

LIA CALABRE DE AZEVEDO

**NA SINTONIA DO TEMPO:
Uma leitura do cotidiano através da produção ficcional
radiofônica.
(1940 - 1946)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de História da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre. Área de Concentração: História Social da Idéias.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Aarão Reis Filho

Niterói
1996

LIA CALABRE DE AZEVEDO

**NA SINTONIA DO TEMPO:
Uma leitura do cotidiano através da produção ficcional radiofônica.
(1940 - 1946)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de História da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre. Área de Concentração: História Social da Idéias.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Daniel Aarão Reis Filho
Universidade Federal Fluminense
Orientador

Prof^ª. Dra. Angela de Castro Gomes
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dra. Ana Maria Mauad Souza Andrade Essus
Universidade Federal Fluminense

*Ao Guinho,
grande companheiro de viagem.*

Agradecimentos

A Daniel Aarão Reis Filho - Por ter incentivado e acreditado no projeto, dividindo o desafio e orientando a rota.

À Sonia Regina de Mendonça - Pelas aulas, pelo incentivo amigo, pelo auxílio na resolução de questões metodológicas.

À Ana Maria Mauad Souza Andrade Essus - Pelo incentivo amigo e pela "cordialidade crítica".

À Acely Fernandes - Museóloga responsável pelo Arquivo da Rádio Nacional - Pelo carinho, amizade e paciência, sem as quais este trabalho teria dificuldades de se realizar.

A Idemburgo Pereira Frazão Felix (Guinho) - Pela presença carinhosa constante, pela paciência e pelas críticas.

À Teresa Cristina e Fábio Barcelos - Pela amizade e incentivo constante.

A todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho, principalmente minha madrastra, meu pai, meu irmão e meus sogros. Aos colegas, professores e funcionários da Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Aos funcionários do Museu da Imagem e do Som e do Arquivo da Rádio Nacional. Ao CNPq e à CAPES, pelo financiamento através das bolsas de Aperfeiçoamento e de Mestrado, fundamentais apoios financeiros para o desenvolvimento da pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo resgatar o cotidiano da sociedade brasileira no período de 1940-46 através da produção ficcional radiofônica transmitida pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Tendo em vista ser este um momento de forte interferência do Estado sobre a produção cultural, realizou-se o resgate das relações estabelecidas entre o rádio e o Estado - representado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, pelo Ministério da Educação e Saúde e pelo Ministério do Trabalho - durante as décadas de 30 e 40. Efetuou-se também o resgate do contexto radiofônico a partir de outros atores sociais, tais como os próprios radialistas, a imprensa e a literatura.

A partir da noção de *campo* radiofônico, resgatamos o funcionamento interno da emissora. Algumas questões do cotidiano, tais como relações de trabalho, modernidade e atraso, a guerra, o nazismo, são reconstituídas a partir do texto radiofônico através de análises quantitativas e qualitativas.

As fontes privilegiadas são os *scripts* das ficções radiofônicas do período (que se encontram no arquivo da Rádio Nacional) e as colunas especializadas em rádio em diversos periódicos correntes.

O passado é, por definição, um dado que coisa alguma pode modificar. Mas o conhecimento do passado é coisa em progresso, que ininterruptamente se transforma e se aperfeiçoa.
(Marc Bloch, Introdução à História)

ÍNDICE

DESCOBRINDO O RÁDIO	01
SINTONIZANDO AS TRANSMISSÕES - Reflexões Preliminares.	04
E POR FALAR EM RÁDIO... - Um balanço da questão.	09
GIRANDO O <i>DIAL</i> - Estabelecendo um diálogo interdisciplinar	20
PREPARANDO O CENÁRIO: SINOPSE DE UMA ÉPOCA	
a. O tempo	30
b. A emissora	36

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO I - O RÁDIO E O ESTADO

1.1 Primeiros Tempos.	42
1.2 A estruturação do rádio brasileiro.	44
1.2.1. A legislação.	46
1.3 O Departamento de Imprensa e Propaganda.	53
1.3.1. O rádio e o DIP	56
1.3.2. O rádio na <i>Cultura Política</i> .	58
1.4 O Ministério da Educação e Saúde (MES) e o rádio.	65
1.5 O Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e o rádio.	69
1.6 E o rádio, como fica?	72

CAPÍTULO II - "*Distrair: Foi o lema adotado*" - O COTIDIANO RADIOFÔNICO

2.1 O governo Vargas e a "invenção das tradições".	76
2.2 Nascimento da "tradição" radiofônica.	78
2.3 Consolidação da "tradição" radiofônica.	86

2.4 Em busca do sucesso: uma rádio nacional.	91
2.4.1. As ondas curtas.	94
2.4.2. O funcionamento interno e as relações externas	100

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I - O IMAGINÁRIO COMO UM PRODUTO DE CONSUMO	106
1.1 Voltando à cena passada: "Em busca da felicidade".	114
1.2 Introdução ao <i>Campo</i> da produção radiofônica.	118
1.3 Os produtores de "ilusão".	122
CAPÍTULO II - O DIREITO DE SONHAR	
2.1 Reconstituição do cotidiano pelo <i>olhar</i> das radionovelas.	134
2.2 Pelas janelas da imaginação.	145
2.3 O mundo do trabalho presente nas radionovelas.	
156	
2.4 A cidade e o interior, modernidade x atraso ?	173
2.5 As imagens da lei e da ordem.	179
2.6 A guerra e o nazismo: as imagens do momento.	182
2.7 A juventude e o universo ficcional	186
FECHANDO AS CORTINAS	196
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	202
ANEXOS	212

ABSTRACT

IN THE SYNTONY OF TIME:

A reading of quotidian through the broadcast fictional production.

(1940 - 1946)

This work has the aim to study the Brazilian society quotidian between 1940 and 1946, analysing the fictional production broadcasting in National Radio station of Rio de Janeiro.

Considering the state interference in those years on the cultural production, the work links the relationship between radio and State - represented by Press and Propaganda Department (DIP), the Ministry of Health and Education and Ministry of Labor - during the 1930s and 1940s. The radio broadcasting context was examined from other social agents: the radio announcer, the press and literature.

Working with the notion of broadcast "campus" we studied how the radio station operated. Some quotidian questions as the work relationship, the "old" and the modernity, the war, the nazism are reconstituted from the radio broadcasting scripts (at disposal in the National Radio archives), based on quantitative and qualitative analysis, and articles about radio in the current periodical.

DESCOBRINDO O RÁDIO

No início da década de 60, o fenômeno da televisão já exercia seu poder de encantamento. A "caixa mágica" tornava-se sonho de consumo e símbolo familiar de bem-estar econômico, despertando uma ponta de inveja nos vizinhos. Na sala, ainda se avistava o potente rádio de válvulas, companheiro inseparável dos últimos 30 anos. Lembro-me que nos meus dez primeiros anos de vida era mantido, em minha casa, o costume da reunião à tarde, depois da sesta, para ouvir as maravilhas transmitidas por aquela caixa rouca de madeira. O velho hábito de minhas avós, em uma das salas, ainda resistia ao poder da televisão que assumia o controle na sala ao lado.

Durante o curso de graduação em História, em meados da década de 80, tive a oportunidade de me tornar estagiária (voluntária) do Museu da Imagem e do Som - RJ. Na execução das tarefas iniciais, organizei documentos pertencentes aos arquivos da cantora Elizeth Cardoso e do músico Jacob do Bandolim, instalados na mesma sala do bem-cuidado Arquivo Almirante - carinhosamente ordenado, reunido e vigiado pelo radialista Henrique Foreis Domingues (até seu falecimento em 1980), mais conhecido pelo pseudônimo de "Almirante" e considerado "a maior patente do rádio". Encontrava-me em "contato" com importantes artistas que haviam participado da época áurea do rádio no Brasil - durante a qual a Rádio Nacional do Rio de Janeiro ocupou papel destacado.

Em um outro setor do Museu, encontravam-se a Oficina de Pesquisa e parte do acervo da própria Rádio Nacional, que foi doado ao MIS em 1972, depois de quase ter sido atirado ao mar - no *pier* da Praça Mauá. Passados alguns meses, fui trabalhar na Oficina de Pesquisa e participei de um projeto que pretendia montar um arquivo de referências com todas as informações existentes sobre a Rádio Nacional e sobre aqueles que dela participaram. Tive então a oportunidade de certificar-me do papel fundamental que a emissora teve nas décadas de 40 e 50. Pude, ainda, conhecer o radialista Paulo Tapajós (que

prestava assessoria ao projeto) - participante e amante inveterado do rádio e da Nacional especialmente. Paulo era uma pessoa sempre pronta a responder a todo tipo de questão referente ao rádio. Entretanto, percebia-se claramente sua indignação quando surgiam referências à Nacional como uma mera extensão do Governo Vargas e aos funcionários da emissora como reprodutores da ideologia oficial. Para ele, era inconcebível que uma emissora que "fez escola", tornando-se referência de criatividade, inovação técnica e artística, dona de altíssimos índices de audiência, ocupando junto ao público de grande parte do país papel semelhante ao da Rede Globo nos anos 90, pudesse ser historicamente reduzida a um mero objeto de divulgação ideológica do Estado Novo. Mudança de governo, alterações na direção do Museu, novos coordenadores, fim dos projetos. Assim terminou o que mal se havia iniciado, ou seja, não mais se montaria um arquivo de referência sobre a Rádio Nacional.

No pouco tempo em que o projeto sobreviveu, pude constatar a pouca atenção dispensada ao rádio e à Rádio Nacional, especificamente, tanto pela história, quanto pelas outras ciências sociais. Mesmo nos estudos da área de comunicação, o rádio ocupa um papel pouco significativo em referência aos outros *mass media*. Surgia assim uma questão: Se é consensual a importância do rádio nas décadas de 40 e 50, então, porque o esquecimento? Que problemas apresenta o rádio enquanto um objeto de estudo? Não é necessário recuperar o papel e o poder de interferência deste potente meio de comunicação na sociedade?

Algum tempo mais tarde, no último semestre de uma bolsa de aperfeiçoamento, fornecida pelo CNPq, sob a coordenação do prof. Daniel Aarão Reis Filho, tive a oportunidade de elaborar um primeiro projeto que tentava clarificar as relações que se estabeleceram entre o rádio, o Estado e as classes trabalhadoras no período de 42 a 45. Projeto este que resultou em uma comunicação coordenada no IV Encontro Regional da Associação Nacional de Professores Universitários de História e sua respectiva publicação. O entusiasmo com que o tema foi recebido e os incentivos fornecidos por vários

professores com os quais tive a oportunidade de relacionar-me durante a pesquisa e o Encontro, serviram de contraponto à séria constatação feita durante aqueles seis primeiros meses: os historiadores não haviam se preocupado com as questões do rádio, entretanto reconheciam sua importância.

Com um misto de encantamento e receio, segui o caminho que me trouxe até aqui, encontrando alguns poucos companheiros de viagem. A solidão foi compensada pelo estímulo fornecido pelos professores do programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, que, de diversas formas, contribuíram para a continuação e o enriquecimento deste trabalho.

Durante a elaboração desta dissertação, participei do "I Encontro Nacional de Pós-Graduandos em História"; do "I Congresso Internacional de Cultura Literatura Ibero-Americanas" e do "Congresso Memória e Esquecimento", apresentando comunicações, sempre trabalhando com questões ligadas ao rádio. No seminário "O poder e suas representações", promovido pelo Museu da República e pela Universidade Federal Fluminense, proferi palestra intitulada "O Estado na onda - Reflexões sobre o rádio e o poder nas décadas de 30 e 40".

SINTONIZANDO AS TRANSMISSÕES: Reflexões Preliminares

A partir do final do século XIX, as inovações tecnológicas invadiram o cotidiano das sociedades urbanas. As mudanças passaram a ocorrer em um ritmo continuamente acelerado, permitindo a uma mesma geração testemunhar e vivenciar diversas novidades técnicas.

Quase um século depois, vivemos um tempo onde os meios de comunicação eletrônicos se impõem, revolucionando, a cada momento, as formas tradicionais de comunicação entre os homens. Hoje, as notícias circulam quase na mesma velocidade dos acontecimentos. É como se a história estivesse sendo construída no momento mesmo da divulgação do fato, transformando todos, ilusoriamente, em espectadores-participantes. Os pesquisadores que hoje se dedicam ao estudo das sociedades contemporâneas, não podem mais ignorar a presença dos *mass media*, nem os conteúdos por estes veiculados.

O nascimento, a expansão e as formas de penetração dos meios de comunicação, nas primeiras décadas do século XX, não atraíram a atenção dos historiadores - nem como fonte, nem como objeto de estudo. Predominava, ainda, entre as correntes historiográficas, aquela que se voltava para o documento escrito e "oficial" como a única fonte confiável. Entretanto os alicerces desta imensa construção eram minados por novos movimentos. Sua posição era ameaçada pelo surgimento e consolidação de novas disciplinas concorrentes no campo das ciências sociais.

O movimento dos Annales teve, neste contexto, um papel fundamental. Segundo Peter Burke, numa primeira fase, entre os anos 20 e 40, tal movimento "*caracterizou-se por ser pequeno, radical e subversivo, conduzindo uma guerra de guerrilhas contra a história tradicional, a história política e a história dos eventos*"¹. Vai desenvolvendo-se uma história nova que, segundo Jacques Le Goff, alargou o campo das fontes,

¹ Burke, Peter. *A Revolução Francesa da Historiografia: a Escola dos Annales, 1929-1989*. SP, Ed. UNESP, 1991. p.12.

transformando filmes, fotografias, fontes orais, estatísticas, vestígios arqueológicos, além dos escritos de toda espécie, em documentos históricos de maior valor.²

Desde então, os estudos dos diversos meios de comunicação vêm sendo, gradativamente, incorporados ao universo dos historiadores. A imprensa escrita já ocupa um lugar privilegiado entre estes, seguida pelo cinema. Mais recentemente, a televisão começa a ser objeto de alguns trabalhos. Há, porém, nesse universo de interesses, uma lacuna. Entre o surgimento do cinema (na última década do século passado) e os primeiros experimentos da transmissão televisiva (a partir de 1930) - tanto na Europa como nos Estados Unidos e no Brasil - situa-se o aparecimento de um outro tipo de *mass media*, que não vem sendo contemplado como possível objeto de estudo entre os historiadores: **o rádio**.

Esta dissertação busca contribuir para o preenchimento desta lacuna no cenário brasileiro. Em primeiro lugar, efetuando o resgate das relações que se estabeleceram entre o Estado e o rádio - um novo meio de comunicação de massa que cresce e se consolida na década de 30- , alertando para o fato de que o Estado não é constituído por uma estrutura uniforme, mas por um conjunto formado por diversas agências que disputam entre si a posição predominante, sendo necessário estabelecer as diferenças no tratamento das questões do rádio pelas mesmas.

