidos eletronicamente – por rádio, telefone, amplificação” (CHION, 1990: 76, T. do A.).

Chion discute também a questão do silêncio no cinema, lembrando do aforismo de Bresson de que “o filme sonoro tornou o silêncio possível” (CHION, 1990: 56, T. do A.). Assim, o autor enfatiza a ideia de que é preciso haver um fluxo sonoro para que sua interrupção seja reconhecida como silêncio. A interrupção desse fluxo pode ser percebida como problema técnico (*technical break*) ou criar a sensação de que o espaço da ação está temporariamente calmo. O silêncio nunca é neutro e deve ser preparado como resultado de um contexto – para fazer crescer a tensão num suspense, enfatizar a solidão ou o vazio, etc. O silêncio e o vazio do espaço da ação também podem ser, paradoxalmente, enfatizados por sons: o tic-tac de um relógio, uivos de animais distantes, passos ou trânsito ao longe, etc. (CHION, 1990: 56).

A breve descrição que ofereço aqui de alguns dos conceitos propostos por Chion não teve, evidentemente, a pretensão de dar conta de todas as possíveis aplicações das contribuições do autor para o rádio, apenas de indicar a importância de agregar o trabalho desse e de outros pesquisadores mais ligados ao cinema à análise de produções radiofônicas.

De qualquer modo, embora eu considere as sistematizações e conceitos de Chion como uma importante ferramenta para a análise de produções radiofônicas, o fato deles serem oriundos de uma teoria voltada para a relação entre som e imagem também oferece as suas limitações em relação ao rádio. Por isso, gostaria de apresentar aqui também a contribuição daquele que considero um dos mais importantes autores que já se dedicaram a esse meio.

Estou me referindo a Rudolf Arnheim, que publicou, em 1936, na Inglaterra, aquela que talvez seja a mais importante obra já escrita sobre a estética radiofônica: *Radio*, publicada em inglês pela Faber & Faber a partir da tradução de Margaret Ludwig e Herbert Head¹⁷⁷. A empreitada enfrentada por Arnheim, nesse livro, publicado já sob o signo do cinema sonoro e da recém-surgida televisão, é a de discutir o rádio em sua especificidade como meio de comunicação exclusivamente sonoro, considerando-se que “a preponderância sensorial do visual sobre o sonoro na nossa vida é tão grande que é muito difícil de se acostumar a considerar o mundo sonoro como mais do que apenas um complemento do mundo visual” (ARNHEIM, 1980: 85, T. do A.).

Arnheim intitula o capítulo que dedica à discussão dessa questão como *Em louvor da cegueira: emancipação do corpo* (*In praise of blindness: emancipation from the body*, na versão em inglês, e *Elogio de la cegueira: liberación de los cuerpos*, na versão em espanhol). O autor inicia o capítulo com a afirmação de que, “na arte, existe uma lei geral de economia pela qual uma obra deve possuir só aquilo que seja indispensável para a sua criação” (ARNHEIM, 1980: 87, T. do A.). Por isso, para o autor, os produtores de rádio deveriam valorizar o rádio por suas características próprias, ou seja, como um meio cego, não incentivando a “criação” de imagens visuais por parte do ouvinte, pois isso “dificulta a compreensão da verdadeira essência do rádio, do que realmente nos enriquece e que só ele pode oferecer” (ARNHEIM, 1936: 137, T. do A.). Desse modo, para o autor, “o radiodrama, apesar de seu caráter abstrato e irreal, é capaz de criar um mundo inteiro e completo em si mesmo com o material sensorial de que dispõe, atuando de maneira que não precise de nenhum complemento visual” (ARNHEIM, 1980: 86, T. do A.).

O autor ilustra essa afirmação condenando as meras retransmissões de óperas e peças de teatro, já que “o rádio não deve ser considerado como um simples aparelho transmissor, mas como um meio para criar, segundo suas próprias leis, um mundo acústico da realidade” (ARNHEIM, 1980: 88, T. do A.). Por outro lado, ele entende que a voz do locutor produz uma impressão significativa no ouvinte, que adquire uma familiaridade com ele. Nessas condições, o complemento visual não faz falta e Arnheim considera fácil compreender porque “a forma mais simples, a mais primitiva das

¹⁷⁷ A obra recebeu o título *Estética Radiofônica* na tradução para o espanhol de Miguel Figueras Blanch, publicada em 1980 pela Editorial Gustavo Gili, da qual me utilizei para esse trabalho

emissões radiofônicas, utiliza a voz do locutor, a do cantor e o som dos instrumentos musicais. (...) Neste caso, o ouvinte só se limita à recepção de um som claro, que chega através do alto-falante, desmaterializado da fonte sonora que o emite” (ARNHEIM, 1980: 88-89, T. do A.). O mesmo seria válido para os programas musicais onde, segundo o autor, “a observação do músico que produz os sons não acrescenta nada à música” (ARNHEIM, 1980: 90, T. do A.).

Entendo que a principal contribuição oferecida por Arnheim, nesse debate, está em sua discussão acerca do drama radiofônico. Resumidamente, o autor propõe que a essência da narrativa é o movimento, a ação, e que “a ação é algo que pertence à essência do som (...). O rádio começa com o silencioso nada. É a ação acústica, o argumento, o que produz a sua existência” (ARNHEIM, 1980: 95, T. do A.)

A partir dessa afirmação, o autor ilustra a “cegueira radiofônica” através de exemplos da radiodramaturgia alemã dos anos 1930. Na sua visão, os monólogos são muito adequados para o rádio, mas não os diálogos que tragam longas falas de um dos participantes (ARNHEIM, 1980: 98). Além disso, a cegueira do rádio possibilita que um personagem seja representado com um único som – como no caso, citado por Arnheim, do trabalhador desempregado que, numa radio-comédia, ouve sua vizinha contar dinheiro através da parede que divide suas habitações, sendo o tilintar das moedas a única identificação da personagem.

A cegueira permite ainda que personagens e objetos apareçam repentinamente em cena, com forte efeito dramático; que cenários complexos sejam construídos com facilidade a partir dos efeitos sonoros; que situações de solução visual complexa e pouco satisfatória (especialmente no período em que o autor escreveu) possam ser desenvolvidas de forma mais realista e que personagens fantásticos ganhem vida a partir da interpretação vocal dos atores. Arnheim sublinha, também, a importância, na produção radiofônica, do uso da música na identificação de personagens e lugares (ARNHEIM, 1980: 98-100, T. do A.).

Entendo que a discussão que Arnheim desenvolve sobre o uso de efeitos sonoros, vozes e música, embora bastante original para o período em que foi escrita, não traz tantas novidades diante do quadro apresentado anteriormente por Chion ou dos exemplos já apresentados ao longo desse trabalho. No entanto, acho importante reafirmarmos não apenas a atualidade do conceito de “cegueira” do rádio proposto pelo

autor como a qualidade e ousadia das produções citadas por ele.

Entre os muitos exemplos apresentados por Arnheim, destacaria, por exemplo, a passagem da radio-comédia *Chega Um Despacho*, de Hans Kyser, onde o controle do governo sobre a imprensa assume a forma dos comandos de um professor autoritário a uma sala de aula submissa. Também merece menção o argumento de *A Última Noite de Johann Heinrich Merck*, de Willy Haas, onde o personagem de “Merck é interpretado por cinco atores que representam as diversas características e estágios de sua vida” (ARNHEIM, 1980: 113, T. do A.).

Entendo que esses exemplos, assim como aqueles apresentados em outros textos desse trabalho, ajudam a iluminar algumas das potencialidades do rádio, especialmente no que se refere à produção ficcional. Espero, também, que eles contribuam para uma melhor compreensão da discussão sobre a estética radiofônica que, a seguir, estarei apresentando juntamente com exemplos de trabalhos produzidos no âmbito do projeto da SSC&B-Lintas.

2. Os elementos da linguagem radiofônica no projeto da SSC&B-Lintas

A discussão desenvolvida até aqui considerou os usos potenciais do som dentro da produção audiovisual e, no caso de Arnheim, especificamente numa produção ficcional radiofônica. Gostaria, agora, de oferecer uma discussão mais sistemática sobre o uso dos três principais elementos da linguagem sonora – vozes, ruídos e música – utilizando, para tanto, exemplos de produções desenvolvidas dentro do projeto da SSC&B-Lintas. Os pontos que gostaria de abordar são: a forma pela qual é utilizada ou evitada a figura do locutor; o uso da trilha musical nas produções; o trabalho desenvolvido com efeitos sonoros e a opção pela linguagem coloquial.

Além disso, pretendo discutir outros aspectos da produção que me parecem relevante, como as formas de interação com os ouvintes e as emissoras participantes do projeto e as iniciativas de valorização do meio radiofônico que foram então desenvolvidas.

3. O narrador onisciente (*voice over*)

Ao discutir a função do narrador (*voice over*) na produção de um radiodrama, Robert McLeish, considera que “o narrador é particularmente útil para explicar uma grande quantidade de informação que pode ser tediosa na forma de diálogo, ou quando se fazem grandes reduções, por exemplo, na adaptação de um livro para o formato de novela radiofônica” (McLEISH, 2001: 184). Porém, ao falar do projeto de produção dos anos 1980, Valvênio Martins¹⁷⁸ que, como vimos, ingressa na Lintas em 1986, afirma que uma das mais importantes determinações do grupo, em termos de linguagem, foi justamente a de evitar o uso desse narrador. De qualquer modo, se esse recurso está realmente ausente da maioria das produções mais curtas, da fase da Rádio-criatividade, onde o narrador foi frequentemente substituído por diálogos, monólogos e solilóquios, isso não ocorreu nas radionovelas mais longas, escritas por Soffredini. Em suas obras, o narrador esteve frequentemente presente embora, em alguns casos, Soffredini tenha feito uso do recurso de forma bastante criativa, fugindo aos padrões convencionais da linguagem radiofônica.

Em *Anita Heroína Por Amor* (Carlos Alberto Soffredini, 1987), o uso do narrador é mais convencional. A narração, feita pela atriz Dulce Muniz, é bastante tradicional e didática, seguindo, como pode ser confirmado no episódio da radionovela incluído no anexo deste trabalho, a tradição da *voice over*.

Já em *O Sal da Terra* (Carlos Alberto Soffredini, 1987), produção que também exige a apresentação ao ouvinte de uma grande quantidade de informações, buscando o rigor histórico, com uma clara preocupação didática, esse narrador assumiu um formato menos tradicional. Como vimos, Soffredini permaneceu por três meses na região de Canudos e fez uma extensa pesquisa para subsidiar a produção dessa que foi, certamente, uma das mais importantes e comentadas realizações de todo o projeto. Soffredini busca utilizar tanto a figura do locutor quanto o diálogo como fontes de informações para o ouvinte e, nos dois casos, faz isso de uma forma bastante interessante.

¹⁷⁸ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

O narrador de *Sal da Terra*, do qual não é anunciado o nome, tem um forte sotaque nordestino e conversa com o ouvinte de maneira mais direta, narrando fatos ou versões da saga de Conselheiro que leu ou ouviu de diferentes fontes. Não se trata, portanto, do narrador onisciente, mas de uma pessoa comum, como o ouvinte. Em alguns casos, ele relata ter recebido informações de conhecidos ou de pessoas que procurou para saber mais sobre os acontecimentos. Em outros, alega ter lido sobre os fatos que narra. Ele também demonstra ter dúvidas, e chega mesmo a relatar as diferentes versões existentes sobre um determinado acontecimento, sem tomar posição em relação a elas. Nesses termos, entendo que o narrador assume a posição do próprio Soffredini, que também consultou relatos e entrevistou moradores da região.

Também no episódio 14 da trama, incluído nos anexos desse projeto, encontramos um exemplo desse tipo dessa postura “não-onisciente” do narrador. Aos 7’00 da gravação, ele informa que

o que eu vou contar agora eu não vi, mas há de ser verdade verdadeira porque foi o compadre Adelino de Masseté que me falou. E ele viu com o próprio olhar. E o compadre Adelino é pessoa de muito conceito naquela região e ele não haveria de me mentir”.

Recorrendo também ao uso do diálogo, Soffredini apresenta quase toda a trajetória de Antônio Conselheiro, desde o início de suas pregações pelo sertão, bem como pensamentos e traços de sua personalidade, através de seu diálogo mental com a santeira Joana Imaginária, que representa o elo de Conselheiro com sua vida anterior¹⁷⁹. No episódio 14, por exemplo, há um diálogo entre Antônio Conselheiro e Joana em 5’40. É nesse diálogo mental (o “som interior” da definição de Chion) que Conselheiro revela sua intenção de conduzir seus seguidores a Canudos e fixar-se no local. Dentro de uma tradição já bem estabelecida tanto no rádio quanto no cinema, nesse e nos outros diálogos entre esses personagens, as vozes de Conselheiro e Joana tem o seu som remodelado, recebendo um efeito de reverberação que as diferencia das vozes dos personagens “reais” da trama ou mesmo da voz de Conselheiro quando dialoga com

¹⁷⁹ Antônio Conselheiro, segundo diversos relatos, conheceu Joana Imaginária em Santa Quitéria (CE). Joana esculpia imagens de barro e madeira e Conselheiro manteve com ela um relacionamento amoroso do qual nasceu seu último filho (ANDRADE, 2006: 22).

estes.

Tal recurso, extensamente utilizado no rádio, na televisão e no cinema, e já amplamente assimilado pelos expectadores, cria uma ambiência não-natural que faz com que as vozes vindas de sonhos, pensamentos ou entidades sobrenaturais sejam diferenciadas, pelos ouvintes, das vozes dos personagens “reais” da trama.

