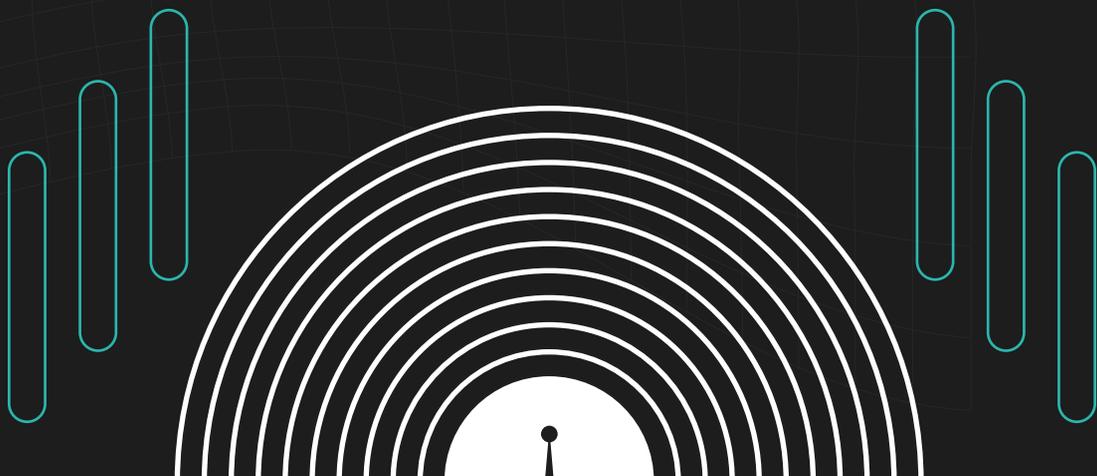


EDUARDO VICENTE



RADIODRAMA EM SÃO PAULO

política, estética e marcas autorais
no cenário radiofônico paulistano



EDUARDO VICENTE

RADIODRAMA EM SÃO PAULO

política, estética e marcas autorais
no cenário radiofônico paulistano

TIKI
books

Revisão de Texto

Giovanna Macedo | Tikinet

Capa e Projeto Gráfico

Jonathan Leandro | Tikinet

Diagramação

Jonathan Leandro | Tikinet

Catálogo na Publicação**Serviço de Biblioteca e Documentação****Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

V632r

Vicente, Eduardo

Riodrama em São Paulo [recurso eletrônico] : política, estética e marcas autorais no cenário radiofônico paulistano /. -- São Paulo : ECA- USP, 2024.

PDF (265 p.) : il. color.

ISBN 978-85-7205-296-2

DOI 10.11606/ 9788572052962

1. Radioteatro - São Paulo (SP).
2. Radionovela - São Paulo (SP).
3. História do rádio - São Paulo (SP). I. Título.

CDD 23.ed. – 791.44098161

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
INTRODUÇÃO	8
I. EM BUSCA DO RÁDIO DE AUTOR	18
A história do rádio na obra de Gisela Ortrivano	20
O comercial e o popular	23
A atuação do Estado e o modelo brasileiro de radiodifusão	29
Evolucionismo e naturalização	31
O rádio de autor	36
Programas radiofônicos	41
Programas nacionais	42
Programas internacionais	45
II. DIAS GOMES E O “RÁDIO NOVO PAULISTANO”:	
A HISTÓRIA DE ZÉ CAOLHO, 1952.....	52
A trajetória radiofônica de Dias Gomes	54
A Rádio Nacional e a moral conservadora	60
Arte x Indústria: o cenário da cultura brasileira dos anos 1950/1960	65
O “Rádio Novo Paulistano”	69
O PCB e a produção radiofônica brasileira dos anos 1950	74
A <i>História de Zé Caolho</i>	77
III. JOSÉ CASTELLAR: O RÁDIO COMO PROFISSÃO	92
O cenário radiofônico paulistano	94
Uma breve cronologia das emissoras paulistanas	101
A carreira de José Castellar	104
O Acervo Castellar	112
Agências e emissoras	128
IV. RADIODRAMA NOS ANOS 1980: O PROJETO DE	
PRODUÇÃO DA SSC&B-LINTAS.....	142
Os caminhos da soap opera brasileira	144
A <i>Grande Novela Gessy Lever</i>	148

A penetração do rádio no Brasil na década de 1980.....	155
A formação da equipe	160
O projeto radiofônico da SSC&B-Lintas dos anos 1980	166
As técnicas de produção utilizadas no projeto	174
V. A LINGUAGEM RADIOFÔNICA E O PROJETO	
DA SSC&B-LINTAS.....	184
A audiovisão de Michel Chion.....	186
O referencial da cegueira de Rudolf Arnheim	191
A figura do narrador.....	196
O uso da trilha musical	203
O uso dos efeitos sonoros.....	222
Linguagem coloquial	226
Interação com ouvintes e emissoras e a valorização do meio radiofônico	228
CONCLUSÃO	233
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	238
ANEXO I	245
ANEXO II.....	250
ANEXO III	262
MINIBIO DO AUTOR	265



Ressalto que os áudios são apresentados unicamente por razões didáticas e que acompanham um livro que está sendo disponibilizado, gratuitamente, na Plataforma de Livros Abertos da USP. Espero que os responsáveis pelas gravações e seus descendentes compreendam e apoiem essa decisão.

Desejo uma agradável escuta e uma excelente leitura a todas e todos.

São Paulo, novembro de 2024.

Eduardo Vicente



ainda possível, das astúcias necessárias, na definição de Michel De Certeau, “para captar no voo possibilidade de ganho” (De Certeau, 1994, p. 46). Já o outro sentido seria o das potencialidades inexploradas ou esquecidas da linguagem radiofônica que podem ser melhor desenvolvidas nesses espaços alternativos de produção e difusão. Nesses termos, o conceito buscava apontar para a necessidade de assumirmos um novo olhar para um novo rádio. De nos despojarmos, da melhor forma possível, de nossas velhas certezas, para a empreitada de redescobrir esse novo/velho meio.

Para a reflexão acerca desse “rádio possível”, apresentei, naquele momento, as seguintes propostas:

1. Desenvolver uma rediscussão crítica que nos permita olhar de forma menos naturalizada para a história do rádio no Brasil, buscando uma visão mais complexa e multifacetada de sua trajetória.
2. Estabelecer, no debate proposto acima, uma discussão menos isolada da trajetória do rádio, contextualizando-o dentro do quadro mais amplo do desenvolvimento de nossa indústria de bens simbólicos e dos grandes movimentos culturais e políticos do país.
3. Ampliar nossos conhecimentos sobre a história, a produção e o contexto atual do rádio em outros países, tanto no sentido do contato com um repertório de produções mais abrangente como com outros modelos de organização do meio.
4. 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 das trajetórias de seus realizadores.



estudante de doutorado da ECA/USP, ainda em 2012. Além de nos permitir conhecer melhor a diversidade de formatos e temas do rádio brasileiro na sua “época de ouro”, o trabalho busca oferecer uma apresentação mais detalhada do cenário radiofônico paulistano do período e da dinâmica do seu modelo comercial, com a forte presença de agências publicitárias e anunciantes internacionais.

“Radiodrama nos anos 1980: o projeto de produção da SSC&B-Lintas”, quarto capítulo do livro, apresenta aquela que, acredito eu, seja a primeira análise já publicada sobre a produção radiofônica desenvolvida pela Lintas, a *housing agency* da Unilever (então Indústrias Gessy Lever), entre as décadas de 1980 e 1990. O trabalho da agência consistia na produção de programas, especialmente radionovelas, para distribuição a emissoras do interior do país. E o projeto, entendido aqui como um importante momento de atualização de nossa linguagem ficcional radiofônica, contou com a participação ativa de importantes nomes do teatro e da música paulistanas do período, tendo suas produções veiculadas por centenas de emissoras (especialmente as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país). Através principalmente dos depoimentos de alguns dos profissionais envolvidos, o texto busca apresentar a trajetória do projeto, seus objetivos principais e suas produções de maior destaque.

O capítulo seguinte, “A linguagem radiofônica e o projeto da SSC&B-Lintas”, dedica-se tanto a uma apresentação mais detalhada das produções desenvolvidas no projeto quanto a uma aproximação das contribuições teóricas oriundas de autores das áreas de estudos de som e trilha musical de cinema para a discussão da estética radiofônica. Com esse objetivo, são mobilizados principalmente os referenciais oferecidos por Michel Chion (2011) e Claudia Gorbman (1987).

I.

Em busca do rádio de autor⁴



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, 1986, p. 85

⁴ Este capítulo consiste na 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 2011 na revista *Significação* (v. 36, p. 87-100).



como seu foco se manteve na questão da informação, parto do entendimento de que ela não tinha a pretensão de escrever uma história do rádio que, três décadas depois, ainda se manteria como nosso relato fundamental sobre o tema. Vale observar, ainda, que o extraordinário crescimento das pesquisas sobre o rádio verificado no país nos últimos anos permitiu o desenvolvimento de uma visão muito mais complexa e detalhada da história do veículo que a possível nos anos 1980, quando a autora publicou seu livro.

Inicialmente, irei me dedicar a uma discussão mais detalhada do relato de Ortriwano para, a seguir, apontar algumas questões que me parecem pertinentes para o estabelecimento de uma perspectiva mais aberta sobre a discussão da história do rádio no Brasil.

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, seu modelo de desenvolvimento, sua organização econômica, sua legislação, suas características gerais e seu 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. Por outro lado, entende-se que a autora não pretendia que o trabalho se tornasse um relato canônico sobre a história do rádio no Brasil, tema que ocupa apenas 16 páginas do livro e é discutido no primeiro capítulo da obra, intitulado “O rádio no Brasil” (Ortriwano, 1985, p. 13-28).



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, p. 19).

Gisela relembra que o período é marcado por importantes avanços para o desenvolvimento da radiodifusão e das comunicações em geral no país: a criação do primeiro programa de radiojornalismo (*Repórter Esso*, 1941), do IBOPE, o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (1942) e da primeira radionovela (*Em Busca da Felicidade*, 1942) (1985). 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, p. 21).

Num processo de crescente especialização das emissoras, “O radiojornalismo ganha grande impulso” e,

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 (Ortriwano, 1985, p. 22-23).

Gostaria de me deter no cenário apresentado até aqui para discutir a visão sobre o percurso histórico do rádio contida no relato de Ortriwano.



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, p. 164).

Essa última configuração do termo, que me parece a assumida por Ortriwano, acaba por legitimar o rádio comercial num duplo sentido. Por um lado, ao definir a radiodifusão brasileira posterior ao Decreto nº 21.111/1932 como “popular”, torna mais difícil a crítica ao modelo comercial e à atuação das emissoras que se consolidaram dentro dele. Isso, evidentemente, dificulta o questionamento dos rumos assumidos pelo desenvolvimento do rádio no país. Por outro, ao considerarmos a produção de programas que buscam em primeiro lugar alcançar uma audiência ampla, privilegiando o lazer e a diversão, como “populares”, corremos o risco de definir como “elitista” qualquer pretensão educativa, cultural, artística, experimental ou mesmo politicamente engajada, para a programação radiofônica.

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, já que produções mais sofisticadas – algumas delas com claras pretensões artísticas, educativas, ou mesmo com forte engajamento político – também foram desenvolvidas.

No campo da música popular, por exemplo, podemos citar ao menos dois casos emblemáticos. O primeiro, é o de Radamés



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 a programas e músicas (Goulart, 1990), a atuação do Governo Vargas no campo da radiofonia manifestou-se em ao menos duas iniciativas importantes: a criação do programa *A Hora do Brasil*, surgido em 1935, e a incorporação ao patrimônio da União da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, em 1940. Trabalhos como o de Miriam Goldefeder (1980) ajudam a revelar o papel ideológico ocupado pela emissora no projeto varguista. E a trajetória radiofônica de Dias Gomes, objeto do próximo capítulo desse trabalho, também nos oferece uma amostra do forte controle político do rádio exercido pelo Estado durante o período.

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 o modelo ideal de programação. No relato da autora, desenha-se uma visão evolutiva do rádio que, partindo de um início um tanto precário, passa pela inocência da “época de ouro” e segue até a sua configuração atual. O quadro sugere a ideia de um destino inevitável e, portanto, a impossibilidade de outras alternativas para o desenvolvimento do veículo no país. Dentro de uma trajetória assim naturalizada, fica mais uma vez interdita a discussão crítica sobre as escolhas feitas e, portanto, sobre outros caminhos possíveis para a radiodifusão no Brasil.

Tomemos, como exemplo, a questão do “novo rumo” assumido pelo veículo a partir da chegada da televisão. Quando visto enquanto



frankfurtiana, por exemplo – referencial teórico predominante na área ao longo das décadas de 1970 e 1980 – o conceito de “indústria cultural” claramente não privilegia a esfera da realização, com as obras sendo vistas principalmente como resultado da lógica produtiva e estandardizante da indústria e analisadas, de um modo geral, a partir de sua função ideológica.

O papel dos realizadores tampouco se evidencia numa visão mais tradicional dos estudos de recepção, perspectiva teórica que se tornou predominante na academia (ou, ao menos, na tradição da ECA) 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 propriamente as produções em si.

Essa falta de um olhar mais voltado para obras e realizadores é uma das motivações da crítica de Arlindo Machado (2000) aos estudos sobre televisão. Ao comparar essa área com as de cinema e literatura, o autor aponta que

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, p. 19).

Considero essa uma questão fundamental a ser incorporada também nos estudos sobre o rádio, levando a uma discussão da trajetória do veículo a partir da questão do seu repertório, ou seja, do conjunto de produções que representam, de alguma forma, aspectos fundamentais de seu desenvolvimento, tendências e tradições. Para esse olhar, é proposta a ideia de um “rádio de autor”



nas produções para o meio radiofônico, foi justamente a possibilidade de chegar a um público mais amplo e eclético. Assim, não se pode dizer que, rádio, polarizações entre uma arte erudita e uma arte média tenham claramente se estabelecido. Murray Schafer, inclusive, questiona a ideia de que o rádio seja efetivamente uma forma 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, p. 33).

Ainda que trabalhos como o de Rudolf Arnheim neguem, em alguma medida, essa afirmação, é preciso reconhecer que 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 que, aparentemente, não se evidencia no cenário atual¹⁵.

Nesses termos, a ideia de um “rádio de autor” aqui proposta deve ser distanciada da proposição equivalente do campo do cinema e, portanto, de uma produção vinculada especificamente ao que Bourdieu denomina como o “campo da produção erudita” em sua lógica da distinção cultural. A ideia de “autor”, aqui,

.....

¹⁵ O “atual” em questão refere-se ao cenário de 2015. O crescimento e sofisticação alcançados posteriormente pelo espaço de produção e consumo representado pela prática do podcasting pode, em alguma medida, estar modificando esse quadro.



- *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 e, na sequência, por Fausto Silva, esse programa de variedades reunia humor, entrevistas, números musicais e apresentações teatrais realizados ao vivo em seus estúdios. Ele acabou por se constituir num importante espaço de debate político e divulgação da produção cultural independente de um momento ainda inicial da abertura democrática do país (Braga, 2017).
- *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. Ele era uma iniciativa do Núcleo de Cultura Indígena, braço oficial da União das Nações Indígenas. Programa semanal de 30 minutos, ele permaneceu 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 (Pappiani, 2012)¹⁷.
- *Estúdio 1200*: Criado em 1986 pela Rádio Cultura AM, o *Estúdio 1200* era uma revista radiofônica cultural transmitida de segunda à sexta no horário das 9h às 11h. O programa

.....

¹⁷ Muitos dos programas então produzidos foram digitalizados e disponibilizados no site <http://ikore.com.br/programa-de-indio/>.



e moças): Primeira obra de Bertold Brecht (1898-1956) para o rádio, o *Voo Transoceânico* foi também a primeira de suas peças didáticas e teve sua estreia em 1929, sendo encenada no palco e transmitida pelo rádio. A obra foi dedicada inicialmente ao feito de Charles Lindbergh, que cruzou o Oceano Atlântico em um voo sem escalas, em 1927, e teve sua volta triunfal aos Estados Unidos transformada num evento de massas pela cobertura radiofônica da NBC. Porém, em função da proximidade do avião com o nazismo, Brecht suprimiu seu nome da obra e denunciou suas ações em um novo prólogo. A peça, que recebeu originalmente trilha sonora de Kurt Weill e Paul Hindemith, traz recursos inovadores para o radiodrama, como a adoção do gênero épico, a inclusão do aparelho de rádio e de elementos da tecnologia e da natureza como personagens da narrativa e, principalmente, a participação do público na sua produção. Por essa última característica, a peça acaba ilustrando uma das proposições do autor para o uso do rádio, que é a de buscar “uma espécie de rebelião por parte do ouvinte, sua ativação e sua reabilitação como produtor” (Brecht, 2005, p. 39).

- *Wochenende (Weekend)*: Trabalho pioneiro de Walter Ruttmann (1887-1941), *Wochenende*¹⁸ foi produzido em 1930 a partir de uma encomenda da Berlin Radio Hour e realiza uma colagem sonora de palavras, ruídos e fragmentos musicais. Com 11 minutos e 10 segundos de duração, a originalidade do trabalho reside principalmente no fato de explorar as possibilidades de gravação em externa e edição linear de áudio através do uso de uma película cinematográfica e,

.....
¹⁸ Disponível em <http://sfsound.org/tape/ruttmann.html>. Acesso: 20 jan. 2022.



mais especificamente, de sua banda sonora. Esse tipo de edição, idêntica à montagem cinematográfica, só era possível em película naquele momento, já que os gravadores de fita surgiram somente após o final da Segunda Guerra Mundial.

- *March of Time*: Segundo Irineu Guerrini Jr. (2016), a ideia inicial do programa foi do radialista Fred Smith, da emissora WLW, de Cincinnati, que propôs à revista *Time* um programa que dramatizasse as notícias. Cada programa tinha meia hora de duração e sua frequência era semanal. *March of Time* estreou em 6 de março de 1931 e ficou no ar até 1945. O programa criou dramatizações de personagens reais que chegaram a confundir seus ouvintes e tornou-se um marco na tradição do rádio dos Estados Unidos. Sua produção

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., 2016, p. 21).