Em segundo lugar, tomando como objeto de estudo a Rádio Nacional do Rio de Janeiro (uma campeã de audiência), no período de 1940 a 1946, pretendemos, a partir dela, ampliar nossos conhecimentos acerca do cotidiano da sociedade brasileira no período. O rádio interfere no cotidiano da sociedade, e os desejos desta acabam por condicionar a programação veiculada pelo mesmo. A relação estabelecida entre a sociedade, representada pelo público ouvinte, e o meio de comunicação, neste caso o rádio, é uma relação em mão-dupla - o produto que o rádio oferece tem que ser aceito pelo ouvinte-consumidor. Estes dois objetivos, distintos em diversos aspectos, acabaram por interferir na

² Le Goff, Jacques et alii. *A nova história*. Coimbra, Almedina, 1990. p. 256.

própria organização interna do trabalho. A primeira parte tratará da questão específica da relação rádio-Estado, através da análise da legislação radiofônica implementada no período e do convívio dos diversos órgãos do Estado com o sistema de radiodifusão. A segunda parte é dedicada ao estudo específico do rádio - como um campo que possui regras próprias de funcionamento-, a partir da programação veiculada pela Rádio Nacional e de sua produção ficcional radiofônica. É importante ressaltar que não pretendemos escrever a história da emissora e sim trabalharmos com o conteúdo que veiculava.

A Rádio Nacional foi fundada em 1936 e em 1940 passou para o controle do governo. No período de 1940 a 1946, a emissora consolidou-se na posição de campeã de audiência (que manteve até a década de 50), tendo como diretor Gilberto de Andrade. Nestes seis anos, a Nacional manteve-se crescendo principalmente devido à manutenção de um conjunto estável dos quadros dirigentes, absorvendo os melhores profissionais do ramo. As mudanças políticas ocorridas no país, em 1945, só vieram a se refletir na administração e na programação da emissora no ano seguinte - quando ocorrem o pedido de demissão de Gilberto de Andrade e a saída de importantes artistas para outras emissoras. Observado sob a ótica da própria Nacional, o período de 1940-46 representa uma fase homogênea, permitindo uma melhor análise do material produzido pela emissora e de sua relação com a sociedade em geral.

Dentro das múltiplas possibilidades de trabalho oferecidas pelo rádio, optamos por efetuar uma análise da programação em geral e extrair, da produção ficcional radiofônica, elementos que nos permitam verificar essa relação mais estreita entre o meio e seu próprio tempo. Procuramos, assim, a partir dos elementos constantes em fontes não tradicionais, aprofundar algumas questões presentes nas discussões sobre a primeira metade dos anos 40, tais como, a do crescimento urbano, a da legislação trabalhista, a da formação de uma identidade nacional, entre outras.

É ainda objetivo deste trabalho aprofundar o conhecimento da lógica interna de funcionamento deste importante meio de comunicação, que teve presença marcante na sociedade brasileira nas décadas de 30, 40 e 50, só então perdendo seu lugar de maior destaque para a televisão.

A elaboração de uma análise mais minuciosa da atuação do rádio na sociedade contemporânea é de fundamental importância para a compreensão dos mecanismos de funcionamento da própria sociedade. Pois, como afirma Jean Tardieu³ em um estudo sobre as inúmeras potencialidades de trabalho oferecidas pelo rádio, a expressão **rádio** (como a televisão ou o cinema) representa não uma realidade monolítica (uma arte ou uma técnica), mas uma incrível soma de operações científicas e culturais, individuais e coletivas, umas antigas, outras recentes, aglomeradas, fundidas em um todo dotado de vida e matéria. Tais operações entrelaçam aqueles que produzem com os que consomem, envolvendo, assim, uma parcela significativa da sociedade nesta complexa rede.

O rádio desempenhou diferentes papéis, em momentos históricos diversos, servindo desde como veículo de puro entretenimento (como comumente é utilizado), até como lugar de resistência e de embate políticos. No Brasil, esteve presente na Revolução Constitucionalista de 32 e na Campanha da Legalidade empreendida por Leonel Brizola em 1961. Durante as décadas de 30 e 40, em diversos países, verifica-se sua presença marcante. São bem conhecidas as *Conversas ao pé do fogo* (programa de rádio) do presidente norte-americano Franklin Roosevelt, através das quais este informava à população dos Estados Unidos suas realizações; a utilização do rádio pelo ministro da propaganda alemão, Josef Goebels, para difundir, de forma eficiente, os ideais nazistas, ou ainda, a atuação do governo inglês através da *British Broadcasting Corporation* (BBC), irradiando, diariamente, para a Alemanha, programas de propaganda anti-nazista (em alemão) que tinham sua captação expressamente proibida pelo governo de Hitler. É ainda

³ Tardieu, Jean. *Grandeurs et faiblesses de la radio: essai sur l'évolution, le rôle et da portée culturelle de l'art radiophonique dans la société contemporaine*. Paris, UNESCO, 1969. p.17.

conhecido o fato de que Hitler se espelhou na experiência da URSS que utilizou largamente os meios de comunicação para a consolidação de Revolução de 1917.

De veículo de difícil acesso, nos anos 10, o rádio passa a ser presença indispensável na década de 40.

...o rádio transformava a vida dos pobres, e sobretudo das mulheres pobres presas ao lar, como nada fizera antes. Trazia o mundo à sua sala. Daí em diante, os mais solitários não precisavam mais ficar inteiramente sós. E toda a gama do que podia ser dito, cantado, tocado ou de outro modo expresso em sons estava agora ao alcance deles. Surpreende, portanto, que um veículo desconhecido, quando a Primeira Guerra acabou, houvesse conquistado 10 milhões de lares nos EUA no ano da quebra da Bolsa, mais de 27 milhões em 1939 e mais de 40 milhões em 1950?⁴

Encontramos freqüentes referências acerca da utilização do rádio para fins diversos, porém não encontramos estudos suficientemente aprofundados que nos forneçam elementos consideráveis para a avaliação de sua penetração no cotidiano da sociedade brasileira. Mesmo hoje, os estudos sobre radiodifusão no Brasil são ainda muito tímidos.

Parece que o fato de que, em 1980, o Brasil ocupasse o segundo lugar no quadro mundial em número de emissoras instaladas, ou ainda que 95% da população urbana e 70% da população rural se encontrasse coberta pelas transmissões radiofônicas ⁵, não serviram de estímulo para que pesquisadores brasileiros passassem a promover investigações mais sistemáticas sobre este meio de comunicação de massa. Como podemos verificar, no Brasil de hoje, o rádio continua a ocupar um papel relevante, dividindo o tempo de audiência com a televisão. Esta não é uma particularidade brasileira. Como afirmam os autores do vol. 5 da *História da Vida Privada: ...esses dois meios* (o rádio e a televisão) *são capazes de*

⁴ Hobsbawm, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. SP, Cia das Letras, 1995. p.194.

⁵Dados extraídos de Gisela S. Ortriwano. *Informação no rádio: os grupos de poder e a determinação de conteúdos*. SP, Summus, 1985. p.37.

*ocupar todo o tempo da vida privada: nossos contemporâneos freqüentemente adormecem e acordam ao som do rádio.*⁶

E POR FALAR DE RÁDIO... - Um balanço da questão.

O rádio passou de novidade maravilhosa a um objeto comum integrante do cotidiano, num curto espaço de tempo, perdendo o lugar de destaque para a televisão. Na grande maioria das vezes, o registro dessa passagem meteórica somente pode ser encontrado nos jornais e revistas das décadas de 30, 40 e 50, e poucos foram os historiadores que se dedicaram ao resgate desta trajetória - fato que não diminui a importância do rádio.

Ao efetuar o que denomina um balanço de "sua época", o historiador Eric Hobsbawm dedica um capítulo para "*As artes 1914-45*", onde entre as artes plásticas, a música, o cinema, o teatro e a televisão, encontra-se presente o rádio.

*Em 1914, os veículos de comunicação de massa em escala moderna já podiam ser tidos como certos em vários países ocidentais. Mesmo assim, seu crescimento na era dos cataclismos foi espetacular. (...) O terceiro dos veículos de massa era inteiramente novo: o rádio. Ao contrário dos outros dois (imprensa e cinema), baseava-se sobretudo na propriedade privada do que era ainda um maquinário sofisticado.*⁷

O mundo presenciava a mudança no ritmo do surgimento acelerado das inovações tecnológicas. A Primeira Grande Guerra gerara uma corrida em busca de novas invenções nas áreas mais diversas. Formas rápidas e eficazes de comunicação se faziam necessárias. Na década de 30, o rádio já trazia o mundo para dentro da casa, "*sua capacidade de falar simultaneamente a incontáveis milhões, cada um deles sentindo-se abordado como*

⁶Prost, Antonie e Vincent, Gérard. *História da vida privada*. Vol. 5. SP, Cia das Letras, 1992. p.146.

⁷ Hobsbawm, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. SP, Cia das Letras, 1995. pp. 193-4.

indivíduo, transformava-o numa ferramenta inconcebivelmente poderosa de informação"⁸.

O rádio revoluciona a relação cotidiana do indivíduo com a notícia, imprimindo uma nova velocidade aos acontecimentos.

No campo específico da produção cultural, para Hobsbawm, torna-se de certa forma, um pouco difícil reconhecer as inovações culturais trazidas pelo rádio, pois: "*muito daquilo que ele iniciou tornou-se parte da vida diária*"⁹. O rádio inovou, ao mesmo tempo que absorveu e adaptou outras formas de arte já existentes. Longe de pretender fazer do rádio um de seus principais objetos de pesquisa, o autor enumera várias das transformações impostas por este meio de comunicação, sinalizando para a abertura de várias novas frentes de estudo acerca do rádio e de sua relação com as esferas pública e privada. Ao tratar da questão das artes na *Era dos Extremos* (como já o fez em outras partes de sua vasta obra), Hobsbawm sintoniza um dos canais de pequena recepção entre os historiadores - o dos meios de comunicação de massa -, mas que graças à dedicação de alguns fiéis "ouvintes" vêm ganhando um maior espaço na "audiência historiográfica".

Em 1969, frente à série de questões que vinham emergindo acerca do desenvolvimento das técnicas de difusão de informação, a UNESCO financiou e publicou um estudo denominado: *Grandeurs et faiblesses de la radio: Essai sur l'évolution, le rôle créateur et la portée culturelle de l'art radiophonique dans la société contemporaine*. Uma parte dos textos e a organização da obra ficou a cargo de Jean Tardieu¹⁰. Este contou com a colaboração de alguns especialistas em rádio de diferentes países. O trabalho ilumina questões fundamentais para a compreensão da relação entre o rádio e a sociedade contemporânea.

⁸ Idem, ibidem.

⁹ Idem. p.195.

¹⁰ O autor é apresentado no prefácio da obra como escritor, poeta, autor dramático e escritor de programas culturais para a rádio oficial francesa. Foi, também, diretor do Centre de Recherches de la Radio-Télévision Française.

Tardieu inicia a primeira parte da obra com um artigo onde trata da questão do rádio enquanto um objeto de conhecimento. Em seguida, aborda a relação do rádio com as diversas artes (literatura, poesia, teatro e música). Em todos os artigos, verificamos uma preocupação constante por parte dos autores em estabelecer uma ligação entre papel cultural e o impacto social do rádio, sem desconsiderar as especificidades técnicas do próprio meio. Sem a preocupação de discutir a situação específica de uma emissora - ou mesmo de um só país -, a maioria dos artigos busca formular alguns conceitos básicos que sirvam a todos aqueles que se dedicam ao estudo deste meio de comunicação contemporâneo. Outros destes artigos tentam compreender a relação específica entre o rádio e as artes já consagradas. O conjunto da obra acaba por realizar um balanço das questões que atualmente norteiam os estudos sobre rádio, e de algumas das metodologias utilizadas na Europa de forma geral.

A questão da metodologia utilizada no tratamento dos *mass media* está presente em um pequeno artigo do professor e pesquisador Douglas Gomery¹¹ onde, além de mapear as tendências metodológicas, o autor apresenta um pequeno balanço dos estudos sobre a história do rádio, da televisão e da comunicação de massa nos Estados Unidos. Apesar de sintético, o artigo permite a verificação do surgimento de novas preocupações nas pesquisas sobre os meios de comunicação e conseqüentemente da incorporação de novas metodologias. Sem descartar a importância e a contribuição dos trabalhos que utilizaram os métodos de pesquisa de amostragem, o puramente biográfico ou o econômico, Gomery chama atenção para a crescente utilização do método cultural e principalmente daquele por ele denominado social. Segundo o autor o método social "eclipsa" a importância dos outros, por fornecer uma série complexa de elementos que nos permite montar um panorama das mudanças sociais, do papel e do poder dos meios de comunicação dentro deste contexto de

¹¹ Gomery, Douglas. "Methods for the Study of the History of Broadcasting and Mass Communication". In: *Film & History*, Vol. XXI, nos. 2 & 3, may/september 1991. pp. 55-63.

mudanças. A certeza da influência dos meios de comunicação sobre as pessoas no século XX tem levado os historiadores a se perguntar sobre o poder dos mesmos e a tentar responder às perguntas utilizando uma abordagem social.

No caso do Brasil, a maioria dos trabalhos sobre rádio, produzidos a partir da década de 70¹², restringem-se à utilização do método de amostragem, onde a análise histórica é praticamente inexistente. Os poucos trabalhos que pretendem realizar uma abordagem histórica limitam-se à utilização de fontes secundárias, reforçando a perpetuação de alguns equívocos e a divulgação de dados pouco confiáveis¹³.

Apesar de excluídos dos estudos acadêmicos em geral, no Brasil (até os anos 70), os *mass média*, já na década de 40, recebiam um tratamento especial da parte de alguns membros da Escola de Frankfurt.

*O termo indústria cultural foi utilizado pela primeira vez por Horkheimer e Adorno na "Dialética do Iluminismo" (texto iniciado em 1942 e publicado em 1947), onde se descreve a "transformação do progresso cultural no seu contrário, a partir de análises de fenômenos sociais característicos da sociedade americana, entre os anos trinta e os anos quarenta". (...) A realidade da indústria cultural é totalmente diferente: "filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada sector se harmoniza entre si e todos se harmonizam reciprocamente."*¹⁴

Os estudos de Theodor Adorno e Max Horkheimer sobre os meios de comunicação de massa contemporâneos, podem ser considerados um marco do ingresso definitivo dos

¹² É neste período que os *mass media* passam a ser, efetivamente, objetos de estudo.