Nas radionovelas mais curtas e nas produções de episódio único feitas para o Radio-criatividade, como já foi dito, a ausência de um narrador é frequente. Isso poderá ser verificado em gravações incluídas no anexo desse trabalho como os episódios das novelas *Férias, Caminhões e Confusões* (Enéas Carlos Pereira, 1986) e *Encontro Marcado na Praia da Ossada* (Bosco Brasil, 1987), ambas produzidas para o *Rádio-Texto*. Nelas, todas as informações são transmitidas através dos diálogos e, especialmente em *Encontro Marcado na Praia da Ossada*, pelos efeitos sonoros, muito presentes na produção. Em *Férias, Caminhões e Confusões* entendo que a falta de um narrador, associada à edição rápida e ao grande número de personagens, traz às vezes alguns prejuízos para a compreensão do enredo.

Vale acrescentar que o uso da *voice over* em seu formato tradicional também chegou a causar incômodo entre autores de rádio das décadas de 1940 e 1950. Em seu depoimento de 1979 ao Idart, José Castellar recorda-se de uma radionovela em que, exatamente como Soffredini fez em *O Sal da Terra*, transformou o narrador em um personagem real. No caso, um prisioneiro, que relatava a história aos ouvintes do interior de sua cela. O final dos episódios era marcado não por um tema musical¹⁸⁰, mas pelo som das batidas do carcereiro nas grades da cela que, em seguida, ordenava ao narrador que se calasse e se recolhesse¹⁸¹.

Já em *A História de Zé Caolho*, como podemos constatar na gravação que acompanha esse trabalho, o recurso é utilizado em raras ocasiões, com grande parte da ação sendo conduzida pelos diálogos e canções.

¹⁸⁰ Seguirei, nesse trabalho, a definição de “tema musical” dada por Claudia Gorbman como sendo “qualquer música – melodia, fragmento de melodia, progressão harmônica característica – ouvida mais de uma vez durante o filme” (GORBMAN, 1987: 26, T. do A.).

¹⁸¹ “Radionovela: do passado às perspectivas futuras”, depoimento de José Castellar ao IDART, 1979.

4. O uso da trilha musical

Em seu já clássico trabalho sobre a trilha musical no cinema, Claudia Gorbmann define as principais características assumidas pela música orquestral na tradição do cinema clássico norte-americano, que seriam:

1. *Invisibilidade*: o aparato técnico da música não-diegética não pode ser visível.
2. *“Inaudibilidade”*: A música não é feita para ser ouvida conscientemente. Assim, deve subordinar-se ao diálogo, às imagens, ou seja, aos veículos primários da narrativa.
3. *Significante de emoção*: A trilha musical pode assumir modos particulares de enfatizar emoções específicas sugeridas na narrativa mas, acima de tudo, ela é um significante de emoção em si mesma.
4. *Pistas narrativas*:
 - *referenciais/narrativas*: A música dá pistas referenciais e narrativas indicando pontos de vista, criando demarcações formais e estabelecendo o cenário e os personagens.
 - *conotativas*: A música “interpreta” e “ilustra” eventos da narrativa
5. *Continuidade*: A música preenche vazios e oferece continuidade formal e rítmica nas transições entre planos e cenas.
6. *Unidade*: Por meio da repetição e variação do material musical e da instrumentação, a música colabora na construção da unidade formal e narrativa da obra.
7. Uma trilha musical pode violar quaisquer dos princípios acima desde que a violação seja feita em função dos demais princípios. (GORBMAN, 1987: 73, T. do A.)

Gorbman, acompanhando André Bazin, situa no final dos anos 1930 a perfeição clássica dos filmes sonoros hollywoodianos (GORBMAN, 1987: 71). Max Steiner (1888-1971), compositor das trilhas musicais de filmes como *...E o Vento Levou* (1939) e *Casablanca* (1942), entre muitos outros, será o grande nome desse período, sendo o principal responsável pela sistematização dos procedimentos apontados acima. Steiner é também o autor da trilha musical de *King Kong* (1933), o primeiro grande trabalho do gênero feito para o cinema sonoro norte-americano. Mas gostaria de retomar brevemente a trajetória do som no cinema durante o período que separa o seu marco inicial, em 1927, dessa perfeição clássica, tentando demonstrar a proximidade que se estabelece entre as tradições musicais do cinema e do rádio ficcional.

O filme *O Cantor de Jazz*, de Alan Crosland e Gordon Hollingshead, lançado em 1927, pela Warner Brothers, é considerado o primeiro longa-metragem a utilizar fala e canto sincronizados, sendo tradicionalmente apontado como o marco inicial do cinema sonoro¹⁸². Porém, em função das limitações técnicas existentes “diálogos, música e sons naturalistas (ruídos), tinham que ser realizados ao vivo durante a filmagem” (CARRASCO, 1993: 31). Também em função disso, a música orquestral esteve pouco presente nos primeiros filmes sonoros. A própria designação recebida por esses primeiros filmes – talking pictures – demonstra que a voz (falada ou cantada) era a preocupação principal em relação ao aspecto sonoro do filme.

Tal limitação, no entanto, seria superada já nos primeiros anos da década de 1930 quando, segundo Claudiney Carrasco,

*A introdução da gravação de bandas óticas independentes possibilitou à banda sonora o mesmo grau de manipulação das imagens. Diálogos, música e sons naturalistas poderiam, a partir de então, ser gravados individualmente e posteriormente mixados em uma única pista, com seus volumes devidamente balanceados. Torna-se também possível editar a banda sonora, da mesma forma que era feito com as imagens. A sincronização não precisava mais ser feita durante as gravações, e as películas contendo o material sonoro podiam ser colocadas, junto com as imagens, na moviola, e sincronizadas mecanicamente. (...) É a partir daí, também, que podemos passar a nos referir à música de cinema como **trilha musical**, e ao complexo de três pistas (diálogos, efeitos sonoros e música) como **trilha sonora**. (CARRASCO, 1993: 37, negritos do original).*

¹⁸² O filme não foi, na verdade, a primeira produção do gênero. A mesma Warner já havia lançado um filme sonoro, *Don Juan*, no ano anterior. A produção, no entanto, não contava com diálogos, apenas com uma trilha musical gravada (CARRASCO, 1993: 28)

Também a “Golden Age” do rádio norte-americano, caracterizada pela presença maciça de programas ficcionais, iniciava-se naquele momento. No ano de 1930, o drama serializado *Painted Dreams*, de Irna Philips, abordando a relação entre uma viúva de origem irlandesa e sua filha solteira, inaugurava o gênero das *soap operas* que, em 1937, já seria crucial para a atração de anunciantes corporativos como Procter and Gamble, Pillsbury, American Home Products e General Foods¹⁸³.

Assim, tivemos o desenvolvimento simultâneo, nos Estados Unidos, da tradição clássica do cinema sonoro e da ficção radiofônica em sua “Golden Age”. Acredito que a audição de produções radiofônicas norte-americanas do período ou mesmo de programas brasileiros um pouco posteriores, como a minissérie de Dias Gomes já analisada nesse trabalho, demonstra uma clara identidade entre os procedimentos musicais adotados então pelo cinema sonoro e pelo rádio. Foram vários os fatores que contribuíram para que isso ocorresse.

Em primeiro lugar, é natural que as demandas surgidas com a sonorização dos filmes tenham levado à migração de músicos, compositores e contrarregistas do rádio para o cinema. Bernard Herrmann (1911-1975), por exemplo, certamente um dos mais importantes compositores da história do cinema norte-americano, escrevia trilhas musicais para o rádio nos anos 1930, tendo trabalhado nas produções radiofônicas de Orson Welles para a NBC. Ele iria se transferir para o cinema, juntamente com Welles, no final de 1938, com a trilha musical de *Cidadão Kane* (1941) tornando-se o seu primeiro trabalho nessa área¹⁸⁴.

Em segundo lugar, embora o cinema não fosse sonoro até 1927, sabe-se que a preocupação com o acompanhamento musical esteve presente desde as primeiras projeções, ainda no final do século XIX (GORBMAN, 1987). E ao longo do período silencioso, diversos procedimentos foram desenvolvidos para o acompanhamento musical dos filmes, desde a produção de coletâneas de temas musicais para o acompanhamento de determinadas situações dos filmes (cena noturna, perseguição, romance, etc.) até trilhas musicais especialmente compostas (GORBMAN, 1987;

¹⁸³ Robert. *Soap Opera*, <http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/soapopera/soapopera.htm>, T. do A., acessado em 23/05/2012.

¹⁸⁴ Herrmann tornou-se conhecido especialmente pela trilhas que compôs para clássicos de Alfred Hitchcock como *Um Corpo que Cai* (1958) e *Psicose* (1960).

CARRASCO, 1993). Evidentemente, a música deveria ser executada ao vivo durante a projeção do filme e essa era uma situação muito semelhante à que ocorria no rádio naquele momento, em que a transmissão das produções, incluindo o acompanhamento musical da orquestra, era necessariamente realizada desse modo. O rádio, como sabemos, manteria esse procedimento até pelo menos o final dos anos 1940.

Quanto ao cinema, com a consolidação do sonoro, a música, na tradição norte-americana, passa a ser gravada em sincronia com o filme já pronto, projetado dentro de um estúdio de gravação. Isso, em alguma medida, acaba mantendo a produção da música de cinema próxima das transmissões ao vivo do rádio. E, embora a produção da trilha musical sincronizada não seja determinante para isso, ela certamente facilitou a subordinação do texto musical às necessidades da narrativa fílmica: um aspecto fundamental da tradição musical clássica discutida por Gorbman¹⁸⁵.

Porém, o mais importante vínculo que se estabelece entre as trilhas musicais do rádio e do cinema é, sem dúvida alguma, sua proximidade com a tradição da música descritiva do século XIX, que forneceu os elementos formais necessários para que a música de cinema assumisse muitas das características apontadas por Gorbman, especialmente a capacidade de fornecer pistas narrativas e de funcionar como um significante autônomo de emoção. Assim, além dos fatores apontados acima, é a prevalência do idioma sinfônico e da tradição da música romântica como principais referenciais nessas duas áreas de produção que, definitivamente, aproxima os procedimentos adotados no rádio e no cinema em relação às trilhas musicais de suas produções ficcionais.

Por conta disso, entendo que nas obras radiofônicas a música acaba assumindo funções muito próximas daquelas apontadas por Gorbman para a música de cinema. Mesmo a questão da invisibilidade¹⁸⁶, se a considerarmos como uma afirmação da natureza não-diegética da música de cinema, tem uma certa validade na transposição do

¹⁸⁵ Vale considerar que, em outros períodos e locais, não foi possível manter a estrutura técnica e financeira necessária para essa sincronização, como o acesso a um estúdio de grande porte, recursos para a contratação de uma orquestra, etc. Esse fatores também ajudam a explicar o fato de tradições como a do neorealismo italiano ou do cinema-novo brasileiro, para citarmos apenas dois exemplos, terem adotado procedimentos musicais bastante diferentes dos apontados aqui para a narrativa clássica norte-americana.

¹⁸⁶ O aparato físico da trilha musical (orquestra, microfones, etc.), assim como os outros aparatos tecnológicos do filme, como a câmera, não devem, na maioria das circunstâncias, estar visíveis na tela (GORBMAN, 1987: 73-74).

conceito para o âmbito radiofônico. Mas são as outras características apontadas pela autora que, na minha opinião, assumem maior importância numa comparação entre os dois meios. Por isso, gostaria de discuti-las agora de forma mais detalhada.

O conceito de “inaudibilidade”, entre aspas, é utilizado por Gorbman em analogia ao da “invisibilidade” da edição de imagens que compõe o filme, ou seja, na forma de um conjunto de práticas de produção que acabam se tornando invisíveis e inaudíveis para o espectador e que estão subordinadas “aos ditames dramáticos e emocionais da narrativa cinematográfica” (GORBMAN, 1987: 76, T. do A.).

A música subordina-se à narrativa através da compressão ou distensão de sua duração pelo uso de progressões de acordes, notas longas e outros procedimentos que visam ajustá-la à duração da sequência fílmica que acompanha. Subordina-se à voz não apresentando melodias ou ritmos marcantes que possam dividir, com os diálogos dos atores, a atenção do espectador. Subordina-se à narrativa assumindo o clima mais adequado à intenção emocional da cena (GORBMAN, 1987: 76-78).

De um modo geral, essa “inaudibilidade” da música é um procedimento padrão também nas produções radiofônica da Lintas. Ela se verifica mesmo em séries como *Histórias do Sertão*, por exemplo, que aparentemente não tem uma trilha musical composta especialmente para cada episódio. Como poderá ser verificado em *Madrugada do Terror*, episódio da série incluído no anexo deste trabalho, a trilha musical chama a atenção do ouvinte basicamente na abertura do episódio, que traz uma canção bastante elaborada composta por Hélio Ziskind (e da qual falaremos mais adiante). Ao longo da narrativa temos uma utilização bastante frequente de temas instrumentais onde, de um modo geral, predomina o som da viola caipira e do violão. Porém, essa trilha subordina-se ao diálogo, baseando-se principalmente em sequências de acordes, não apresentando uma melodia que se destaque. A trilha, nesse caso, funciona apenas como um fundo sonoro da obra – um “BG” (Background) na tradição radiofônica – e, pela predominância da viola caipira, como um reforço da ideia de que as histórias são “do sertão”, ou seja, como uma pista referencial.

São vários os exemplos do uso da música como significante autônomo de emoção elencados por Gorbman. A autora cita a música funcionando como representação do irracional, definindo a mulher como objeto romântico ou estabelecendo o sentimento épico, entre outros exemplos (GORBMAN, 1987: 80-81). A

autora também sublinha o uso da música para ressaltar oposições, como aquelas que a narrativa estabelece entre realidade e sonho, lógico e irracional, homem e mulher, razão e emoção, presente e tempo mítico, literal e simbólico, etc. (GORBMAN, 1987: 80-82).