- *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 e com direção musical de Bernard Herrmann – foi levada ao ar pela rede CBS, nos Estados Unidos, em 30 de outubro de 1938, e é certamente uma das produções radiofônicas mais famosas da história. As estimativas são de que seis milhões de pessoas acompanharam a transmissão e que um milhão acreditou, em algum momento, que a invasão dos Estados Unidos pelos marcianos estava de fato ocorrendo.

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, 1998, p. 105.



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, p. 108).

Segundo o radialista, 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, p. 108). Por conta disso, muitas portas se fecharam para ele. A única exceção foi a Rádio América, de propriedade do advogado Oscar Pedroso Horta e 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, p. 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. Dias Gomes afirma ter ido trabalhar na emissora como “diretor artístico, embora continuasse escrevendo programas, e uma de minhas primeiras providências foi mandar vir do Rio Mário Lago” (Dias Gomes, 2004, p. 114). Mário Lago, inclusive, interpreta um dos personagens de *A História de Zé Caolho*, a produção radiofônica que será aqui analisada.

Dias Gomes saíria 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* – embora ainda mantendo um vínculo com o rádio. As primeiras emissoras em que



semanal, *O Grande Teatro*. Sua demissão da Rádio Nacional, logo após o golpe militar de 1964, encerraria definitivamente sua passagem pelo rádio (Dias Gomes, 1998, p. 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 no radiodrama aqui analisado.

Mas apesar de sua ampla produção radiofônica e de seus 20 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, p. 123). Ainda assim, entendo que o radiodrama analisado nesse texto apresenta qualidades interessantes, demonstrando não só o engajamento político do autor como, em alguns momentos, sua 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 de Rio de Janeiro e São Paulo.

A Rádio Nacional e a moral conservadora

É inquestionável o protagonismo da Rádio Nacional do Rio de Janeiro durante as décadas de 1940 e 1950, período apontado por Ortriwano como a “época de ouro” do rádio nacional. Fundada em 1936 e incorporada ao patrimônio da União em 1940, ela foi não apenas a principal emissora da história do país, mas também a responsável pelo estabelecimento de muitos dos padrões que iriam



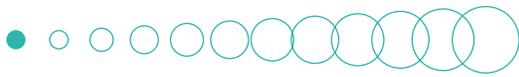
aberto um espaço marcado pela maior ‘seriedade’ no tratamento humorístico do fato político ou social” (Goldefeder, 1980, p. 102). Ela cita, como exemplos, a série *Histórias das Malocas*, produzida por Osvaldo Molles, para a Rádio Record, e o programa *Rua do Sossego*, da Rádio Tupi, que

trazia um quadro final, ‘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, p. 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). Porém, desse total, Calabre localizou apenas 34 roteiros, que classificou e analisou em seu trabalho. Ela os divide 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).

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, p. 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, p. 156).

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, das associações de classe e do estudo como forma de ascensão e de superação dos estigmas sociais. 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 de alguma forma clássico: o da jovem herdeira que, em nome do amor, confronta os preconceitos de classe de seus pais, que 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, ao final, obtém o consentimento da família para casar-se com ela (Calabre, 2006).

A autora aponta, também, para o fato da relação entre interior e capital surgir, 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 seria representado pela chegada do trem, da professora, do engenheiro e dos direitos sociais (Calabre, 2006).



do período. Ortiz aprofunda a questão retomando a discussão acerca do surgimento do Modernismo, na França, 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 e institucionalizado pelo Estado. [...] A segunda coordenada está vinculada às inovações tecnológicas que conhece a sociedade europeia neste período [...]. Ao terceiro elemento Perry Anderson denomina “proximidade imaginativa da revolução social” (Ortiz, 1994, p. 104-105).

Voltando-se ao caso brasileiro, Renato Ortiz (1994, p. 105), em relação a essa primeira coordenada, conclui que:

O passado clássico nós não possuíamos. No Brasil, como vimos, existiu uma correspondência histórica entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado incipiente e a autonomização de uma esfera de cultura universal. [...] Foi este 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.

Assim, o autor sugere a existência, no país, de uma maior permeabilidade entre o que Bourdieu (1982) define como os polos erudito e médio da produção simbólica, permitindo que uma considerável dose de sofisticação e experimentação estética seja dedicada mesmo a produções voltadas a um consumo de alguma forma ampliado. Além da aproximação entre a música de vanguarda e a música popular citada acima, Ortiz exemplifica esse processo através da relação entre o teatro e o teledrama. Mas poderíamos vinculá-lo também às trajetórias de alguns autores radiofônicos.

Dias Gomes, como vimos, pretendia dedicar-se integralmente ao teatro, mas, por questões econômicas, teve que trabalhar durante

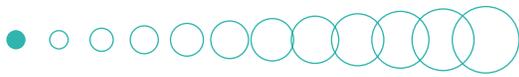


a maior parte de sua vida quase que exclusivamente no rádio ou na televisão. Já Túlio de Lemos (1909-1978), que se dedicava a uma carreira como cantor lírico, faz a sua transição para o rádio depois de ser acometido por uma doença que, a partir de 1939, inviabiliza sua atividade nos palcos. Dois anos depois, passa a trabalhar com Oduvaldo Vianna na Rádio São Paulo, “tendo participado de muitas novelas como roteirista e ator” (Guerrini Jr., 2013, p. 19). O próprio Oduvaldo, como veremos mais adiante, foi obrigado a deixar em segundo plano o teatro e o cinema em favor de atividades mais bem remuneradas e estáveis no rádio (Vianna, 1984).

Já em relação à segunda coordenada proposta por Anderson, Ortiz (1994, p. 106) 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 irá exemplificar essa questão através do caráter artesanal das produções do Cinema Novo, marca de um momento de incipiência em que tais práticas ainda podiam se contrapor àquelas que caracterizariam um cinema industrial. Já para o rádio brasileiro dos anos 1950, o argumento deve ser relativizado. Entendo que a produção de Dias Gomes apresentada aqui 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 ainda emergentes 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 (1994, p. 108) 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.

Como veremos mais adiante, essa afirmação de Ortiz oferece alguns interessantes subsídios para a análise da obra de Dias Gomes que será abordada mais adiante. A “utopia nacionalista” citada por Ortiz parece ter sido um importante elemento de aproximação entre o PCB e o 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 de canções populares e tem como seu protagonista um retirante nordestino, que acaba por se tornar um mendigo em São Paulo. Assim, as opções pelo nacional e pelo popular, em seu sentido político, são bastante claras no trabalho do autor.

De qualquer modo, Renato Ortiz reconhece que, com o desenvolvimento da indústria de bens simbólicos, irão se consolidar

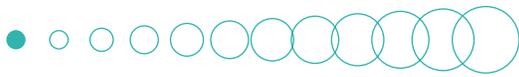


práticas de controle e organização da produção que tornarão menos frequente essa expressão mais plena do artista, com o espaço da criatividade sendo “circunscrito a limites bem determinados” (Ortiz, 1994, p. 147). Mas o cenário dos anos 1950 e todo o breve período de normalidade democrática que a ele 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 realizadores.

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.

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 do período e adaptados criticamente ao seu contexto social e político. 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 do interior de São Paulo, em 1952. E, em lugar da paixão entre a índia escrava e o filho do Conde, dono da fazenda, temos o romance entre a trabalhadora rural e o filho do patrão, que cita inclusive a 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,



Também Miriam Goldefeder, como vimos, destacou 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, p. 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 das novelas radiofônicas, enveredava pela crítica social e política. Nesse sentido, o rádio se aproximava, naquele momento, de movimentos que se desenvolveriam 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).

É esse o sentido da expressão “Rádio Novo paulistano” empregada no subtítulo acima. Ela é uma forma de aproximar a produção dos autores radiofônicos aqui citados dos movimentos mais amplos da produção simbólica nacional. Embora ela não tenha a pretensão de atribuir às poucas iniciativas aqui listadas o mesmo peso e abrangência das produções desenvolvidas nas demais áreas, acho importante afirmar a sua existência num meio visto tradicionalmente – e não sem razão – como profundamente conservador.

De qualquer forma, trata-se, no caso do rádio, de um movimento inconcluso, que não só não conduziu o veículo a uma renovação estética mais ampla, como também não possibilitou – ao menos numa perspectiva histórica – o estabelecimento de um espaço que pudesse ser mais claramente definido como “autoral”. Acredito que podemos elencar alguns fatores que podem ter colaborado para esse quadro.

Tratava-se, em primeiro lugar e como já apontado aqui, de um meio de comunicação já bem estabelecido, efetivamente



massificado e, portanto, menos dependente do público apontado por Ortiz como alvo dos movimentos citados. Ou seja, o rádio não se destinava, ao contrário das novas manifestações do cinema, do teatro e da música popular que então surgiam, às “camadas médias urbanas” citadas pelo autor. Assim, iniciativas voltadas para esse público, imbuídas de uma maior experimentalidade e de sentidos sociais e políticos mais críticos, acabavam ocupando uma posição marginal no campo de produção radiofônico, ao contrário do que acontecia no cinema, no teatro e na música popular.

Além disso, como também já foi observado, o rádio possuía um considerável nível de organização e racionalização de sua atuação, compatível inclusive com o das emissoras de países centrais. E, nesse sentido, oferecia menores possibilidades de experimentação.

Mas talvez a questão mais significativa seja a do rápido declínio que o rádio passa a experimentar a partir do início da televisão no Brasil, em 1950, que o leva, na década seguinte, à perda de uma significativa parcela de suas receitas publicitárias, seus quadros técnicos e artísticos.

De qualquer modo, a intenção aqui foi mostrar a existência de outras possibilidades de se 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, na qual a própria cidade, com suas contradições e paradoxos, era uma protagonista constante.

De qualquer forma, não se pretende apontar esses autores como exceção absoluta no meio ou o cenário radiofônico paulistano como radicalmente diferente do carioca ou do de qualquer outra grande cidade do país. 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, p. 11)³⁴. Assim, é de se supor que o “espírito do tempo” daqueles anos iniciais da década de 1950, certamente tenha embalado criadores radiofônicos de diferentes localidades³⁵.

Nesse sentido, talvez uma análise das produções radiofônicas desenvolvidas no Rio de Janeiro a partir da queda do regime estado-novista, em 1945, demonstrasse que, mesmo em radionovelas centradas em “uma história de amor entre os protagonistas” (Carmo, 2007, p. 11), preocupações políticas e sociais podiam ocasionalmente ser expressas. 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.

O PCB e a produção radiofônica brasileira dos anos 1950

Embora não seja intenção deste trabalho estabelecer uma discussão mais ampla sobre a relação entre a atuação do PCB e a produção artística brasileira, gostaria de ressaltar algumas questões ideológicas predominantes no discurso do partido durante os

.....

³⁴ Acredito que o livro de Laura do Carmo seja a única análise mais extensa de uma produção ficcional radiofônica brasileira já publicada.

³⁵ Além disso, no caso de *A História de Zé Caolho*, restaria a questão – não abordada nesta pesquisa – de entender se a Rádio Clube efetivamente desenvolveu uma versão carioca da produção e, sendo esse o caso, como ela se diferenciava da versão paulista.



vinculadas ao PCB, colocando-se num terreno comum ao pensamento social do período. Assim, se por um lado podemos afirmar que a questão do nacional era fundamental para o PCB, por outro, é preciso reconhecer que ela também era uma demanda preexistente numa nação periférica, onde a necessidade da construção de uma identidade própria surgia como uma “imposição estrutural” (Ortiz, 1994, p. 184). De qualquer modo, como observa Marcos Napolitano (2012, p. 101),

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 aliancionista 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 dramatúrgico no cinema e no teatro) foram as bases desse projeto.

Mas uma vez situada a obra de Dias Gomes no meio radiofônico e no cenário político e cultural do país, gostaria de me voltar agora para a apresentação e análise de sua peça radiofônica.

A História de Zé Caolho

A primeira observação a ser feita sobre a produção é a da própria existência de uma gravação integral da mesma. Pessoalmente, não tenho conhecimento de gravações de outros radiodramas completos do período. 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



- 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: Darcio Ferreira.

Considerando o ano da produção, 1952, e a tradição estabelecida no rádio, acho que podemos considerar que esse radiodrama foi transmitido ao vivo, com a participação simultânea dos radioatores, locutores, técnicos e orquestra. Sob esse último aspecto, vale destacar a precisão da sincronia entre as ações dos personagens e a música incidental, algo que dificilmente seria conseguido com participações da orquestra pré-gravadas.

Produções ao vivo eram, basicamente, a única alternativa para as emissoras de rádio 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, p. 156). Antes disso, as rádios tinham a possibilidade de gravar seus programas apenas em disco (acetato). Mas estes não tinham boa qualidade de reprodução e, por isso, não costumavam ser utilizados na veiculação radiofônica tradicional. No caso das canções populares especialmente compostas que integram a obra, é possível que tenham sido gravadas antecipadamente, com os intérpretes convidados, e inseridas pelo sonoplasta durante a produção e veiculação ao vivo dos



Embora os créditos não tragam informações sobre a composição da trilha musical, mas apenas sobre a regência da orquestra, atribuída a Benjamin Silva Araújo (1902-1985), ele certamente também é o autor dos arranjos e, muito provavelmente, o compositor tanto da trilha instrumental como das melodias das canções, cujas letras, fortemente vinculadas à narrativa, certamente são do próprio Dias Gomes. Segundo Lenine Alves dos Santos (2014), Benjamin era carioca, formado no Instituto Nacional de Música, e teve carreira destacada em emissoras de São Paulo. Inicialmente na Rádio Record, onde atuou por três anos, a partir de 1942, como pianista e, posteriormente, regente e arranjador. Entre 1949 e 1965, período que abrange a produção aqui analisada, ele dirigiu as orquestras da Rádio Bandeirantes e, posteriormente, da TV Record (Santos, 2014, p. 316). A pesquisa de Lenine aponta ainda que Benjamin transitava com facilidade entre o popular e o erudito e, entre as 20 “composições originais e arranjos para canto e orquestra” existentes em seu acervo, destaca os trabalhos que compôs

quando atuava como maestro nas rádios Mayrink Veiga e Bandeirantes e na TV Record – com textos de vários poetas e letristas como Olavo Bilac (1865-1918), Dias Gomes (1922-1999), Osvaldo Moles (1913-1967), além de arranjos orquestrais de obras célebres para piano (Santos, 2014, p. 318).

Assim, é bastante provável que, entre essas obras, estejam as composições de *A História de Zé Caolho*. Além disso, como já observado, é razoável supor que as canções que integram a obra tenham sido gravadas previamente, com a orquestra e os intérpretes convidados. Todos os cantores mencionados na ficha técnica da produção (Titulares do Ritmo, Miris de Oliveira, Dilma Camargo, Esterzinha de Sousa, João Dias e Lino Braga) atuavam em São Paulo no período.



Diante da necessidade de obter dinheiro para comprar comida, Zé Zeferino acaba abordando um homem que passa e tenta contar-lhe a sua história antes de pedir ajuda. O homem então responde: “ora, uma história tão comprida para pedir uma esmola? Toma lá!”. E assim, “coberto de vergonha”, o protagonista percebe então que está mendigando. Nesse momento, surge em cena um novo personagem, o mendigo Perneta, interpretado por Mário Lago. Depois de confrontar Zeferino por estar “ocupando seu ponto”, Perneta passa a aconselhá-lo:

Perneta: Você está com uma cara de fome desgraçada. Terno sujo, rasgado. Mas nada disso impressiona ninguém não. Hoje em dia a fome e a miséria são tão comuns que ninguém se impressiona com isso. Você precisa arranjar é uma bonita chaga sífilítica, ou então uma ferida escrofulosa, ou então um defeito físico, como eu.

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

Perneta: Decepada coisa nenhuma, minha perna tá dobrada, que é pra enganar os trouxa. Se eu fosse mesmo perneta, como é que eu podia jogar no primeiro time do Esperança Futebol Clube?

Zeferino: Então quer dizer que o senhor anda?

Perneta: Eu acho que você daria um grande mendigo com essa cara de tuberculoso que tem, viu. Mas isso só não basta não, a tuberculose é uma coisa banal nessa cidade. Você precisa ficar paralítico, ou cego dos dois olhos, do contrário não arranja nada não, viu?

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

Zeferino: Uma esmola pra um pobre cego de dois olhos. Uma esmola pra um cego de nascença. Deus lhe favoreça (Dias Gomes, 1952a, 9 min 23 s).

Essa passagem lembra muito o diálogo entre Peachum e Filch, no primeiro ato da *Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht e Weill (Brecht, 1988, p. 16-19). A influência dessa obra torna-se ainda mais



Tanto dinheiro assim nunca se viu
Ele é todo, todo, todo, todo meu
Zé Caolho enriqueceu
Eu nunca vi tanto dinheiro assim.
Ele é todo, todo, todo, todo seu
Zé Caolho enriqueceu

(Dias Gomes, 1952b, 3 min 48 s).

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:

Mulher: Este dinheiro há de transformar / um vil mendigo num grande senhor

Coro: 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 (Dias Gomes, 1952b, 4 min 56 s).

A seguir, temos uma interação inusitada entre o locutor e Pernetá, que se alternam em um discurso num 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,

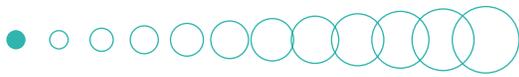
III.

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.

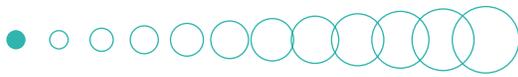
Lia Calabre (2007, p. 74)



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) aponta na direção oposta. Castellar foi, efetivamente, um profissional do rádio, e sua trajetória expressa exemplarmente as tendências e a organização desse meio, na cidade de São Paulo, entre as décadas de 1940 e 1960. Mesmo a transição do autor para a televisão, já na segunda metade da década de 1950, segue uma tendência que se tornava dominante no período, acompanhando a transferência dos investimentos publicitários do rádio para a televisão e o crescimento de sua penetração junto ao público.