¹³ Acreditamos que a falta de preservação da documentação referente às empresas radiofônicas justifique, em parte, esta situação. Tal escassez pode ser atribuída a dois fatores gerais. O primeiro deve-se ao fato de que a maioria das emissoras se constituíram enquanto empresas privadas e foram vendidas ou desativadas ao longo do tempo. O segundo, é a própria inexistência de uma política pública de preservação da documentação em geral que não pertença ao universo dos documentos oficiais - e mesmo com estes últimos a situação não difere muito, pois verificamos que a documentação referente ao extinto Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP, foi quase que completamente perdida.

¹⁴Wolf, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa, Editorial Presença, 1992. p.73.

mass media no universo acadêmico. No Brasil, somente na década de 60, surgiram as primeiras análises sobre as teorias da Escola de Frankfurt.¹⁵

Segundo Renato Ortiz, as manifestações da indústria cultural, propriamente ditas, somente começam a ser objeto de estudo, no campo da Sociologia, nos anos 70 ¹⁶. Entretanto, verificamos que a escassez de análises das questões pertinentes ao rádio continuou a se evidenciar na década seguinte. Ilustraremos esta afirmativa com um exemplo que consideramos paradigmáticos: na coleção História Geral da Civilização Brasileira, o volume quarto do terceiro tomo é dedicado aos temas "economia e cultura" no período de 1930 a 1964. Encontramos aí estudados a poesia e a prosa de ficção; o cinema; a música e a malandragem, e, por fim, o teatro. Quanto ao rádio, nada!

Nosso interesse em estudar a relação rádio/sociedade, na década de 40, foi reforçado pela leitura de alguns trabalhos muito relevantes, que fazem largas referências à importância do rádio na formação da sociedade brasileira dos anos 30 aos 50. O surgimento deste *mass media* se encontra freqüentemente associado a questões como: a formação de uma nacionalidade, o enfrentamento da dificuldade de divulgação de informações em um país "continente", a derrubada da barreira do analfabetismo e a formação de uma sociedade de massa. Vejamos os principais deles.

Em *Sacralização da Política*, Alcir Lenharo, ao analisar as estratégias utilizadas pelo governo para se aproximar das classes trabalhadoras, destaca a importância do rádio.

Dos dispositivos utilizados em larga escala, o rádio foi o principal deles pelo clima e pelo teor simbólico que alcançava entre emissores e receptores. (...)

O rádio permitia uma encenação de caráter simbólico e envolvente, estratégias de ilusão participativa e de criação de um imaginário homogêneo de comunidade nacional. (...) Efeitos sonoros de massa podiam atingir e estimular a imaginação dos rádio-receptores, permitindo a

¹⁵Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira*. SP. Brasiliense, 1988. p.14.

¹⁶Idem, *Ibidem*.

*integração, em variados tons entre emissor e ouvinte, para se atingir determinadas finalidades de participação política.*¹⁷

Para Nelson Werneck Sodré, o rádio foi um importante elemento de divulgação das diversas artes. A base inicial do rádio foi o futebol e a música popular, pois:

*Desde que colocado em associação e a serviço dessas duas extraordinárias forças, o rádio cresceu e se expandiu depressa, cobrindo todo o território nacional e tornando-se instrumento especial para a universalização do gosto, dos costumes e até das paixões.*¹⁸

O rádio permitiu ainda, segundo o mesmo autor, *notoriedade e enriquecimento a elementos oriundos de camadas populares, muitos deles provindo mesmo do proletariado*¹⁹. Primeiro a partir do futebol e da música, depois das radionovelas, o rádio criou ídolos de dimensão nacional e também mercado consumidor para produtos diversos.

Em *A Invenção do Trabalhismo*, Ângela de Castro Gomes aponta para a importância do programa radiofônico "*Falando aos Trabalhadores Brasileiros*", no qual o Ministro do Trabalho Marcondes Filho estabelece um "diálogo" entre o governo e o povo.

Era a primeira vez no Brasil que uma autoridade do porte de um ministro de Estado se dirigia a tão grande público, usando sistematicamente, como instrumento divulgador da mensagem, o rádio. (...)
*Segundo ele, o programa semanal constituía uma experiência destinada a divulgar pelo processo mais rápido e amplo as medidas governamentais em matéria de legislação social. Em função das grandes distâncias do território nacional e das dificuldades de comunicação, o rádio fora o meio considerado mais conveniente para a realização desta obra de esclarecimento dos trabalhadores de norte a sul do país.*²⁰

¹⁷ Lenharo, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas, Papirus, 1986. p.40 e 41.

¹⁸ Sodré, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. SP, Difel, 1982. p.92.

¹⁹ Idem. p. 94

²⁰ Gomes, Ângela de Castro. *A Invenção do Trabalhismo*. RJ, Vértice-IUPERJ, 1988. p.230-31.

Os trabalhos acima citados nos revelam algumas das diversas formas de envolvimento do rádio com a sociedade, alertando-nos para as múltiplas possibilidades de estudo existentes.

Ao delimitarmos nosso estudo ao primeiro período de efervescência do rádio (1940-46), deparâmo-nos com uma outra questão historiográfica. Quando se trata de estudar no primeiro período Vargas (1930-1945), questões relativas à produção cultural, principalmente à fase do Estado Novo (onde se localiza a maior parte de nosso estudo - 1940/46), comumente encontramos análises limitadas, afirmando a onipresença do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e, conseqüentemente, a falta de expressão própria de todo material então produzido. Este comportamento restringiu e empobreceu as análises históricas do Estado Novo, produzidas até por volta do início da década de 80, quando este quadro começa a ser alterado.

Segundo Ricardo Benzaquem:

*A grande maioria dos trabalhos acadêmicos a respeito do "Estado Novo" dedica-se, acima de tudo, a discutir o significado e o alcance dos mecanismos centralizadores por ele introduzidos na cena pública brasileira.*²¹

Não pretendemos, aqui, negar o poder de interferência do DIP nos diversos setores da produção cultural. Desejamos, sim, relativizá-lo, e por conseguinte, efetuar uma análise da produção radiofônica, dando ênfase a suas especificidades. Soma-se a isto o fato de terem sido produzidos poucos trabalhos que tomassem o rádio como principal fonte e/ou objeto de estudo.

²¹Araújo, Ricardo Benzaquen. "O Dono da Casa. Notas sobre a imagem do poder no 'mito Vargas" IN: *Religião e Sociedade*, 13/2, julho, 1986.

Quanto ao nosso objeto específico, que é a Rádio Nacional, conseguimos localizar somente três trabalhos. O primeiro deles, intitulado *Por Trás das Ondas da Rádio Nacional*, de Miriam Goldfeder, publicado em 1980, é originalmente uma dissertação de mestrado defendida em 1977, no Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Campinas. O segundo, de autoria de Luis Carlos Saroldi e Sônia Virgínia Moreira: *Rádio Nacional: O Brasil em sintonia* - trabalho vencedor de um concurso de monografias sobre a Rádio Nacional, promovido pela Divisão de Música Popular do Instituto Nacional de Música da FUNARTE, em 1983. O último é uma tese de doutorado apresentada ao Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP em 1992, por Doris Fagundes Haussen, sob o título: *Rádio e Política: Tempos de Vargas e Perón*. Gostaríamos de ressaltar que não subestimamos o fato de a Rádio Nacional ser citada em praticamente todos os estudos, que, de alguma maneira, envolvem a história do rádio no Brasil. Ao longo desta dissertação iremos estabelecer diálogo com alguns destas obras, entretanto, não achamos necessário realizar uma análise minuciosa destas.

Voltando aos três trabalhos selecionados, observamos que estes têm bem poucos pontos em comum. Quanto à área de origem, apenas o primeiro deriva das Ciências Sociais, os dois seguintes foram produzidos por profissionais de Comunicação.

O primeiro trabalho, segundo a própria autora, tem como objetivo "*proceder à análise ideológica da produção radiofônica de maior penetração no Brasil nos anos 50 ligada à Rádio Nacional...*"²², com a preocupação de detectar as manifestações culturais oriundas das diversas frações de classe, visando romper com a idéia de que somente a cultura da classe dominante se faz representar nos meios de comunicação de massa.

Quanto às fontes utilizadas, segundo Miriam Goldfeder, o material original da Rádio Nacional estaria perdido ²³, o que a levou a considerar a **Revista do Rádio** sua

²² Goldfeder, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. RJ, Paz e Terra, 1980. p.13

²³ A documentação referente à Rádio Nacional do Rio de Janeiro encontra-se, em parte, no arquivo da própria emissora e o restante no Museu da Imagem e do Som - RJ.

principal fonte, e centrar a análise no fenômeno das "rainhas do rádio". Inicia o trabalho chamando a atenção para a existência de uma certa autonomia da Rádio Nacional em relação ao Estado. Entretanto, logo em seguida, adota o princípio teórico altusseriano, qualificando a rádio como um aparelho ideológico de Estado, e anulando a possibilidade de estudo desta emissora para além do Estado. Ao longo da obra, a autora se afasta de suas afirmativas iniciais, trabalhando mais com a idéia de reprodução da cultura dominante do que com a resistência à dominação, sem aprofundar o estudo sobre os produtores e os consumidores daquilo que é veiculado através do rádio. O trabalho pioneiro da socióloga parte de premissas próximas às aqui adotadas. Ao trabalharmos com o material produzido diretamente pela emissora, pudemos analisar melhor os produtores radiofônicos e estudar, de forma mais minuciosa, as questões internas da rádio. Isto nos levou à conclusão de que a emissora pode e deve ser estudada para além dos limites do Estado.

O segundo texto deve ser considerado como uma obra de referência indispensável a qualquer análise que envolva a Rádio Nacional. Tem como principal objetivo escrever a história da emissora, sem pretender aprofundar uma análise da conjuntura política ou entrar em questões de cunho ideológico. Narra a trajetória da Nacional, desde sua fundação em 1933, até 1964, quando se inicia um processo de cassação e de abertura de inquéritos contra todos os possíveis opositores do Golpe de 64 pertencentes aos quadros da emissora, fato que contribui para acelerar o processo de decadência que já se encontrava em curso. A obra é uma excelente fonte de consulta, fruto de uma pesquisa cuidadosa. Foi de grande valia para o esclarecimento de algumas questões e como fonte de informações complementares.

O terceiro trabalho é o de Doris Haussen, que pretende:

...identificar o papel político do rádio sob os governos populistas de Getúlio Vargas, no Brasil, e de Juan Domingos Perón, na Argentina. Trata-se de uma pesquisa historiográfico-descritiva, desenvolvida de forma comparada

*através do estudo da trajetória das rádios Nacional (Brasil) e Belgrano (Argentina), analisando o contexto sócio-político-econômico*²⁴.

O período abrangido pelo estudo é o das décadas de 20 a 50. A definição de populismo é alcançada pela fusão das obras de Weffort, Laclau, Ianni e Martin-Barbero. Mesmo afirmando que o desenvolvimento do rádio não se deveu a esta prática política, mas sim, às inovações técnicas, a autora pretende estabelecer um paralelo entre o apogeu e o declínio do rádio e o do populismo, ou seja, estreitar a relação do desenvolvimento de um veículo de comunicação de massa popular com o fenômeno populista na América Latina. Durante todo o trabalho, Haussen tenta demonstrar a interferência dos governos de Perón e Vargas na programação da Rádio Belgrano e da Nacional, respectivamente. Entretanto a autora afirma que o rádio possui outros determinantes, principalmente a Nacional, que levam a programação a caminhar em direção contrária à política implementada pelo Estado. A análise das programações é feita de forma superficial. O trabalho encontra-se permeado pelas próprias contradições do conceito de populismo adotado por Haussen.

No que diz respeito à relação rádio/sociedade, de forma mais ampla, temos uma tese da área de História Social da USP, de Antônio Pedro, intitulada *A locomotiva no ar (Rádio na cidade de São Paulo; 1924/1934)*. O autor mostra a relação existente entre rádio e modernidade em São Paulo, nas décadas de 20 e 30, estudando as alterações ocorridas nesta sociedade a partir das interferências impostas pela cultura de massa. Antônio Pedro chama a atenção para a dificuldade do trabalho com o tema devido à ausência de uma história social dos meios de comunicação. Segundo o autor, sua tese tem como ponto de partida a História do Cotidiano e as propostas de análise das estruturas de longa duração para resolver algumas questões metodológicas.

²⁴ Haussen, Doris F. *Rádio e Política: Tempos de Vargas e Perón*. SP, Tese de Doutorado, ECA/USP, 1992. p.I.

Apesar de centrar suas preocupações na relação rádio/modernidade e tomar como *locus* específico a cidade de São Paulo, o estudo de Antônio Pedro nos permite traçar um panorama da situação do rádio no Brasil nas décadas anteriores às que iremos tratar mais especificamente.

Tendo como referência as emissoras de rádio como um todo e não somente a Rádio Nacional, Alcir Lenharo, no artigo *Fascínio e Solidão: As cantoras do rádio nas ondas sonoras do seu tempo*²⁵, estuda o fenômeno das "cantoras do rádio". O autor centra a análise na questão das relações que se estabelecem entre o artista e o público, tentando demarcar o papel social do ídolo popular. Como a maioria absoluta das cantoras citadas no artigo pertencia aos quadros da Nacional, utilizaremos algumas das reflexões gerais apresentadas pelo autor.

Ao privilegiarmos, dentro da programação geral da Rádio Nacional, as radiodramatizações, não podemos deixar de fazer referência à dissertação de mestrado de Zenilda Poci B.N. Belli, *Radionovela: Análise comparativa na radiodifusão da década de 40 através de registros de audiência em São Paulo.*, ECA-USP, 1980. A autora centrou o trabalho em entrevistas, por ela realizadas, com pessoas que atuaram no meio radiofônico na década de 40, e, em pesquisas do IBOPE, como forma de aferir a audiência das radionovelas. No que diz respeito à contextualização histórica, o trabalho contém uma série de imprecisões. Quanto à análise da programação propriamente dita, reproduz alguns mapas do IBOPE, não estabelecendo nenhum critério de análise do material apresentado, além do fato de trabalhar com depoimentos tomando-os como verdade, sem confrontá-los com outras fontes.

²⁵ Lenharo, Alcir. *Fascínio e solidão: As cantoras do rádio nas ondas sonoras do seu tempo*. IN: **Luso-Brazilian Review**, 30:1, Summer, 1993. p.75-83.

O rádio brasileiro é, ainda hoje, um objeto de estudo pouco explorado. É um *campo* que merece receber uma maior atenção por parte daqueles que se preocupam em conhecer as engrenagens de funcionamento das sociedades contemporâneas. O trabalho com o rádio é, por sua própria natureza, um trabalho interdisciplinar, pois requer do historiador a utilização de métodos variados de análise. A partir do mapeamento dos trabalhos existentes acerca do rádio, podemos afirmar que o que está por ser feito é significativamente maior do que o já existente.

GIRANDO O *DIAL* - Estabelecendo um diálogo interdisciplinar.