Esse tipo de uso também é bastante frequente nas produções da Lintas e na tradição radiofônica em geral. Segundo Valvênio, o projeto da Lintas trabalhou constantemente com oposições criando, para muitas de suas produções ficcionais, dois grandes temas musicais: “bem e mal, homem e mulher, e eram usadas variações sobre esses temas para diferentes situações, tema da mulher na infância, etc.”¹⁸⁷. Escolho, como exemplo, a peça *De Volta Ao Lar*, de Zeca Ibanez, de 1990, que não traz o nome do compositor nos créditos. Produzida para a série *Rádio-Romance*, a história enfoca a repentina volta de Gérson para a casa de seus pais, no interior, depois de anos residindo na cidade grande, sem qualquer contato com a família. Ele retorna trazendo a esposa e o filho, que seus pais não conhecem.

São muitos os momentos musicais dessa obra que funcionam como significantes de emoção: o tema musical melancólico que acompanha o diálogo de Gérson com sua esposa e suas palavras para o filho, que dorme em seus braços; o tema musical evocativo que acompanha o sonho da mãe com a volta de Gérson; o tema solene que acompanha a oração da mãe; o tema alegre que marca a chegada de Gérson à sua casa; a música terna que acompanha seu reencontro com a mãe; a música tensa que surge em muitos momentos da segunda parte da história, quando Gérson e sua esposa tentam esconder dos pais dele seus problemas financeiros, ou quando falam do episódio que determinou sua viagem (na verdade, uma fuga da cidade); e a música alegre e emotiva que reafirma a felicidade da mãe, quando Gérson decide ficar.

Em relação ao uso da música como fonte de pistas narrativas, Gorbman cita especialmente as indicações de tempo, lugar e pontos de vista, com a música enfatizando a perspectiva de um determinado personagem. As produções da Lintas trazem inúmeros exemplos deste uso, sendo que vários deles serão citados na sequência do texto.

Já em relação às pistas conotativas, a autora aponta, entre outros aspectos, que “características da melodia, instrumentação e ritmo imitam ou ilustram eventos físicos

¹⁸⁷ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

na tela” (GORBMAN, 1987: 84, T. do A.). Há um exemplo desse uso da música, entre muitos outros, no momento em que o jovem protagonista de *Encontro Marcado Na Praia Da Ossada* (Bosco Brasil) se sente mal, a 17’30 do primeiro episódio da radionovela, incluído no anexo deste trabalho. A música dissonante expressa a confusão e o mal estar do personagem, com o desmaio sendo representado por uma sequência musical ascendente, que termina num acorde tenso. Na sequência, temos o intervalo comercial, mantendo o suspense sobre o que acontecerá a seguir.

A partir da questão das pistas narrativas, Gorbman aborda um aspecto crucial da trilha musical, que são as convenções melódicas e orquestrais desenvolvidas na música do século XIX que, como vimos, foi uma referência fundamental para a narrativa clássica do cinema norte-americano. A autora cita, por exemplo, a relação entre violinos e romance, trompetes e um homem irado, tubas e um personagem obeso, etc.

Estas convenções também incluem o uso de *leitmotifs*. Recurso fundamental da ópera wagneriana, os *leitmotifs*, ou temas condutores, podem ser definidos como temas musicais “associados a um personagem, um lugar, uma situação ou uma emoção. Eles podem ter uma designação fixa e estática ou podem se desenvolver e contribuir para o fluxo dinâmico da narrativa” (GORBMAN, 1987: 03, T. do A.).

No que se refere à relação entre convenções musicais e pistas narrativas, no projeto da Lintas, segundo Valvênio Martins, a questão da identificação musical dos personagens através da criação de um equivalente musical de suas características era bastante discutida. Entre os exemplos citados por Valvênio estão o uso de um tema executado por um saxofone, com a predominância de notas longas, para um homem solitário, e o de um clarinete, com uma melodia mais tensa, para uma mãe sofredora¹⁸⁸. O uso de *leitmotifs* também foi uma constante. Para ilustrá-lo, bem como a outras funções assumidas pela trilha musical em produções do projeto, irei apresentar a seguir uma análise de todas as inserções musicais contidas no episódio 14 de *O Sal Da Terra*, incluído no anexo desse trabalho:

- Créditos iniciais: tema executado ao violão durante a leitura dos créditos. A parte executada ao violão é um trecho de uma peça de duração mais longa e com instrumental formado por violão, viola caipira, teclado sintetizado e triângulo.

¹⁸⁸ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

Trata-se do principal tema musical composto para a radionovela e funcionará como um *leitmotiv* da abertura e do encerramento de cada episódio, além de surgir na obra como um significante de emoção, evocando o sentimento épico.

- 2'34" Breve intervenção do violão que funciona como *leitmotiv* da volta do programa depois do intervalo comercial.
- 2'50" Tema executado pelo sintetizador, acompanhado por violão e triângulo. O tema oferece um referencial de emoção romântico ao diálogo entre Bibiana e Guelzinho. Ele surge ao longo de toda a radionovela e funciona como um *leitmotiv* do romance do casal, cuja história seguirá em paralelo à de Antônio Conselheiro e seus seguidores por muitos episódios da trama.
- 4'15" O tema de Guelzinho e Bibiana é interrompido pelo canto dos seguidores de Conselheiro. Embora o canto seja diegético, ele recebe o acompanhamento de um órgão (evidentemente não-diegético). Esse canto era realmente entoado pelos seguidores de Conselheiro e está presente em praticamente todos os episódios da radionovela, funcionando com um *leitmotiv* e como um referencial da presença do grupo.
- 5'30" O canto é interrompido por um tema executado ao sintetizador, com acordes sustentados que, sem interferir com a fala, serve de *leitmotiv* acompanha o diálogo interior entre Antônio Conselheiro e Joana Imaginária.
- 7'00" Tema ao violão, com entrada posterior do sintetizador, que acompanha a fala do narrador.
- 8'40" *Leitmotiv* da volta do episódio depois do intervalo comercial.
- 8'45" Entra tema tocado na viola caipira que serve de fundo à fala do narrador. Ele surge ao longo de toda a radionovela, com muito mais frequência do que o tema anterior, acompanhando as intervenções do narrador e assumindo, assim, a função de *leitmotiv* dessas intervenções. A narração se alterna com a ação que

ocorre na fazenda, que tem como tema musical o *Agnus Dei* cantado (diegeticamente) por Conselheiro e pelos seus seguidores.

- 11'15" Tema rápido e agitado, executado na viola caipira, acompanha o ataque das tropas federais, acompanhando a ação da cena.
- 12'50" Tema ao sintetizador acompanhado por violão serve como fundo à fala de Conselheiro depois do massacre de seus seguidores.
- 15'20" *Leitmotiv* da volta do programa depois do intervalo comercial.
- 15'25" Tema rápido ao violão que acompanha o narrador e permanece durante o contra-ataque dos homens de Conselheiro às tropas federais, estabelecendo uma continuidade entre a narração e a ação que se desenvolve, além de reforçar a ideia de ação intensa.
- 18'30" O canto dos seguidores de Conselheiro – não-diegético e sem acompanhamento – antecipa a fala do narrador.
- 19'50" O tema principal da produção é executado em seu momento mais marcante, acompanhando o discurso de Conselheiro aos seus fiéis e funcionando como referencial de sentimento épico.
- 21'30" Volta do tema principal, depois do intervalo comercial, acompanhando os créditos finais do episódio.

O acompanhamento musical descrito também oferece unidade e pistas referenciais à trama. No primeiro caso, pela repetição de temas ao longo de todo o episódio e pelo uso da mesma instrumentação. No segundo, pelo uso de elementos característicos da música nordestina, como a viola e o triângulo, além de ritmos e escalas típicos. É possível, ainda, identificar uma citação à melodia de *Asa Branca* no tema principal da radionovela.

Outra produção em que a música oferece um claro indicativo de lugar é *Anita – Heroína por Amor* (Carlos Alberto Soffredini, 1987), que contou com trilha musical de Wanderley Martins. Nessa obra, são utilizados temas instrumentais característicos do sul do Brasil, com a predominância do acordeom. Isso pode ser verificado, por exemplo, a partir de 11'18 do primeiro episódio da trama, incluído no anexo desse projeto. Em *Zumbi dos Palmares* (Paulo Moraes, 1988), com trilha de Paulo Tatit e Helio Ziskind, a música oferece um referencial étnico e de lugar para a história através do uso da percussão e dos cantos africanos. O episódio um desta radionovela também foi incluído no anexo deste trabalho.

Também em produções mais antigas, como a *História de Zé Caolho*, a música assume grande importância na narrativa, embora se manifeste, nesse caso, na forma de acordes e intervenções breves, limitando-se a pontuar elementos da trama sem chamar excessivamente a atenção sobre si. Isso ocorre, por exemplo, no momento em que acordes tensos são tocados pela orquestra logo após as interjeições de resposta dos empresários aos pedidos de Zé por um emprego. Uma outra demonstração clássica do uso de pistas narrativas na *História de Zé Caolho* está nas demarcações musicais, já citadas aqui, que assinalam o início e o fim do sonho do protagonista, através de uma frase musical ascendente e uma descendente, respectivamente.

Em relação à continuidade formal e rítmica, Gorbman, afirma que a música suaviza os sobressaltos da edição dentro de cenas e sequências “parecendo atenuar as discontinuidades visuais, espaciais e temporais” (GORBMAN, 1987: 89, T. do A.), além de cobrir vazios e facilitar a transição entre cenas. Nas produções radiofônicas da Lintas e na rádio-ficção em geral, esse procedimento, em função da “cegueira” do meio, é extremamente frequente, ajudando a situar o ouvinte quanto às mudanças de cenas. Vários exemplos desse procedimento, oriundos de *O Sal Da Terra*, foram citados um pouco acima, mas eles são encontrados em praticamente todas as produções do projeto.

Finalmente, temos a questão da unidade. Para Gorbman, a música também oferece um sentido de unidade ao filme através das relações tonais, dos gêneros musicais utilizados e, principalmente, dos temas de uso recorrente na obra. No projeto da Lintas, o uso de temas musicais (*leitmotifs*) foi, como vimos, bastante frequente. Também é perceptível a unidade timbrística das trilhas musicais. Em *Férias, Caminhões E Confusões*, de 1986, por exemplo, temos a presença de um tema musical marcante,

executado por guitarras, teclado sintetizado e metais, e composto por César Assolant. Não se trata de um tema “invisível”, ao contrário: ele surge, com sua melodia bastante destacada, na abertura e nos créditos dos episódios bem como em diversos momentos da trama, às vezes, inclusive, em uma versão mais lenta e romântica. No episódio 23, incluído no anexo deste trabalho, o tema surge na abertura e em algumas passagens da obra, já a sua versão romântica surge em 4’28, no diálogo entre as duas garotas a respeito dos rapazes de que gostam. A recorrência desse tema musical dá unidade à obra. Do mesmo modo, o uso frequente de sons sintetizados e artificiais em *Encontro Marcado Na Praia Da Ossada* ajuda a construir o universo fantástico proposto pela obra.

Além dos elementos aqui apontados, dois outros pontos mereceriam destaque na discussão sobre o uso da trilha musical nas produções do projeto. O primeiro deles, é o do uso da canção. Segundo Ney Carrasco (1993), a canção pode ser utilizada dentro da narrativa fílmica em três funções: épica, narrativa e lírica:

Em seu aspecto épico, de interferência do narrador, a canção na trilha musical de cinema se assemelha ao coro da tragédia grega clássica. Ela pode se infiltrar na narrativa como comentário, como a voz de um personagem ausente, ou mesmo como o ponto de vista de um determinado personagem. (...) O poder descritivo da canção é muito grande, pois ela traz em si associados o discurso musical e o texto poético verbal. Ela permite que se faça um comentário que possui, ao mesmo tempo, um grau de objetividade maior que o da linguagem musical pura, e a expressividade da música e do texto poético (CARRASCO, 1993: 84).

O uso de canções nas produções ficcionais do projeto foi pouco frequente, o que me parece natural se considerarmos as advertências de McLeish quanto à sobreposição entre diálogos e canções na obra radiofônica. Ainda assim, há alguns momentos, no projeto da Lintas em que a canção assume uma função claramente épica. Trata-se da produção infantil *A Fantástica Viagem Ao País Dos Sonhos* (Benê Rodrigues, 1986), onde a canção original de Paulo Tatit e Helio Ziskind introduz o ouvinte no “país da imaginação” da história já nos seus créditos de abertura:

*Onde é onde é o lugar
Que a gente vê sem olhar*

*Não existe no mapa
Ninguém sabe onde fica
Onde burro não empaca
Nem espinho pinica
Onde monstro te ataca
E no fim se estrumbica
E o terrível pirata
Toma tapa e se pica
Onde é, onde é, onde fica?
Onde tem tanto perigo
Onde tem flecha e inimigo
Quer saber? Vem comigo
Encosta o rádio no ouvido
Antes do grande estouro
A gente pega o tesouro
E sai voando dali*

A canção não ressurgue ao longo dos episódios, que contam apenas com um acompanhamento de teclado sintetizado¹⁸⁹. Entendo que também a canção de abertura da série *Histórias do Sertão* assume uma função épica, assim como a de *Rádio-Romance*, mas elas o fazem em relação às séries e não aos episódios da trama. Por conta disso, elas serão descritas mais adiante, na discussão sobre as estratégias de interação com as emissoras e ouvintes que foram adotadas no projeto.

A presença da canção, tanto de forma diegética quanto não-diegética, se dá, como vimos, também em *O Sal da Terra*, onde foram utilizados os cantos tradicionalmente entoados pelos seguidores de Conselheiro. A letra do principal deles, presente no episódio incluído no anexo desse trabalho, é:

*Lá do céu vem uma luz
Que o bom Jesus mandou
Santo Antônio Aparecido
Dos castigos nos livrou*

*Quem ouvir e não aprender,
Quem souber e não ensinar
Lá no dia do juízo
Sua alma penará*

¹⁸⁹ O primeiro episódio desta radionovela também foi incluído no anexo deste trabalho.