Ao longo de sua carreira, Castellar atuou em inúmeras emissoras 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. As bases para a pesquisa aqui apresentada são o Acervo de Múltiplos do Centro Cultural São Paulo, que registrou dois depoimentos prestados pelo autor, e o Acervo Castellar, hospedado na ECA/USP, e composto principalmente pelos seus roteiros. O acervo, que foi organizado em 2012 por mim e por Rafael Venâncio, então estudante de doutorado da ECA/USP, conta também com roteiros de Heloisa Castellar (1921-1995), esposa de José, e de Thalma de Oliveira (1917-1976).

Além de apresentar a obra de José Castellar, esse capítulo assume o objetivo de oferecer uma panorâmica do cenário radiofônico paulistano dos anos 1940 e 1950, especialmente em sua comparação com o cenário carioca. Nesse percurso, serão oferecidos



alguns elementos para a discussão da relação entre o rádio e as agências de publicidade do país – o que, como veremos, permitirá uma melhor compreensão das características das radionovelas veiculadas no período e, também, sobre a diversidade da produção então desenvolvida.

Será apresentada, inicialmente, uma discussão mais detalhada sobre o cenário radiofônico paulistano dos anos 1940 e 1950. A seguir, será abordada a carreira de José Castellar, com a apresentação das emissoras e agências para as quais trabalhou, bem como de algumas de suas obras mais significativas. Gostaria de agradecer a 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.

O cenário radiofônico paulistano

Embora seja inquestionável a posição da Nacional, do Rio de Janeiro, como a mais importante rádio da história do país e, portanto, uma referência fundamental para o público e as demais emissoras, é preciso considerar que São Paulo, desde pelo menos a década de 1930, contava com uma significativa produção radiofônica local, dotada de considerável autonomia, além de um amplo e significativo número de empresas do setor. Algumas dessas emissoras já foram citadas no capítulo dedicado a Dias Gomes, mas gostaria, agora, de me aprofundar nessa questão.

Vários fatores parecem ter colaborado para que a cena radiofônica paulistana adquirisse maior independência. Embora a Rádio Nacional tivesse uma posição hegemônica em quase todas as regiões do país, inclusive no interior de São Paulo, isso não se repetia na capital do Estado, onde a existência de um considerável



número de emissoras locais dificultava a recepção tanto da Nacional como de outras emissoras cariocas. O depoimento de um ouvinte paulistano à revista *Frequência Carioca*, de 1936, compilado por Rocha e Vila (1993, p. 61), ilustra bem essa questão:

aqui em sp é difícilimo, e mesmo somente possível aos que dispõem de aparelhos receptores de grande potência, a audição de várias 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 adiantadas da noite.

Entendo que tal situação não deve causar surpresa, já que o peso econômico da cidade de São Paulo praticamente impunha a necessidade de uma indústria radiofônica ampla e diversificada, capaz de atender às demandas comerciais locais, especialmente após a regulamentação da publicidade radiofônica, em 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 São Paulo liderava a lista dos estados como maior número de emissoras do país, contando então com 42. Ele era seguido por Distrito Federal, com 14 emissoras (que se somavam às quatro emissoras do Estado do Rio de Janeiro); Minas Gerais, com 11; e Rio Grande do Sul, com cinco (Caldeira, 1942, p. 9). O país possuía, naquele momento, 94 emissoras, e São Paulo respondia, portanto, por 45% desse total⁴⁶.

.....
⁴⁶ 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).



Um outro fator a considerar, embora de mais difícil mensuração, é o do afastamento político de São Paulo em relação ao Governo Vargas e, conseqüentemente, à Capital Federal, como consequência do Movimento Constitucionalista de 1932. Em 1934, por exemplo, as emissoras do estado de São Paulo 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” (que seria rebatizado depois de Hora do Brasil). Para voltar a veiculá-lo, 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 (1990, p. 130), que relata o episódio, “a vitória das emissoras foi explicada pelo renascimento do espírito de 1932”.

Mas precisamos, é claro, levar em conta também a questão da cultura e das demandas locais. A Rádio Nacional, especialmente a partir de sua incorporação ao patrimônio da União, em 1940, tinha a pretensão de falar a todo o Brasil ou, como propunha a canção de Lamartine Babo, João de Barro e Alberto Ribeiro (*Cantores do Rádio*, de 1936) reunir, “num grande abraço, corações de Norte a Sul”. Esse caráter efetivamente “nacional” da emissora deveu-se, evidentemente, ao papel que assumiu na integração cultural do país durante o primeiro Governo Vargas (Saroldi; Moreira, 1980; Goldefeder, 1980). Nesse percurso, ainda que a produção cultural desenvolvida no Rio de Janeiro tenha assumido efetivamente o “status oficial de cultura popular ‘brasileira’” (Vicente; De Marchi, 2014, p. 16), é preciso considerar que a Nacional, irradiando em ondas curtas a todo o território nacional, e mesmo ao exterior,

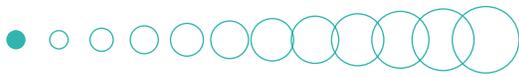


preocupava-se mais, em alguma medida, em ser “brasileira” do que propriamente carioca. Ou seja, tratava-se de uma rádio que não podia, ao contrário do que ocorria com as emissoras de São Paulo, voltar-se exclusivamente para as questões locais. Uma certa “deslocalização” da produção da emissora também se explicaria por razões comerciais. Como Lia Calabre (2006, p. 128) observa:

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 reapresentadas em outros estados.

A esse quadro poderíamos acrescentar, como veremos mais adiante, a produção de versões nacionais de programas de rádio dos Estados Unidos, patrocinada por empresas multinacionais daquele país – situação que, evidentemente, tendia a não favorecer uma caracterização mais local das tramas. 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



que foi “provavelmente o primeiro programa humorístico de São Paulo a trazer personagens típicos como os caipiras Nha Zefa e Chico Carretel, os italianos Gennaro e Conchetingha, o português Fernandes e o turco Abdula” (Rocha; Vila, 1993, p. 53-54). Ou, ainda, o programa DKI – *As aventuras de Nhô Totico*, da Rádio Cultura, que contava com personagens como

o italiano ranzinza Beppo Spacatutto, sua filha solteirona, Caropita, louca para casar, cujo bordão “cajado ô xortero?” invade a cidade na época; o turco infalível Salim Kemal Fizeu, o japonês Sayamoto Kurakami, o português sabido e falante, Seu Manoel e o brasileiro Trinta e Nove, valente militar nordestino, que sozinho mata 70 (Rocha; Vila, 1993, p. 54)⁴⁸.

Produções mais voltadas a temáticas locais eram frequentes, também, entre aquelas que Waldemar Cigliani, 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 público⁴⁹. As canções sertanejas também apontam para a questão do cenário musical local, onde o gênero era valorizado desde a década 1920 através de

.....

⁴⁸ O programa foi criado por Vital Fernandes da Silva (1903-1996), o Nhô Totico, que interpretava todos os seus personagens. Em 1935, Vital criaria, na Rádio Record, a *Escolinha da Dona Olinda*, provavelmente o primeiro programa humorístico do gênero do rádio brasileiro.

⁴⁹ 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*, conforme listagem das obras fornecida ao autor por Waldemar Cigliani Jr.



Nacional garantia a autonomia do rádio local, que não se resumia, assim, a produzir programas alternativos e complementares aos daquela emissora, mas que também buscava emular a sua programação e, desse modo, competir também nesse território. E é justamente a esse “rádio hegemônico”, ou seja, sem um “sotaque paulista” mais pronunciado, que podemos relacionar a produção de José Castellar.

Mas antes de apresentar as produções e a trajetória desse autor, gostaria de oferecer uma breve descrição do cenário radiofônico paulistano do período de sua atuação, de modo a garantir a melhor contextualização a sua obra.

Uma breve cronologia das emissoras paulistanas

Em seu início, o rádio de São Paulo, assim como o de outras grandes cidades do país, esteve ligado à atuação de grupos amadores, reunidos em clubes e sociedades. Desse modo, o rádio de São Paulo tem seu momento inaugural com a criação da Rádio Sociedade Educadora Paulista, ainda em 1923 e, no ano seguinte, da Rádio Club São Paulo. A Educadora inicia suas transmissões em 1924 e a Rádio Club, que funcionava inicialmente apenas como um ponto de encontro para a audição das transmissões da Educadora, fará suas primeiras experiências de transmissão no ano seguinte (Tota, 1990, p. 44).

Em 1927, temos a criação da Sociedade Rádio Cruzeiro do Sul, que interrompe suas transmissões poucos meses depois, mas ressurge, 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, p. 58). Ele fundaria, no ano seguinte,



a gravadora Colúmbia do Brasil, posteriormente, rebatizada Continental Gravações Elétricas. A partir da Cruzeiro do Sul, Byington formaria a primeira cadeia de emissoras do país, a Verde-Amarela, que reuniu também Rádio Philips do Brasil (RJ), Rádio Sociedade Mayrink Veiga (RJ), Rádio Clube de Juiz de Fora (MG) e Rádio Clube de Santos (SP) (Rocha; Vila, 1993).

O ressurgimento da Cruzeiro do Sul ilustra 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 de outubro de 1928, sintetiza bem esse processo. A partir de 1931, sob a liderança de Paulo Machado de Carvalho, a emissora inicia a formação de um elenco próprio, volta-se a um público mais amplo e alcança grande sucesso. A Record 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; Vila, 1993). A emissora manterá sua hegemonia sobre o rádio paulistano 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; Vila, 1993, p. 46). Nesse ano, surgem na cidade a Rádio Sociedade Cosmos e a Rádio Difusora de São Paulo. A Cosmos, fundada pela Organização Byington, teve seu nome alterado, na década de 1940, para Rádio América⁵¹.

.....
51 Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/cultura/audio/2022-06/cem-anos-do-radio-no-brasil-radio-kosmos#:~:text=Em%20meados%20da%20d%C3%A9cada%20de%201940%2C%20Jos%C3%A9%20Roberto%20Penteado%20assume,voz%20democr%C3%A1tica%20de%20S%C3%A3o%20Paulo>. Acesso em: 23 mar. 2024. A emissora passaria, em 1967, para o controle dos Irmãos e Padres Paulinos.



Já a Difusora foi criada por um grupo de empresários locais⁵² e, em 1943, revendida aos Diários Associados de Assis Chateaubriand.

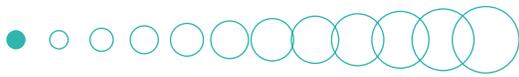
Nos anos seguintes, várias outras emissoras surgirão, três delas sob o controle de Paulo Machado de Carvalho: Rádio São Paulo, de 1934, que representa a volta, sob um modelo comercial, da Rádio Club São Paulo; Rádio Excelsior, criada no mesmo ano como a “face elitizada da organização Record” (Rocha; Vila, 1993, p. 56) e a Sociedade Bandeirantes de Radiodifusão que, como vimos, foi criada em 1937. Além delas, teremos ainda a criação da Rádio Cultura, em 1933⁵³ e, em 1937, da Rádio Tupan (depois Tupi), já como parte do grupo Diários Associados (Rocha; Vila, 1993).

Em 1943, a Rádio Gazeta é inaugurada por Cásper Líbero, assumindo o lugar da Educadora Paulista e, no ano seguinte, Oduvaldo Vianna, Julio Cozzi e Maurício Goulart criam a Rádio Pan-Americana (Vianna, 1984). Em 1946, enfrentando dificuldades financeiras, a emissora, como vimos, é vendida por seus fundadores, passando a integrar as Emissoras Unidas de Paulo Machado de Carvalho, um grupo formado então por Record, Bandeirantes, São Paulo e Excelsior, além de emissoras do interior.

Na década seguinte tivemos ainda o surgimento de três outras emissoras: a Rádio Nacional de São Paulo, fundada em 1952 e pertencente ao grupo de Vitor Costa; a Rádio Nove de Julho, ligada

.....
⁵² Disponível em: https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=28147&anchor=4621309&origem=busca&_mather=09fd60d644826a52&pd=c8f008fe9536082816097e5d5af14490. Acesso em: 23 mar. 2024. A empresa foi criada em 1933, mas só iniciou suas transmissões no ano seguinte.

⁵³ A emissora surge nesse ano como uma rádio ainda clandestina, a DKI – A Voz do Juqueri, sendo regularizada posteriormente e rebatizada como Rádio Cultura (Guerrini Jr., 2009b).



à Arquidiocese de São Paulo e inaugurada em 1953⁵⁴; e a Rádio Eldorado, criada em 1958 como braço radiofônico do Grupo Estado (Vicente, 2011). Além disso, a Rádio Cruzeiro do Sul foi vendida por Byington, em 1952, e rebatizada como Rádio Piratininga.

Esse era o grupo de emissoras atuante na cidade durante o período de atividades no rádio de José Castellar. Segundo Irineu Guerrini Jr., 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 de São Paulo, Tupi, Record, Gazeta, Excelsior, Piratininga, Difusora, Pan-Americana, Eldorado, Cultura, América, Nove de Julho e Rádio Clube de Santo André (Guerrini Jr., 2009a).

A carreira de José Castellar

José Castellar nasceu em Recife, em 18 de março de 1923, mas mudou-se ainda criança para o Rio de Janeiro. Segundo o depoimento que concedeu, em 21 de julho de 1978, a Eliana Lobo de Andrade Jorge, do Departamento de Informações e Documentação Artísticas (Idart), disponibilizado no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (CCSP), o início de sua carreira como roteirista de rádio foi, em boa medida, casual. Em 1943, ainda residindo no Rio de Janeiro, ele perde seu emprego na distribuidora de filmes em que trabalhava e assume uma vaga como redator numa agência de publicidade, onde uma de suas primeiras atribuições é justamente a de escrever uma radionovela, para o departamento de rádio da empresa.

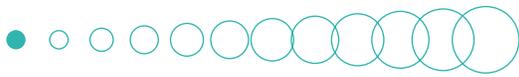
.....
⁵⁴ Conforme <https://radio9dejulho.com.br/historia/>. Acesso em: 22 mar. 2024.



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”.

Os *Astros Não Podem Mentir* (1944), outra produção de Castellar para o Teatro de Evocação Gessy, explora as consequências de um suposto 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 de Hollywood, uma aristocrata e seu motorista, um pianista russo e seu empresário brasileiro, a astrônoma que descobriu o fenômeno, seu marido e um colega de trabalho – e explora as consequências pessoais, sociais e mesmo políticas da sinceridade excessiva dos personagens afetados pelo fenômeno.

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 1950 (caso, por exemplo, da série televisiva *Namorados Valery*, de 1955). Do *Teatro de Contos*, podemos citar 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 Segunda Guerra Mundial, narra a história de um soldado dos Estados Unidos que não conseguiu se readaptar à vida civil, abandonando o antigo emprego e afastando-se de sua esposa e familiares. A produção foi apresentada como uma homenagem à Força Expedicionária Brasileira (FEB) e, através do exemplo negativo, buscava conclamar os ouvintes a receberem e reintegrar à sociedade os soldados que retornavam da Europa.



A loção Juvênia patrocinou o programa *Melodias que ficaram* (Rádio São Paulo, 1944), que apresentava música variada (gravada e internacional) a partir de temas preestabelecidos. Há programas sobre as trilhas musicais dos filmes da Disney, sobre música clássica, temas de óperas e canções de jazz estadunidenses, entre outros. Já o talco Johnson & Johnson patrocinou o programa musical *Jean Sablon* (1906-1994), roteirizado por Castellar e apresentado por esse cantor e ator francês então muito popular no Brasil.

A Colgate-Palmolive foi, como já comentado, uma das mais importantes patrocinadoras do rádio brasileiro em sua “época de ouro”, bem como a principal cliente da Standard Propaganda. Castellar, como vimos, veio a São Paulo para escrever as adaptações das radionovelas de Leandro Blanco trazidas de Cuba pela empresa. Constam do acervo três adaptações de obras de 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 da escritora inglesa Berta Ruck, bastante popular no Brasil já naquele momento, e foi feito para o *Rádio-teatro Colgate Palmolive*. O outro, o “romance em capítulos” *O Anjo das Trevas* (1944), produzido para o mesmo programa, é uma adaptação da obra de L. del Rincón, autor sobre o qual não foram encontradas maiores referências.

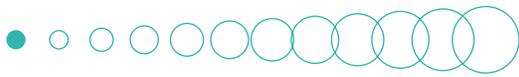
Dentre as adaptações de Leandro Blanco, gostaria de oferecer uma descrição mais detalhada de *A Lei do Coração*, de 1944, radionovela veiculada de segunda a sexta e com duração de 41 episódios – o que está de acordo com a afirmação de Castellar de que as novelas para as agências de publicidade duravam 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 adaptada se passa no tempo presente – durante a Segunda Guerra Mundial, 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”.

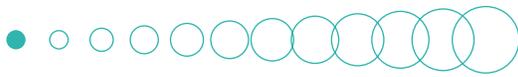
Não temos meios de avaliar se essa afirmação reverbera com alguma fidelidade o texto de Felix Blanco, mas é forçoso observar que, intencionalmente ou não, ela se adequa perfeitamente à visão do país oferecida naquele momento pela máquina de propaganda varguista. A trama narra as desventuras de Alberto Reis, músico brasileiro que residia em Paris com sua esposa, a também brasileira Vitória, no momento da ocupação. Alberto é perseguido pelos nazistas por apoiar a resistência e Vitória, segundo informam a Alberto, é capturada e executada. A radionovela começa com Alberto, já de volta ao Rio de Janeiro, sofrendo a dor pela perda de Vitória e sendo consolado por Irene, a filha do agiota que atormenta 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 *A Lei do Coração* é a de utilizar uma trilha musical original. Segundo o roteiro, duas músicas acompanham a obra, sendo executadas tanto de forma diegética quanto não-diegética: a *Canção de Alberto*, que teria sido composta pelo protagonista para sua esposa, Vitória, e que ele sempre executa ao piano; e a *Valsa de Irene*.



que iam ao ar nas segundas, quartas e sextas, das 21h30 às 22h00. Juntamente com os roteiros, há uma descrição de cada um de seus quadros feita por Castellar. Entendo que eles não apenas revelam aspectos de um gênero radiofônico pouco estudado, como também características interessantes da atuação das emissoras do período.