Num movimento em sintonia com o presente, as pesquisas históricas atuais quebram os grilhões do isolamento e se integram no circuito da interdisciplinaridade. Esta nova forma de seleção e tratamento dos objetos em estudo tem permitido ao historiador, nas últimas décadas, percorrer os caminhos do tempo próximo, penetrando em territórios antes consagrados à sociologia e à ciência política. Valendo-se do instrumental teórico das disciplinas vizinhas - utilizado dentro de uma lógica histórica - o historiador constrói novas análises, contribuindo também na tentativa de melhor compreender nosso próprio tempo.

Os meios de comunicação contemporâneos integram um sistema complexo, composto por diferentes elementos os quais impõem uma análise variada a partir de uma abordagem multidisciplinar (conteúdos veiculados, técnica de transmissão, nível de eficácia, formas de produção, produtores, formas de mensagem). A tendência atual das pesquisas acerca dos meios de comunicação é a de buscar investigar tanto a capacidade de

influência destes meios, quanto as determinantes estruturais do pensamento que fundamentam a produção em si mesma ²⁶.

Segundo Jean Tardieu, no trabalho já citado, o estudo global do rádio deve ser dividido em alguns campos de pesquisa, ou melhor, observados a partir de quatro perspectivas. A primeira, do ponto de vista da criação e da organização, onde tanto o rádio como a televisão, por serem meios de "massa", não se restringem ao papel de instrumento de informação e diversão, mas exercem influência e pressão moral e social. A segunda, a partir da ótica do consumidor, por quem os meios de comunicação podem ser considerados demiurgos, todos-poderosos. A terceira, através do olhar do observador ou do historiador do futuro, pois os meios audiovisuais como o rádio integram uma estrutura que é o resultado da reunião de um grande número de técnicas artísticas e científicas. Dentro de suas mensagens encontram-se sintetizadas toda a civilização e a cultura da qual fazem parte. E, em quarto lugar, do ponto de vista do próprio meio, de sua ambigüidade, complexidade e diversidade de elementos, principalmente os aspectos criativos (ou criadores) que produzem sempre coisas novas que se tornarão rapidamente ultrapassadas ²⁷.

Neste trabalho, o encontro da história com os meios de comunicação de massa se dá a partir de um olhar do presente para o passado, considerando-se (como no terceiro ponto de Tardieu) o rádio como integrante de uma estrutura complexa onde se revelam inúmeros elementos da cultura e da civilização, nas quais o meio de comunicação se encontra inserido. Isso não significa que iremos deixar de considerar os pontos de vista do produtor, do consumidor, ou ainda as especificidades do próprio meio, apenas o fazemos com as limitações presentes num olhar do futuro. Pretendemos, aqui, estar de alguma forma contribuindo para o resgate daquilo que rapidamente se tornou ultrapassado e ficou relegado ao esquecimento por parte dos estudiosos.

²⁶ Wolf, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa, Editorial Presença, 1992.

²⁷ Tardieu, Jean. *Grandeurs et faiblesses de la radio: Essai sur l'évolution, le rôle et da portée culturelle de l'art radiophonique dans la société contemporaine*. Paris, UNESCO, 1069. p.28 e 29.

Visitando à literatura especializada sobre os meios de comunicação de massa, encontramos alguns teóricos (Adorno é o principal deles) utilizando a denominação "indústria cultural", com a finalidade de questionar-lhes o papel social e os conteúdos veiculados. Para estes teóricos, os *mass media* em uma sociedade capitalista servem para divulgar e perpetuar a ideologia da classe dominante, e, assim sendo, não se encontra nos conteúdos veiculados elementos da cultura popular, senão de forma completamente distorcida e desprovida de qualquer caráter popular verdadeiro ²⁸. Partindo dessa premissa, fica inviabilizado qualquer trabalho que pretenda estudar uma sociedade pela produção de seus meios de comunicação, pois uma análise dos conteúdos veiculados revelará somente elementos e visões pertencentes à classe dominante. Esta visão pessimista, reducionista e fechada, inibiu, durante algum tempo, o desenvolvimento de novos trabalhos.

Trabalhar a relação rádio-sociedade, conjugada à interferência do Estado, significa colocar-se em meio a uma diversidade de fontes fragmentárias, descontínuas e de natureza diversa²⁹. Para começarmos a solucionar a questão, encontramos uma pista deixada pelo historiador italiano Carlo Ginzburg em seu artigo "SINAIS - Raízes de um paradigma indiciário". Ginzburg busca recuperar aquilo que denomina um modelo epistemológico ou um paradigma, que emergiu no âmbito das ciências humanas no final do século passado e que ainda não foi explicitamente teorizado - o paradigma indiciário ou semiótico. A postura do historiador que põe em prática o método indiciário deve ser a de não desprezar os vestígios, os pequenos rastros, as ausências e as presenças, ser qualitativo e não somente quantitativo.

²⁸ Adorno, Theodor W. "O Iluminismo como mistificação de massa". In: *Teoria da Cultura de Massa*. Org. Luiz Costa Lima. RJ, Paz e Terra, 1990.

²⁹ A falta de uma política de preservação da documentação produzida pelos meios de comunicação de massa (já comentada anteriormente), nos coloca em meio a pequenas pistas, séries documentais fragmentadas, obrigando-nos a reconstituir este cotidiano a partir de fontes diversas.

Ao depararmos-nos com a questão da relação estabelecida entre os meios de comunicação e as culturas de classe, decidimos seguir ainda algumas das pistas deixadas por Ginzburg em sua reflexão acerca da "circularidade cultural", extraída de Bakhtin, segundo a qual há uma *influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante*³⁰, verificando a impossibilidade da existência de uma "cultura popular pura", isolada e completamente desprovida de elementos da cultura dominante. Continuamente, os elementos culturais são permutados entre as duas culturas - para não dizer entre as diversas culturas -, levando ao questionamento de uma visão ortodoxa de apropriação pura de elementos culturais de uma classe por outra, e, também, a afirmação da inexistência de uma "cultura popular autêntica". Ao chamar a atenção para tal fato, não é nosso objetivo negar a existência da tentativa e mesmo da utilização, pela classe dominante, de elementos culturais da classe trabalhadora (ou subalterna), com a finalidade de criar um controle ideológico, de determinar "visões de mundo" ou de moldar comportamentos. Pois, como alerta o historiador Roger Chartier adotar essa perspectiva "*significaria esquecer que tanto os bens simbólicos como as práticas culturais continuam sendo objeto de lutas sociais*"³¹. O que está em questão é a eficácia dessa tentativa, a idéia de controle absoluto de uma classe sobre a outra, a visão maniqueísta dos acontecimentos, as noções de cultura de classe pura e estanque como algo que não circula.

Articulando a questão da circularidade cultural com o fato de utilizarmos como uma das principais fontes de pesquisa os textos das radiodramatizações - um texto que apesar de escrito é oral -, devemos atentar às questões colocadas pelo filósofo Antônio Gramsci:

Do ponto de vista cultural e histórico, porém, existe uma diferença entre expressão linguística da palavra escrita e falada e as expressões linguísticas

³⁰ Ginzburg, Carlo. *O queijo e os vermes: O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. SP, Cia das Letras, 1990. p.24

³¹ Chartier, Roger. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico". In: *Estudos Históricos*, RJ, vol. 8, nº 16, 1995. p.184.

das outras artes. A linguagem "literária" é estreitamente ligada à vida das multidões nacionais e desenvolve-se lentamente e apenas molecularmente; se se pode afirmar que todo grupo social tem uma "língua" própria, deve-se notar (salvo raras exceções) que entre a língua popular e a das classes cultas há uma contínua aderência e um contínuo intercâmbio. ³²

Para compreendermos a relação que se estabelece entre o rádio e a sociedade, precisamos delimitar o papel deste meio dentro do contexto social como um todo e, em seguida, desvendar seus mecanismos internos de funcionamento. Para nos auxiliar nesta tarefa utilizaremos aqui a noção de *campo* elaborada por Pierre Bourdieu. Para o sociólogo, "*o campo de produção é um espaço social de relações objetivas*"³³, ou seja, a noção de campo é uma categoria metodológica que nos autoriza a recortar uma fatia do social onde as fronteiras estão claramente demarcadas. A produção radiofônica está inserida em um dos campos da produção cultural.

Um estudo que tem como objeto os meios de comunicação e suas mensagens deve contemplar a relação que se estabelece entre a mensagem e o receptor da mesma. Quando as pessoas entram em contato com informações ou idéias, independente da origem e da espécie destas, ocorre uma interação entre o conhecimento armazenado e o que de novo lhes é apresentado - podendo, inclusive, ocorrer a rejeição parcial ou completa destes novos elementos apresentados.

A partir do momento em que elementos novos são absorvidos, ocorre uma recodificação da mensagem - que, mesmo quando absorvida por completo, interage com a bagagem cultural acumulada pelo indivíduo. Este fenômeno não anula o caráter ideológico da mensagem, entretanto relativiza bastante a eficácia da utilização da mesma para fins específicos. A mensagem alcançará o objetivo planejado, caso esteja de fato adequada a despertar o interesse do receptor, ou prestar-lhe alguma contribuição. No caso dos *mass*

³² Gramsci, Antônio. *Literatura e vida nacional*. RJ, Civilização Brasileira, 1968. p. 25-6.

³³ Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa, Difel, 1989. p.64.

media, uma mensagem pode ser rejeitada de tal forma, que pode vir a causar o desaparecimento de um programa ou a total reformulação do mesmo.

A problemática que envolve a capacidade da transmissão recepção de mensagens, foi estudada pelo sociólogo Lucien Goldmann, a partir do conceito de *consciência possível*. As reflexões desenvolvidas pelo sociólogo apontam para o cuidado que se deve tomar com análises simplistas sobre a absorção de conteúdos. Segundo Goldmann:

...não há apenas um homem ou um aparelho que emite informações e um mecanismo que as transmite, mas também, em qualquer parte, um ser humano que as recebe. (...)

Essa consciência receptora é opaca a toda uma série de informações que não passam mesmo em razão de sua estrutura, enquanto outras informações passam, e outras, enfim, só passam de maneira deformada.

...quem olha do exterior e tenta comparar o que foi emitido com o que foi recebido constata que apenas uma parte da emissão foi recebida e que mesmo essa parte, adquiriu uma significação assaz diferente da que fora enviada.³⁴

Os níveis de aceitação dos programas medidos pelos institutos de audiência, somados às cartas publicadas nas colunas dos leitores-ouvintes, nos servem de pistas, permitindo-nos levantar algumas suposições acerca dos níveis de aceitação e absorção de mensagens, obtidos por determinados programas.

Em um ensaio acerca da problemática do conceito de *Cultura Popular*, Roger Chartier chama atenção para o fato de que:

A mídia moderna não impõe, como se acreditou apressadamente, um condicionamento homogeneizante, destruidor de uma identidade popular, que seria preciso buscar no mundo que perdemos. A vontade de inculcação de modelos culturais nunca anula o espaço próprio da sua recepção, do seu uso e da sua interpretação.³⁵

³⁴ Goldmann, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna*. SP, Difusão Européia do Livro, 1972. p.8.

³⁵ Chartier, Roger. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico". In: *Estudos Históricos*, RJ, vol. 8, nº 16, 1995. p.186.

As emissoras de rádio brasileiras, em seu período áureo, transmitiam semanalmente um grande número de radiodramatizações. Destas, a radionovela foi o gênero que causou mais impacto - a primeira transmissão ocorreu em 1942, na Rádio Nacional. A partir dos textos das radionovelas, recolheremos elementos que nos permitam compreender a sociedade na qual se encontram inseridos, desvelar os temas recorrentes, captar parte dos anseios e das fantasias das classes populares (público alvo para o qual era dirigida esta espécie de programação).

Para utilizarmos os textos ficcionais radiofônicos, devemos, logo de início, conhecer e considerar as especificidades que o próprio rádio possui, frente a outros meios e comunicação. Pois segundo Chartier:

*...é fundamental lembrar que nenhum texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade; qualquer compreensão de um texto, não importa de que tipo, depende das formas com as quais ele chega até seu leitor.*³⁶

Na tentativa de conhecermos melhor o suporte através do qual o texto era transmitido, contaremos com as contribuições presentes em um estudo sobre a peça radiofônica, de George Bernard Sperber, onde o autor destaca duas questões que considera serem fundamentais para o estudo das radiodramatizações.

A primeira diz respeito à principal característica do rádio: a audibilidade. Os meios de expressão são a palavra, a música e o ruído. Mas, segundo Sperber, "*na peça radiofônica o valor mais decisivo cabe à palavra*"³⁷. Amaral Gurgel (importante autor de radionovelas) também corrobora esta afirmação. Em um trabalho dirigido a novos autores que pretendessem atuar no rádio, alerta para o fato de que:

³⁶ Chartier, Roger. "Textos, impressões, leituras". In: Hunt, Lynn. *A nova história cultural*. SP, Martins fontes, 1992. p.220.

³⁷ Sperber, George B. *Introdução à peça radiofônica*. SP, EPU, 1980. p.116.

O radioteatro tem apenas a voz. E, na falta [da imagem], deve encontrar a maneira de dar ao ouvinte através da imaginação tudo o que lhe está faltando. Independente da voz do ator, o radioteatro tem mais dois recursos auxiliares: o contra-regra e o sonofonista. (...)

Esses dois elementos ajudam o ator ou a atriz, mas o elemento primordial, o indispensável, é a palavra, com a inflexão justa, transmitindo o sentimento, levando a mensagem que o autor concebeu.³⁸

A segunda questão destacada por Sperber é a da limitação entre a extensão da narrativa e as possibilidades de compreensão da mesma, ou seja, *"nosso ouvido não está acostumado a acompanhar durante longo tempo apenas a palavra, sem o apoio concomitante do olho, da impressão visual"*³⁹. Logo, na busca de uma metodologia que nos permita aprofundar os estudos dos textos radiofônicos, verificamos que os diálogos curtos dificultam tomar-se como unidade de análise a palavra e suas relações de vizinhança, tornando os métodos comumente utilizados pela linguística, através da análise de discurso, pouco eficazes.

Laurence Bardin⁴⁰ afirma que ao desejarmos ultrapassar a compreensão dos significados imediatos dos elementos comunicativos, devemos utilizar os recursos da análise de conteúdo. Pois esta, de maneira geral, nos leva a ultrapassar a incerteza de saber se tal mensagem está, efetivamente, contida no objeto analisado, e se esta apreciação particular pode ser partilhada com outros, além do próprio enriquecimento da leitura. Verificamos que se um primeiro olhar já é frutífero, tanto mais o será a possibilidade de demonstrar o propósito das mensagens, através de outros mecanismos que não estejam restritos à simples interpretação pesquisador/leitor.