Entendo que, seguindo a concepção de Ney Carrasco, esse uso da canção em *O Sal da Terra* assume principalmente a função dramática, pois os cantos religiosos funcionam, na narrativa, como um *leitmotiv* do mundo de Antônio Conselheiro e de seus beatos:

Quando é aberto um espaço na ação dramática para a intervenção de uma canção, induz-se o público a ouvir atentamente essa canção e, conseqüentemente, ela adquire um significado maior, podendo, inclusive, ter seu material temático usado posteriormente como leitmotiv. Esse tema será sempre ouvido como algo significativo para a progressão dramática do filme. (CARRASCO, 1993: 116).

Além disso, por sua singeleza e autenticidade, ressaltadas pela interpretação despojada, entendo que esses cantos assumem também uma dimensão lírica dentro da obra. Recorro novamente a Carrasco:

A canção, seja ela articulada epicamente, ou dramaticamente, constitui-se, também, em um poderoso recurso na obtenção do efeito lírico. Através da canção é possível inserir no filme o modo lírico de expressão propriamente dito, ou seja, o poema lírico. O fato do poema ser apresentado na forma de canção faz com que a sua inserção conte com todas as vantagens da linguagem musical, sejam elas estruturais ou expressivas, além de torná-la mais natural do que o seria o simples ato de recitá-lo (CARRASCO, 1993: 124).

O outro ponto refere-se ao uso da trilha musical sincronizada. Como vimos na análise da radionovela *Irmãos Coragem*, o uso de música preexistente representou uma possibilidade tanto para a redução dos custos da produção quanto para a incorporação de uma trilha mais diversificada à obra. No projeto dos anos 1980 optou-se, de um modo geral, pela produção de música original, mas feita principalmente por teclados sintetizados. Por conta disso, segundo Valvênio Martins (2009), em diversas ocasiões eles puderam adotar um procedimento que ele considerava “cinematográfico”, com Hélio Ziskind executando intervenções musicais ao vivo sobre as sequências das radionovelas já editadas. Segundo Valvênio, isso foi feito em *Encontro Marcado Na Praia Da Ossada*, algo que a audição da obra, a meu ver, comprova (o trecho já citado aqui, do desmaio do protagonista, parece-me exemplar desse procedimento).

Na maioria dos casos, no entanto, entendo que o procedimento padrão foi a gravação antecipada dos temas originais e sua inclusão nas obras durante o processo de mixagem. Esse procedimento fica claro, por exemplo, na audição de *Férias, Caminhões e Confusões*, onde prevalece o uso de um tema musical recorrente, com diferentes arranjos e andamentos, e nos episódios de *Histórias do Sertão*, onde a música, menos “visível”, tende a funcionar mais como um referencial de lugar do que propriamente a fazer comentários sobre a narrativa.

5. O uso dos efeitos sonoros

Embora já tenha utilizado neste texto expressões como “ambientes” e “efeitos sonoros”, eu não ofereci definições precisas sobre tais termos. Na tradição cinematográfica, os esforços da equipe de som durante as filmagens vão principalmente no sentido do registro das falas dos atores juntamente com as imagens. Este é, basicamente, o conceito de “som direto”. Isso implica, em alguma medida, em isolar os diálogos dos atores do ruído ambiente, de modo a registrá-los com maior clareza. Para tanto, são utilizados microfones direcionais, mantas isolantes e outros recursos que auxiliem no melhor registro possível dessas vozes, de modo a evitar a que os atores precisem depois refazer suas falas através da dublagem. Embora sons ambientes sejam registrados nesse processo, inclusive de forma isolada, não se imagina que a trilha sonora do filme venha a ser composta exclusivamente por eles. Outros sons, vindos de bancos de sons ou produzidos especialmente para o filme em outros momentos, também serão posteriormente acrescentados.

Dentro da tradição do cinema, temos a divisão da trilha sonora do filme em três partes: vozes, ruídos ou efeitos sonoros e música¹⁹⁰. A parte de ruídos, que se refere a todos sons que, além das vozes e da música, serão acrescentados ao filme editado, também é dividida em três categorias: foley, efeitos e ambientes. Essas categorias atendem à necessidade de uma maior especialização e divisão do trabalho de produção sonora de uma grande produção cinematográfica, algo bem diferente do que ocorre

¹⁹⁰ Estou me referindo, na descrição que apresento, a uma tradição já incorporada à prática dos realizadores brasileiros e que me foi relatada por Eduardo Santos Mendes, meu colega no CTR/ECA/USP.

normalmente no rádio. Mesmo assim, acredito que essa divisão irá nos ajudar a compreender melhor as funções dos efeitos sonoros dentro de uma obra radiofônica:

Foley ou *sons de sala*: o termo refere-se, tradicionalmente, aos “sons criados em tempo real para acompanhar os movimentos dos atores” (SONNENSCHNEIN, 2001: 40, T. do A.), especialmente passos e farfalhar de roupas. Esta é a parte da produção sonora do filme que lembra muito o trabalho dos contrarregistas de teatro e rádio, já que esses sons, tradicionalmente, são performados por profissionais especializados acompanhando a projeção do filme editado. A denominação *foley*, adotada recentemente no Brasil, deve-se a Jack Foley, o nome do pioneiro nesse tipo de produção no cinema norte-americano, que realizou seus primeiros trabalhos já em 1928 (IWAMIZU, 2014).

Ruídos de efeito: sons relacionados a ações desenvolvidas no filme como o bater de portas, toques de telefone, tiros, etc. Trata-se de sons que podem vir de diferentes fontes: gravados em estúdio ou em locação, selecionados de bancos de sons (sound libraries) ou construídos por meios sintéticos (SONNENSCHNEIN, 2001: 35).

Ambientes: os ambientes são conjuntos de sons que simulam espaços reais como bares, hospitais, florestas, ruas movimentadas, etc. Eles ajudam a construir a ideia de continuidade do filme e a criar a sensação de realidade. Estes sons podem ser gravados em locação, em ambientes semelhantes aos que se quer simular; construídos em estúdios ou obtidos a partir de bancos de sons.

Todas estas categorias de sons e opções de produção foram utilizadas nos programas radiofônicos do projeto. O trabalho de produção ao vivo de efeitos e de gravação em ambientes externos foi feito principalmente por Sérgio Chica, músico percussionista que, como vimos, trabalhava como contrarregista nas produções do Grupo de Teatro Mambembe. Segundo Valvênio Martins, em um certo momento foi também contratado um antigo profissional da Rádio São Paulo, que trabalhara em muitas novelas daquela emissora, para transmitir seus conhecimentos a Chica. Além de Chica,

a produção contava também com um sonoplasta que, na mixagem e edição final dos trabalhos, acrescentava ambientes e outros efeitos sonoros às produções.

Oduvaldo Viana, em palestra proferida em 1950, já se referia aos papéis desses profissionais:

O sonoplasta é o homem especializado em escolher fundos musicais, ruídos gravados em disco, bem como as separações de uma cena para outra. As músicas de fundo que os atores de rádio indicam como BG (background) servem para dar colorido a determinadas cenas. (...) O contrarregra é o homem incumbido dos ruídos, dentro do estúdio. Sempre que ele não possa ser feito com disco é o contrarregra que se incumbem de fazê-lo. Assim, ele, com miniaturas, abre e fecha portas e janelas, porta de automóvel; é incumbido dos passos em areia, em folhagem, em calçada; com uma campainha elétrica ou comprimindo um tímpano faz chamadas telefônicas, com cascos de coco dá a impressão de cavalo em asfalto... ” (VIANA, 2007: 81-82).

Segundo Marvin Kerner, os efeitos sonoros podem assumir três funções dentro da obra cinematográfica: simular a realidade, criar a ilusão de que há algo ocorrendo ou que algo está presente fora da tela e auxiliar o diretor do filme a criar um “estado de espírito” (*mood*) (KERNER, 1989: 11). Entendo que funções semelhantes podem ser pensadas para o uso dos efeitos sonoros em produções radiofônicas.

Em termos técnicos, além das gravações em locação de ambientes e efeitos, outra inovação das produções do projeto da Lintas foi, como vimos, a utilização de efeitos produzidos a partir de teclados sintetizadores. Sons assim construídos foram bastante usados principalmente em produções que apelavam para o fantástico. Esse foi o caso, principalmente, de trabalhos já citados aqui como *Encontro Mercado na Praia da Ossada* e *A Fantástica Viagem Ao País Dos Sonhos. Encontro Mercado...*, por exemplo, contava com cantos de baleias – que assumiram um papel importante dentro da trama – e com uma profusão de máquinas e ambientes fantásticos.

Entendo que esses recursos ofereceram maior riqueza sonora aos programas e que a maior disponibilidade de opções para a criação de efeitos sonoros permitiu uma grande valorização desse elemento dentro das produções. Eles abriram aos autores a possibilidade de explorar com mais intensidade a utilização de elementos não-verbais nas narrativas. Nesse sentido, Valvênio relembra que “o Bosco Brasil sempre foi um cara muito sonoro, ele escrevia pedindo muito som”, fato que a audição de *Encontro*

Marcado... certamente comprova. E, embora eu não tenha localizado trabalhos com essa característica no acervo disponibilizado, Valvênio afirma que algumas produções desenvolvidas no projeto apresentavam trechos de vários minutos sem a presença de qualquer diálogo, apenas efeitos sonoros e música¹⁹¹.

6. Linguagem coloquial

A busca por uma linguagem mais coloquial e próxima do público, foi uma preocupação que sempre acompanhou o projeto. Ela foi realçada em várias declarações de seus responsáveis:

(...) os personagens assumem um comportamento coloquial e sofrem os mesmos dramas e dificuldades do público. Radionovela: mídia eficiente, Revista Meio e Mensagem, 1^a. quinzena de julho de 1983, p. 23.

(...) um casamento entre os elementos mais clássicos da radionovela (...) e a linguagem coloquial, de nossos dias, aliada à interpretação da mesma natureza, para retirar de vez do rádio o ranço daquela voz impostada e, por isso mesmo, falsa". Rádio tenta recuperar seu prestígio, abalado pela TV, Metrô-News, 25 de julho de 1983.

Em vez dos antigos radioatores e dubladores, foram chamados atores que nunca haviam feito rádio. A radionovela então deixou de ter uma interpretação empostada para ganhar um tom coloquial. No ar mais uma grande novela Gessy Lever, Revista Afinal, 05/03/1985, p. 5.

Como vimos na breve descrição da versão radiofônica de *Irmãos Coragem*, essa maior naturalidade da interpretação esteve presente já nessa produção dos anos 1970, e sob óbvia influência da televisão. E essa preocupação não era recente no rádio brasileiro. José Castellar observa que Otávio Gabus Mendes e Oduvaldo Vianna lutaram constantemente contra o sotaque aportuguesado do rádio brasileiro – atribuído por

¹⁹¹ Valvênio Martins em depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

Castellar à influência de Manuel Durães. Ele relembra ainda que, numa fase posterior, essa busca pela atualização da linguagem da radionovela prosseguiria através de nomes como Thalma de Oliveira, que buscava uma maior naturalidade nos diálogos dos personagens de suas obras, “evitando o caricato e o elitismo”; de Osvaldo Molles, que fazia algo semelhante em seus trabalhos, especialmente em *Histórias das Malocas*; e de Walter George Durst, que buscava “um certo naturalismo, realizando uma crítica agressiva às novelas tradicionais”¹⁹².

Assim a opção pela coloquialidade, por parte desses autores, parece ter correspondido, em alguma medida, a um projeto político e estético, que implicava na busca por um realismo que, através de Dias Gomes, por exemplo, em alguma medida chegaria também à telenovela. Assim, embora a linguagem coloquial tenha assumido no projeto da Lintas uma função de atualização da linguagem radiofônica, visando sua aproximação da televisão – que naquele momento já se instituiu como a mídia dominante e o grande referencial para esse tipo de produção –, isso não implica em dizer que, na produção de alguns dos autores vinculados ao projeto, essa opção não tivesse também um significado estético e político. Entendo que a opção pelo narrador sertanejo em *O Sal da Terra* traz um pouco essa intenção, de apresentar o povo como narrador e protagonista de sua história, algo semelhante ao que Molles realizava em *A História das Malocas*.

7. Interação com ouvintes e emissoras e a valorização do meio radiofônico

Segundo os envolvidos no projeto, especialmente Valvênio Martins e Geraldo Leite, algumas ações de interação com os ouvintes foram desenvolvidas através de concursos e promoções, normalmente envolvendo o envio de produtos da Gessy Lever aos ouvintes que respondessem, por carta, a perguntas sobre as produções. Essas ações forneciam informações sobre a penetração do programa, perfil de sua audiência, eficácia da veiculação pelas rádios participantes, etc. Mas elas foram, segundo os próprios envolvidos, ações eventuais. Vale lembrar, nesse sentido, que o ouvinte, de certa forma,

¹⁹² Depoimento de José Castellar a Eliana Lobo de Andrade Jorge, 21/07/1978.

não era o foco do projeto, uma vez que sua estratégia de atuação concentrava-se em ampliar o número de emissoras que transmitiam as produções¹⁹³. Nesse sentido, talvez as ações de interatividade mais importantes tenham sido dirigidas às emissoras participantes e não necessariamente aos seus ouvintes. Gostaria de citar dois casos em que tais iniciativas ocorreram.

O primeiro deles refere-se à radionovela *Férias, Caminhões e Confusões*, de Enéas Carlos Pereira, cuja trama se desenvolve em torno da busca por dois jovens que saíram em viagem, de carona, e precisam ser contatados por seus pais. Buscando atender a um pedido de Castro Negrão por uma maior valorização das emissoras participantes no projeto, Enéas também incluiu na trama pedidos de ajuda a essas emissoras, que eram contatadas, no enredo, através do rádio do caminhão do pai de um dos personagens. Segundo Valvênio Martins, foram gravadas chamadas feitas pelos verdadeiros locutores dessas rádios e incluídas na produção. Várias delas, bem como diretores e locutores, são citadas ao longo da trama.