Procuram-se Marias era um concurso que escolhia mensalmente, através da votação do público entre 13 concorrentes, a Maria-cantora, a Maria-radioatora e assim por diante. O quadro *A minha Maria*, partia da ideia de que “a mulher amada, como quer que se chame, é sempre Maria”, com os ouvintes do sexo masculino sendo convidados a dizerem “como se declararam às suas Marias”. O *Intercambio de receitas* era o espaço onde as ouvintes enviavam suas receitas e/ou pediam aquelas que desejavam conhecer. Em *Distrações*, ouvintes, provavelmente de ambos os sexos, eram incentivados a enviarem casos de distração. Aqueles dignos de serem “radiofonizados”, eram premiados com 25 cruzeiros e apresentados no programa. *Binóculo*, depois rebatizado *Bola de cristal*, era um quadro de curiosidades. Já *Tribunal do amor*, trazia a dramatização de um “complicado caso de amor”, e os ouvintes eram estimulados a “resolver a situação”, ganhando um prêmio em dinheiro a melhor resposta. *Grandes momentos de amor*, funcionando de modo parecido, trazia a “radiofonização” de “cenas amorosas de obras célebres”, escolhidas a partir de sugestões das ouvintes. *Marias na história* trazia uma “rápida radiofonização da vida de alguma famosa Maria”, também a partir de sugestões das ouvintes. Finalmente, em *Papéis trocados*, dois artistas de radioteatro era sorteados a ler, em forma de diálogo, textos escolhidos aleatoriamente. Isso gerava, segundo Castellar, “grande efeito cômico, porque um estará falando de uma coisa, e o outro, de outra”. 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.

A estrutura do programa denota, em primeiro lugar, a grande capacidade de produção da emissora que, apenas para esse programa, precisava mobilizar semanalmente, além do próprio Castellar, um considerável número de profissionais entre apresentadores, diretores, atores, cantores, instrumentistas, técnicos, atendentes telefônicos e uma equipe de produção apta a coletar as sugestões e casos enviados pelos ouvintes, selecionando-os para utilização nos programas. O capítulo anterior já trouxe referências à organização do rádio do período, ao descrever a estrutura de produção mobilizada pela Rádio Bandeirantes para a realização do radiodrama de Dias Gomes. Mas é importante ressaltar que diversas outras emissoras da capital paulista como, no caso, a Rádio São Paulo, também possuíam a capacidade técnica e a estrutura de produção necessárias para a realização de programas complexos. Por outro lado, é de se supor que essa situação não se reproduzisse em muitas outras capitais ou grandes cidades do país e que a “época de ouro”, nesse sentido, também deve ser lida como um momento de concentração da produção radiofônica de maior complexidade em algumas poucas emissoras capazes de dispor da infraestrutura e do conhecimento técnico necessários para a sua realização. Nesse sentido, talvez seja possível considerar o período também como um elemento importante na consolidação de um eixo de produção Rio/São Paulo, que seria dominante também no desenvolvimento posterior da televisão e da indústria fonográfica, entre outras áreas da produção simbólica nacional.

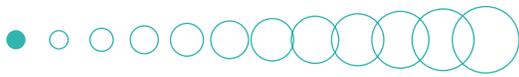


publicado pela *Reader's Digest*, em 1937; *A árvore da lembrança* (*White Oak*), de Walter Marquiss, publicado pela revista *Blue Book*, em novembro de 1944; e *Um coração de mulher*, versão brasileira de um conto da *Cosmopolitan* do qual não é apontado o nome do autor ou o título original. Essas produções normalmente traziam um prólogo e uma apresentação dos personagens antes do início da trama propriamente dita.

Creio que esses e outros exemplos de obras adaptadas do Acervo Castellar apontam para um aspecto ainda pouco estudado da história do rádio no Brasil que é o da força dos anunciantes internacionais, especialmente dos estadunidenses, e de sua influência sobre o rádio brasileiro no período. Evidentemente são bem conhecidos os exemplos de programas de grande destaque da Rádio Nacional financiados por empresas norte-americanas, principalmente a partir de 1941, coincidindo tanto com a Goodwill Policy de Roosevelt como, em 1942, com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial e a chegada das tropas daquele país ao Brasil. Foram esses os casos, por exemplo, do *Repórter Esso* (1941), patrocinada pela Standard Oil; de *Um Milhão de Melodias*, patrocinado pela Coca-Cola, e das já citadas radionovelas cubanas lançadas pela Colgate-Palmolive.

No entanto, há outras produções que também se tornaram populares no Brasil e que, talvez, sejam menos notadas sob o aspecto de terem sido adaptadas do rádio dos Estados Unidos. Entre muitos exemplos, podem ser citados o seriado de aventuras *O Sombra* (Rádio Nacional, provavelmente 1944), versão de *The Shadow*; e o programa policial *O crime não compensa* (Rádio Record, 1949), versão de *Crime Does Not Pay* (Guerrini Jr., 2015, p. 72).

Também chama a atenção, dentro da obra de Castellar, a grande quantidade de adaptações de obras literárias de língua



Também o programa *Radio Diversões*, de 1944, patrocinado pela Farinha Maria, tem a página inicial escrita em papel timbrado da empresa. E foi também para a Standard a produção do *Almanaque Biotônico Fontoura*, de 1943⁷⁷.

O *Almanaque* era uma produção totalmente roteirizada, de caráter predominantemente cômico, que trazia quadros sobre horóscopo, curiosidades, datas históricas, charadas e esquetes. Os quadros ou seus apresentadores traziam os nomes de produtos do Laboratório Fontoura, como *Madame Drósera* (xarope) *Comprimido Cômico Fontol* (analgésico) e *Professor Bororó* (elixir para o sangue), com o seu famoso biotônico dando o nome ao programa.

Além da Standard, a única outra agência publicitária citada nos roteiros é a J. W. Thompson, empresa dos Estados Unidos cuja história remonta a 1864 e que foi a primeira agência de publicidade internacional a se instalar no Brasil, em 1929⁷⁸. Dois programas do acervo, ambos musicais, foram produzidos para ela por José Castellar: *Melodias que ficaram* (Rádio São Paulo, 1944) e *Jean Sablon* (Rádio Cultura, 1944), já mencionados anteriormente.

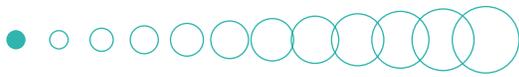
O acervo traz trabalhos de José Castellar para oito emissoras: Difusora de São Paulo, Tupi, Rádio São Paulo, Tamoio (Rio de Janeiro), Cruzeiro do Sul, Nacional de São Paulo, Nacional do Rio de Janeiro e Cultura. A seguir, é oferecida uma breve apresentação dessas emissoras – que já foram citadas na cronologia do rádio paulistano incluída neste capítulo – e das obras a elas vinculadas:

.....
⁷⁷ O roteiro do *Almanaque* não traz indicação de autoria, mas ele claramente parece ser uma produção de José Castellar.

⁷⁸ <https://almanaquepp.wordpress.com/2008/05/16/jw-thompson-a-historia/>, acessado em 16/01/2022.



- *Difusora de São Paulo*: A emissora foi, como vimos, fundada em 1933. Sua inauguração ocorreu no ano seguinte e ela se destacou tanto pela sua alta potência de transmissão (que chegava a praticamente toda a América do Sul) quanto pelo fato de ter sido a primeira a se organizar sob a forma de Sociedade Anônima (Francfort; Viel, 2022, p. 93-95). Em 1943 a emissora seria comprada pela Tupi e se tornaria parte dos Diários Associados (Francfort; Viel, 2022, p. 102). Castellar produziu diversas radionovelas para a emissora, estando a maior parte das produções concentrada no período entre 1951 e 1953. As duas únicas exceções são a já citada radionovela *O Castelo Encantado*, de 1945, e *Heroínas Anônimas*, de 1946, que romanceava as vidas de mulheres que inspiraram homens célebres. Dessa série, 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 Maria (inspiradoras de Pasteur) e às mulheres na vida de Vitor Hugo.
- Entre os muitos trabalhos do autor produzidos para a emissora, destaque *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, às 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 Bérout e Eilhart d’Oberg”. O trabalho conta com um trailer inicial onde são apresentados elementos da história original, bem como os principais personagens da trama, cujos papéis-título foram interpretados por Walter Avancini e Flora Geny.



nas de produções (Bertoni, 2008). A São Paulo foi o destino de 15 das radionovelas de José Castellar pertencentes ao acervo⁸¹, além de ter sido, como vimos, a primeira emissora a produzir e veicular um de seus trabalhos.

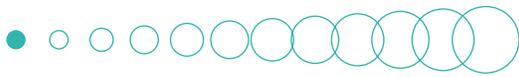
Entre as radionovelas que Castellar escreveu para a emissora, destaque *O Sheik*, de 1950, baseada na obra homônima de E. M. Hull. A produção, com 31 capítulos de 30 minutos de duração, foi escrita para o *Teatro de Aventuras* da emissora e veiculada às segundas, quartas e sextas, às 21h30. Ela traz um longo e elaborado trailer de apresentação que faz uma descrição ficcionalizada do processo de criação do roteiro, apresentada pelo próprio Castellar (ou, muito provavelmente, por um radioator que o interpreta). Esse trailer introduz os personagens e a trama da radionovela, ocupando integralmente o que seria o seu primeiro capítulo. Ele atesta tanto a ousadia de Castellar, com esse recurso à metalinguagem para a introdução da obra, quanto o seu prestígio junto aos ouvintes da emissora.

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.

- *Radio Tamoio*: Emissora carioca que surgiu em 1927, como Rádio Educadora do Brasil. Teve seu nome alterado para



⁸¹ 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.



feminino, contava com uma animadora, orquestra, cantora convidada, entrevistadoras – que compunham a “banca examinadora”, que sabatinava um convidado do sexo masculino – e quadros ficcionais.

- *Rádio Cultura*: Segundo Irineu Guerrini Jr. (2009b), a emissora surge em 1933 como uma rádio clandestina, a DKI – A Voz do Juqueri, criada por Olavo e Dirceu Fontoura (filhos do proprietário dos Laboratórios Fontoura) e alguns de seus 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, p. 6). Ela teve sua melhor fase nos anos 1950 e chegou a contar com uma programação variada – atrações musicais, programas humorísticos, culturais, jornalísticos e ficcionais (Guerrini Jr., 2009b, p. 55). A *Peneira Rhodine*, o *Repto aos Enciclopédicos* (depois, *Desafio aos Catedráticos*), 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, p. 74). Em 1959, já dentro do cenário de crise determinado pelo avanço da televisão, a Cultura é adquirida pelo grupo Diários Associados, que obtém a concessão de um canal de televisão vinculado a ela (Guerrini Jr., 2009b, p. 69). Dez anos depois, em 1969, Rádio e TV Cultura são adquiridas pela Fundação Padre Anchieta e se tornam emissoras educativas (Guerrini Jr., 2009b, p. 70). No acervo, só temos um trabalho de Castellar que traz a indicação de ter sido veiculado pela emissora: o já citado programa musical radiofônico *Jean Sablon*, produzido para a agência J.W. Thompson.



Além dos trabalhos já citados, o acervo traz algumas produções de Castellar voltadas para o público infantil, mas sem nenhuma indicação de data, programa ou emissora. Os textos são, em geral, adaptações de histórias tradicionais e temas folclóricos nacionais e internacionais, como *Histórias de Curupira*, *A Tartaruga Faladeira*, *A Galinha dos Ovos de Ouro* e *O Patinho Feio*. No geral, as adaptações, como demonstrado na apresentação de sua obra realizada até aqui, representam uma parcela importante do trabalho de Castellar. 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*). O texto de Fitzgerald resultou no roteiro de *Meu Filho é Mais Velho do que Eu*, de caráter cômico, que 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, e 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 diálogos e referências bastante locais e contemporâneas à São Paulo dos anos 1950, sendo toda construída num tom paródico.

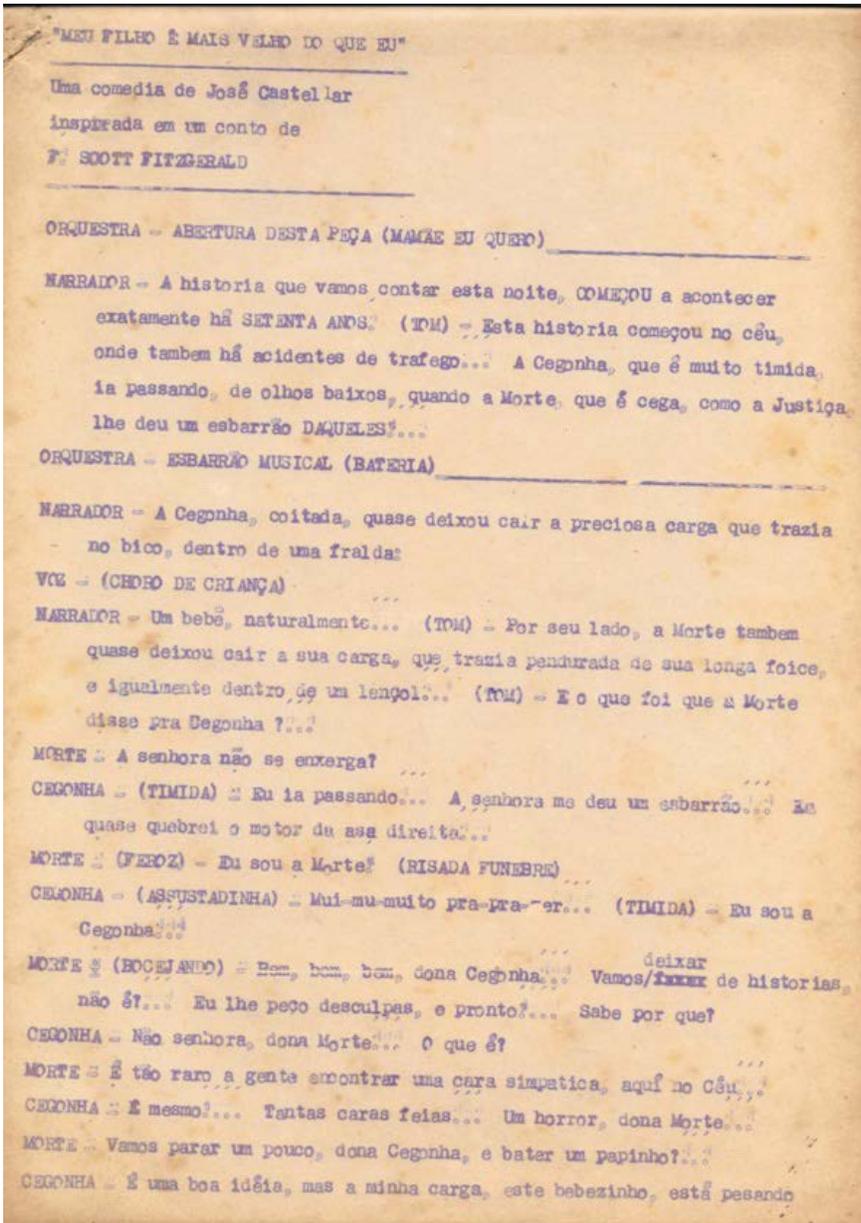


Imagem 1 – Reprodução da página inicial de *Meu Filho é Mais Velho do que Eu*.

Fonte: Acervo Castellar.

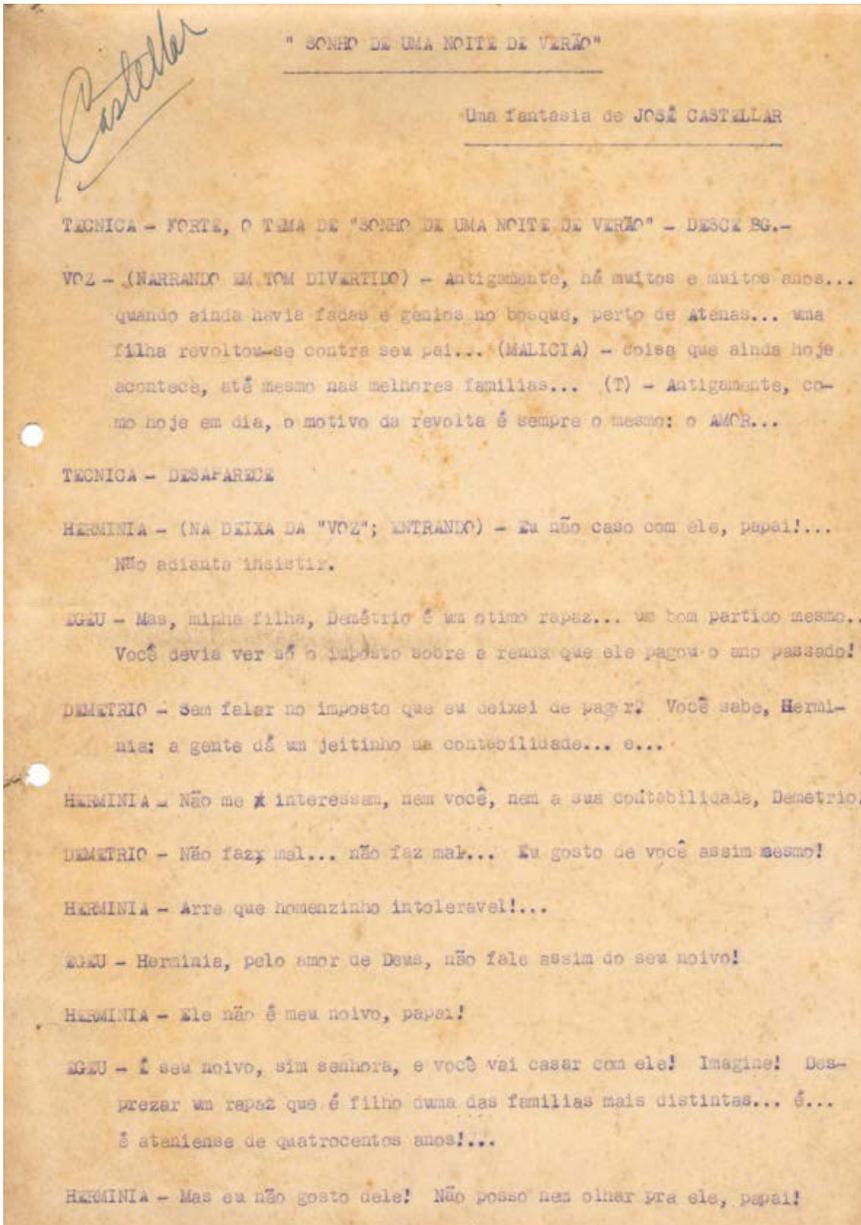
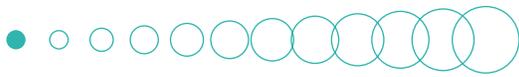
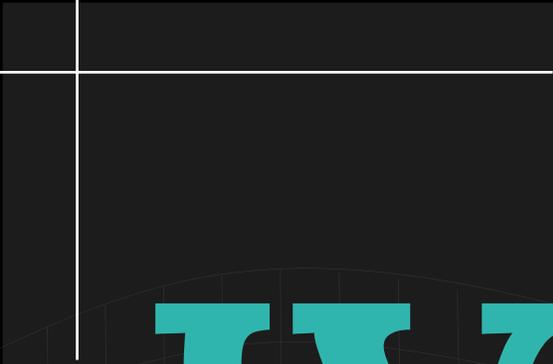


Imagem 2 – Reprodução da página inicial de *Sonho de Uma Noite de Verão*

Fonte: Acervo Castellar.