A autora acrescenta que a análise de conteúdo das mensagens pode ser aplicada a todo tipo de comunicação. Essa amplitude de universos que podem ser abordados se deve

³⁸ Gurgel, Francisco Inácio do Amaral. *Segredos do radioteatro*. RJ, Ed. Bruguera, 1964. p.8 e 9.

³⁹ Sperber, George. op. cit. p.117.

⁴⁰ Bardin, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa, Edições 70, 1991. p.29.

ao fato de que a técnica, da qual se utiliza essa análise "*tem que ser reinventada a cada momento*"⁴¹, de forma a se adequar ao domínio e ao objeto e estudo pretendidos. Ainda, segundo Bardin, qualquer mensagem deveria poder ser escrita, e logo, decifrada pelas técnicas da análise de conteúdo. Laurence Bardin não deixa de considerar as dificuldades da aplicação de tais técnicas nas comunicações não linguísticas, entretanto considera-as apenas dificuldades, não impossibilidades.

Entre os possíveis domínios da aplicação da análise de conteúdo, Bardin inclui os meios de comunicação de massa. No caso do rádio, o código linguístico é oral, entretanto, ao trabalharmos com as dramatizações radiofonizadas, o código linguístico a ser analisado é o escrito, que foi oralizado. As radiodramatizações são baseadas em textos previamente escritos, onde as repetições, as reticências, as ênfases, são calculadas anteriormente em todos os seus detalhes, de forma a alcançarem efeitos determinados. Para suprir ausência do recurso visual, cria-se uma "imagem sonora", utilizando-se a música e os ruídos como parte integrante da mensagem. Verificamos ainda, que nas radiodramatizações há, muitas vezes, a utilização de um mesmo código escrito - compreendendo intenções comunicativas variadas e que só completarão a mensagem quando acrescido destes outros elementos.

Para pôr em prática a análise de conteúdo é fundamental definir as unidades de codificação que serão utilizadas. Estas poderão ser, desde a palavra, até o texto como um todo. Dentro da própria linguística ainda existem muitos debates referentes a estas unidades, principalmente à definição do que deva vir a ser considerado um texto, enquanto uma unidade passível de análise linguística. Tal fato não deve limitar os objetivos desta análise a simples trabalho de descrição de conteúdo. O interesse fundamental deve residir no que as unidades revelam depois de serem tratadas, ou seja, na interpretação dos resultados alcançados.

⁴¹ Idem. p.31.

A linguística fornece ao historiador um instrumental teórico para que o mesmo ultrapasse o estágio de uma leitura ingênua, como já afirmamos anteriormente. Entretanto, segundo Régine Robin, não é ela que nos dá a "chave" para desvendar a função da mensagem na sociedade. Este desvendamento se dá a partir da compreensão da ideologia que permeia a produção da mensagem, seja tratando-se de um texto ou de qualquer outro elemento analisado⁴². A afirmação de Robin pode ser complementada pela reflexão de Eliseo Verón:

*Sabe-se intuitivamente que o ideológico está em toda a parte: ele figura (de maneira ainda não explicada) em nossas "palavras" e em nossos "atos"; semelhante verificação não se pode reduzir a uma figura literária, e uma teoria adequada das ideologias deve explicar como isso é possível.*⁴³

A língua serve de matéria-prima e não pode ser desvinculada do contexto histórico. Para que serve ao historiador a compreensão pura do código linguístico se este não o levar a elucidação das condições de produção, das implicações sociais, políticas, ideológicas, que envolvem a mensagem? A análise pura da língua é do interesse do lingüista, não do historiador. A falta de contextualização torna a aproximação entre as duas disciplinas, inócua.

Fazendo uma incursão no trabalho de Bakhtin, acreditamos que ele possa contribuir no sentido de levar a uma melhor reflexão sobre a função do signo enquanto elemento ideológico, reflexo e fragmento da realidade em que está inserido. O autor alerta para o fato de que para qualquer produto (ou instrumento) pode ser transferido um signo ideológico. A decodificação do signo se faz com o auxílio do conhecimento do contexto. Quanto às relações estabelecidas entre o ideológico e o real, Bakhtin afirma que:

⁴² Robin, Régine. *História e Linguística*. SP, Cultrix, 1977. p.19

⁴³ Verón, Eliseo. *A produção do sentido*. SP. Cultrix, 1980. p.62,

*"tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia"*⁴⁴.

O que interessa ao historiador é compreender o significado, que é específico de um tempo e lugar determinados, um mesmo código muito provavelmente terá sua significação alterada se for transferido de lugar, ou transportado no tempo. Para nós, Bakhtin reforça esta afirmação quando escreve que:

...o essencial na tarefa de decodificação, não consiste em reconhecer a forma (lingüística) utilizada, mas compreendê-la num contexto preciso, compreender sua significação numa enunciação particular. ⁴⁵

PREPARANDO O CENÁRIO: SINOPSE DE UMA ÉPOCA.

a. O tempo.

Em 1930, Getúlio Vargas chega ao poder e nele se mantém até 1945. Este é um período agitado: golpes, revoluções, projetos constitucionais, ditadura. No campo da produção cultural, as décadas de 30 e 40 merecem um destaque especial. Através da criação de novas propostas ou, ainda, da incorporação e re-significação daquelas já existentes, desde os anos 20, o Estado investiu esforços e verbas significativos nas mais diversas áreas da produção cultural brasileira. Literatura, música, cinema, rádio, folclore, arquitetura, são alguns dos campos nos quais o Estado interferiu direta ou indiretamente.

Incentivando a produção cultural através de regulamentações e concursos, tornando-a lugar comum nos discursos de importantes figuras políticas, financiando novas iniciativas e recuperando as já existentes, o Estado tenta acertar o "tom" desta produção.

⁴⁴ Bakhtin, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. SP, Hucitec, 1981. p.31

⁴⁵ Idem. p.93.

O movimento de outubro de 1930 coloca no poder várias frações de classe, sem assegurar a nenhuma delas o controle absoluto do processo de mudanças em curso, fato que confere à época algumas peculiaridades. Abre-se um período de crise hegemônica: *...o que acabou garantindo ao Estado - à burocracia estatal - a possibilidade de atuar com relativa margem de autonomia face aos interesses em disputa.*⁴⁶

Um golpe, em 1937, implanta o Estado Novo, que se estende até 1945. É um período autoritário, onde, através de um regime ditatorial, acentuou-se a centralização do poder nas mãos do governo⁴⁷. Nessa nova conjuntura, a interferência estatal, nas mais diversas atividades, se intensifica. A produção cultural não escapou à regra. Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, o governo concentra, em um só órgão do Estado, o controle do setor cultural⁴⁸. Este Departamento atua como censor, de um lado e, de outro, como incentivador da produção de atividades culturais diversas. Financia obras que tenham como temas principais aqueles por ele priorizados, como os de interesse nacional. O DIP tornou-se também um produtor cultural, possuía publicações próprias, produzia programas de rádio e filmes.

Na gestão do DIP, legislações são aprovadas, novos órgãos são criados, ocorrem concursos nacionais de literatura, em diversas categorias, prêmios de poesia; efetuam-se, também, mudanças no sistema de ensino. O Estado transforma-se em um lugar privilegiado de produção intelectual. Esta política acaba trazendo para dentro dos quadros estatais grande parte da intelectualidade da época. Apesar do fato de estes intelectuais terem que observar os limites traçados pela orientação do Estado, deixam transparecer em suas produções algumas das contradições existentes tanto entre as diversas posições que os

⁴⁶Mendonça, Sônia Regina. "Estado e sociedade: a consolidação da república oligárquica". In: Maria Yedda Linhares (org.), *História Geral do Brasil*. RJ, Campus, 1990. p.237.

⁴⁷ Segundo Norberto Bobbio: "...pode-se definir Governo como o conjunto de pessoas que exercem o poder político e que determinam a orientação política de uma determinada sociedade. É preciso, porém, acrescentar que o poder de Governo, sendo habitualmente institucionalizado, sobretudo na sociedade moderna, está normalmente associado à noção de Estado". Bobbio, Norberto: Matteucci, Nicola e Pasquino, Gianfranco. *Dicionário de Política*, DF, Edunb, 1993. Vol. 1, p. 553.

⁴⁸ A presença do DIP, será trabalhada de forma mais pormenorizada mais à frente.

mesmos ocupavam dentro do *campo* político e intelectual, quanto com os diversos grupos que se encontravam no poder⁴⁹. Um dos grandes problemas enfrentado por aqueles que se dedicam ao estudo da produção cultural no período de existência do DIP, é o fato de ter que debater com uma corrente historiográfica que predominou durante a década de 70 e parte da de 80. Esta analisava o Estado como um todo monolítico, a partir de uma visão unilateral que impedia a visualização da existência de especificidades tanto entre os diversos órgãos do Estado como entre as pessoas que ocupavam cargos direta ou indiretamente ligados ao mesmo. Por exemplo, no campo da reforma educacional haverá um confronto entre as idéias de Anísio Teixeira e o grupo católico capitaneado por Alceu Amoroso Lima. Travou-se uma verdadeira guerra de posições saindo vencedor o grupo católico .

O Ministério da Educação e Saúde - MES, na gestão do Ministro Gustavo Capanema, destacou-se na prática de incorporação da intelectualidade aos quadros do Estado. Sônia Mendonça traça um excelente mapa deste "território livre", vejamos:

Foram alguns de seus colaboradores: Mário de Andrade - um dos líderes do movimento modernista dos anos 20, consubstanciado na Semana de Arte Moderna e no "retorno" às raízes autenticamente nacionais da cultura brasileira; Lúcio Costa - um dos fundadores de uma "Escola" de arquitetura que se firmou com a construção do prédio do Ministério da Educação no Estado Novo e culminou com o projeto da nova capital, Brasília, inaugurada em 1960; Alceu Amoroso Lima - um dos líderes da ação católica no Brasil (...); Carlos Drummond de Andrade - considerado o poeta-maior da literatura brasileira moderna (...); Heitor Villa-Lobos - maestro, compositor, um dos "mestres" da escola nacionalista na música erudita brasileira; e Anísio Teixeira - um dos fundadores do movimento da Escola Nova no Brasil dos anos 20, e cuja bandeira era a defesa da escola pública, universal e gratuita, de modo a propiciar igualdade de oportunidade a todos. ⁵⁰

⁴⁹Utilizamos aqui a noção de *campo* de Pierre Bourdier. Ver: Bourdier, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. SP, Perspectiva, 1977.

⁵⁰Mendonça, Sônia Regina. "O nacional e o popular em questão: a cultura nos anos de 1930 a 1950." In: Maria Yedda Linhares. *História Geral do Brasil*. RJ, Campus, 1990. p. 265.

Neste cenário aparentemente renovador, repleto de iniciativas no campo cultural, em meio a uma reforma na estrutura educacional - com a presença de constantes exaltações na imprensa ao esforço bem sucedido do Estado em reverter o quadro de "trevas" e "abandono" culturais herdado dos governos anteriores - , a sociedade brasileira apresentava uma taxa de analfabetismo de 56,17% ⁵¹. Este quadro colocava o rádio em um lugar privilegiado entre os meios de comunicação.

Já no início da década de 40, o rádio havia se tornado o senhor absoluto dos meios de comunicação na sociedade norte-americana. Crescia rapidamente pela América Latina, e transformava-se no companheiro inseparável das classes populares no Brasil. O teatrólogo Nelson Rodrigues, em uma matéria escrita para a revista *Diretrizes*⁵², classifica o rádio como a "Poesia do Subúrbio".

O chefe de família que anda o dia todo na rua pode não imaginar o que seja ouvir de manhã até a noite, os mais incríveis programas. Mas a mulher, as filhas, que têm em casa uma permanência obrigatória de quase 24 horas por dia, são intransigentes. Ligam o aparelho às seis horas, logo que irrompem as aulas de ginástica que ninguém faz. Assim no lar suburbano o rádio representa alguma coisa de sério, alguma coisa de tremendamente insubstituível. O mundo doméstico já não pode prescindir das músicas, das peças, das vozes, e até, dos anúncios que circulam implacavelmente. A "poesia da vida" vem às seis horas, com o professor Oswaldo Diniz Magalhães. ⁵³

Multiplicam-se as ofertas de aparelhos de rádio no mercado. São modelos simples e populares; médios, com razoável potência de alcance; luxuosos e sofisticados, superpotentes (capazes de captar os diversos tipos de ondas hertzianas), todos poderiam ser adquiridos à vista ou em suaves prestações. Se algum problema técnico ocorresse, os

⁵¹Beisiegel, Celso de Rui. "Educação e sociedade no Brasil após 1930". In: Boris Fausto, *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III - vol. 4. SP, Difel, 1986. p.385.

⁵² Revista lançada em 1938 por Samuel Wainer, com o apoio de Azevedo Amaral. Considerada como um dos poucos veículos de comunicação onde se publicava críticas ao Estado Novo.

⁵³ Rodrigues, Nelson. "Rádio - Poesia do Subúrbio". In: *Diretrizes*, RJ, 11/12/1941. p.19.

amantes da radiofonia não deviam se entristecer ou desesperar, pois havia rádios de aluguel no mercado.

Quanto à capacidade da população de usufruir das inovações técnicas, dentro das "fronteiras geográficas" deste estudo, ou seja, o então Distrito Federal, encontramos o seguinte quadro em 1940.

PROPRIEDADES INSTALAÇÕES	DOMICÍLIOS QUE DISPÕEM DAS INDICADAS		
	com aparelhos de telefone		com
aparelhos rádio-receptores	nº de domicílios	nº de aparelhos	nº de
TOTAL DE DOMICÍLIOS			domicílios
domicílios n° de aparelhos			
Totais.....	284.973	50.266	53.082
139.405			131.726
Quadro urbano.....	104.400		42.773
66.476	73.514		45.414
Quadro suburbano.....	133.037		6.536
54.863	55.397		6.647
Quadro rural.....	47.536		930
10.387	10.494		1.021

Propriedade particular.....	279.122		49.936
130.387	138.008		52.598
Propriedade do governo..	5.028		290
1.254	1.305		429

Censo Demográfico - Habitação : Distrito Federal - 1940.

A partir dos dados coletados pelo recenseamento, podemos verificar que 46,2 % dos domicílios visitados possuíam aparelhos rádio-receptores, sendo que, em 5,8 % destes, encontramos mais de um aparelho - um número bastante significativo se comparado à situação sócio-econômica da época. Acrescentemos a isto o fato de que, apesar de estarem incluídos no total de aparelhos, aqueles pertencentes às repartições públicas, o percentual é pouco significativo - pois não corresponde a mais de 0,9 % do número total - tendo pouca interferência sobre nossas observações.