Um outro exemplo é o da canção de abertura de *Histórias do Sertão*. Interpretada, aparentemente, por Helio Ziskind, a canção refere-se tanto ao autor da série (Raul Reis) quanto à emissora de sua cidade, a Rádio Dinâmica, de Santa Fé do Sul, que também participava do projeto. A abertura de cada episódio da série era feita a partir de um diálogo, construído de forma curiosa, entre a canção e a locução de apresentação do programa:

Locução: As Indústrias Gessy Lever e essa emissora apresentam:

*Canção: O destinos dos homens quem há de suspeitar?
Se é fortuna ou miséria quem saberá?
Enquanto você pensa nisso tenta adivinhar:
De onde sai uma voz que fala de longe da boca?*

*Locução: Histórias do Sertão.
Histórias do interior, do interior do homem do interior.
Histórias da terra, histórias do rádio.
Histórias escritas por um homem do interior para uma rádio do interior.*

¹⁹³ O que, em alguma medida, talvez ajude a explicar a liberdade de ação dada aos realizadores.

*Canção: Cê que tem essa voz grossa, dá licença de eu falar
Esse moço das histórias não é um tal de Raul Reis
Lá das bandas de Santa Fé de uma tal Rádio Dinâmica
Eh, estava certo, Dinâmica de Santa Fé, do Sul*

*Locução: Estas histórias do sertão são uma homenagem que a
RádioCriatividade Gessy Lever presta às rádios do interior do
Brasil.
Uma homenagem ao esforço e à criatividade dos homens que
transmitem, pelo rádio, a voz da terra.*

*Canção: Eta que coisa bonita, cada cidade com a sua voz nos radinhos
do povo.*

*Locução: Historias do sertão, um original de Raul Reis.
Caipirada que com muita honra participam*

*Canção: A história de hoje vai começar e hoje mesmo vai terminar
O moço que tem voz grossa faz favor de anunciar
O nome dessa história que nós vamos escutar*

Locução: Madrugada do Terror

*Canção: Falo bonito, falou macio, mas não falou dos arrepio
Que ocê vai tê quando escurta, Que ocê vai tê quando escurta
As história do sertão vorta depois dos comerciá...*

Evidentemente, a canção não apenas exalta Raul Reis e a emissora de Santa Fé, mas o próprio meio radiofônico. Essa busca pela valorização do rádio em geral passou também por outras canções de abertura de programas. Na abertura de *Rádio-Romance*, por exemplo, foi utilizada, em algumas ocasiões, uma valsa, provavelmente interpretada por Paulo Tatit, que buscava valorizar o papel do rádio na vida das pessoas:¹⁹⁴:

*Canção: O que os olhos não veem o coração não sente, diz o dito popular
Mas tem vezes que é diferente e o ditado tem que mudar*

Locução: As Indústrias Gessy Lever e essa emissora apresentam

*Canção: Era uma espécie de baile e a vida bela senhora
No grande salão do mundo contava as suas historias*

*E o rádio, um rapaz falante, se encanta com aquela senhora
Sem demora convida a vida pra dançar...
E o baile vai prosseguindo, destinos vão se cruzando,
No grande salão do mundo, o rádio e a vida dançando*

¹⁹⁴ A canção pode ser ouvida na abertura de *Volta ao Lar*, produção incluída no anexo desse trabalho.

*E assim o velho ditado tem que ser mudado pois o coração,
Quando escuta o som daquele baile
Sente a vida rodando o salão
Radio dançando com a vida, radio-romance no ar.*

Nem todos os programas da Rádio-Atividade contidos no acervo – das séries Rádio-Romance, Rádio-Texto e Histórias do Sertão – contaram com canções próprias ou aberturas mais elaboradas, mas em todos os casos em que esses recursos foram utilizados, eles assumiram também a função de valorização do meio radiofônico como um todo.

É forçoso compreender que essas ações implicavam também, naquele momento, no reconhecimento da fragilidade dessas pequenas emissoras do interior e do próprio meio radiofônico diante do avanço da televisão. O que, como sabemos, acabaria determinando o fim do projeto.

De qualquer modo, entendo que a iniciativa da SSC&B-Lintas, apesar de suas óbvias finalidades comerciais, mostrou que, em plena década de 1980, havia não só espaço para uma produção ficcional radiofônica mais elaborada, como para a atualização da linguagem do meio, além de destinatários para uma programação mais diversificada e criativa.

Além disso, entendo que as óbvias limitações do projeto: como o distanciamento entre os produtores e o público receptor, a dependência de emissoras comerciais para a veiculação dos programas e da eficácia da publicidade que veiculava para a sua continuidade, eram resultantes, principalmente, da centralidade econômica e geográfica do eixo Rio/São Paulo – que concentrava as condições econômicas, artísticas e tecnológicas necessárias para a produção e circulação dos programas.

No cenário atual, produções semelhantes talvez pudessem ser desenvolvidas regionalmente, com custos bastante reduzidos, através da ação de produtores independentes – muito mais identificados com o seu público-alvo – e distribuídas por emissoras comunitárias, locais ou mesmo pela internet.

CONCLUSÃO

It could not claim new readers today if by now radio were nothing better than a drug among drugs. But this is not so. In Europe especially, where radio has always been used more deliberately as a cultural instrument, many programs still call for the full attention of an active audience.

Rudolf Arnheim

A produção deste trabalho partiu da minha percepção de que a superação de uma visão conservadora acerca das potencialidades do rádio no país enfrenta dificuldades advindas, em parte, do relato hegemônico que se estabeleceu acerca da história do veículo, onde, entre outras coisas, o artístico é visto como “elitizado” e oposto um “popular” que, vinculado ao modelo comercial de rádio, é tomado como sinônimo de democrático. Além disso, uma visão naturalizada do desenvolvimento histórico do veículo tende a considerar gêneros mais sofisticados e expressivos, especialmente o radiodrama, como ligados irremediavelmente a um passado já superado ou voltados a um público bastante restrito.

Nesse contexto, mesmo diante das significativas mudanças no cenário de produção e difusão verificadas na última década, as discussões sobre as novas possibilidades de uso do rádio em seu sentido amplo permanecem, a meu ver, bastante tímidas, assim como as experimentações com sua linguagem ou a exploração de novas possibilidades de uso social (como em projetos educacionais, de divulgação científica, de saúde pública, etc).

Há também dificuldades para o questionamento do modelo comercial de rádio adotado no país, bem como dos padrões dominantes de programação e segmentação do veículo. Assim, o debate sobre modelos alternativos de produção e de organização do

meio, se não é interditado, ao menos encontra sérios entraves para se desenvolver de forma plena dentro e fora da academia.

Por conta dessas circunstâncias, entendo que o rádio se encontra em um patamar bastante distinto daquele ocupado pelo cinema, por exemplo. Ainda que a preponderância do cinema comercial seja hoje inquestionável, existe uma noção razoavelmente clara e uma profusão de exemplos do que pode ser um cinema autoral, alternativo ou independente. Já em relação ao rádio, acredito que teríamos grandes dificuldades em enumerar produções ou emissoras às quais possamos atribuir qualificações equivalentes.

Assim, assumi como minha tarefa, no primeiro capítulo deste trabalho, o questionamento do que considero como o relato hegemônico sobre a história do veículo, estabelecendo uma crítica tanto às definições de elitista e popular nele implícitas quanto ao que eu considero como sua perspectiva evolucionista, que acaba legitimando, como uma inevitabilidade histórica, a maneira pela qual se deu a implantação e desenvolvimento de um modelo comercial de rádio no país. Neste mesmo texto tentei ainda apontar para a importância de uma revalorização do papel do autor dentro do meio radiofônico, entendida não como a defesa de uma produção mais sofisticada, voltada a um público restrito, mas como uma forma de enfatizar a necessidade de se pensar o rádio também a partir da produção desenvolvida e da compreensão das estratégias de atuação adotadas por seus realizadores.

Ilustrando essa argumentação, busquei me debruçar, nos demais capítulos, sobre alguns momentos específicos do passado do rádio, entendendo que é o acúmulo de relatos, de descrições de agentes e experiências, que possibilitará o estabelecimento de uma compreensão mais ampla sobre o desenvolvimento do rádio e sobre o seu papel em diferentes contextos locais e regionais. Assim, tentei aqui somar algumas páginas sobre as histórias do rádio às diversas outras já produzidas por meus colegas.

Com esse objetivo, dediquei-me então a apresentar as produções de diferentes autores, buscando iluminar dois momentos históricos que entendo como particularmente criativos da nossa produção radiofônica: a chamada “era de ouro” do rádio brasileiro, localizada entre as décadas de 1940 e 1950, e década de 1980, marcada pela abertura política, pela consolidação do rádio FM e pela organização da produção cultural independente em áreas como a música popular, o teatro e a literatura, entre outras.

No segundo capítulo deste trabalho, dedicado à apresentação da minissérie *A História de Zé Caolho*, de Dias Gomes, veiculada nos primeiros anos da década de 1950, tentei refletir sobre a politização da estética radiofônica então proposta por este e por outros autores, num processo que aproximou o rádio de outras esferas da produção simbólica brasileira como o teatro, o cinema e a música.

No capítulo seguinte, que trata da obra de José Castellar, busquei focar um autor que simbolizou as preocupações comerciais e o caráter massivo do rádio brasileiro em sua época de ouro. Acredito que a amostra da produção do autor oferecida no texto permite um vislumbre das características da programação do rádio paulistano durante o período, especialmente das estratégias de interação com o ouvinte, da tradição da adaptação de textos literários, da influência do cinema, da literatura e do rádio norte-americano, bem como do relacionamento com a televisão brasileira em seus primeiros anos.

Já a apresentação do projeto radiofônico da SSC&B-Lintas, empreendida no capítulo seguinte, oferece um primeiro olhar sobre um projeto de produção que me parece realmente notável, especialmente por sua relação com o cenário cultural e artístico paulistano da década de 1980. Além disso, a existência do projeto aponta para o caráter não-sincrônico do desenvolvimento do rádio no Brasil, demonstrando que, no interior do país, o veículo podia comportar usos e assumir características bastante distintas daquelas predominantes nos grandes centros urbanos.

O último capítulo do trabalho, embora também voltado para o projeto da Lintas, representou a abordagem inicial de uma questão que me parece crucial para a ampliação de nosso entendimento sobre a linguagem radiofônica, que é a da discussão da estética do rádio também a partir da contribuição de autores que se debruçaram sobre o estudo da relação entre o som (vozes, ruídos e música) e a linguagem visual, focando principalmente o cinema. Entendo que a busca por uma visão mais artística do rádio, pelo desenvolvimento do que Murray Schafer (1997) define como o seu “aparato exegético”, será grandemente facilitada a partir desse diálogo.

Ao longo dos relatos aqui apresentados tentei demonstrar a necessidade de empreendermos a busca por uma maior abertura do debate sobre o rádio: contextualizando a discussão de seu desenvolvimento ante o cenário mais amplo dos grandes movimentos culturais e políticos do Brasil; discutindo a sua estética em

conjunção com a de outros meios audiovisuais; olhando para o seu passado na busca de elementos para a reflexão sobre o seu futuro; buscando no cenário internacional experiências que possam nos trazer novas luzes; dialogando com outras áreas da produção artística e cultural para a construção de um rádio mais significativo em todas as suas dimensões – social, estética, política, cultural, etc.

Renato Ortiz afirmou certa vez ter nostalgia do futuro e não do passado. Certamente, eu não imagino um futuro onde o rádio possa voltar a ocupar o espaço que já teve em nosso universo midiático, e nem me voltei para o seu passado, ao longo deste texto, com intenções nostálgicas.

Quando propus “um novo olhar para um novo rádio” na introdução deste trabalho, referia-me a buscar, nas experiências do passado, elementos que nos permitam questionar velhas certezas sobre o que o rádio foi e que nos auxiliem a refletir de forma mais audaciosa sobre o que ele é e o que pode vir a ser.

Para isso, antes de tudo – e refiro-me especificamente aos debates desenvolvidos na área de comunicação – talvez seja preciso abandonar qualquer sentimento de condescendência para com o “primo pobre” da televisão, de piedade por sua eterna crise e de complacência para com o seu raso modelo de difusão atual. O rádio merece mais do que isso. Mais do que nossa nostalgia pela “pequena caixa” do poema de Brecht, em que vibramos pelas vitórias de nosso clube, iniciamos nossa vida profissional ou ouvimos a trilha musical de nossas vidas. Mas do que o olhar simplista que não vai além da mera oposição entre bom e ruim, popular e elitista, vivo e morto, rádio e não-rádio...

Possivelmente, o rádio ainda nos oferece bons serviços em termos de notícias, prestação de serviços, companhia e entretenimento musical. Mas ele não ocupa mais um lugar único nesses campos e, talvez, nem o de maior destaque.

E ainda bem que seja assim. Não acredito, ou melhor, não gostaria de acreditar que o futuro do rádio esteja na reprodução do modelo de programação hoje dominante nos podcasts, webrádios e emissoras comunitárias do futuro.

E, se for esse o caso, não vislumbro qual poderia ser o papel da academia nesse processo, a não ser o de contestá-lo propondo novas estéticas, novos caminhos, novas possibilidades de ocupação social e de investimento utópico nesse meio centenário.

Foi essa a minha motivação para o desenvolvimento da pesquisa aqui apresentada e do conceito que a embasa. E é ao futuro desse rádio possível que dedico a minha nostalgia.