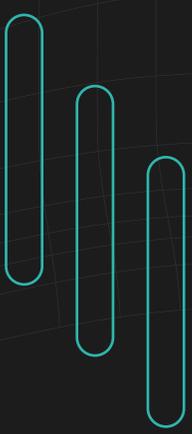


esses padrões, expressando-se através de diferentes formatos e temas. Espero também que ela tenha conseguido oferecer ao leitor uma visão um pouco mais detalhada do rádio produzido no Brasil ao longo das décadas de 1940 e 1950, apontando para algumas de suas tendências, formatos dominantes e para a diversidade de sua programação.



IV.

RADIODRAMA NOS
ANOS 1980: O PROJETO
DE PRODUÇÃO DA
SSC&B-LINTAS



O rádio é a arte do autor
Carlos Alberto 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, p. 82). Embora a afirmação seja, de um modo geral, correta, esse capítulo 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, várias centenas de horas de ficção radiofônica foram produzidas em São Paulo naquele que foi, certamente, o mais ambicioso projeto brasileiro do gênero desde o final da “época de ouro” do rádio brasileiro. A responsável por essa produção foi a SSC&B-Lintas, a housing agency da empresa anglo-holandesa Unilever, conhecida no Brasil como Indústrias Gessy Lever.

As radionovelas, peças e séries ficcionais criadas nesse projeto foram veiculadas – em alguns momentos – por mais de 300 emissoras, localizadas principalmente em cidades do interior das regiões Norte, Centro-Oeste e Nordeste do país. Esse trabalho busca oferecer um relato sobre o projeto radiofônico da SSC&B-Lintas e, a partir dele, discutir questões como o lugar do rádio dentro do cenário das comunicações do país no período, especialmente das emissoras do interior; a relação entre o projeto da Lintas e a produção cultural independente de São Paulo e, especialmente, as propostas de atualização estética e tecnológica da produção radiofônica ficcional contidas no projeto.

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, será apresentado o projeto radiofônico da SSC&B-Lintas, com uma discussão sobre a formação



Já 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, era a de cortar o sabão em pedaços regulares e embalá-los. Os produtos da empresa eram vendidos sob a marca Sunlight. Poucos anos depois, quando o Sunlight já era o sabão mais vendido no mundo, a Lever ampliou suas atividades lançando os flocos *Lux* para lavagem de roupas e, mais tarde, o sabonete de mesmo nome (Unilever, 2001, p. 13).

A empresa chegou ao Brasil em 1929 como Sociedade Anônima Irmãos Lever e lançou seu sabonete *Lever* em 1932⁸⁶. A Lintas, Lever International Advertising Services, a house agency da empresa, foi implantada no Brasil um ano antes, em 1931. No entanto, a agência teve dificuldades para se consolidar no país e acabou sendo fechada em 1933, com a Lever passando a contratar os serviços da J. W. Thompson (Unilever, 2001, p. 21). A Lintas só retornaria ao 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, p. 34).

Nos Estados Unidos, a Lever Brothers foi uma das principais anunciantes do rádio, patrocinando programas como *Lux Radio Theater*, *The Bob Hope Show* e *Big Town*, com Edward G. Robinson⁸⁷. No Brasil, um passo inicial em relação ao veículo foi

.....

⁸⁶ O sabonete seria relançado no Brasil com o nome *Lux* apenas em 1963.

⁸⁷ Disponível em <http://www.nytimes.com/1983/04/28/business/advertising-lever-brothers-back-on-radio.html>. Acesso em: 20 jan. 2021. Todos esses programas permaneceram no rádio entre as décadas de 1930 e 1950, migrando depois para a televisão.



dado em 1936, quando Rodolfo Lima Martensen (1915-1992), que se tornaria depois diretor da Lintas, fundou a Companhia Royal de Rádio Produções a partir de um convite do Departamento de Propaganda da Irmãos Lever. Sua primeira produção através da Royal, foi o programa *Hora Esquisita*, patrocinado pelo sabonete Carnaval, um dos produtos da Lever, e lançado em julho pela Rádio Difusora de São Paulo. Em setembro do mesmo ano, a Royal criou a radionovela *Lucas e Orfeu*, pela mesma emissora, para lançamento do sabonete Lever. Em novembro, a radionovela passou a ser produzida também pela Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, com Celso Guimarães e Otávio Gabus Mendes nos principais papéis (Rocha; Vila, 1993, p. 59).

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, p. 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, p. 27).



passagens de *As Filhas do Silêncio* (<https://open.spotify.com/episode/3widz5RN1PO366kYgZyNSb>), radionovela de Ivani Ribeiro produzida nos anos 1950 pela Rádio Bandeirantes e disponibilizada pelo Centro de Documentação e Memória da emissora. Recursos como a voz empastada, a fala mais pausada e a linguagem pouco natural, muito mais próxima da escrita, ficam bastante evidentes na gravação dessa última, assim como o uso do narrador.

Já em *Irmãos Coragem*, as interpretações ficam um pouco mais próximas da naturalidade da televisão. Além disso, por se tratar de uma trama que se passa no meio rural, temos, assim como na produção televisiva, uma tentativa (embora ainda tímida) de um linguajar e um sotaque mais regionais. Um outro detalhe importante é o da ausência do narrador. Esse recurso, equivalente ao denominado nas produções audiovisuais como *voice over* ou, mais tradicionalmente no Brasil, como “voz de deus”, costuma conduzir o ouvinte através da trama⁹⁴, como acontece na primeira passagem de *As Filhas do Silêncio*. Já na versão radiofônica de *Irmãos Coragem*, a opção adotada foi a de manter a narrativa sonora mais próxima da televisiva, dispensando o uso do narrador e desenvolvendo a história exclusivamente a partir dos diálogos e das mudanças de ambientação sonora. Nos diálogos, é utilizado com frequência o recurso de se chamar os personagens por seus nomes, para facilitar sua identificação por parte dos ouvintes. Pois, como aponta Robert McLeish em seu manual de produção radiofônica “o diálogo deve nos lembrar de vez em quando quem está falando com quem” (McLeish, 2001, p. 183).



⁹⁴ A questão do usou ou não da *voice over* será fundamental dentro do projeto da Lintas, por isso, ela será discutida de forma mais detalhada no quinto capítulo deste livro.



A penetração do rádio no Brasil na década de 1980

Geraldo Leite, supervisor de planejamento de mídia da SSC&B-Lintas nos anos 1980, 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 Marplan⁹⁷. 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. Nas classes mais baixas, principalmente, a televisão não chegava, 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 como ele vai trazer o que a gente chama de frequência, repetição da mensagem, mais barato do que a televisão. [...] 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.⁹⁸

Embora o foco da programação fosse o interior do país, o projeto também chegava a muitas capitais. Porém,

.....

⁹⁷ A Marplan foi criada em 1958 e os “Estudos Marplan” (atualmente, Estudos Ipsos Marplan), iniciados em 1960, são, conforme o Dicionário de Mídia da Negócios Globo, 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 dos maiores mercados brasileiros” (Estudos [...], 1976).

⁹⁸ Geraldo Leite, depoimento concedido ao autor em 06/09/2014.



devíamos ou não devíamos fazer”¹¹⁴. Entendo que isso permitiu que os programas apresentassem, em alguns momentos, um nível considerável de experimentalismo e, em outros, assumissem uma finalidade didática e, em certa medida, ideológica, não totalmente estranha às dos realizadores do “Rádio Novo paulistano” dos anos 1950. Mas essas questões serão melhor discutidas mais adiante, quando forem apresentadas descrições mais detalhadas de alguns dos trabalhos desenvolvidos.

Ao mesmo tempo, é interessante observar que todo o projeto – embora envolvendo nomes significativos de uma geração de escritores, atores e músicos que teria um papel bastante expressivo no cenário cultural da cidade e do país – era voltado a um público que se encontrava fora do chamado eixo Rio-São Paulo, sendo essa, muito provavelmente, a principal razão para que ele tenha permanecido praticamente desconhecido no meio acadêmico até o presente.

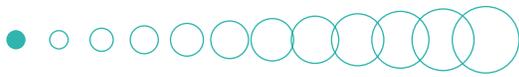
O projeto radiofônico da SSC&B-Lintas dos anos 1980

Várias matérias de jornais e revistas apontam que o processo de renovação da produção radiofônica da SSC&B-Lintas foi iniciado em 1981. Porém, principalmente nesse momento inicial, ele continuou contando também com produções mais tradicionais, buscando uma mescla com as novas produções “a fim de atingir um novo público sem perder o tradicional”¹¹⁵. Em relação à busca por esse novo público, o grande marco inicial do projeto certamente

.....

¹¹⁴ Valvênio Martins, depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

¹¹⁵ Radionovelas, novidades no ar. *Revista Visão*, 5 de setembro de 1983.



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”¹²⁴.

A reportagem em questão refere-se a uma importante modificação sofrida pelo projeto naquele momento, que é o surgimento da *Rádio-Criatividade Planificada Gessy Lever*. A *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 1930¹²⁵.

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 seis 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 intercalada com músicas do repertório do artista. Baseado no

.....

¹²⁴ Gessy Lever e Lintas lançam a Radiocriatividade. *Meio & Mensagem*, 06/07/1987, p.13.

¹²⁵ Enéas Carlos Pereira, depoimento concedido ao autor em 20/01/2015.



da Lintas, o *Jornal da Tarde* informava que “a partir de janeiro, desfaz-se o último núcleo de produção do gênero, que vinha sendo mantido desde 1951 pelas Indústrias Gessy Lever”¹³². Na mesma matéria, Castro Negrão afirmava que a Lintas iria substituir o projeto 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.¹³³

Mas esse anunciante jamais surgiu. Explicações para o fim do projeto também foram apontadas pelos integrantes da equipe. Valvênio falava no alto custo da produção dos trabalhos e 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 sonora¹³⁴.

Em reportagem de 1991 era apontado também o “avanço da televisão no mercado brasileiro” como a razão para o encerramento do projeto¹³⁵. Além disso, para Valvênio, o Plano Collor e o adverso

.....
¹³² As radionovelas nos últimos capítulos. Longe de um final feliz. *Jornal da Tarde*, 12/11/1990.

¹³³ Idem.

¹³⁴ Idem.

¹³⁵ Falta de público faz Gessy Lever tirar do ar radionovela de 40 anos. *Folha de S.Paulo*, 26/02/1991.



Por outro lado, o projeto de produção da SSC&B-Lintas pôde contar com estúdios independentes, sistemas de gravação em multicanais, gravadores de fita, mesas de mixagem, teclados sintetizadores e com a possibilidade da captação de áudio em externas e uso de técnicas sofisticadas para o que Chion (1994) define com a “remodelagem eletrônica 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. Técnicas que, de um modo geral, não estavam tão presentes na produção radiofônica tradicional dos anos 1980, que não apenas não mais incluiu o gênero ficcional, como se manteve, de um modo geral, fortemente ligada a um modelo de transmissão ao vivo.

Buscarei detalhar, na sequência, algumas das principais técnicas de produção e equipamentos utilizados no projeto:

- *Estúdios de gravação em multicanais:* 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 desenvolvido, basicamente não existiam na cidade emissoras capazes de produzir programas tão complexos como as radionovelas. Já em relação aos estúdios independentes:

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 os custos elevados tendiam a restringir seu 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, p. 128).

Curiosamente, o Estúdio Eldorado, o mais utilizado durante todo o projeto da SSC&B-Lintas, surgiu a partir da redução da estrutura de produção da rádio Eldorado, pertencente, como o estúdio, ao Grupo Estado¹³⁸. A emissora havia sido criada em 1958, com um auditório que comportava a transmissão ao vivo de uma orquestra sinfônica. Sua inauguração, inclusive, aconteceu com a transmissão ao vivo de um concerto para piano e orquestra que teve Magda Tagliaferro como solista (Mesquita, 2008). Em 1971, no entanto, esse auditório foi separado da rádio e reconfigurado para se tornar o Estúdio Eldorado. O Estúdio era apresentado como o primeiro da América Latina equipado para a gravação de áudio em 16 canais e se tornaria, alguns anos depois, a base da Gravadora Eldorado, um dos principais selos de música independente de São Paulo (Vicente, 2011). Assim, pode-se dizer que o projeto também se beneficiou da ampliação dos espaços de produção sonora e musical que ajudaria a impulsionar não apenas a Vanguarda Paulistana, mas toda a cena musical independente que começa a se organizar, a partir do final dos anos 1970, em diversas cidades do país.

.....
¹³⁸ Proprietário do jornal *Estado de São Paulo*.



- *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 necessária (Klippert, 1980, p. 27).

A utilização dos gravadores, num primeiro momento, permitiu que as gravações pudessem ser emendadas, ou seja, interrompidas e reiniciadas a partir do ponto em que houvesse ocorrido algum erro. Com isso, era eliminada a necessidade de retornar ao início da gravação e repeti-la integralmente até a obtenção de um registro ideal, o que certamente reduziu o tempo de produção. 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.

Além disso, com o desenvolvimento das técnicas de mixagem, tornou-se possível a adição de efeitos sonoros e música a uma trilha previamente gravada. Finalmente, com as gravações em multicanais, utilizadas no Brasil a partir dos anos 1970, viabilizou-se o registro de trilhas independentes numa mesma fita, tanto para a gravação simultânea de diferentes performances instrumentais e vocais em canais separados, quanto para a adição de novas



a regulagem do volume, da equalização (equilíbrio entre as frequências graves, médias e agudas) e da distribuição espacial (estereofonia) de cada uma das trilhas para a realização da edição final da gravação. 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, p. 33-34)¹⁴¹.

No caso do projeto da Lintas, o Estúdio Eldorado fazia uma mixagem prévia tanto das vozes e efeitos gravados por atores e contrarregras como das músicas originais gravadas pelos compositores e músicos da equipe. Já a mixagem final do trabalho, onde outros efeitos e músicas eram acrescentados e a produção ganhava sua versão definitiva, era realizada por Valvênio no que definiu como 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”¹⁴². Todos interligados através da mesa de mixagem.

O gravador que Valvênio chama de “mestre”, servia para o registro da edição final da produção. As “trilhas”, eram as músicas originais, e os “ambientes”, as gravações realizadas em externa de diferentes ambientes urbanos e rurais. Já os

.....
¹⁴¹ Atualmente, além de mesas de mixagem, podem ser utilizados para essa atividade, em ambientes digitais, softwares de edição de áudio.

¹⁴² Valvênio Martins, 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 provavelmente os mais utilizados no Brasil durante os anos 1970 e 1980.



outro microfone, que a retransmite, dando a impressão de sobrenatural” (Viana, 2007, p. 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 alterar sons previamente gravados. Exemplos dos usos destes recursos e de outras questões técnicas e estéticas relacionadas ao projeto da Lintas serão apresentados no 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 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, 1985, p. 35, tradução própria). Tais equipamentos estão incorporados à música popular desde pelo menos a década de 1960. Porém, foi a partir dos anos 1980 que seu uso foi realmente disseminado:

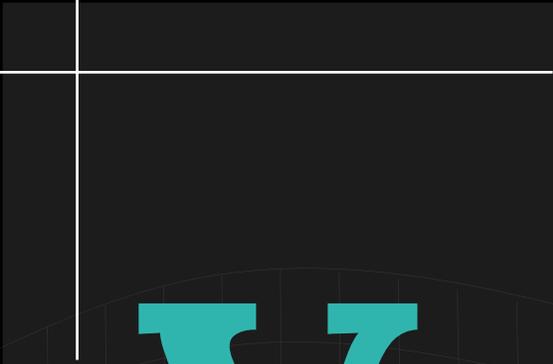
durante toda a década de 70, o *Minimoog*, um popular sintetizador analógico, vendeu por volta de 12.000 unidades; o sintetizador DX-7 da Yamaha, lançado em 1983, vendeu mais de 2.000.000 de unidades em apenas 3 anos (Théberge, 1990, p. 57, tradução própria).



Isso se deveu, principalmente, ao grande desenvolvimento das tecnologias digitais de produção musical ocorrido a partir desse período, que resultou, por exemplo, no surgimento de teclados sintetizadores que permitiam não só a criação de timbres bem mais complexos que os de seus antecessores, como também a construção de arranjos contendo os sons de diferentes instrumentos a partir de um único equipamento (Vicente, 1996).

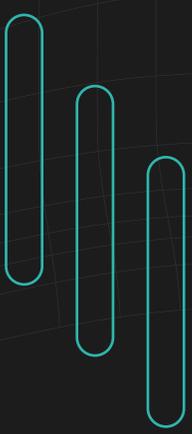
Desse modo, o projeto da SSC&B-Lintas beneficiou-se também de um importante conjunto de mudanças no âmbito da produção musical, que passou a permitir a atuação autônoma de compositores aptos a produzir suas trilhas através de meios exclusivamente eletrônicos. Essa possibilidade foi explorada especialmente por Helio Ziskind que, após sua participação no projeto, desenvolveria sua carreira principalmente produzindo trilhas musicais para publicidade e 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 capítulo, será oferecida uma discussão mais voltada à linguagem radiofônica e a outras características mais específicas das obras produzidas dentro do projeto. Essa discussão será exemplificada com gravações do acervo fornecido pelo Centro de História da Unilever Brasil.