Pelo quadro acima apresentado, podemos afirmar que uma parte bastante significativa da população do Distrito Federal convivia com a produção radiofônica. Acrescenta-se a este percentual estatisticamente verificado, uma prática cotidiana das famílias (principalmente na área suburbana): a de se reunir à noite e nos finais de semana para ouvir os programas preferidos, convidando os vizinhos e amigos para compartilhar do "evento". Havia ainda a estratégia dos donos de estabelecimentos comerciais que, para atrair maior freguesia, mantinham um aparelho de rádio sempre sintonizado nos programas mais populares. Em março de 41, a revista *Diretrizes* publica o depoimento de um menino, morador do subúrbio, que foi o primeiro colocado em um concurso escolar. Quando o repórter pergunta a Zeli, se ele gosta de rádio, recebe a seguinte resposta:

-Muito. Infelizmente não posso escutar sempre que quero. Lá em casa não tem rádio e eu só ouço os programas do armazém que fica perto. Sempre que tenho uma folga me sento num caixão de querosene e fico ouvindo meus cantores prediletos ou então a irradiação do futebol⁵⁴.

O número de ouvintes das estações radiofônicas do Distrito Federal não ficava restrito aos limites geográficos da Capital em si. As estações mais potentes eram sintonizadas nos municípios vizinhos e possuíam grande audiência. No caso da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, havia a estação de ondas curtas que poderia ser ouvida em diversos pontos do território nacional. O jornalista e estudioso da música popular, J.R. Tinhorão, chama atenção para o fato de que o fascínio causado pelos programas da Rádio Nacional estava não só no programa em si, mas "*na força de atração que o grande centro urbano do Rio de Janeiro - a idealizada Capital Federal - exercia sobre pessoas em processo de ascensão social nas áreas menos desenvolvidas do Brasil*"⁵⁵.

As transmissões radiofônicas, associadas ao cinema, levam a moda da Capital ao interior. A forma de falar é alterada, as gírias presentes nas músicas e nos programas vão

⁵⁴ "O menino que tirou 100", *Diretrizes*, 20/03/41. p.13.

⁵⁵ Tinhorão, J.R. "Nos anos de ouro dos auditórios" In: Revista do Jornal do Brasil, 01.05.77.

sendo incorporadas ao cotidiano dos ouvintes. As propagandas (muitas vezes locais) revelam o que é consumido nos centros urbanos, despertando o morador do interior para os hábitos da cidade, criando uma sensação de proximidade e de identidade entre as regiões. Em novembro de 43, a revista *Diretrizes* publica um artigo denominado "A Revolução feita pelo rádio", que critica a "Influência dos microfones na vida ingênua das províncias".

Pois foi o rádio que operou a singularíssima revolução. Sob a sua influência quotidiana, permanente e insidiosa, a fisionomia local, formada através dos tempos, marcando seus traços a custa de tantas tradições, (...) foi decompondo-se aos poucos, até descaracterizar-se por completo. Em Laranjeiras já se fala mais de Orlando Silva do que de Fausto Cardoso. Em Propriá e em Marrom as canções de reisado foram substituídas pelos sambas de Odete Amaral. As histórias que se contam nos alpendres do Ranchão deixaram de ser as do Zé do Vale e as de Nicolau Tolentino: são agora histórias do "Teatro pelos ares", enredos de novela...⁵⁶

Assim, amplia-se ainda mais este provável universo de ouvintes e, por conseguinte, a possível influência do conteúdo e/ou linguagem radiofônicos no cotidiano dos cidadãos. Fato este que reforça a necessidade da tentativa de um estudo mais detalhado acerca das possíveis relações que se estabelecem entre este meio de comunicação e a sociedade na década de 40.

b) A emissora.

Em 12 de setembro de 1936, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro fez a sua primeira emissão oficial. A Sociedade Civil Brasileira Rádio Nacional pertencia ao mesmo grupo de "A Noite S/A" e da "S/A Rio Editora", que, a partir de 1931, passa a integrar os empreendimentos, no Brasil, do capitalista norte-americano Percival Farquhar, - que atuava

⁵⁶ "A Revolução feita pelo Rádio", *Revista Diretrizes*, 11/11/43. p.23.

em várias outras áreas, como as de estradas de ferro (Madeira-Mamoré), exploração de minério e fornecimento de energia elétrica.

A Rádio Nacional inicia suas atividades contando com um "cast" de artistas exclusivos, composto na sua grande maioria por jovens que já vinham se destacando nas atividades radiofônicas. No grupo dos cantores, contava com Marília Batista, Aracy de Almeida, Orlando Silva, entre outros. As vozes que colocaram a emissora no ar foram as de Celso Guimarães, Ismênia dos Santos e Oduvaldo Cozzi (todos como "speakers"). A Nacional possuía nove orquestras, e entre os maestros já se encontrava o brilhante Radamés Gnattali. Como cronista, a emissora contratou o experiente Genolino Amado (redator-chefe de a "Hora do Brasil", que já atuava na rádio desde o início da década de 30) e para redator, Rosário Fusco. A programação matinal passou a ser aberta pelas aulas de ginástica do professor Oswaldo Diniz Magalhães ⁵⁷. A nova emissora nascia com pretensões de ser a maior estação do país - na verdade, ela própria já se anunciava como tal.

Rapidamente, a Rádio Nacional se desenvolveu, passando a atrair profissionais consagrados no meio radiofônico e disputando a preferência dos ouvintes com a Mayrink Veiga (a emissora carioca mais importante da época).

Em março de 1940, através de um decreto, o Presidente da República incorporou ao Estado todos os bens da Companhia Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande. Entre estes estavam incluídos o acervo das sociedades "A Noite", "Rio Editora" e "Rádio Nacional" (Decreto em anexo). Elas passam a integrar o grupo de Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União, e são geridas financeiramente pelo Ministério da Fazenda.

É comum encontrarmos interpretações diversas acerca deste acontecimento. Alguns autores o classificam como um grande golpe do Estado para conseguir obter uma emissora de rádio que servisse aos seus interesses manipulatórios. Vejamos um exemplo desta espécie de análise:

⁵⁷ Sobre a inauguração da Rádio Nacional, ver: "Um grande acontecimento da radiophonia brasileira: Inaugura-se hoje a PR-8, Rádio Nacional, a mais forte estação do país." In: *Carioca*. n° 47, 12/09/36.

A radiodifusão foi sempre uma das maiores preocupações do DIP. Em 1940, só no Rio de Janeiro foram proibidos 108 programas de rádio. Não bastaria ao governo exercer um rígida vigilância. Por inspirações de Lourival Fontes, Getúlio adotou a idéia de ter uma rádio a serviço de seu governo. Esta rádio já existia, funcionava regularmente e tinha sobretudo uma grande simpatia popular. Era a Rádio Nacional...⁵⁸

Existem outros autores, como Nelson Werneck Sodré, que discordam da idéia de uma premeditação do Estado na incorporação da Nacional⁵⁹. O historiador ao efetuar seus estudos sobre a cultura no Brasil, na parte relativa ao rádio, interpreta o mesmo fato da seguinte forma:

...o máximo que se conseguiu, foi, depois de 30, a reserva ao Ministério da Educação, então criado, de um canal; mais tarde coube ao Estado, por acidente, a exploração de uma estação, a Nacional. Isso não derivou, entretanto, de uma política, mas de mera coincidência. O crescimento do rádio, ficou, assim, na dependência da iniciativa privada com todos os seus inconvenientes...⁶⁰

As análises, embora conflitantes no que diz respeito à incorporação da Rádio Nacional, mantêm um ponto de concordância: a Rádio Nacional, neste momento, era, já, uma importante emissora, e durante a década de 40 e parte da seguinte, vai se tornar uma campeã de audiência. Tanto a polêmica quanto a concordância foram fatores fundamentais para a escolha da Rádio Nacional como tema central deste trabalho.

A Rádio Nacional, já na década de 40, era sinônimo de modelo de eficiência e padrão de qualidade. Era uma espécie de escola, de onde saíam modelos para as outras emissoras. Por possuir uma das maiores receitas publicitárias (na Capital Federal era a maior), podia permitir-se experimentações, ou mesmo manter em cartaz programas de alto

⁵⁸Souza, Cláudio Mello. *Impressões do Brasil: Imprensa brasileira através dos tempos. Rádio, jornal e TV.* SP, Grupo Machine, 1986. p.212.

⁵⁹A problemática da incorporação da Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande começou a ser discutida entre o presidente Vargas e o Ministro da Viação no ano de 1933. Durante os anos seguintes, volta diversas vezes a ser colocada em questão. Ou seja, antes mesmo do funcionamento da Rádio Nacional, as empresas do grupo da Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande, já se encontravam em vias de incorporação ao Estado. Ver: Vargas, Getúlio. *Diário*. SP: Siciliano, RJ: Fundação Getúlio Vargas, 1995. Vol. 1, p. 218.

⁶⁰Sodré, Nelson Werneck. *Síntese da história da cultura brasileira*, SP, Difel, 1982. p.93.

custo e por conseguinte deficitários, mais que aumentavam o prestígio da Rádio Nacional.

Na publicação comemorativa dos 20 anos de existência, a emissora se auto-define:

*Usar a palavra colméia, para dar um impressão ao leitor do que é hoje a Rádio Nacional, seria muito vulgar. Deveremos dizer que se trata de uma fábrica de arte, onde a febre e a produção eletrizam, constantemente, os planetas de um sistema solar econômico-financeiro em expansão. O seu universo é o da tradição e da experiência.*⁶¹ (grifo nosso)

Retornando ao início da década de 40, veremos que quinze dias após a incorporação desta pelo Estado, foi nomeado o novo diretor da emissora: Gilberto de Andrade (ex-diretor das revistas *Sintonia* e *A Voz do Rádio*, ex-censor teatral e Promotor do Tribunal de Segurança). Este, colocando em prática muitas de suas idéias presentes nos artigos publicados na revista "*A Voz do Rádio*", rapidamente, promove uma série de inovações. Visando tornar a Nacional mais competitiva no mercado, toma as seguintes medidas:

*Para medir o agrado dos programas e artistas da emissora que começava a dirigir Gilberto de Andrade logo instituiu a Seção de Estatística da Nacional, uma idéia que colocava em gráficos e números os programas ou horários a serem oferecidos aos anunciantes. (...) Igual sensibilidade seria mostrada ao criar um mecanismo eficaz para a seleção de novos valores. Um sistema que aliasse a eficiência à isenção do julgamento, capaz de fazer frente à maré montante do paternalismo e do pistolão.*⁶²

Todas as referências que encontramos acerca da atuação de Gilberto de Andrade à frente da Nacional classificam-no como um diretor altamente competente, dirigindo a emissora dentro da uma lógica de alta produtividade. Em depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som - RJ, o locutor e diretor artístico Lourival Marques caracteriza a Nacional como uma "*máquina azeitada, onde era impossível que as coisas dessem erradas*", e relembra que Gilberto de Andrade fazia questão de acompanhar tudo de perto,

⁶¹ "*20 anos de Liderança a serviço do Brasil*", RJ, Rádio Nacional, 1956. p.17.

⁶² Saroldi, L.C. e Moreira, S.V. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. RJ, FUNARTE, 1984. p. 27.

cobrando pontualidade. Nada era decidido sem que ele tomasse conhecimento. Diz, ainda, que se a Nacional conseguiu atingir um nível de excelência, deve-se à atuação deste, pois "*não se poderia encontrar um diretor mais diretor que o Dr. Gilberto*".

Sônia Virgínia, estudiosa das questões do rádio no país, cita um exemplo do poder de competitividade de mercado da Nacional:

*Na Nacional do Rio de Janeiro, a Coca-cola investe uma quantia significativa na época para colocar no ar o programa "Um milhão de melodias", uma cópia do hit-parade musical norte-americano, mas que na verdade servia como ponta de lança para a introdução do refrigerante no Brasil.*⁶³

Em 1944, o programa "*Um milhão de melodias*" chegava à centésima apresentação, satisfazendo plenamente os interesses de seu patrocinador, como pode ser verificado através da correspondência de felicitações recebida pela direção da Rádio Nacional, abaixo reproduzida:

Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1944.

Ilmo. Sr.
Dr. Gilberto de Andrade
D. Diretor da Rádio Nacional
Nesta

Prezado Senhor

Pela presente temos a satisfação de lhe apresentar os agradecimentos de nosso cliente Coca Cola Refrescos, S.A. assim como os nossos próprios pela eficiência com que a estação que V.S. dirige tem levado ao programa "*Um milhão de melodias*".

Ao completar-se hoje o primeiro centenário deste nosso programa aproveitamos o ensejo para pedir a V.S. que transmita aos senhores José Mauro, Radamés Gnatalli, Haroldo Barbosa, Paulo Tapajós, assim como a todos os integrantes da Orquestra Brasileira, speakers, operadores de som,

⁶³ Moreira, Sônia Virgínia. *O rádio no Brasil*. RJ, Rio Fundo Ed., 1991. p.24.

etc., os agradecimentos pelo esforço que despenderam em prol de "Um milhão de melodias", tornando-o no gênero, incontestavelmente, o melhor programa musical do rádio brasileiro.

Fazendo votos para a manutenção deste programa no mesmo alto nível artístico, somos,

Atenciosamente
MCCANN-ERICKSON CORPORATION OF
BRAZIL⁶⁴

Além de tornar-se campeã de audiência e captadora de altos investimentos dos anunciantes, a Rádio Nacional apresentava-se como reveladora de talentos, aquela que sempre utilizava as mais modernas inovações tecnológicas, lugar para onde se deslocavam os melhores profissionais da época.

Em 31 de dezembro de 1942, a Nacional inaugura a emissora de ondas curtas e passa a transmitir parte de seus programas para todo o território brasileiro. A Rádio Nacional que é ouvida, imitada e admirada em todo o país é a dos programas musicais, das radiodramatizações, dos programas humorísticos e do Repórter Esso. É esta que se transforma numa enorme fábrica de ilusões - onde os cantores passam a "freqüentar a casa dos ouvintes" quase se deixando "tocar", é o "Teatro em Casa", fazendo com que a casa se torne também um importante lugar de lazer. Uma carta de um leitor da revista *Diretrizes*, retrata a posição ocupada pelo rádio em 1943:

*...o rádio consiste hoje em um divertimento barato. O rádio vai substituindo o cinema, pois esse está a preços proibitivos mesmo os de 2ª, 3ª e 4ª categorias. O rádio, sobretudo de ondas longas, custa barato. Pode-se comprar a prestações.*⁶⁵

Dentro da grande variedade de programas que compunham o dia-a-dia das emissoras de radiodifusão, o universo ficcional é um elemento chave para nossa análise. O caráter predominante deste tipo de programação nos permite a elaboração de análises mais profundas (alternam-se os títulos, mas o gênero é mantido). Os altos índices de audiência

⁶⁴ Carta publicada na Revista da programação "Rádio Nacional", semana 3 a 9/12/44 - Coluna "A SEMANA EM REVISTA".