Ao Pequeno Aparelho de Rádio

*Você, pequena caixa que trouxe comigo
Cuidando para que suas válvulas não quebrasse
ao correr do barco ao trem, do trem ao abrigo
Para ouvir o que meus inimigos falassem*

*Junto ao meu leito, para minha dor atroz
no fim da noite, de manhã bem cedo
Lembrando as suas vitórias e o meu medo:
Prometa jamais perder a voz!*

Bertold Brecht

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, A. A. de; PAULA, C. J. de. *Dicionário histórico-biográfico da propaganda no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Editora/ABP, 2007.

ADAMI, A. e MICHELLETI, B. Osvaldo Moles: a genialidade no rádio paulista. In: XXXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2013, Manaus. Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Manaus: Intercom, 2013.

ANDRADE, José Wilson. *A Experiência Religiosa e Sociopolítica de Canudos: Aspectos Eclesiológicos da Comunidade de Antônio Conselheiro*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Instituto Santo Inácio, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. *Radio*. London: Faber and Faber, 1936, reprinted New York: Ayer, 1986.

ARNHEIM, Rudolf. *Estetica Radiofônica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra, 1994.

BARBOSA, V. e DEVOS, A. M. *Radamés Gnatalli, O Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BAZIN, Andre. *O que é cinema?* São Paulo: Cosacnaify, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1986.

BENJAMIN, Walter. *A Hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015.

BRECHT, Bertold. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BRECHT, Bertold. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

BRECHT, Bertold. Teoria do Rádio (1927-1932). In: MEDITSCH E. (org.). *Teorias do Rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Intercom/Insular, 2005.

BRECHT, Bertold. O rádio como aparato de comunicação. In: *Estudos Avançados*. São Paulo: IEA/USP (21) 60, p. 227-232, mai/ago. 2007

BOLLE, Willi. Apresentação. In: BENJAMIN, W. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1986.

BORELLI, S. H. S.; MIRA, M. C. Sons, Imagens, Sensações, Radionovelas e Telenovelas no Brasil. In *Intercom, Revista Brasileira de Comunicação*. São Paulo: Intercom, vol. XIX, n. 01, p. 33-57. Jan. a jun. 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

CABRAL, Sérgio. *No Tempo de Almirante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

CALABRE, Lia. *O rádio na Sintonia do Tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006.

CALABRE, Lia. No tempo das radionovelas. In *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo: PósCom-Metodista, a. 29, n. 49, p. 65-83, 2º sem. 2007.

CALDEIRA, Nelson Mendes. *Estudo Sobre a Rádio-Difusão em São Paulo*. São Paulo: Federação Paulista das Sociedades de Rádio, 1942.

CARMO, Laura do. Apresentação. In CARMO, L. do (org.). *Oduvaldo Viana: Herança de Ódio*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2007.

CARRASCO, Claudiney. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1993.

CHION, Michel. *Músicas, Media e Tecnologias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

CHION, Michel. *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

COSTA, J. F. A trajetória artística inovadora de Oduvaldo Viana. In: CARMO, L. do (org.). *Oduvaldo Viana: Herança de Ódio*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2007.

COSTA, Patrícia C. *Educadores do rádio: concepção, realização e recepção de programas educacionais radiofônicos (1935-1950)*. Tese de doutorado. São Paulo: FE/USP, 2012.

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano 1. Artes do Fazer*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1994

DIAS GOMES, Alfredo. *Apenas Um Subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Russell, 1998.

FERREIRA, Muniz G. O PCB e a organização do campo intelectual brasileiro. In ROXO, M. E SACRAMENTO, I. (orgs.) *Intelectuais Partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

GARNHAM, N. e WILLIAMS, R. Pierre Bourdieu and the Sociology of Culture: an introduction. In: *Media, Culture and Society*, London: SAGE Publications, 1986.

GOLDEFEDER, Miriam. *Por Trás das Ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. London: BFI Publishing, 1987.

GOULART, Silvana. *Sob a Verdade Oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Marco Zero/CNPq, 1990.

GUERRINI Jr., Irineu. *A Elite no Ar: óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009a.

GUERRINI Jr., Irineu. *Do Biotônico ao Palácio do Rádio: Um estudo sobre a Rádio Cultura de São Paulo, na sua fase de emissora comercial, com base nos documentos arquivados no Centro Cultural São Paulo*. Pesquisa docente. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2009b.

GUERRINI Jr., Irineu. *A Música no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Terceira Margem/FAPESP, 2009c.

GUERRINI Jr., Irineu. Loucos por Diálogo: um estudo comparativo de programas de rádio produzidos por pessoas com transtornos mentais no Estado de São Paulo. In: *Comunicação e Cultura do Ouvir*. MENEZES, J. E. de O.; CARDOSO, M. (orgs.). São Paulo: Plêiade, p. 163-186, 2012.

GUERRINI Jr., Irineu. *Tulio de Lemos e seus admiráveis roteiros*. São Paulo: Terceira Margem, 2013.

GUIMARÃES, Clotilde B. *A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2008.

IWAMIZU, Rosana S. *Foley no Brasil*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2014.

KAPLÚN, Mário. *Producción de programas de radio — El guión Ia realización*. Cidade do México: Editorial Cromocolor, 1994.

KLIPPERT, Werner. Elementos da linguagem radiofônica. In: SPERBER, George Bernard. *Introdução a Peça Radiofônica*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.

LEWIS P., BOOTH, J. *The invisible medium: public, commercial, and community radio*. UK: MacMillan, 1989.

MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: SENAC, 2000.

- MANNING, Peter. *Electronic & Computer Music*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- MCLEISH, Roberto. *Produção de Rádio: um guia abrangente de produção radiofônica*. São Paulo: Summus Editorial, 2001.
- MESQUITA, João Lara. *Eldorado, a rádio cidadã*. São Paulo: Terceiro Nome, 2008.
- MIÈGE, Bernard. *A sociedade tecida pela Comunicação - técnicas da informação e da comunicação entre inovação técnica e enraizamento social*. São Paulo: Paulus, 2009.
- MUGNAINI Jr, Ayrton. *Dá Licença de Eu Contar*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- MURCH, Walter. *In the blink of an eye : a perspective on film editing*. Los Angeles : Silman-James, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968). In ROXO, M. E SACRAMENTO, I. (orgs.) *Intelectuais Partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2013.
- NASCIMENTO, Fernanda G. *A Voz em Estúdio: O uso audiovisual da Dublagem e do Diálogo Pós-Sincronizado no Brasil*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2014.
- NUNES FERREIRA, Gisele S. *Rádios Comunitárias e Poder Local: estudo de caso de emissoras legalizadas da Região Noroeste do Estado de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2006.
- ORTIZ, Renato. A evolução histórica da telenovela. In: Ortiz, R.; Borelli, S. H. S.; Ramos, J. M. O. (org.). *Telenovela, História e Produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- ORTRIWANO, Gisela. *A Informação no Rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. São Paulo: Summus, 1985.
- PAIVA, Eduardo. Vacinado com agulha de vitrola: os anos dourados da Gravadora RGE. In: VICENTE, E.; GUERRINI JR. I. (orgs). *Na Trilha do Disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.
- PAPPIANI, Angela. (2012). Programa de Índio: criando uma ponte sonora entre as culturas. *Novos Olhares*, V1/N1, p. 107-118, 2012.
- RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

ROCHA, V. L. e VILA, N. V. H. *Cronologia do rádio paulistano: anos 20 e 30*. São Paulo: CCSP/Divisão de Pesquisa, 1993.

SACCHETTA, H. Apresentação. In: *Piquenique Classe C*. MOLLES, O. São Paulo: Boa Leitura Editora, sem data.

SACRAMENTO, I. Dias Gomes e a intelectualidade comunista nas modernizações midiáticas: rádio e televisão (1944-1979). In ROXO, M. e SACRAMENTO, I. (orgs.) *Intelectuais Partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

SALGADO, Álvaro F. Radiodifusão, Fator Social in *Revista Cultura Política*, Ano 1, n. 6. Rio de Janeiro: DIP, 1941.

SAMPAIO, Mario Ferraz. *História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SAROLDI, Luiz C.; MOREIRA, Sônia V. *Rádio Nacional: O Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SCHAFER, Murray R. Rádio radical. In: *Rádio nova: constelações da radiofonia contemporânea*, nº 2, Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, Publique, p.27-40, 1997.

SCHAFER, Murray R. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

SONNENSCHNEIN, David. *Sound Design: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*, Studio City, CA/USA: Michael Wise Productions, 2001.

SILVA, J. L. de O. A. da. Programa de Auditório e a questão do corpo na comunicação. XXXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE COMUNICAÇÃO DA INTERCOM. Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Comunicação da Intercom, Recife: Intercom, 2011.

THÉBERGE, Paul. The Sound of Music: Technological Rationalization and the Production of Popular Music. In: *New Formations* n. 8, 1989.

THÉBERGE, Paul. Musician's Magazines in the 1980s: The creation of a community and a consumer Market. In: *Cultural Studies* vol. 5, 1991.

TRIGO P-DE-SOUZA, L. M. T. (2004). *O rádio paulistano na era da Internet*. In: Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom.

UNILEVER. *Gessy Lever: história e histórias de intimidade com o consumidor brasileiro*. São Paulo: Unilever, 2001.

VENÂNCIO, Rafael D. O. *Jogo Lógico e a Gramática do Rádio: analítica de um jogo de linguagem comunicacional e seus diferendos*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2013.

VIANA, Deocelia. *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANNA, Oduvaldo. O rádio e sua técnica. In CARMO, L. do (org.). *Oduvaldo Viana: Herança de Ódio*. Rio de Janeiro: Casa de Ruy Barbosa, 2007.

VICENTE, Eduardo. *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular*. Dissertação de mestrado. Campinas: IFCH/Unicamp, 1996.

VICENTE, Eduardo. Samba e Nação: música popular e debate intelectual na década de 1940. *Comunicarte*. Campinas: PUCCamp, v. 25, n. 33, 2006.

VICENTE, Eduardo. O rádio comunitário em São Paulo: Um breve olhar sobre o cenário atual. *Eptic: Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura*. Sergipe: Obscom/UFS, vol 14, n. 2, maio-ago 2012.

VICENTE, Eduardo. GAMBARO, Daniel. Tecnologias Digitais na Produção Radiofônica. In: DETONI, M; PIOVESAN, A. (orgs.) *Rádio Cidadã: um guia para a ação*. São Paulo: Edicon, 2013.

Depoimentos

Enéas Carlos Pereira, depoimento concedido ao autor em 20/01/2015.

Geraldo Leite, depoimento concedido ao autor em 06/09/2014.

Irineu Guerrini Jr., depoimento concedido ao autor em 12/08/2014.

José Castellar, depoimento concedido ao Idart/CCSP, 1979.

José Castellar, depoimento concedido a Eliana Lobo de Andrade Jorge, Idart/CCSP, 21/07/1978.

Sérgio Chica, depoimento concedido ao autor em 12/11/2014.

Zallo Comucci, depoimento concedido ao autor em 14/01/2015.

ANEXO I
ACERVO CASTELLAR

Num.	Caixa	Título / Gênero	Emissora	Autor	Ano
001	01/11	O véu das minhas ilusões (Grande Novela Velman)	Rádio Difusora	J. Castellar	1951
002	01/02/11/24	Sessão das Três (adaptações radiofônicas)	?	J. Castellar	1952
003	04	Ódio (novela)	Rádio Sociedade Gaúcha	Thalma de Oliveira	1952
004	14	Desilusão (novela)	Rádio Tupi SP	J. Castellar	1955
005	12	Noite na alma (novela)	?	J. Castellar	?
006	11	A Flexa da Vingança (novela)	Radio São Paulo	J. Castellar	1950
007	14	Um resto de esperança (drama radiofônico)	Idem	J. Castellar	1950
008	35	Um encanto em cada vida (programas com historias completas)	Idem	J. Castellar	1950
009	12	Um dia voltarás (novela)	Rádio São Paulo	Thalma de Oliveira	1945
010	38	Os olhos do amor (radiodrama)	?	J. Castellar	1952
011	12	Romance das 15 horas (adaptações radiofônicas)	Difusora SP	J. Castellar	1952
012	13	Teatro de Evocação Gessy (programas com historias completas)	Radio São Paulo	J. Castellar	1944
013	23	Uma flor na sombra (novela)	Difusora SP	J. Castellar	1951
014	38	Fragmentos diversos – partes não identificadas de diferentes roteiros	-	-	-

015	06	Inveja (novela)	Rádio São Paulo	Thalma de Oliveira	1968
016	06	Uma vida e dois amores	?	J. Castellar	?
017	14	Perseguição (novela)	?	Fabiano da Assunção	?
018	14	A Sentença	Rádio São Paulo	Fabiano da Assunção	1956
019	14	O anjo das trevas (romance em capítulos)	Rádio São Paulo	L. del Rincon (trad. J)	1944
020	09	O último dos moicanos	Rádio São Paulo	Fabiano da Assunção	1956
021	15	O mundo de Ana Maria	?	Thalma de Oliveira	1970
022	14	As irmãs Mason (novela colgate palmolive)	Rádio São Paulo	Berta Ruck / J. Castellar	1944
023	15	A lei do coração (radio teatro colgate palmolive)	Rádio São Paulo	Leandro Blanco / J. Castellar	1944
024	10	O terrível segredo de Luiza Martins (radio teatro colgate palmolive)	Rádio São Paulo	Leandro Blanco / J. Castellar	1945
025	06	O máscara de sangue (novela – teatro de aventuras)	Rádio São Paulo	J. Castellar	1951
026	14	Ela a feiticeira (novela)	Rádio São Paulo	J. Castellar	1951
027	16/21	Papai coração (novela TV)	TV Tupi	Adap J. Castellar	1976
028	32	Recortes de Jornal e documentação do acervo	-	-	-
029	14	Pequena enciclopédia romântica (a vida sentimental das grandes figuras da história...)	Rádio Difusora	Heloisa Castellar	1952
030	14	Dr. Sabe Disco	Rádio Nacional de São Paulo	Heloisa Castellar	1959
031	17	Conosco é assim (programa feminino)	Rádio Difusora	Heloisa Castellar	1952
032	17	Linha feminina	Rádio 9 de Julho	Heloisa Castellar	1955