V.

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, 1986, p. 137-138



Esse texto será dedicado a uma discussão sobre alguns aspectos da linguagem radiofônica utilizada em produções ficcionais, compreendendo elementos como o papel do narrador, da interpretação vocal, da trilha musical, dos efeitos sonoros (ruídos e ambientes) e da remodelagem do som gravado.

Na constituição do referencial teórico que será mobilizado para essa análise, foram utilizados, principalmente, autores vinculados às áreas de estudos de som e trilha musical de cinema. A razão principal para essa decisão é a de buscar uma aproximação desses autores aos estudos radiofônicos, demonstrando a possibilidade de diálogo entre as análises das trilhas sonoras de cinema e de produções radiofônicas e, ao mesmo tempo, buscando uma ampliação do instrumental teórico para o estudo dessas últimas. Nesse percurso, Michel Chion (2011), Claudia Gorbman (1987) e Claudinei Carrasco (1993) serão os autores mais citados. Em relação aos autores clássicos do campo radiofônico, a atenção recaiu principalmente sobre Rudolf Arnheim (1986), especialmente no sentido de buscar estabelecer um possível diálogo (ou complementaridade) entre sua visão do rádio como um meio cego e o trabalho de um autor como Chion, por exemplo, que pensa no som necessariamente em diálogo com a narrativa visual.

Cabe esclarecer que não pretendo aqui oferecer uma discussão aprofundada e ampla sobre a linguagem radiofônica, que obviamente implicaria na mobilização de um leque bem mais vasto de autores. O principal objetivo dessa discussão é o de apresentar o conjunto de autores citado e, mais especialmente, das abordagens que propõem, para uma discussão sobre a linguagem ficcional radiofônica que vá além da mera enumeração de seus componentes – vozes, música, ruídos e silêncio. Tais abordagens serão, mais à frente, utilizadas para a análise de produções desenvolvidas



No rádio, esse uso gramatical do som é bastante frequente, por exemplo, na separação entre quadros de um programa, dando ênfase a determinada notícia, sublinhando o humor de uma frase, dividindo cenas de um radiodrama etc. Nesse sentido, o conceito de “pontuação” do autor aproxima-se bastante da “função gramatical” proposta por Mário Kaplún, em 1978, em seu manual de produção radiofônica (Kaplún, 1994, p. 167).

Também é plausível aplicar a produções de rádio a ideia de Chion de “elasticidade temporal” (Chion, 2011, p. 53), considerando as possibilidades do som para criar a sensação de parada, aceleração ou desaceleração do tempo. Ainda que a formulação de Chion sobre essa questão seja um pouco mais complexa, no universo puramente sonoro, o uso de ritmos musicais, ou mesmo da aceleração ou desaceleração do próprio som em si – possível, no passado, a partir da mudança na velocidade de rotação de um gravador ou disco e, atualmente, facilmente realizável com o uso de tecnologia digital – já são recursos bem estabelecidos para indicar essa “elasticidade temporal”.

O conceito de “ponto de escuta” também pode ser utilizado facilmente no campo das produções puramente sonoras. Chion lembra que ele foi derivado do conceito de “ponto de vista” e que pode ter dois sentidos que não precisam estar necessariamente ligados: “Um sentido espacial: de onde ouço, de que ponto do espaço representado no ecrã ou no som? / Um sentido subjetivo: que personagem, num dado momento da ação, está em condições de ouvir aquilo que eu próprio ouço?” (Chion, 2011, p. 74).

O autor aponta, como um exemplo clássico da primeira dessas situações, um diálogo ao telefone, em que a voz de um dos interlocutores, não visível na cena, é alterada de modo a simular sua audição através do aparelho (Chion, 2011). Já o segundo caso,



o do uso de sons no sentido subjetivo do personagem, assume uma dimensão muito interessante em trabalhos puramente sonoros a partir do uso da binauralidade. Um exemplo criativo desse uso ocorre em *Dark House*, uma produção da BBC Radio Drama e da BBC Creative Research & Development, vencedora do Bafta Interactive Award de 2003. Nessa história de suspense, através do uso da binauralidade, o ouvinte podia escolher a partir da perspectiva de qual personagem prefere ouvir cada trecho da obra¹⁴⁸.

Também os conceitos de Chion de som “fora de campo”, som “in” e som “off” podem ser adaptados à análise de uma produção puramente sonora:

o som *fora de campo* no cinema é o som acusmático¹⁴⁹ relativamente àquilo que é mostrado no plano, ou seja, cuja fonte é invisível num dado momento, temporária ou definitivamente. Em contrapartida, chamamos *som in* àquele cuja fonte aparece na imagem e pertence à realidade que esta evoca (Chion, 2011, p. 62).

Os sons fora de campo da narrativa radiofônica seriam aqueles que ocorreriam fora do espaço onde a ação se realiza. Por exemplo, os sons vindos de fora do quarto da casa onde dois personagens conversam. Já os sons “off” seriam aqueles “cuja suposta fonte não está só ausente da imagem, mas é também não-diegética, ou seja, está situada noutro tempo e noutro lugar que não a situação diretamente evocada” (Chion, 2011, p. 62). Exemplos de sons “off” evocados por Chion, como a narração em *voice over* e a trilha musical, têm uso bastante frequente também em produções radiofônicas e serão melhor discutidos mais adiante

.....

¹⁴⁸ Conforme <https://www.bbc.co.uk/radio4/arts/darkhouse/>. Acesso em: 14 abr. 2024.

¹⁴⁹ O termo “acusmática” refere-se a sons que ouvidos isoladamente de suas fontes originais, como é o caso dos sons gravados. A expressão é originária do grego e se vincula ao trabalho teórico de Pierre Schaeffer.



Também não há nenhuma dificuldade em utilizar conceitos como “som ambiente” (som-território), “som interno” e “sons no ar” (sounds on the air) na análise de uma produção sonora. O primeiro, refere-se aos sons que compõem o ambiente em que se desenvolve a ação. O segundo, aos sons que “estando situados no presente da ação, correspondem ao interior tanto físico quanto mental de uma personagem” (Chion, 2011, p. 64). Já os “sons no ar” seriam aqueles que compõem a cena, mas que são “alegadamente transmitidos eletricamente, por rádio, telefone, amplificação etc.” (Chion, 2011, p. 64).

Chion discute também a questão do silêncio no cinema, lembrando do aforismo de Bresson de que “o cinema sonoro trouxe o silêncio” (Chion, 2011, p. 50). Para o autor, o silêncio é difícil de obter no cinema e a mera interrupção do fluxo sonoro pode ser, inclusive, interpretada como ruptura técnica (Chion, 2011). Assim, o autor enfatiza a ideia de que é preciso haver um fluxo sonoro para que sua interrupção seja reconhecida como silêncio. Por isso, ele deve ser preparado como resultado de um contexto. Assim, “o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste” (Chion, 2011, p. 50). Para Chion, o silêncio ainda pode ser, paradoxalmente, enfatizado por sons que reforçam a ideia de um momento calmo ou de um sentimento de vazio, como os chamados de animais distantes, o pêndulo de um relógio, passos na rua etc. (Chion, 2011).

O referencial da cegueira de Rudolf Arnheim

A breve descrição de alguns dos conceitos propostos por Chion não teve, evidentemente, a pretensão de dar conta de todas as possíveis aplicações dos desenvolvimentos conceituais do



melhor o potencial da linguagem sonora em sua aplicação ao rádio ficcional. Além disso, essas contribuições ajudam a compor o “aparato exegetico” demandado por Murray Schafer para a produção de um rádio efetivamente artístico.

Prosseguindo nesse debate e buscando oferecer um olhar mais detalhado sobre algumas das produções desenvolvidas dentro do projeto da SSC&B-Lintas, serão apresentados agora outros elementos aptos a nos ajudar a adquirir uma compreensão mais complexa da linguagem sonora e de sua aplicação no campo radiofônico. Serão abordadas questões como: a forma pela qual é utilizada ou evitada a figura do narrador; a opção pela linguagem coloquial que, como vimos, é uma discussão feita desde os momentos iniciais do rádio no país; o uso da trilha musical nas produções radiofônicas, que adquiriu grande importância e flexibilidade no projeto da Lintas; e o trabalho desenvolvido pelos profissionais do projeto na captação e uso de sons ambientes e efeitos sonoros. Adicionalmente, serão abordados outros dois aspectos que surgem de forma especialmente relevante numa análise mais global das produções da agência: as estratégias empregadas para o engajamento de ouvintes e emissoras e as iniciativas de valorização do rádio desenvolvidas em algumas das obras.

A figura do narrador

Ao discutir a função do narrador (*voice over*) na produção de um radiodrama, Robert McLeish (2001, p. 184), 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”. Ainda assim,



ao falar do projeto de produção dos anos 1980, Valvênio Martins afirmou que uma das mais importantes determinações do grupo, em termos de linguagem, foi justamente a de evitar o uso desse narrador, aproximando as produções do referencial das telenovelas¹⁵³.

Já discutimos, em outros momentos, a questão da presença ou não do narrador nos radiodramas produzidos pela SSC&B-Lintas, mas é necessário também apontar para a diversidade de possibilidades quanto à presença desse recurso nas obras radiofônicas, fugindo da definição simplificada de *voice over* ou “voz de deus”. Norman Friedman (2002), abordando a figura do narrador/autor a partir da perspectiva da literatura, oferece-nos uma interessante lista de categorias:

- O “narrador onisciente intruso”, que pode abordar a história a partir de qualquer um de seus ângulos e “é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como as de sua própria mente” (Friedman, 2002, p. 173), estando presente através de comentários que acompanham a narração;
- O “narrador onisciente neutro”, que se abstém de “intromissões autorais diretas”, falando “de modo impessoal, na terceira pessoa” (Friedman, 2002, p. 174);
- O “‘eu’ como testemunha”, uma forma de narração na qual o autor renuncia à onisciência e oferece ao leitor “apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha” (Friedman, 2002, p. 176);

.....
¹⁵³ Valvênio Martins, depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.



época tinha apenas cinco anos. Neste ano de 1833, governa o país uma regência trina, eleita para governá-lo até que o imperador complete a maioridade. Estamos na província de Santa Catarina, na região de Morrinhos, um pequeno povoado próximo ao Rio Tubarão (Soffredini, 1985).

Já em *O Sal da Terra* (Carlos Alberto Soffredini, 1987), produção que também exige a apresentação ao ouvinte de uma grande quantidade de informações, mesclando a busca de um maior rigor histórico com uma clara preocupação didática, esse narrador assumiu um formato um pouco menos tradicional, além de dividir suas funções com outros personagens da trama. 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.

O narrador de *O Sal da Terra*, do qual não é anunciado o nome, tem um forte sotaque nordestino, apresenta-se como um grande conhecedor da região onde se passa a história e de seus habitantes, e conversa com o ouvinte de maneira direta e nada impessoal, narrando fatos ou versões da saga de Conselheiro que leu ou ouviu de diferentes fontes. Não se trata, portanto, de um narrador onisciente e nem necessariamente do “eu’ como testemunha”. 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 apresentar, em alguns casos, as diferentes versões existentes sobre um determinado acontecimento, sem tomar posição em relação a elas. Assim, entendo que o narrador é construído como uma representação do próprio Soffredini, que também consultou relatos e entrevistou moradores da região.



No episódio 14 da trama (Soffredini, 1987), incluído na playlist do livro (<https://open.spotify.com/episode/2LUeUaMIUxfoXDSV5DclEd>), encontramos um exemplo dessa postura “não onisciente” do narrador:

E assim foi. E depois de uma viagem muito cansativa, chegaram na Fazenda de Masseté o Conselheiro e toda a sua gente. E ali naquele lugar tão bonito, naquele casarão rodeado de varanda e de curral de madeira, ali mesmo foi que aconteceu. O que eu vou contar agora eu não vi, mas há de ser verdade verdadeira porque foi o compadre Adelino de Masseté que me contou. E ele viu com o próprio olhar. E o compadre Adelino é pessoa de muito conceito naquela região e não havia de me mentir. Pois ele me disse o seguinte... (Soffredini, 1987, 6 min 13 s).

Além de se utilizar desse narrador, Soffredini apresenta grande parte da trajetória de Antônio Conselheiro no período anterior ao da trama¹⁵⁵, bem como suas ideias e seus traços de personalidade, através do diálogo mental deste com a santeira Joana Imaginária, que representa o elo de Conselheiro com sua vida pregressa¹⁵⁶. Também no episódio citado acima temos um diálogo entre Antônio Conselheiro e Joana em. É nesse diálogo mental, ou “som interno”, na definição de Chion (2011, p. 64), que Conselheiro revela a intenção de conduzir seus seguidores a Canudos e fixar-se no local:

.....

¹⁵⁵ O tempo presente da história é um pouco anterior ao do estabelecimento de Conselheiro e seus seguidores no Arraial de Canudos, em 1893.

¹⁵⁶ 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, p. 22).



Confusões (<https://open.spotify.com/episode/7MLVAZeNVaJb3YiiDjnTTT>), de Enéas Carlos Pereira, e no primeiro episódio de *Encontro Marcado na Praia da Ossada* (<https://open.spotify.com/episode/6rJiy2ZAHr6u60QWzth8Qu>), de Bosco Brasil; radionovelas 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*, a falta de um narrador, associada ao grande número de personagens, tende, inclusive, a trazer algumas dificuldades para o acompanhamento da trama.

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, José Castellar recorda-se de uma radionovela em que transformou o narrador em um personagem – próximo, portanto, da ideia do “eu’ como testemunha” na conceituação de Friedman. No caso, um prisioneiro que relatava a história aos ouvintes do interior de sua cela. Com o final de cada episódio sendo marcado pelo som das batidas do carcereiro na grade, enquanto ordenava ao narrador que se calasse e se recolhesse¹⁵⁷. Mesmo em *A História de Zé Caolho*, podemos constatar que o recurso do narrador é utilizado de forma bastante econômica (ainda que no modo tradicional, mais próximo ao onisciente neutro), com grande parte da ação sendo conduzida pelos diálogos e pelas canções.

O uso da trilha musical

Em seu já clássico trabalho sobre o uso da trilha musical no cinema, Claudia Gorbman (1987, p. 73, tradução própria) define



¹⁵⁷ José Castellar, “Radionovela: do passado às perspectivas futuras”, depoimento concedido ao Idart, 1979.

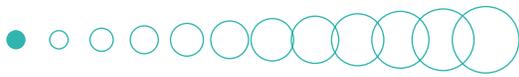


A introdução da gravação de bandas óticas independentes possibilitou à banda sonora o mesmo grau de manipulação das imagens. Diálogos, música e sons naturalistas poderiam, a partir de então, ser gravados individualmente e posteriormente mixados em uma única pista, com seus volumes devidamente balanceados. 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*.

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, seria crucial para a atração de anunciantes corporativos como Procter and Gamble, Pillsbury, American Home Products e General Foods (Allen, 1985, p. 36).

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 estadunidenses do período, ou mesmo de programas brasileiros como o radiodrama de Dias Gomes apresentado nesse livro, demonstra uma clara identidade entre os procedimentos musicais adotados então pelo cinema sonoro e pelo rádio. Alguns fatores ajudam a explicar essa identidade.

Em primeiro lugar, é natural que as demandas surgidas com a sonorização dos filmes tenham levado à migração de músicos,



compositores e contrarregras do rádio para o cinema. Bernard Herrmann (1911-1975), por exemplo, certamente um dos mais importantes compositores da história do cinema estadunidense, escrevia trilhas musicais para o rádio nos anos 1930, tendo trabalhado nas produções radiofônicas de Orson Welles para a CBS – o que inclui, como vimos, a célebre adaptação da *Guerra dos Mundos*. Ele iria se transferir para o cinema, juntamente com Welles, no final de 1938, sendo *Cidadão Kane* (1941) seu primeiro trabalho nessa área¹⁶⁰.

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, ocorridas ainda no final do século XIX (Gorbman, 1987). Ao longo do período silencioso, diversos procedimentos foram desenvolvidos para o acompanhamento musical dos filmes, desde a produção de coletâneas de temas musicais para diferentes situações (cena noturna, perseguição, romance etc.) até trilhas musicais especialmente compostas (Gorbman, 1987; Carrasco, 1993). Evidentemente, a música deveria ser executada ao vivo, na sala de cinema, durante a projeção do filme, sendo essa 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 modo¹⁶¹.

.....
¹⁶⁰ Herrmann tornou-se conhecido especialmente pelas trilhas que compôs para clássicos de Alfred Hitchcock como *Vertigo* (*Um Corpo que Cai*, 1958) e *Psicose* (1960). Em *Cidadão Kane*, sua contribuição é, na verdade, bastante discreta, restringindo-se a uma única composição da película, conforme https://www.imdb.com/title/tt0033467/soundtrack/?ref_=tt_trv_snd, acesso em: 19 abr. 2024.

¹⁶¹ Com a consolidação do cinema sonoro, a música, ao menos na tradição hollywoodiana, passa a ser gravada em estúdio de forma sincronizada com a projeção do filme. Já o rádio se manteria estritamente ao vivo ao menos até o final dos anos 1940.



por Gorbman, 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.”¹⁶². Como exemplo da afirmação de Valvênio, foi incluída na playlist a peça *De Volta ao Lar*, de Zeca Ibanez, de 1990 (<https://open.spotify.com/episode/3C5nvRpt9S6sBupGxKJSF2>), 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 musical¹⁶³ melancólico que acompanha o diálogo de Gérson com a esposa e suas palavras para o filho, que dorme em seus braços, a partir de 2 min 7 s; o tema musical evocativo que acompanha o sonho da mãe com a volta de Gérson, especialmente a partir de 3 min 39 s; o tema solene que acompanha a oração da mãe, a partir de 4 min 50 s; o tema alegre que marca a chegada de Gérson à sua casa, a partir de 6 min 48 s; a música terna que acompanha seu reencontro com a mãe, a partir de 8 min 6 s; ou a música tensa, que surge em muitos momentos da segunda parte da história como, por exemplo, quando Gérson e sua esposa tentam esconder dos pais dele os problemas que

.....
¹⁶² Valvênio Martins, depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

¹⁶³ Seguirei, neste 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, p. 26, tradução própria).



determinaram sua “volta ao lar” (na verdade, uma fuga da cidade), a partir de 10 min 40 s. E temos, ao final, a música alegre e emotiva que reafirma a felicidade da mãe quando Gérson decide ficar, a partir de 21 min 17 s.