⁶⁵ Coluna "A opinião do ouvinte". Revista *Diretrizes*, 2/12/43. p.23.

alcançados pelas radiodramatizações possibilitam pensar num alcance social mais extenso. No caso da Nacional, embora não tenhamos podido abordar o conjunto de produções ficcionais em toda a plenitude (até mesmo pela falta de conservação da maioria do material), foi possível utilizarmos amostras bastante significativas. Nos primeiros anos as radionovelas eram transmitidas ao vivo, restando como material de consulta alguns dos scripts completos. Temos informações de que em meados dos anos 40 começa a ocorrer a gravação de alguns radionovelas. Entretanto, em termos de registro sonoro, somente localizamos um episódio da série o "*Homem Pássaro*". Durante o período da Segunda Guerra, por falta de matéria-prima para a confecção dos discos em acetato, criou-se uma técnica de gravação em vidro, sendo que destes não resta nenhum exemplar.

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO I

O RÁDIO E O ESTADO

1.1 Primeiros tempos.

Na história do rádio, a década de 20 merece um destaque especial. Vive-se o momento da grande expansão deste meio de comunicação pelo mundo - surge a primeira estação européia, é inaugurada a Torre Eiffel ⁶⁶.

O rádio faz sua primeira aparição pública e oficial, no Brasil, em 1922, na Exposição Nacional, preparada especialmente para os festejos do Centenário da Independência Brasileira. Aquela era, segundo um cronista da época, a oportunidade de mostrar ao mundo um país moderno. Logo no início dos preparativos, este já alertava:

Faltam apenas vinte e nove meses para que o Brasil festeje o 1º centenário de sua independência. (...) Os festejos do centenário devem forçosamente atrair muitos visitantes à Capital da República (...) pode-se dizer que não será para estranhar que todo o mundo civilizado aqui envie as suas melhores representações. (...) É preciso que quem aqui aportar (...) encontre como primeira cidade brasileira alguma coisa que provoque louvores ⁶⁷

Entre as mudanças efetuadas com pretensões a romper, definitivamente, com o passado colonial, podemos destacar a derrubada do morro do Castelo, que cedeu lugar à construção de prédios, ou melhor, de pavilhões, onde foram instaladas partes da Exposição Nacional. Na Capital Federal, a extensão (e pretensão) dos festejos podia ser medida através da grandiosidade destes pavilhões. O país desejava mostrar-se próspero, saudável, desenvolvido, e, acima de tudo, moderno. Assim sendo, não poderia haver momento mais

⁶⁶Sampaio, Mário Ferraz. *História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. p.94.

⁶⁷"Melhoramentos Necessários", *Correio da Manhã*, 24/04/20, In: Motta, Marly S. *A Nação faz cem anos - A questão Nacional no Centenário da Independência*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1992.

propício para apresentar à sociedade brasileira uma das mais recentes novidades tecnológicas que encantava o mundo: o rádio!

Em 7 de setembro de 1922, a Exposição era inaugurada. E, em meio a solenidade de abertura,

...uma voz bem timbrada, forte, voz de barítono, gritava em inglês bem claro, ninguém sabia de onde: - One! Two! Three! Four! etc. Até dez. Os olhos voltavam-se de um lado para o outro. Enfim descobriu-se, era o telephone alto-falante há tanto anunciado ao povo carioca.⁶⁸

No dia seguinte à inauguração da Exposição, ainda entre informações confusas, o jornal *A Noite* trazia como manchete na oitava página:

O sucesso da rádio-telephonia e telephone alto-falante - o discurso inaugural e o Guarany ouvidos no Rio, Nictheroy, Petrópolis e São Paulo.

O *Jornal do Comércio*, informava com maior precisão que:

A Rio de Janeiro e São Paulo Company, de combinação com a Westinghouse Internacional Company e a Western Electric Company, instalou uma possante estação transmissora no alto do Corcovado e outros aparelhos de transmissão e recepção no recinto da exposição, em São Paulo, Nictheroy e Petrópolis. Dessa forma, o discurso inaugural da Exposição feito pelo Sr. Presidente da República foi transmitido pelas cidades acima por meio da rádio-telephonia.⁶⁹

A primeira demonstração pública, no Brasil, de uma transmissão radiofônica trouxe espanto e curiosidade aos visitantes da Exposição Nacional. Pois, além de ouvirem o discurso de Epitácio Pessoa (então Presidente da República), que teve lugar em um outro pavilhão, integrava, também, a programação das transmissões a ópera "O Guarany", de

⁶⁸*Correio da Manhã*, 8/09/1942. p.1.

⁶⁹*Jornal do Comércio*, 8 e 9/09/1922. p.6.

Carlos Gomes, no momento mesmo em que era cantada no Teatro Municipal, maravilhando as pessoas presentes.

O sucesso e a repercussão das primeiras transmissões radiofônicas na imprensa, resultaram, logo no ano seguinte, no estabelecimento da primeira emissora de rádio brasileira. Graças aos esforços de Roquete Pinto e Henrique Morize, organizou-se a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que pretendia criar uma programação com finalidades estritamente culturais e educativas.⁷⁰

1.2 A estruturação do rádio brasileiro.

O sistema de radiodifusão brasileiro foi concebido a partir de uma dupla determinação. O rádio é um veículo de comunicação privado (subordinado às regras do mercado econômico), mas, ao mesmo tempo, sob o controle do Estado - responsável tanto pela liberação da concessão para o funcionamento das emissoras (normalmente por um período de 10 anos renováveis), quanto pela cassação das mesmas caso haja desrespeito às leis do código de comunicação vigente.

Os primeiros anos de vida do rádio brasileiro estiveram repletos de dificuldades. Assiste-se o surgimento e desaparecimento de inúmeras emissoras de rádio. A fórmula utilizada, neste momento, para a criação de uma nova emissora, era a da formação de Rádio-Sociedades, que previam em seus estatutos a existência de associados, com obrigação de colaborar com uma determinada quantia mensal. A verba arrecadada desta forma era a principal, senão a única, fonte de renda das emissoras. Eram tempos difíceis para as Rádio-Sociedades, como relembra Renato Murce:

⁷⁰Sampaio, Mário Ferraz. *op.cit.* p.96.

Dadas as condições precárias com que funcionavam as rádios (Sociedade e Clube do Brasil), os locutores faziam apelos aos ouvintes, solicitando que se inscrevessem como sócios, mediante a módica quantia de 5\$000 (cinco mil réis); meio centavo hoje, e que colaborassem enviando bons discos de suas discotecas para melhorar os programas (...) Quanto à contribuição (...) muitos se inscreveram com entusiasmo, mas pagar mesmo, que era bom, nada, ou quase nada, num veso bem brasileiro.⁷¹

As emissoras saem em busca de soluções para superar as dificuldades econômicas. Seguindo o modelo das rádios norte-americanas, tentam conseguir patrocinadores para seus programas. Faltava, porém, um "pequeno detalhe" para que a fórmula fosse posta em ação com eficácia: os candidatos à categoria de anunciantes.

A passagem do rádio brasileiro da fase amadora para a comercial não se deu de forma imediata, em grande medida, não por falta de empenho das emissoras, mas por força de uma série de circunstâncias adversas. O primeiro problema enfrentado foi o da escassez de aparelhos receptores⁷² - inicialmente eles eram importados e caros, limitando sua aquisição a uma pequena parcela da sociedade

Um outro problema enfrentado era o da falta de uma regulamentação clara sobre a veiculação de publicidade, ou melhor, de *reclames*, para utilizar uma expressão da época. O Decreto Lei nº 16.657, através do Artigo 51, parágrafo primeiro, determina que o *Governo reserva para si o direito de permitir a difusão rádio-telephonica (broad-casting) de anúncios e reclames comerciais.*⁷³

Bem verdade que tal fato não impedia que as emissoras, mesmo não produzindo intervalos comerciais, tivessem seus programas patrocinados por anunciantes específicos, constantemente citados durante a irradiação dos mesmos.

⁷¹Murce, Renato. *Bastidores do rádio*. RJ, Imago, 1976. p. 21.

⁷²Era, ainda, o tempo dos rádios de galena, que poderiam ser montados em casa. A própria Legislação de 1924 refere-se aos aparelhos utilizando a expressão "estações receptoras"

⁷³Decreto Lei nº 16.657 de 5/11/24. Coleção de Leis do Brasil, 1924. p.366.

No princípio, as dificuldades de se conseguir os anunciantes eram grandes, pois segundo alguns autores, predominava um sentimento de descrédito quanto à eficácia do rádio como veículo capaz de estimular o crescimento do consumo e de atrair novos clientes⁷⁴. Tal fato deve ser relacionado tanto à existência de um pequeno número de ouvintes quanto à irregularidade nos horários de transmissão, além da própria novidade que o veículo de comunicação representava em si mesmo. É importante frisar que o quadro acima descrito reflete a situação da década de 20 especificamente. Nos anos 30, uma outra estrutura radiofônica irá surgir.

Mesmo convivendo com as dificuldades já enumeradas, o sistema de radiodifusão brasileiro foi se desenvolvendo. Segundo os dados publicados pelo IBGE, a partir do Anuário Estatístico do Brasil - 1941-45 ⁷⁵, podemos observar o crescimento das empresas de radiodifusão, em todo o país:

Ano da fundação	1923	1924	1925	1926	1927	1928
1929 1930						
Empresas de radiodifusão	2	5	3	2	2	2
-	-					

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil - 1941-1945 - IBGE. p.451

1.2.1 - A legislação

Observando a forma como se instaurou o sistema de radiodifusão em outros países, verifica-se a existência de dois modelos básicos. Um primeiro modelo, baseado na estreita relação entre o rádio, a educação nacional e o controle estatal (este é o caso da maioria dos

⁷⁴ Ver: Hélio Tys. *O rádio no Brasil*. In: *Comunicação*. Ano 7(25), 3-36, 1978.

⁷⁵ IBGE - Anuário Estatístico do Brasil - 1941-45. p.451.

países europeus na primeira metade de nosso século). Contraposto a este modelo de finalidades educativas, temos um segundo, estritamente comercial, para o qual o sistema norte-americano serve de paradigma. Este último é formado por um conjunto de emissoras montadas sobre uma estrutura predominantemente comercial, voltada para os interesses do mercado e financiado pela verba da publicidade.

O rádio norte-americano iniciou suas atividades em 1912 e, já nos primeiros anos da década de 1920, encontraremos os Estados Unidos liderando as estatísticas mundiais tanto no número de emissoras quanto no de aparelhos receptores - em 1919 existiam 30 estações licenciadas, em 1923 eram 556; entre 1921 e 1925, a audiência cresceu de 600 mil ouvintes para 4 milhões ⁷⁶.

Acompanhando o rápido aumento da audiência, verifica-se o surgimento de uma série de empresas especializadas em produzir mensagens comerciais especificamente para o rádio. Estas mensagens eram cuidadosamente direcionadas para a faixa "certa" de ouvintes (consumidores em potencial) - utilizando, por exemplo, a estratégia de anunciar produtos de limpeza em um horário no qual as donas-de-casa ocupassem uma faixa maior no percentual de ouvintes. A nova prática logo se mostra eficiente e passa a ser largamente utilizada dentro e fora dos Estados Unidos. A atividade de radiodifusão, desde seus primórdios, já mostrava ser potencialmente lucrativa, uma excelente aliada para o desenvolvimento da indústria e do comércio, criando e divulgando novos hábitos de consumo.

No Brasil, o sonho do pioneiro Roquete Pinto, de uma rádio somente com finalidades educativas, nos moldes do sistema europeu, foi logo ultrapassado por uma realidade comercial. O rádio, enquanto um meio de comunicação de seu próprio tempo, veio servir aos interesses dos mercados produtor e consumidor brasileiros, ambos em franco crescimento. Adotou-se aqui, na década de 30, um discurso que aproximava o rádio

⁷⁶Sampaio, Mário Ferraz. *op.cit.* p.67

brasileiro do europeu, acompanhado de uma prática comercial norte-americana. Vejamos um rápido histórico da legislação de radiodifusão no Brasil.

Através do Decreto nº 16.657, de novembro de 1924, o Presidente Arthur Bernardes aprovou o *Regulamento dos serviços civis de radiotelegrafia e radiotelephonia*, onde se incluem entre as emissoras do tipo experimental aquelas que se destinam à *radiodifusão (broadcasting)*.⁷⁷

A organização das emissoras se daria em forma de *Sociedades-Civis*, devendo transmitir uma programação com fins educativos, científicos, artísticos e de benefício público. Ficava expressamente proibido propagar "*notícias internas de caráter político*" sem a prévia permissão do governo.

O setor de radiodifusão era, na década de 20, um local de incertezas, de investimento caro e retorno duvidoso. Podemos conjecturar que o desenvolvimento do rádio brasileiro, no período anterior à década de 30, foi freado não só por razões de ordem técnica, mas, também, pela turbulenta conjuntura política - entremeada por constantes declarações de Estado de Sítio -, onde o rádio poderia vir a se tornar um perigoso veículo de comunicação, de divulgação dos acontecimentos e das idéias. Logo, para evitar tal perigo, o governo não só proíbe a atuação jornalística, como dificulta a própria sobrevivência econômica do rádio.

Atribui-se à legislação aprovada em 1931 e regulamentada em 1932, através dos Decretos nº 20.047 e 21.111 de 27/05/31 e 1º/03/32, respectivamente, uma grande parcela da contribuição para o surgimento e consolidação de uma conjuntura favorável ao rádio. Ao atualizar-se a legislação o sistema de radiodifusão tornou-se potente e eficaz, ao mesmo tempo que, reformado e ampliado, estaria pronto para servir ao Estado.

⁷⁷Coleção de Leis do Brasil. vol. III, 1924. p.359.

No artigo 2º, do Decreto 21.111, o serviço de radiodifusão é definido como: *relativo a radiocomunicações de sons ou imagens destinadas a serem livremente recebidas pelo público*⁷⁸. Este Decreto regulamentou a atividade de radiodifusão de forma pormenorizada. Vejamos alguns pontos específicos.

Quanto ao âmbito e aos objetivos do serviço, a *radiodifusão é considerada de interesse nacional e de finalidade educacional*⁷⁹. Assim sendo, o rádio não perderia seu caráter "ideal" (o de servir à educação dos ouvintes), mantendo-se a serviço do Estado - que pretendia ser o lugar síntese dos anseios nacionais. Ficava a cargo do Ministério da Educação e Saúde Pública - MES a orientação educacional da programação das emissoras⁸⁰. Apesar do previsto no Decreto o poder de interferência do MES nas estações de rádio foi praticamente nulo.