033	17	Telefonema na madrugada (Teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1955
034	17	Cincoentenário de Machado de Assis	TV Paulista	J. Castellar	1958
035		Comédia pão e manteiga	TV Paulista	J. Castellar	1960
036	17	A verdadeira história da árvore de natal (teledrama)	?	?	?
037	17	Grande Hotel Philips (série televisiva)	?	J. Castellar	?
038	17	A ronda do medo (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1965
039	22	O corcunda (rádio-teatro de aventuras)	Radio São Paulo	Fabiano da Assunção	1956
040	38	Quando o destino não quer (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
041	38	Mulher (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
042	26	Programa Como Saber	TV Cultura	J. Castellar	1972
043	17	O Coração partido (radionovela)	?	J. Castellar	?
044	17	O coração que eu roubei	Radio Tamoio	J. Castellar e Péricles do Amaral	1951
045	17	O passado nunca morre	?	L. Blanco (adap J. Castellar)	1945
046	04	O último inverno (radionovela)	Radio Difusora	J. Castellar	1951
047	18	Das trevas nasce o amor (radionovela)	Radio São Paulo	J. Castellar	1944
048	03	Mascarada (radionovela)	Difusora	J. Castellar	1951
049	18	A teus pés para sempre (radionovela)	Difusora	J. Castellar	1951
050	18	A felicidade não cai do céu (radionovela)	Difusora	J. Castellar	1952

051	18	Mar, devolve o meu amor (radionovela)	Difusora	J. Castellar	1951
052	04	Cinzas que o vento trás (radionovela)	Difusora	J. Castellar	1951
053	09	Azas – entre a terra e o ceu (radionovela)	Radio São Paulo	Thalma	1947
054	10	Ressurreição (radionovela)	Radio Tupi	J. Castellar	1954
055	03	O segredo	Tupi	J. Castellar	1954
056	18	Coração enfeitiçado	Tupi	J. Castellar	1955
057	07/08	O Sr. Walter Forster e as mulheres (telenovela)	TV Paulista	J e H Castellar	1964
058	05	O passado não perdoa (radionovela)	Coligadas	Heloisa Castellar	?
059	08	Minha devoção (telenovela)	TV Paulista	J. Castellar	1959
060	18	Radio-Diversões Farinha Maria (há documentação junto)	Radio São Paulo	J. Castellar	1944
061	06	Pandemonio Gessy (programa radiofônico)	?	Gilberto Martins	?
062	19	Pantera Humana (radiodrama – Teatro de Emoção Gessy)	Radio Tupi (?)	Cassiano G. Mendes	1944
063	19	Almanaque Biotonico Fontoura	?	?	1943
064	19	Fim de Semana (Novela Velman, radionovela)	?	J. Castellar	?
065	20	Felicidade... é quase nada	Radio São Paulo	Thalma de Oliveira	1945
066	20	À sombra do ódio	Emissoras coligadas	Heloisa Castellar	1968
067	19	Hino ao Amor (TV de Romance Valery)	?	J. Castellar	1959
068	19	Noite na alma	Emissoras coligadas	Heloisa Castellar	?

069	19	Bom dia Mesmo / Boa noite mesmo	Tv Paulista	Omar Cardoso	1967
070	22	Retratos do Mundo (Revista radiofônica)	Radio Cruzeiro do Sul	J. Castellar	1947
071	22	Dê-me o seu amor (teledrama 3 leões)	TV?	J. Castellar	1957
072	22	O caminho de volta (teledrama)	TV?	J. Castellar	1956
073	22	Telefonema na madrugada (teledrama)	TV?	J. Castellar	1955
074	22	O Inspetor (teledrama)	TV?	Gogol / adap. J. Castellar	1961
075	22	Que o céu espere (teledrama)	Tv Paulista	J. Castellar	1960
076	22	Lua de mel Jaguaré (programa televisivo)	Tv Paulista	Heloisa Castellar	1957
077	23	Acaso (monologo radiofônico)	?	J. Castellar	?
078	23	Seu criado obrigado (revista radiofônica)	?	Lourival Marques	1954
079	23	O coração humano (Teatro Goodyear)	Radio Nacional	J. Castellar (adap. Conto)	1945
080	23	Heroínas Anônimas (radiodrama seriado)	Radio Nacional RJ	J. Castellar	1946
081	23	Clímax para Milhões (humorístico televisivo)	TV Paulista	J. e Avancini	1959
082	23	Filme sequência (radiodrama)	Radio Cruzeiro do Sul	J. Castellar	1947
083	23	Obrigado, doutor (teledrama)	Tv Paulista	J. e H. Castellar	1962
084	23	Melodias que ficaram (programa radiofônico musical)	Radio São Paulo (J. W. Thompson)	J. Castellar	1944
085	23	Hit Parade (programa musical)	TV Paulista e Radio Nacional	J. Castellar	1959
086	23	Pergunte à câmera (programa televisivo)	TV Paulista	J. Castellar	1964

087	23	Boas festas Leco (programa de fim de ano)	TV Paulista	J. Castellar	1958
088	23	Jean Sablon (musical radiofônico)	Radio Cultura (J. W. Thompson)	J. Castellar	1944
089	23	Um cantinho no teu coração (teledrama 3 leões)	Tv Paulista	J. Castellar	1959
090	23	O Treze Brumário (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1963
091	23	A execução por conta própria (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1959
092	24	Minha mulher e seu marido (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1965
093	24	Máscara Traíçoeira (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar (inspirado na obra de Leslie Edgley)	1957
094	24	O Ultimo Inverno (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1957
095	24	Um dia de sorte (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1958
096	25	O Alibi (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1955
097	24	Para que os homens vivem (teledrama)	TV Paulista	Tolstoi (adap. J. Castellar)	1963
098	25	Dívida de sangue (teledrama 3 leões)	TV Paulista	J. Castellar	1959
099	25	Felipe II (teledrama)	TV Paulista	Alfieri (adap J. Castellar)	1961
100	25	Um grande remédio	TV?	?	1965
101	25	O Sabe Tudo (programa televisivo)	TV Cultura	J. e Ricardo Novoa	1973
102	25	O arco do triunfo (teledrama)	TV?	?	?
103	25	Teatro de Bolso (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1958

104	25	Guerrit, o Silencioso (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1963
105	25	O invasor (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1956
106	25	A sentença (teledrama – trailer)	?	?	?
107	25	Revista Ilustrada Philco Loja das Máquinas	TV Paulista	H. Castellar	1957
108	25	Os sacrificados (radionovela)	?	J. Castellar	?
109	25	Papai, mamãe, a creada e eu (teledrama 3 leoes)	Tv Paulista	H. Castellar	1960
110	25	A execução por conta própria (teledrama)	Tv Paulista	J. Castellar	1959
111	25	Uma noite para viver (radionovela)	Radio São Paulo	J. Castellar	?
112	25	Clarinha das rendas (teledrama – adap)	?	Mario Sette (adap. H.)	?
113	27	Com você... para sempre (radionovela)	?	J. Castellar	?
114	27	O Sheik (radionovela inspirada no romance de E. M. Hull)	Radio São Paulo	J. Castellar	1950
115	27	O filho do sheik (radionovela)	Radio São Paulo	J. Castellar	1950
116	28	Um homem bom (radionovela)	Radio São Paulo	J. Castellar	?
117	27	O gongo de bronze oriental (radionovela)	Radio São Paulo	J. Castellar	1950
118	28	Lagoa adormecida (radionovelas Toddy)	Radio São Paulo	Thalma de Oliveira	1948
119	13	O Herói (radionovela)	Radio Tupi	H. Castellar	1955
120	29	Os anjos não tem culpa (radionovela)	Emissoras Coligadas	H. Castellar	?
121	30	Nas garras do ciúme (radionovela)	?	Thalma de Oliveira	?

122	29	Dominó – Moeda Falsa (radionovela)	Radio Difusora São Paulo	J. Castellar	?
123	28	O Romance de Celia Grossyn (radionovela)	Radio Tupi	J. Castellar	1954
124	31	Rosas para o meu amor (radionovela)	Radio Tupi	J. Castellar	1954
125	05	O charlatão	Radio São Paulo	Fabiano da Assumpção	1956
126	31	Uma Vida – Depende de Você (radionovela)	Radio Difusora São Paulo	J. Castellar	1953
127	32	Tristão e Isolda (radionovela)	Radio Difusora São Paulo	J. Castellar	1953
128	02	O Castelo Encantado (Radioteatro Biotônico Fontoura)	Radio Difusora São Paulo	J. Castellar	1945
129	18	Esperarei por você, meu amor (radionovela Velman)	Radio Difusora São Paulo ?	J. Castellar	?
130	34	A Maltrapilha (radionovela)	Radio Difusora São Paulo	J. Castellar	1952
131	35	Corações Trocados (radionovela)	Radio Difusora São Paulo	J. Castellar	1952
132	35	A Felicidade não cai do céu (radionovela)	Radio Difusora	J. Castellar	1952
133	34	Coração Torturado (radionovela)	Radio Difusora	J. Castellar	1952
134	34	A Filha da Tempestade (remake de Coração Torturado)	?	H. Castellar	?
135	34	Noivado nas Trevas (telenovela)	PRF-3 TV	J. Castellar	1952
136	33	Luz de Esperança (telenovela)	TV Paulista	J. Castellar	1956
137	35	Teledramas diversos	TV Paulista	J. e H. Castellar	59-62
138	06	Show da Noite (programa televisivo)	TV Paulista	J. e H. Castellar	1960
139	06	Rosas para o meu amor (telenovela)	?	J. Castellar	?

140	36	Os Maias (radionovela)	Radio São Paulo	Eça de Queiroz (Adap Thalma)	1945
141	36	Claudia (radiatoromance)	?	Thalma	?
142	13	Ciúme (radionovela)	Cia Teatral Serenata	Thalma	1946
143	37	Curso Aux. de Adm. de Empresas (telecurso)	TV Cultura	J. Castellar	1972
144	28	Histórias Estranhas (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1959
145	33	À margem da vida	?	Thalma	1948
146	32	Uma ressurreição (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	?
147	33	Antes, o amanhã (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1956
148	21	Inveja (radionovela)	?	Thalma	1946
149	33	A derrota (radionovela)	Radio Tupi	J. Castellar	1955
150	36	O caminho do pecado (radionovela)	Rádio São Paulo	?	1943
151	30	Noite sem estrelas (radionovela)	?	Thalma	1948
152	38	A inconsciente (radionovela)	?	J. Castellar	?
153	25	Fique por dentro (programa televisivo)	TV Cultura	H. e J. Castellar	?
154	17	Atrações Caruso (programa televisivo)	TV Paulista	J. Castellar	1956
155	13	Vitrine feminina (programa radiofônico)	Rádio Nacional	H. Castellar	1958
156	37	Namorados Valery (série televisiva)	?	J. Castellar	1955
157	37	A grande atração (teledrama)	Tv paulista	J. Castellar	1957

158	37	Teleromance (teledrama)	Tv paulista	J. Castellar	1956
159	37	Música em vários tons (programa televisivo)	Tv paulista	H. Castellar	1965
160	37	Nada além de 2 minutos (programa televisivo)	Tv paulista	J. Castellar	1961
161	37	Nós estamos sós (?)(teledrama)	Tv paulista	J. Castellar	1960
162	15	A chave de vidro (teledrama)	Tv paulista	H. Castellar	1961
163	15	Réquiem por um anjo (teledrama 3 leões)	?	H. Castellar	?
164	15	A estalagem maldita (teledrama 3 leões)	?	H. Castellar	1959
165	38	La Cachirra (teledrama)	TV Paulista	H. Castellar	1958
166	36	As Lôbas (teledrama)	?	Adap. H. Castellar	?
167	36	O alter-ego do professor (teledrama)	Tv paulista	J. Castellar	1965
168	36	Gilda (teledrama)	?	H. Castellar	?
169	36	A luz que se apagou (teledrama)	Tv paulista	H. Castellar	1965
170	36	Meu filho é mais velho do que eu (radiocomédia)	?	F. Scott Fitzgerald (Adap. J. Castellar)	?
171	37	O Gigante egoísta (conto radiofonizado)	?	Oscar Wilde (Adap J. Castellar)	?
172	37	Sonho de uma noite de verão (fantasia radiofônica)	?	Shakespeare (Adap J. Castellar)	?
173	37	O Último Verão sobre a Terra (radiocomédia)	?	J. Castellar	?
174	37	Sacrifício de uma Vida (radiodrama) (2 versões)	? / Radio Tupi	J. Castellar	? / 1955

175	37	La Cachirra (radiodrama)	?	J. Castellar	?
176	37	A Medalha de Ouro (radiodrama)	?	J. Castellar	?
177	37	Um Coupé Verde (radiodrama)	?	Dane e Becker (Adap. J.)	?
178	37	Carta a Papai Noel (radiodrama)	?	Yankanin (Adap. J.)	?
179	37	O Monstro (radiodrama)	?	J. Castellar	?
180	37	A Tragédia de Salomé (radiodrama)	?	Oscar Wilde (Adap. J.)	?
181	37	Abandonada (radiodrama)	?	J. Castellar	?
182	37	Desespero (radiodrama)	?	J. Castellar	?
183	37	O Espírito do Natal (radiodrama)	?	J. Castellar	?
184	37	Cem Mil Dólares por uma Esposa (radiodrama)	?	J. Castellar	?
185	37	Casa de Doidos (radiodrama)	?	J. Castellar (inspirado em Poe)	?
186	37	O Cão Raivoso (radiodrama)	?	J. Castellar	?
187	37	A Bela Adormecida (radiodrama)	?	J. Castellar	?
188	37	O Homenzinho que fazia milagres (radiodrama)	?	J. Castellar (inspirado em Wells)	?
189	37	Pensão... Doce Pensão (radiocomédia)	?	J. Castellar	?
190	37	A Última Noite de um Covarde (radiodrama)	?	J. Castellar	?
191	37	O Príncipe Feliz (radiodrama)	?	J. Castellar	?
192	37	O Patinho Feio (radiodrama)	?	J. Castellar	?