Para o uso da música enquanto 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, como o caso já citado da música de caráter mais regional que acompanha a série *Histórias do Sertão*. Outros exemplos que serão citados mais à frente também fornecem essas indicações narrativas.

Já em relação às pistas conotativas, a autora aponta, entre outros aspectos, que “características da melodia, instrumentação e ritmo imitam ou ilustram eventos físicos na tela” (Gorbman, 1987, p. 84, tradução própria). Ouvimos um exemplo desse uso da música no primeiro episódio de *Encontro Marcado na Praia da Ossada* quando o jovem protagonista se sente mal (Brasil, 1987, 16 min). A música dissonante expressa a confusão e o mal-estar do personagem, com o desmaio sendo representado por uma sequência musical de teclado e bateria. 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. A autora cita, por exemplo, a relação entre violinos e romance, trompetes e um homem irado, tubas e um personagem obeso etc.

Essas 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



- 1 min 46 s – Breve intervenção de violão e viola logo após a locução do título. Ela funciona como *leitmotiv* da volta do programa depois do intervalo comercial (lembrando que todas as inserções comerciais foram retiradas dessa e de todas as demais obras incluídas na playlist).
- 2 min 1 s – Tema executado pelo sintetizador, acompanhado por violão e triângulo. Ele oferece um referencial de emoção (romance) ao diálogo entre Bibiana e Guelzinho. 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 vários episódios da trama.
- 3 min 24 s – O tema de Bibiana e Guelzinho é interrompido pelo canto dos seguidores de Conselheiro (lá do céu vem uma luz...). Embora o canto seja diegético, ele recebe o acompanhamento de um órgão (evidentemente não diegético). Esse canto, reprodução do que era efetivamente entoado pelos seguidores de Conselheiro, está presente em praticamente todos os episódios da radionovela, funcionando com um *leitmotiv* e referenciando a presença de Conselheiro e seus fiéis.
- 4 min 43 s – O canto é interrompido por um tema executado ao sintetizador, através de acordes, sem uma melodia de destaque e, nos termos de Claudia Gorbman, “inaudível”. O tema serve de *leitmotiv* e acompanhamento ao diálogo interior entre Antônio Conselheiro e Joana Imaginária.
- 6 min 6 s – Tema instrumental com predominância do violão e sem melodia destacada que acompanha a fala do narrador.



- 15 min 10 s – O *Agnus Dei* dos seguidores de Conselheiro, diegético e sem acompanhamento, antecipa a fala do narrador.
- 16 min 2 s – Entra versão vocal à capela do canto dos seguidores a partir do trecho “quem ouvir e não aprender”, antecipando a fala do narrador.
- 17 min 21 s – O tema principal da produção é executado (violão, viola, teclado) em seu momento mais marcante, acompanhando o discurso de Conselheiro aos seus fiéis e funcionando como referencial de emoção (e música, nesse caso, “audível”) num momento marcante da trama.
- 18 min 24 s – *Leitmotiv* anunciando o intervalo comercial.
- 18 min 32 s – Em lugar do *leitmotiv* da volta do intervalo comercial, temos o tema principal da produção acompanhando os créditos finais do episódio.

O acompanhamento musical descrito também oferece aos ouvintes da trama pistas referenciais de tempo e lugar pelo uso de instrumentos 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*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 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, 1985), 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, em Soffredini (1987a, 7 min 3 s). Já em *Zumbi dos Palmares*, radionovela de Paulo Moraes, de 1988, que também



teve um episódio incluído na playlist (<https://open.spotify.com/episode/3bVkdRyYWA9c8sscRu7zjn>), a trilha musical de Paulo Tatit e Helio Ziskind oferece um referencial étnico para a história através do uso da percussão e dos cantos africanos, utilizados ao longo de toda a produção.

Em relação à continuidade formal e rítmica – outra das funções para o uso da trilha musical apontadas por Gorbman – a autora afirma que a música suaviza os sobressaltos da edição dentro de cenas e sequências “parecendo atenuar as discontinuidades visuais, espaciais e temporais” (Gorbman, 1987, p. 89, tradução própria), além de cobrir vazios e facilitar a transição entre cenas. Nas produções radiofônicas da Lintas e no radiodrama 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 do uso desse procedimento podem ser verificados no trecho descrito de *O Sal da Terra* apresentado acima, onde temos diversas transições entre narração e ação ou entre cenas diferentes, atenuadas e demarcadas pela presença da música.

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 vinculados a lugares, situações e personagens (*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, bateria, baixo e metais (predominantemente saxofones). O tema foi composto por César Assolant e não se trata de uma música



e canções na obra radiofônica. Ainda assim, há momentos importantes de sua utilização, nos quais elas claramente assumem a função épica. Um dos mais destacados ocorre na radionovela infantil *A Fantástica Viagem ao País dos Sonhos* (Benê Rodrigues, 1986), que teve um de seus episódios disponibilizado em nossa playlist (<https://open.spotify.com/episode/1Tb43rAwOoUllEl3hLa79E>). Na abertura de cada episódio, a canção original de Paulo Tatit e Helio Ziskind introduz o ouvinte no “país da imaginação”¹⁶⁵:

Onde é onde é um lugar
Que a gente vê sem olhar
Não existe no mapa
Ninguém sabe onde fica
Onde burro não empaca
Nem espinho pinica
Onde o monstro te ataca
Mas no fim se estrumbica
E o terrível pirata
Toma tapa e se pica
Onde é, onde fica?
Onde tem tanto perigo?
Veneno, flecha, inimigo.
Quer saber?
Vem comigo
Encosta o rádio no ouvido
Que antes do grande estouro
A gente pega o tesouro
E sai voando dali

(Rodrigues, 1986, 1 min 28 s).

.....
¹⁶⁵ É interessante, também, o modo como a canção se integra aos créditos. E ela não ressurge ao longo do episódio, que contam apenas com um acompanhamento de teclado sintetizado.



durante o processo de mixagem¹⁶⁸. 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.

O uso dos efeitos sonoros

Embora já tenham sido utilizadas nesse texto expressões como “ambientes” e “efeitos sonoros”, não foram oferecidas definições mais precisas sobre tais termos. Na tradição cinematográfica, os esforços da equipe de som durante as filmagens vão principalmente no sentido do registro dos diálogos dos atores juntamente com as imagens. Este é, basicamente, o conceito de “som direto” no cinema. Esse processo implica em tentar isolar, em alguma medida, os diálogos dos demais ruídos do ambiente¹⁶⁹. Para tanto, são utilizados microfones direcionais, mantas isolantes e outros recursos que auxiliam no melhor registro possível dessas vozes. Embora sons ambientes sejam registrados nesse processo, inclusive de forma isolada, eles funcionam mais como referência para a composição posterior da trilha sonora do filme, na produção da qual diversos outros sons, originários de bancos de efeitos ou produzidos especialmente para o filme em diferentes momentos, também serão utilizados.

.....

¹⁶⁸ Valvênio Martins, depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

¹⁶⁹ Isso nem sempre é possível, e é relativamente frequente que os diálogos sejam posteriormente regravados pelos atores em estúdio: um procedimento conhecido, na tradição estadunidense, como ADR (Automated Dialogue Replacement).



Dentro da tradição do cinema, temos a divisão da trilha sonora do filme em três partes: vozes, ruídos e música¹⁷⁰. 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 na esfera do cinema, onde basicamente se busca uma representação sonora de cada ação apresentada na tela. Embora o rádio não exija, tradicionalmente, esse nível de especialização e divisão de atividades, acredito que o exemplo do cinema nos ajuda a compreender melhor as funções e formas de uso dos efeitos sonoros:

- *Foley* ou *sons de sala*: o termo refere-se, tradicionalmente, aos “sons criados em tempo real para acompanhar os movimentos dos atores” (Sonnenschein, 2001, p. 40, tradução própria), especialmente passos e farfalhar de roupas. Essa 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. O termo *foley*, adotado no Brasil nas últimas décadas em lugar da denominação tradicional de “sonoplastia”, tem sua origem na indústria cinematográfica dos Estados Unidos e é uma homenagem a Jack Foley, considerado o pioneiro nessa área de produção no cinema daquele país (Iwamizu, 2014).

.....
¹⁷⁰ 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.



- *Ruídos de efeito*: sons relacionados a ações desenvolvidas no filme, como bater de portas, toques de telefone, tiros etc. Esses sons podem vir de diferentes fontes: podem ser gravados em estúdio ou em locação, selecionados de bancos de sons ou construídos por meios sintéticos (Sonnenschein, 2001).
- *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 equivalentes aos que se quer simular na produção) ou obtidos a partir de bancos de sons.

Todas essas categorias de sons e opções de produção foram utilizadas no projeto radiofônico da Lintas. Tanto o trabalho de produção ao vivo de efeitos como o de captação em ambientes externos, foi feito principalmente por Sérgio Chica, músico percussionista que, como vimos, trabalhava como contrarregas do Grupo de Teatro Mambembe. Segundo Valvênio Martins, em um momento inicial foi também contratado um antigo profissional dessa área da Rádio São Paulo, que havia trabalhado em muitas radionovelas daquela emissora, para transmitir seus conhecimentos a Chica¹⁷¹. Além dele, a produção contava também com um sonoplasta que, na mixagem e edição final dos trabalhos, acrescentava ambientes e outros efeitos sonoros pré-gravados às produções. Essa função foi muitas vezes desempenhada por Zallo Comucci¹⁷².

.....

¹⁷¹ Valvênio Martins, depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira em 16/10/2009.

¹⁷² Zallo Comucci, depoimento concedido ao autor em 14/01/2015. Zallo também realizava a mixagem final dos episódios, acompanhado por Valvênio Martins, ao mesmo tempo em que introduzia efeitos e músicas adicionais.



Oduvaldo Viana, em palestra proferida em 1950, já se referia aos diferentes papéis ocupados por esses profissionais dentro da produção radiofônica:

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, p. 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, p. 11). Funções equivalentes podem, evidentemente, ser consideradas para o uso dos efeitos sonoros também em produções radiofônicas.

Em termos técnicos, além das gravações em externa de ambientes e efeitos, outra inovação das produções do projeto da Lintas foi a utilização de efeitos produzidos a partir de teclados sintetizadores. Sons assim construídos foram utilizados, principalmente, em produções que apelavam para o fantástico. Esse foi o caso de trabalhos já citados aqui como *Encontro Mercado na Praia da Ossada* e *A Fantástica Viagem ao País dos Sonhos*. *Encontro Mercado*, de Bosco Brasil, por exemplo, apresenta cantos de baleias, ruídos de máquinas e passos que assumem importante papel dentro da trama.



os anúncios e gravações de seus locutores que seriam incluídos na produção. Dois trechos do episódio 17 da radionovela, reunidos num dos áudios da playlist do livro (<https://open.spotify.com/episode/5JpIc1YH367iUgHfF1Dgw5>), trazem exemplos dessa interação com uma das emissoras envolvidas (Pereira, 1986b). Além disso, trechos da programação de diferentes emissoras, bem como diversas menções à importância do rádio, pontuam toda a radionovela.

O segundo, é o da canção de abertura de *Histórias do Sertão*. Interpretada 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 construída a partir de um diálogo entre a canção de Ziskind e a locução do apresentador do programa, como pode ser ouvido no episódio incluído na playlist do livro (Reis, 1987, 0 min 0 s):

Locução: As Indústrias Gessy Lever e esta emissora apresentam:

Canção: O destino 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 dos homens do interior. Histórias da terra, histórias do rádio. Histórias escritas por um homem do interior para uma rádio do interior.

Canção: Você 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.



Locução: As Indústrias Gessy Lever e esta emissora apresentam

Era uma espécie de baile
E a vida bela senhora
No grande salão do mundo
Contava as suas histórias

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

E assim o velho ditado
Tem que ser mudado
Pois o coração,
Quando escuta o som daquele baile
Sente a vida rodando o salão

Rádio dançando com a vida
Rádio-romance no ar (2x)

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. É forçoso compreender que essas ações de apoio e valorização implicavam, em alguma medida, também no reconhecimento da fragilidade das pequenas emissoras do interior e mesmo do próprio rádio, diante do avanço da televisão. Avanço que, como sabemos, ajudaria a determinar o fim do projeto.



De qualquer modo, 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 mais elaborada, como também ouvintes potenciais para uma programação radiofônica mais diversificada e criativa. Além disso, as óbvias limitações do projeto – distanciamento entre produtores e público receptor, dependência de emissoras comerciais para a veiculação dos programas e do financiamento de patrocinadores para a sua continuidade – foram resultantes, principalmente, da centralidade econômica e geográfica do eixo Rio/São Paulo, que concentrava, naquele momento, as condições econômicas, artísticas e tecnológicas necessárias para a produção e circulação dos programas.

No cenário atual, produções semelhantes certamente poderiam ser desenvolvidas regionalmente, com custos bastante reduzidos e através da ação de produtores independentes, muito mais identificados com o seu público-alvo. E, é claro, distribuídas por emissoras locais, comunitárias ou, ainda, pela internet.



Media, em 2017, aponta para um caminho completamente distinto. Trata-se de uma trama bastante complexa, que certamente exigiu grande investimento para a produção de seus 12 episódios, com trilha musical original e reunindo atores conhecidos do cinema e da televisão (Catherine Keener, Oscar Isaac e David Schwimmer, entre outros). A série teve seus direitos comprados pela Amazon Prime e, em 2018, recebeu uma versão em vídeo daquela plataforma (protagonizada por Julia Roberts e dirigida por Sam Esmail e Kyle Patrick Alvarez)¹⁸⁰, demonstrando que produções de áudio ficcional também podiam alcançar um grande impacto junto ao seu público, a ponto de inspirar áreas mais consagradas do universo midiático.

No cenário brasileiro, podcasts ficcionais em português obtiveram maior alcance especialmente a partir da pandemia. Talvez o de maior destaque entre eles tenha sido *Paciente 63*¹⁸¹, de Julio Rojas, que estreou em julho de 2021 com Mel Lisboa e Seu Jorge nos papéis principais. Mas se tratava, na verdade, da versão brasileira de uma produção chilena (*Caso 63*¹⁸²) feita com exclusividade para o Spotify e que, nos anos seguintes, receberia versões em hindi e inglês¹⁸³.

.....
¹⁸⁰ Disponível em: <https://www.amazon.com/Homecoming-Season-1/dp/B0875GRCRB>. Acesso em: 20 abr. 2024.

¹⁸¹ Disponível em: <https://open.spotify.com/show/4oh9G7rQXhTjI0mrXuuKm1>. Acesso em: 28 maio 2024.

¹⁸² Disponível em: <https://open.spotify.com/show/20ch3IIqtWSSM4nfy11ZzP>. Acesso em: 28 maio 2024.

¹⁸³ Disponível em: <https://www.castnews.com.br/caso-63/>. Acesso em: 20 abr. 2024.



A plataforma investiu ainda em outros podcasts ficcionais com versões em diferentes línguas: *Sofia*¹⁸⁴, de julho de 2020, e *Batman Despertar*¹⁸⁵, de maio de 2022, foram as versões brasileiras de produções lançadas em cinco e nove idiomas, respectivamente.

Na pandemia, surgiram também os primeiros podcasts ficcionais brasileiros de maior repercussão. Casos, por exemplo, de *Que dia é hoje*¹⁸⁶?, de Vinicius Calderoni, lançado em maio de 2020 e *Tudo vai ficar*¹⁸⁷, de Jacqueline Vargas, lançado em setembro desse mesmo ano. Séries que, em alguma medida, conseguiram reafirmar a capacidade da produção ficcional sonora brasileira de reverberar questões do cenário político e social do país (Vicente, 2022).

De qualquer forma, entendo que ainda mais importante do que o mero ressurgimento do radiodrama no universo dos podcasts, foi a constatação de que os recursos da linguagem ficcional radiofônica estavam sendo empregados também em produções documentais, que efetivamente passaram a ocupar um lugar de destaque na podosfera e na crítica midiática brasileira e internacional (Vicente; Soares, 2021). O marco inicial desse processo foi, sem dúvida, o extraordinário sucesso de *Serial*, de Sarah Koenig (2014), que deu alcance mundial à tradição de jornalismo narrativo radiofônico representada pela National Public Radio (NPR) dos Estados Unidos e, mais especificamente, pelo programa *This American*

.....
¹⁸⁴ Disponível em: <https://open.spotify.com/show/12HqeYbup1gY3d0qZua8nC>. Acesso em: 28 maio 2024.

¹⁸⁵ Disponível em: <https://open.spotify.com/show/0IWe4EPNy9rBO1XFzmk18H>. Acesso em: 28 maio 2024.

¹⁸⁶ Disponível em: <https://open.spotify.com/show/1e8gFFZeB3Ablr0ihOgmj4>. Acesso em: 28 maio 2024.

¹⁸⁷ Disponível em: <https://open.spotify.com/show/20AP2ousasygMjB7BF5Wao>. Acesso em: 28 maio 2024.



Provavelmente, o rádio tradicional ainda nos oferece bons serviços em termos de notícias, prestação de serviços, companhia e entretenimento musical. Mas ele não mais ocupa um lugar único nesses campos e, talvez, nem o de maior destaque.

E ainda bem que seja assim. Não gostaria de acreditar que o futuro do rádio esteja na reprodução do modelo de programação hoje dominante. E, se for esse o caso, não vislumbro um outro papel para a academia que não seja o de confrontar criticamente esse quadro, propondo novas estéticas, novos caminhos, novas possibilidades de ocupação social e de investimento utópico nesse meio centenário.

Renato Ortiz afirmou certa vez sentir nostalgia do futuro e não do passado. Identifico-me plenamente com esse sentimento. Não me voltei ao passado do rádio com intenções nostálgicas, mas sim em busca da energia e da inspiração que possam nos ajudar a moldar e impulsionar seu futuro. Foi essa a minha motivação central para o desenvolvimento desta pesquisa e do conceito que a embasa. E é ao futuro desse rádio possível que dedico a minha nostalgia.