193	37	A Galinha dos Ovos de Ouro (radiodrama)	?	J. Castellar	?
194	37	Ih! Eu estou com uma vergonha (radiocomédia)	?	J. Castellar	?
195	37	Histórias de Corupira (radiodrama)	?	J. Castellar	?
196	37	A Tartaruga Faladeira (radiodrama)	?	J. Castellar	?
197	37	Joe Volta da Guerra (radiodrama)	?	J. Castellar	1947
198	37	Eram todos iguais (radiodrama)	Rádio São Paulo	J. Castellar	1945
199	37	Sem título (Bomba Atômica) (radiodrama)	?	J. Castellar	?
200	37	Teatro de Contos Valery - especial FEB (radiodrama)	?	J. Castellar (inspirado em Hersey)	1945?
201	37	Esta mulher me persegue (esquetes radiofônicos)	?	?	?
202	37	Médico à força	?	Moliere (adap. J. Castellar)	?
203	37	João Bobo (radiodrama) (duas versões)	?	J. Castellar	?
204	38	O Fio da Minha Vida (radiodrama)	?	J. Castellar	?
205	38	O Amor vem Depois (radiodrama)	?	J. Castellar	?
206	38	A Árvore da Lembrança (radiodrama)	Rádio Nacional	J. Castellar (inspirado em Marquiss)	1945
207	38	Charles Darwin (radiodrama)	?	J. Castellar	?
208	38	O Homem que viu Demais (radiodrama)	?	J. Castellar	?
209	38	Retrato de Dolores (radiodrama)	?	J. Castellar	?
210	38	O meu ultimo beijo (radiodrama)	?	J. Castellar	?

211	38	A condenada (radiodrama)	?	J. Castellar	?
212	38	Encontro no aeroporto (radiodrama)	Difusora	J. Castellar	1952
213	38	Esses homens (programa televisivo)	TV Paulista / Rádio Nacional	J. Castellar	1955
214	38	Zas-Tras (televisivo infantil)	Canal 5	J. Castellar	1966
215	38	Espectáculos Piraquê (programa televisivo)	TV Paulista / Rádio Nacional	J. Castellar	1957
216	38	Quando os maestros se encontram (programa televisivo)	TV Paulista / Rádio Nacional	J. Castellar	1957
217	38	Cozinha experimental Uniao (programa televisivo)	TV Paulista	J. Castellar	1958
218	38	Ronda Musical (programa televisivo)	TV Paulista / Rádio Nacional	J. Castellar	1959
219	38	Clímax para milhões (programa televisivo)	TV Paulista	J. Castellar e Avancini	1959
220	38	O diário da senhorita (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
221	38	Não é proibido sonhar (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
222	38	Direitos iguais (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
223	38	Primo Raul (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
224	38	Apenas teu amor (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
225	38	O direito de amar (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
226	38	O golpe (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
227	38	Nossos tempos (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
228	38	Os poetas também se casam (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?

ANEXO II

ACERVO LINTAS

relação das gravações dos programas fornecidos pelo Centro de História da Unilever

Gênero	Nome	Cap.	Data
adaptação dramatizada	Casa de pensão	06	1990
adaptação dramatizada	O alienista	06	1989
conto	Encontro marcado na Praia da Ossada	06	1987
conto	Histórias do Sertão	64	1988 a 1992
conto	O destino de um médico	06	1989
conto	O Milagreiro	06	1989
conto	O presente do passado	06	1990
conto	Os segredos da floresta	06	1989
conto	Reconstruindo o amanhã	06	1990
conto	Revivendo o futuro	06	1988
conto	Só restou a saudade	06	1990
conto	Zumbi dos Palmares capítulos 01 e 02	02	1988
novela	No coração do Pantanal	06	1988
novela	Irmãos Coragem	10	1970 (pr)
texto dramático	Paco e Nicola capítulos	06	1989
texto dramático	Rádio Romance	68	1988 a 1990
conto	Ovo de Páscoa	06	1986
conto	Um amor de verão	06	1985
conto	A história de Sara e José	02	1985
conto	O trágico amor de Tejuassu e...	06	1986
conto	Vem buscar-me que ainda sou teu	06	1986
novela	História das Copas	20	1986
conto	O baú da inspiração perdida	06	1985
novela	Inocência	24	1986

novela	Aconteceu em Junho nas...	11	1986
novela	Férias, caminhões e confusões	24	1986
conto	Bruno	06	1986
conto	O acaso da Primavera	06	1986
conto	A fantástica viagem ao País	06	1986
conto	Minha linda normalista	06	1986
conto	O homem que inventou o Natal	04	1986
adaptação dramatizada	Anita	24	1987
novela	O sal da terra	30	1987
conto	Mundico, um longo caminho	06	1987
conto	O tronco do Ipê	06	1987
conto	A linha do destino	06	1987
conto	Sementes do amor	06	1987
adaptação dramatizada	O cortiço	06	1987
conto	Anos de ternura	06	1987
novela	Verdes vidas	24	1988
conto	Revivendo o futuro	06	1988
conto	Primavera de outono	06	1988
conto	Roda de Maio	06	1988
conto	Criançando, criança	06	1988
conto	Um natal para...	02	1988
conto	Os inconfidentes	06	1989
conto	Por um amor maior	06	1989
conto	Uma tarde no parque	06	1989
conto	José do Egito	06	1989
conto	Uma amor em tom maior	02	1989
conto	Um sinal de vida	06	1989
conto	O noviço	06	1990
conto	A semente viva	06	1990
conto	Amor e mãe	06	1990
conto	Um coração em...	06	1990

conto	Os estranhos caminhos	06	1990
conto	O encontro de caminhos	06	1990
conto	Tarde demais	06	1990
conto	Só restou a saudade	06	1990
conto	Nas ondas da emoção	06	1990
conto	O lago	06	1990
conto	A maldição da cabeça da cobra	06	1990

ANEXO III

PROGRAMAS DE RÁDIO (disponibilizados no pendrive anexo)

01	Título	<i>A História de Zé Caolho</i>
	Autor	Dias Gomes
	Série	Sonho & Fantasia – Rádio Bandeirantes
	Atores	Henrique Lobo, Maria Estela Barros, Mário Lago, Vicente de Paula Neto, Chiquinho Sales, Fernando Alberto, Durvalino Coutine e Audi Teixeira. Locutor: Cid Moreira / Narrador: Dárcio Ferreira
	Direção	Não consta
	Trilha musical	Compositor: Benjamin Silva Araújo. Cantores: Titulares do Ritmo, Miris de Oliveira, Dimas Camargo, Esterzinha de Sousa, João Dias e Lino Braga. Orquestra Bandeirantes regida por Benjamin Silva Araújo.
	Data	1952

02	Título	<i>Madona das 7 Luas</i>
	Autora	Ivani Ribeiro
	Atores	Lucília Freire, Maria Estela Barros, Lídia Sabelli, Gessy Fonseca, José Moura, Amaro Cezar e outros
	Direção	Não consta
	Trilha musical	Não consta
	Data	1951

03	Título	<i>Irmãos Coragem</i> , episódio 222.
	Autor	Janete Clair / adaptação radiofônica: Urbano Lois
	Série	Grande Teatro Gessy Lever
	Atores	Aparecida de Castro, Armando Gazela, Carlos Eduardo, Cícero Acaiaba, Claudia Valéria, Diva Lobo, Dolores Machado, Edgar Garcia, Garcia Neto, Gastão Malta, Geraldo Cunha, Ilka Ferreira, Irani Borges, Jamil Miranda, José Romera, Lino de Giácomo, Luis Dias, Márcia Gomes, Marcos Matias, Marcos Vander, Mario Jorge, Nivaldo Roberto, Rita de Souza, Roseli Tadeu, Sandra Maria, Santiago Neto, Telma Lúcia.
		Apresentação: Nivaldo Roberto
	Direção	Mário Jorge
	Trilha musical	Não consta
	Data	1970

04	Título	<i>Anita – Heroína Por Amor</i> , episódio 1.
	Autor	Carlos Alberto Soffredini
	Série	Grande Novela Gessy Lever
	Atores	Rosi Campos , Francesco Zigrino, Jandira Martini, Renata Soffredini, Dulce Muniz, Rafaella Puopollo, Benê Rodrigues, Mauro de Almeida, Suzana Lakatos e Selma Luchesi
		Participação: Paschoal Magno, Fernando Neves, Carlos Mani, Henrique Lisboa, Maria do Carmo Soares, Roberto Domingues, Dirceu Araújo, Maria Yuma, Angela Ferraciolli, Cid Coutinho, Raimundo Matos, Rodrigo Faro, Paulo Wolf e Lena Pacheco.
	Diretor	Carlos Alberto Soffredini
	Trilha musical	Wanderley Martins
	Data	Fevereiro de 1987 – obs. trata-se de uma rerepresentação de uma versão compacta da radionovela com 24 capítulos.

05	Título	<i>O Sal Da Terra</i> , episódio 14.
	Autor	Carlos Alberto Soffredini
	Série	Rádio-Texto / Rádio-Criatividade
	Atores	Luiz Carlos Gomes, Ednaldo Freire, Renata Soffredini, Fernando Petelinkar, Rosi Campos, Zeca Ibanez, Fernando Neves, Wilma de Souza, Paschoal Magno, Nanci Galvão, Oswaldo Raimo, Eli Tarurj e Riberto Carlovich /// Nivaldo Ferraz, Bene Rodrigues, Roberto Domingues, Angela Barros, Vicente Latorre, Marcos Ferraz, Tereza Convá, Isser Korik, Fernando Borges, Maria Luiza Jorge, Marcos Moreira e Wagner Alberto
	Diretor	Carlos Alberto Soffredini
	Trilha musical	Helio Ziskind e Paulo Tatit
	Data	Junho de 1987

06	Título	<i>De Volta Ao Lar</i>
	Autor	Zeca Ibanez
	Série	Rádio Romance
	Atores	Riberto Carlovich, Gisela Arantes, Nivanda Santos, Fernando Neves e Paschoal Magno
	Diretor	Não consta
	Trilha musical	Não consta
	Data	Outubro/1990

07	Título	<i>Madrugada do Terror</i>
	Autor	Raul Reis
	Série	Histórias do Sertão – Rádio-Criatividade
	Atores	Fernando Petelinkar, Fernando Neves, Maria do Carmo Soares, Riberto Carlovich e Zeca Ibanez
	Diretor	Paschoal Magno
	Trilha musical	Helio Ziskind e Paulo Tatit
	Data	Agosto de 1987

08	Título	Zumbi dos Palmares
	Autor	Paulo Moraes
	Série	Rádio-Texto / Rádio-Criatividade
	Atores	Fernando Petelinkar, Neuza Maria Faro, Paschoal Magno, Riberto Carlovich, Nivaldo Ferraz, Zeca Ibanez, Gisela Arantes, Claudia Campos, Fernando Neves, Silvia Pogetti e José Ferro.
	Diretor	Paschoal Magno
	Trilha musical	Helio Ziskind e Paulo Tatit
	Data	Setembro de 1988

09	Título	<i>Férias, Caminhões E Confusões</i> , episódio 23.
	Autor	Enéas Carlos Pereira
	Série	Rádio-Texto / Rádio-Criatividade
	Atores	Fernando Petelinkar, Eliana Fonseca, Alfredo Damiano, Patrícia Gaspar, Oswaldo Raimo e Célia Orlandi. Participação: Gastão Malta, Mirtes Mesquita e Moisés da Rocha, contando ainda com Paulo Gorgulho, Plínio Soares, José Puebla, André Cecatto, Silvia Pogetti, Fernando Neves, Lubi Gatão, Magali Biff, Gladis Rodrigues e Wagner Salazar.
	Diretor	Paschoal Magno
	Trilha musical	Cesar Assolant
	Data	Junho de 1986

10	Título	<i>Encontro Mercado Na Praia da Ossada</i> , episódio 01.
	Autor	Bosco Brasil
	Série	Rádio-Texto / Rádio-Criatividade
	Atores	Wendell Bezerra, Rodrigo Faro, Ariela Goldman, Eduardo Silva, Nanci Galvão e Nivaldo Ferraz Participação: Riberto Carlovich, Marcos Carvalho, Fernando Neves, Jose Mombelli Jr e Silvia Pogetti.
	Diretor	Paschoal Magno
	Trilha musical	Helio Ziskind e Paulo Tatit
	Data	Setembro de 1987

11	Título	<i>A Fantástica Viagem Ao País Dos Sonhos</i> , episódio 01.
	Autor	Benê Rodrigues
	Série	Rádio-Texto / Rádio-Criatividade
	Atores	Rodrigo Faro, Michelle Monteiro, Wendell Bezerra e Genai Convá, Magali Biff e Zeca Ibanez, Armando Chaves Filho e Samanta Monteiro, Wanderley Martins, Luiz Damaceno e Helio Ziskind
	Diretor	Benê Rodrigues
	Trilha musical	Helio Ziskind e Paulo Tatit
	Data	Setembro de 1986

ANEXO IV

ROTEIROS DIGITALIZADOS (disponibilizados no pendrive anexo)

01. *Sonho De Uma Noite De Verão* – W. Shakespeare – adaptação de José Castellar.

02. *Meu Filho É Mais Velho Do Que Eu* – Comédia de José Castellar inspirada num conto de F. Scott Fitzgerald.