- VICENTE, E. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 1980 e 1990*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- VICENTE, E. *Música e disco no brasil: a trajetória do Grupo Eldorado*. *Comunicação & Educação*, São Paulo, ano 6, n. 1, p. 57-65, 2011.
- VICENTE, E. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.
- VICENTE, E. *A gravadora Chantecler e a música regional do Brasil*. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 31, n. 90, p. 323-338, 2017.
- VICENTE, E. *A vanguarda está no rádio: cultura e engajamento na São Paulo da virada 70/80*. *Comunicação & Sociedade*, São Paulo, v. 43, n. 1, p. 39-71, 2021.
- VICENTE, E. *Audiodifusão na pandemia: estratégias de produção e busca por uma linguagem sonora atual*. *Insolita*, São Paulo, v.2, n. 4, p. 10-26, 2022.
- VICENTE, E.; DE MARCHI, L. *Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social*. *Música Popular em Revista*, [S. l.], v. 1, , ano 3, p. 7-36, 2014.
- VICENTE, E.; SOARES, R. de L. *Entre o rádio e a televisão: gênese e transformações das novelas brasileiras*. *E-compós*, Brasília, DF, v. 19, n. 2, p. 1-17, 2016.
- VICENTE, E.; SOARES, R. de L. *Radio Ambulante e a tradição do podcast narrativo no radiojornalismo norte-americano*. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 257-269, 2021.
- VIEIRA, M. C. *O papel da imprensa na alfabetização tecnológica para os usos do rádio*. *Novos Olhares*, São Paulo, v.1, n.1, p. 72-83, 2012.
- WIERZBICKI, J. *Film Music: a history*. New York: Routledge, 2009.



ANEXO I

Playlist disponibilizada em

<https://open.spotify.com/show/4C6v7WgQK0RktYs0XTX6VX>

01	Título	<i>A História de Zé Caolho</i> (2 episódios)
	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>As Filhas do Silêncio</i>
	Autora	Ivani Ribeiro
	Atores	Não consta
		Locução: Dárcio Ferreira (narração) e Ivo de Barros Mainardi
	Direção	Não consta
	Trilha musical	Não consta
	Data	Primeira metade da década de 1950



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>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



07	Título	<i>Encontro Marcado na Praia da Ossada</i> , episódio 1.
	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

08	Título	<i>A Fantástica Viagem ao País dos Sonhos</i> , episódio 1.
	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

09	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



10	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

11	Título	<i>Zumbi dos Palmares</i>
	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	Novembro de 1988



ANEXO II

O ACERVO CASTELLAR

Listagem dos roteiros disponíveis no acervo organizado na ECA/USP

Num.	Título/Gênero	Emissora	Autor	Ano
001	O véu das minhas ilusões (Grande Novela Velman)	Rádio Difusora	J. Castellar	1951
002	Sessão das Três (adaptações radiofônicas)	?	J. Castellar	1952
003	Ódio (novela)	Rádio Sociedade Gaúcha	Thalma de Oliveira	1952
004	Desilusão (novela)	Rádio Tupi SP	J. Castellar	1955
005	Noite na alma (novela)	?	J. Castellar	?
006	A Flexa da Vingança (novela)	Rádio São Paulo	J. Castellar	1950
007	Um resto de esperança (drama radiofônico)	Rádio São Paulo	J. Castellar	1950
008	Um encanto em cada vida (programas com histórias completas)	Rádio São Paulo	J. Castellar	1950
009	Um dia voltarás (novela)	Rádio São Paulo	Thalma de Oliveira	1945
010	Os olhos do amor (radiodrama)	?	J. Castellar	1952
011	Romance das 15 horas (adaptações radiofônicas)	Difusora SP	J. Castellar	1952
012	Teatro de Evocação Gessy (programas com histórias completas)	Rádio São Paulo	J. Castellar	1944
013	Uma flor na sombra (novela)	Difusora SP	J. Castellar	1951
014	Fragmentos diversos - partes não identificadas de diferentes roteiros	-	-	-
015	Inveja (novela)	Rádio São Paulo	Thalma de Oliveira	1968
016	Uma vida e dois amores	?	J. Castellar	?



Num.	Título/Gênero	Emissora	Autor	Ano
017	Perseguição (novela)	?	Fabiano da Assunção	?
018	A Sentença	Rádio São Paulo	Fabiano da Assunção	1956
019	O anjo das trevas (romance em capítulos)	Rádio São Paulo	L. del Rincon (trad. J)	1944
020	O último dos moicanos	Rádio São Paulo	Fabiano da Assunção	1956
021	O mundo de Ana Maria	?	Thalma de Oliveira	1970
022	As irmãs Mason (novela Colgate Palmolive)	Rádio São Paulo	Berta Ruck/ J. Castellar	1944
023	A lei do coração (radio teatro Colgate Palmolive)	Rádio São Paulo	Leandro Blanco/ J. Castellar	1944
024	O terrível segredo de Luiza Martins (radio teatro Colgate Palmolive)	Rádio São Paulo	Leandro Blanco/ J. Castellar	1945
025	O máscara de sangue (novela – teatro de aventuras)	Rádio São Paulo	J. Castellar	1951
026	Ela a feiticeira (novela)	Rádio São Paulo	J. Castellar	1951
027	Papai coração (novela TV)	TV Tupi	Adap J. Castellar	1976
028	Recortes de Jornal e documentação do acervo	-	-	-
029	Pequena enciclopédia romântica (a vida sentimental das grandes figuras da história...)	Rádio Difusora	Heloisa Castellar	1952
030	Dr. Sabe Disco	Rádio Nacional de São Paulo	Heloisa Castellar	1959
031	Conosco é assim (programa feminino)	Rádio Difusora	Heloisa Castellar	1952
032	Linha feminina	Rádio 9 de Julho	Heloisa Castellar	1955
033	Telefonema na madrugada (Teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1955



Num.	Título/Gênero	Emissora	Autor	Ano
034	Cinquentenário de Machado de Assis	TV Paulista	J. Castellar	1958
035	Comédia pão e manteiga	TV Paulista	J. Castellar	1960
036	A verdadeira história da árvore de Natal (teledrama)	?	?	?
037	Grande Hotel Philips (série televisiva)	?	J. Castellar	?
038	A ronda do medo (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1965
039	O corcunda (rádio-teatro de aventuras)	Rádio São Paulo	Fabiano da Assunção	1956
040	Quando o destino não quer (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
041	Mulher (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
042	Programa Como Saber	TV Cultura	J. Castellar	1972
043	O Coração partido (radionovela)	?	J. Castellar	?
044	O coração que eu roubei	Rádio Tamoio	J. Castellar e Péricles do Amaral	1951
045	O passado nunca morre	?	L. Blanco (adap J. Castellar)	1945
046	O último inverno (radionovela)	Rádio Difusora	J. Castellar	1951
047	Das trevas nasce o amor (radionovela)	Rádio São Paulo	J. Castellar	1944
048	Mascarada (radionovela)	Difusora	J. Castellar	1951
049	A teus pés para sempre (radionovela)	Difusora	J. Castellar	1951
050	A felicidade não cai do céu (radionovela)	Difusora	J. Castellar	1952
051	Mar, devolve o meu amor (radionovela)	Difusora	J. Castellar	1951
052	Cinzas que o vento trás (radionovela)	Difusora	J. Castellar	1951



Num.	Título/Gênero	Emissora	Autor	Ano
053	Azas – entre a terra e o céu (radionovela)	Rádio São Paulo	Thalma	1947
054	Ressurreição (radionovela)	Rádio Tupi	J. Castellar	1954
055	O segredo	Tupi	J. Castellar	1954
056	Coração enfeitado	Tupi	J. Castellar	1955
057	O Sr. Walter Forster e as mulheres (telenovela)	TV Paulista	J e H Castellar	1964
058	O passado não perdoa (radionovela)	Coligadas	Heloisa Castellar	?
059	Minha devoção (telenovela)	TV Paulista	J. Castellar	1959
060	Radio-Diversões Farinha Maria (há documentação junto)	Rádio São Paulo	J. Castellar	1944
061	Pandemonio Gessy (programa radiofônico)	?	Gilberto Martins	?
062	Pantera Humana (radiodrama – Teatro de Emoção Gessy)	Rádio Tupi (?)	Cassiano G. Mendes	1944
063	Almanaque Biotônico Fontoura	?	?	1943
064	Fim de Semana (Novela Velman, radionovela)	?	J. Castellar	?
065	Felicidade... é quase nada	Rádio São Paulo	Thalma de Oliveira	1945
066	À sombra do ódio	Emissoras coligadas	Heloisa Castellar	1968
067	Hino ao Amor (TV de Romance Valery)	?	J. Castellar	1959
068	Noite na alma	Emissoras coligadas	Heloisa Castellar	?
069	Bom dia Mesmo/Boa noite mesmo	Tv Paulista	Omar Cardoso	1967
070	Retratos do Mundo (Revista radiofônica)	Rádio Cruzeiro do Sul	J. Castellar	1947
071	Dê-me o seu amor (teledrama 3 leões)	TV?	J. Castellar	1957
072	O caminho de volta (teledrama)	TV?	J. Castellar	1956



Num.	Título/Gênero	Emissora	Autor	Ano
091	A execução por conta própria (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1959
092	Minha mulher e seu marido (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1965
093	Máscara Traíçoeira (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar (inspirado na obra de Leslie Edgley)	1957
094	O Último Inverno (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1957
095	Um dia de sorte (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1958
096	O Alibi (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1955
097	Para que os homens vivem (teledrama)	TV Paulista	Tolstói (adap. J. Castellar)	1963
098	Dívida de sangue (teledrama 3 leões)	TV Paulista	J. Castellar	1959
099	Felipe II (teledrama)	TV Paulista	Alfieri (adap J. Castellar)	1961
100	Um grande remédio	TV?	?	1965
101	O Sabe Tudo (programa televisivo)	TV Cultura	J. e Ricardo Novoa	1973
102	O arco do triunfo (teledrama)	TV?	?	?
103	Teatro de Bolso (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1958
104	Guerrit, o Silencioso (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1963
105	O invasor (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1956
106	A sentença (teledrama - trailer)	?	?	?
107	Revista Ilustrada Philco Loja das Máquinas	TV Paulista	H. Castellar	1957
108	Os sacrificados (radionovela)	?	J. Castellar	?
109	Papai, mamãe, a criada e eu (teledrama 3 leões)	Tv Paulista	H. Castellar	1960
110	A execução por conta própria (teledrama)	Tv Paulista	J. Castellar	1959



Num.	Título/Gênero	Emissora	Autor	Ano
130	A Maltrapilha (radionovela)	Rádio Difusora São Paulo	J. Castellar	1952
131	Corações Trocados (radionovela)	Rádio Difusora São Paulo	J. Castellar	1952
132	A Felicidade não cai do céu (radionovela)	Rádio Difusora	J. Castellar	1952
133	Coração Torturado (radionovela)	Rádio Difusora	J. Castellar	1952
134	A Filha da Tempestade (remake de Coração Torturado)	?	H. Castellar	?
135	Noivado nas Trevas (telenovela)	PRF-3 TV	J. Castellar	1952
136	Luz de Esperança (telenovela)	TV Paulista	J. Castellar	1956
137	Teledramas diversos	TV Paulista	J. e H. Castellar	59-62
138	Show da Noite (programa televisivo)	TV Paulista	J. e H. Castellar	1960
139	Rosas para o meu amor (telenovela)	?	J. Castellar	?
140	Os Maias (radionovela)	Rádio São Paulo	Eça de Queiroz (Adap Thalma)	1945
141	Claudia (radiodrama)	?	Thalma	?
142	Ciúme (radionovela)	Cia Teatral Serenata	Thalma	1946
143	Curso Aux. de Adm. de Empresas (telecurso)	TV Cultura	J. Castellar	1972
144	Histórias Estranhas (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1959
145	À margem da vida	?	Thalma	1948
146	Uma ressurreição (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	?
147	Antes, o amanhã (teledrama)	TV Paulista	J. Castellar	1956
148	Inveja (radionovela)	?	Thalma	1946
149	A derrota (radionovela)	Rádio Tupi	J. Castellar	1955
150	O caminho do pecado (radionovela)	Rádio São Paulo	?	1943



Num.	Título/Gênero	Emissora	Autor	Ano
171	O Gigante egoísta (conto radiofonizado)	?	Oscar Wilde (Adap J. Castellar)	?
172	Sonho de uma noite de verão (fantasia radiofônica)	?	Shakespeare (Adap J. Castellar)	?
173	O Último Verão sobre a Terra (radiocomédia)	?	J. Castellar	?
174	Sacrifício de uma Vida (radiodrama) (2 versões)	?/Rádio Tupi	J. Castellar	?/1955
175	La Cachirra (radiodrama)	?	J. Castellar	?
176	A Medalha de Ouro (radiodrama)	?	J. Castellar	?
177	Um Coupé Verde (radiodrama)	?	Dane e Becker (Adap. J.)	?
178	Carta a Papai Noel (radiodrama)	?	Yankanin (Adap. J.)	?
179	O Monstro (radiodrama)	?	J. Castellar	?
180	A Tragédia de Salomé (radiodrama)	?	Oscar Wilde (Adap. J.)	?
181	Abandonada (radiodrama)	?	J. Castellar	?
182	Desespero (radiodrama)	?	J. Castellar	?
183	O Espírito do Natal (radiodrama)	?	J. Castellar	?
184	Cem Mil Dólares por uma Esposa (radiodrama)	?	J. Castellar	?
185	Casa de Doidos (radiodrama)	?	J. Castellar (inspirado em Poe)	?
186	O Cão Raivoso (radiodrama)	?	J. Castellar	?
187	A Bela Adormecida (radiodrama)	?	J. Castellar	?
188	O Homenzinho que fazia milagres (radiodrama)	?	J. Castellar (inspirado em Wells)	?
189	Pensão... Doce Pensão (radiocomédia)	?	J. Castellar	?



Num.	Título/Gênero	Emissora	Autor	Ano
190	A Última Noite de um Covarde (radiodrama)	?	J. Castellar	?
191	O Príncipe Feliz (radiodrama)	?	J. Castellar	?
192	O Patinho Feio (radiodrama)	?	J. Castellar	?
193	A Galinha dos Ovos de Ouro (radiodrama)	?	J. Castellar	?
194	Ih! Eu estou com uma vergonha (radiocomédia)	?	J. Castellar	?
195	Histórias de Corupira (radiodrama)	?	J. Castellar	?
196	A Tartaruga Faladeira (radiodrama)	?	J. Castellar	?
197	Joe Volta da Guerra (radiodrama)	?	J. Castellar	1947
198	Eram todos iguais (radiodrama)	Rádio São Paulo	J. Castellar	1945
199	Sem título (Bomba Atômica) (radiodrama)	?	J. Castellar	?
200	Teatro de Contos Valery - especial FEB (radiodrama)	?	J. Castellar (inspirado em Hersey)	1945?
201	Esta mulher me persegue (esquetes radiofônicos)	?	?	?
202	Médico à força	?	Moliere (adap. J. Castellar)	?
203	João Bobo (radiodrama) (duas versões)	?	J. Castellar	?
204	O Fio da Minha Vida (radiodrama)	?	J. Castellar	?
205	O Amor vem Depois (radiodrama)	?	J. Castellar	?
206	A Árvore da Lembrança (radiodrama)	Rádio Nacional	J. Castellar (inspirado em Marquiss)	1945
207	Charles Darwin (radiodrama)	?	J. Castellar	?
208	O Homem que viu Demais (radiodrama)	?	J. Castellar	?
209	Retrato de Dolores (radiodrama)	?	J. Castellar	?



Num.	Título/Gênero	Emissora	Autor	Ano
210	O meu último beijo (radiodrama)	?	J. Castellar	?
211	A condenada (radiodrama)	?	J. Castellar	?
212	Encontro no aeroporto (radiodrama)	Difusora	J. Castellar	1952
213	Esses homens (programa televisivo)	TV Paulista/ Rádio Nacional	J. Castellar	1955
214	Zas-Tras (televisivo infantil)	Canal 5	J. Castellar	1966
215	Espectáculos Piraquê (programa televisivo)	TV Paulista/ Rádio Nacional	J. Castellar	1957
216	Quando os maestros se encontram (programa televisivo)	TV Paulista/ Rádio Nacional	J. Castellar	1957
217	Cozinha experimental Uniao (programa televisivo)	TV Paulista	J. Castellar	1958
218	Ronda Musical (programa televisivo)	TV Paulista/ Rádio Nacional	J. Castellar	1959
219	Clímax para milhões (programa televisivo)	TV Paulista	J. Castellar e Avancini	1959
220	O diário da senhorita (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
221	Não é proibido sonhar (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
222	Direitos iguais (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
223	Primo Raul (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
224	Apenas teu amor (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
225	O direito de amar (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
226	O golpe (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
227	Nossos tempos (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?
228	Os poetas também se casam (radioconto)	?	Thalma de oliveira	?



ANEXO III ACERVO LINTAS

relação dos programas radiofônicos fornecidos pelo Centro de História da Unilever

Gênero	Nome	Ep.	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
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



Gênero	Nome	Ep.	Data
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



MINIBIO DO AUTOR

Eduardo Vicente é Professor Associado do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). É bacharel em Música Popular e mestre em Sociologia pela Unicamp, doutor em Ciências da Comunicação e Livre-Docente em Som para os Meios Audiovisuais pela ECA/USP. Realizou estágios de pesquisa pós-doutoral na Faculty of Arts, Design and Media da Birmingham City University (Reino Unido, 2014) e na Facultad de Ciencias de la Información da Universidad Complutense de Madrid (Espanha, 2018 e 2023). Ele é também coordenador do MidiaSon: Grupo de Estudos e Produção em Mídia Sonora e editor da Novos Olhares: revista de estudos sobre práticas de recepção a produtos midiáticos (www.revistas.usp.br/novosolhares). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq desde 2014, suas publicações estão vinculadas principalmente aos temas da música popular, indústria fonográfica, rádio e podcasting.