O Artigo 15, que trata das concessões, prevê: *"a) Tanto a diretoria quanto o corpo de funcionários das emissoras deve ser composto, no mínimo, por 2/3 de brasileiros. b) O número de estações por localidade é definido exclusivamente pelo governo. c) O prazo de concessão máximo é de 10 (dez) anos renovável a juízo do governo"*. Assim, ao mesmo tempo que o Decreto permite e incentiva a criação de inúmeras emissoras de caráter privado, o governo mantém para si o controle de todo o processo de expansão radiofônica.

Mesmo reforçando, a todo momento, no corpo do Decreto, o caráter educativo que os programas radiofônicos deveriam conter, a questão da sobrevivência financeira das emissoras (ainda constituídas na forma de sociedades civis) não passou despercebida aos governantes. A legislação vai permitir que as rádios utilizem um recurso muito comum às suas congêneres norte-americanas - "a propaganda". O Artigo 73, do Decreto 21.111, determina:

⁷⁸ Artigo 3 do Decreto nº 21.111, de 1º/03/32. *Coleção de leis do Brasil - 1932*. p.314.

⁷⁹ Artigo 11 do Decreto nº 21.111, de 1º/03/32. *Coleção de leis do Brasil - 1932*. p.318.

⁸⁰ Artigo 11 - parágrafo 3º do Decreto nº 21.111, de 1º/03/32. *Coleção de leis do Brasil - 1932*. p.318.

Durante a execução dos programas é permitida a propaganda comercial, por meio de dissertações proferidas de maneira concisa, clara e conveniente à apreciação dos ouvintes, observadas as seguintes condições:

a) o tempo destinado ao conjunto dessas dissertações não poderá ser superior a dez por cento (10%) do tempo total da irradiação de cada programa;

b) cada dissertação durará, no máximo, trinta (30) segundos;

c) as dissertações deverão ser intercaladas nos programas, de sorte a não se sucederem imediatamente;

d) não será permitida, na execução dessas dissertações a reiteração de palavras ou conceitos. ⁸¹

Observando-se o Decreto como um todo, verifica-se que as preocupações do governo iam além da simples questão da sobrevivência financeira das emissoras. Este encontrava-se atento à expansão das empresas estrangeiras no Brasil, que aqui se instalavam, acompanhadas de suas eficazes agências de propaganda, habituadas a utilizar o rádio como veículo de estímulo de consumo e divulgação/lançamento de produtos⁸² - haveria melhor veículo de propaganda em um país com alto índice de analfabetismo e grandes dimensões geográficas?

O artigo 73 (acima citado) contém, sem dúvida, um caráter impositivo quanto à forma e ao tempo de exposição dos anúncios. Entretanto, um dos objetivos deste é criar uma organização racional de veiculação de propaganda, impedindo que o ouvinte se sinta entediado. Ao proporcionar uma programação mais atraente, as emissoras terminarão por obter o aumento da audiência e, conseqüentemente, os anunciantes desejarão patrocinar mais programas.

O Estado ordena, distribui, racionaliza e incentiva o sistema de radiodifusão em todo o país, preparando-se, então, em contrapartida, para utilizá-lo a partir da criação de um Programa Nacional.

⁸¹Idem. p.342.

⁸² Tal como o exemplo da *Coca-cola*, visto anteriormente.

Art.69º. O programa nacional é destinado a ser ouvido, ao mesmo tempo, em todo o território do país, em horas determinadas, e versará sobre assuntos educacionais de ordem política, social, religiosa, econômica, financeira, científica e artística, obedecendo à orientação que fora estabelecida de acordo com o disposto neste regulamento.

*Parágrafo único. Os programas só poderão ser irradiados fora das horas reservadas ao programa nacional.*⁸³

A criação de um programa para ser ouvido, simultaneamente, em todo o território nacional, que fosse capaz de integrar à Capital Federal os vilarejos mais distantes, é uma pretensão do Estado que somente obtém eficácia em 1939, com a "Hora do Brasil", a cargo do recém-criado Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP. A idéia de tal programa já se encontrava presente na legislação de 1932; entretanto, o governo encontrou obstáculos para colocar em prática os seus planos. Além das dificuldades técnicas propriamente ditas, a irradiação do Programa ainda enfrentava outros problemas. Segundo Antônio Pedro Tota, as rádios paulistas rebelaram-se contra as propostas de integração do governo central, *em lugar de Hora do Brasil, a Hora do silêncio*⁸⁴, preferiam manter-se fora do ar durante do que irradiar o programa oficial. Em abril de 1935 a revista *A Voz do rádio*, dirigida por Gilberto de Andrade, publica uma entrevista com o diretor da Imprensa Nacional (Salles Filho) que tem como principal assunto o "Programa Nacional" e a resistência que o mesmo vem sofrendo:

VR: *Contra o 'programa nacional' se tem levantado muitas vozes, ora criticando o seu noticiário, ora a forma de organização e até o modo de falar do locutor. (...)*

Qual a função do novo 'programa nacional' ?

SF: *Difundir, pelo rádio, para divulgação, não só os atos oficiais, mas tudo quanto interessar ao país, dentro ou fora das fronteiras, mormente assuntos comerciais e econômicos.*

VR: *Porque então a oposição?*

SF: *Fruto apenas de interesses contrariados.*⁸⁵

⁸³Idem. p.314.

⁸⁴ Tota, Antônio Pedro. *Locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo: 1924/1934*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ PW, 1990. p. 20

⁸⁵ "O Programa Nacional - ouvindo o Dr. Salles Filho". In: *A Voz do Rádio*. 11/04/1935. p.10.

O Decreto 21.111 previa, ainda, a formação de pessoal técnico formado por escolas específicas. Criou-se uma comissão especial encarregada de montar o currículo das escolas técnicas. Apesar de demonstrar uma preocupação especial em abastecer o mercado radiofônico com mão-de-obra qualificada, o governo não vai conseguir implementar tais cursos. Na década de 40 serão constantes as reclamações dos cronistas radiofônicos contra a falta de pessoal especializado para suprir as necessidades das emissoras que se multiplicam rapidamente.

Na década de 1930, o quadro desfavorável do crescimento (anteriormente apresentado) foi substancialmente transformado. Observemos os dados abaixo:

Ano da fundação	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937
Empresas de radiodifusão	1	-	5	15	9	8	5
1938	6	10					
1939							
1940							

Fonte: *Anuário Estatístico do Brasil - 1941/1945 - IBGE. p.451*

Várias são as pistas deixadas para que remontemos à atenção dispensada pelo Estado ao rádio. A partir de Decretos minuciosamente detalhados, de constantes referências à importância dos modernos meios de comunicação, da tentativa de efetivação de um programa de caráter nacional, da posse de emissoras por parte dos Ministérios da Educação e do Trabalho, o Estado estruturou sua relação com as emissoras de rádio. É importante ressaltar que, entre as quarenta e três emissoras fundadas no período de 1930 a 1937, somente duas são de propriedade do governo, as quarenta e uma restantes são empresas privadas, ou seja, o governo incentiva mas se mantém praticamente fora dos negócios.

1.3 O Departamento de Imprensa e Propaganda

Para melhor compreendermos a relação que se estabeleceu entre o Estado e as diversas manifestações culturais, no final dos anos 30 até meados da década seguinte, temos que pôr em cena um dos protagonistas do período.

O DIP, criado em dezembro de 1939, era o órgão responsável pela elaboração da legislação referente a todas as atividades culturais, fiscalizando e supervisionando a aplicação das normas em todos os meios de comunicação. Cabia ainda ao DIP a produção de material de propaganda governamental - filmes, prospectos, livros, programas de rádio, etc. O Departamento tinha poderes para:

...censurar, controlar, sancionar, cobrar taxas, conceder isenções, prêmios, favores, cuidar dos direitos e deveres dos funcionários e empresas envolvidos com comunicação. Enfim, a intervenção do Estado regulada nos mínimos detalhes, institucionalizava-se com a criação do DIP. ⁸⁶

Desde os primeiros tempos no poder, Vargas demonstra preocupação especial com as atividades culturais, principalmente com aquelas ligadas às classes populares ou ao que podemos chamar de grande público. Podemos citar como exemplo deste interesse a oficialização dos desfiles das escolas de samba⁸⁷, onde o governo incentiva, apoia, e, também, controla as manifestações carnavalescas populares. Para os participantes das escolas de samba, o reconhecimento oficial de sua existência era de vital importância, pois eram, assim, retirados da "marginalidade". Ao fornecer legitimidade ao desfile, o Estado, concomitantemente, "fornecia" o estatuto de cidadão aos participantes do mesmo.

O cinema também foi atingido pela ação do Estado. Em 1932, surgiu a lei da obrigatoriedade da exibição de um complemento nacional nas fitas de longa-metragem. A

⁸⁶Goulart, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990. p.50.

⁸⁷O primeiro desfile oficializado das escolas de samba foi em 1935.

partir da criação do DIP, encontraremos o Estado tanto censurando quanto produzindo sistematicamente documentários e jornais cinematográficos⁸⁸.

O governo Vargas foi, ao longo da década de 30, se envolvendo mais profundamente com as questões culturais e aprimorando órgãos para o controle das mesmas. A "fórmula final", assumida pelo DIP, foi obtida a partir do somatório das experiências anteriores. Em seu estudo sobre este Departamento, Silvana Goulart acompanha a trajetória percorrida pelo Estado em sua relação com a cultura e com a informação, mapeando o movimento de criação e transformação de diversos órgãos até a configuração final do DIP ⁸⁹.

Segundo a autora, em 2 de julho de 1931, o Governo Provisório criou o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), com objetivo de controlar a circulação de informação - uma espécie de apêndice da Imprensa Nacional encarregado de fornecer dados e esclarecimentos à imprensa em geral sobre questões oficiais.

Em 1934, o DOP foi reorganizado, dando lugar ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), inicialmente sob a direção do jornalista Salles Filho e, depois, sob o comando de Lourival Fontes (mais tarde diretor do DIP). O DPDC era dividido em três seções: rádio, cinema e cultura física. Parte dos problemas relativos à imprensa ainda estavam sob o controle da Agência Nacional, órgão ligado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Já em 1936, Lourival Fontes registrava suas preocupações e pretensões com o rádio brasileiro.

Dos países de grande extensão territorial, o Brasil é o único que não tem uma estação de rádio oficial (...) Essas estações atuam como elemento de unidade nacional. (...) Não podemos desestimar a obra de propaganda e cultura realizada pelo rádio e, principalmente, a sua ação extra-escolar; basta dizer que o rádio chega até onde não chegam a escola e a imprensa,

⁸⁸Ver: Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza. "Cinema Brasileiro: 1930-64". IN: *Historia Geral da Civilização Brasileira*, Tomo III, vol. 4. São Paulo, Difel, 1986.

⁸⁹Goulart, Silvana. op.cit. p.54 a 59.

*isto é: aos pontos mais longínquos do país e, até, à compreensão do analfabeto.*⁹⁰

Nova mudança ocorreu em 1938, quando o DPDC foi reorganizado, absorvendo também as funções da Agência Nacional e transformado em Departamento Nacional de Propaganda. A ação do DNP abrangia a imprensa, o rádio, o cinema e o turismo, cabendo-lhe ainda cuidar da difusão da informação nos âmbitos nacional e internacional.

Toda a experiência acumulada pelo governo, a partir do funcionamento dos diversos órgãos acima citados, serviu para a criação de um poderoso e eficaz instrumento de controle e produção cultural, o DIP.

1.3.1- O rádio e o DIP.

Internamente, o DIP era organizado em diversas divisões: divulgação, radiodifusão, cinema e teatro, turismo, imprensa e serviços auxiliares. As diretrizes gerais para o funcionamento desta, e suas principais atribuições eram previstas por um regimento.

No que diz respeito ao alcance dos objetivos, das tarefas que cabiam à Divisão de Radiodifusão, pode-se estabelecer uma primeira classificação: a) alcance externo (com uma programação em outros idiomas) e b) alcance interno (nacional) .

As transmissões dirigidas ao estrangeiro tinham tanto finalidades de divulgação cultural e de intercâmbio artístico-radiofônico como de ampliação das relações comerciais. Segundo o item "H" do Regimento Interno da Divisão de Rádio, cabia a esta:

h) incentivar, através do rádio, as relações comerciais entre o Brasil e os países estrangeiros, fornecendo aos mesmos dados estatísticos de nossa produção econômica, boletins comerciais e financeiros, bolsa de café e de

⁹⁰Lourival Fontes, *Voz do Rádio*, 20.fev.1936. Citado In: Saroldi, L.C. e Moreira, S.V. *Rádio Nacional: O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984. p.13

*outros produtos, devendo essas transmissões serem feitas em diversos idiomas, várias vezes por dia...*⁹¹

No que diz respeito às atividades internas, as atribuições tinham caráter múltiplo. Uma questão presente em praticamente todos os itens do regimento é a da necessidade da fixação da atenção e aprofundamento do conhecimento geral das "*atividades brasileiras em todos os domínios do conhecimento humano*"⁹²

A Divisão deveria efetuar a censura prévia dos programas radiofônicos e das letras das músicas a serem veiculadas. Quanto à composição da programação em si, o gênero e o tempo de duração dos programas, isso ficava a cargo de cada emissora. Como a maior parte da programação das emissoras da época era de programas transmitidos "ao vivo", o DIP deveria designar um censor para ouvir cada emissora. Este sistema nem sempre funcionava, pois havia falta de pessoal. No caso da Capital Federal, muitas vezes o DIP utilizava emprestado os censores da polícia federal, já em alguns outros estados, nem mesmo o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda - DEIP funcionava⁹³, fazendo com que grande parte dos serviços das censuras locais ficassem a cargo do Departamento do Distrito Federal. No início de 1941, a situação da Divisão de Rádio era a seguinte:

...conta a Divisão (de rádio) com seis funcionários, apenas, dos quais um é incumbido de escuta, para a verificação das infrações porventura cometidas pelas estações radiodifusoras, cabendo aos demais a leitura dos programas diários das 11 emissoras que funcionam no Distrito Federal.

*A inexistência até à presente data de Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda na maioria dos Estados do Brasil (os atualmente organizados alcançam o número de oito) não permitiu que a censura prévia, ordenada por lei, fosse estendida de maneira uniforme a todas as radiodifusoras do país, em número de 80.*⁹⁴

⁹¹ Achilles, Aristheu. *Aspectos da ação do DIP*. Rio de Janeiro: DIP, 1941. p.61.

⁹² Idem. p.60

⁹³ Pela legislação estava previsto a constituição de Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda-DEIPS, que fariam a censura local e estariam subordinados ao DIP.

⁹⁴ DIP. *Anuário da Imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro, 1941. p.121.

A Divisão de Rádio do DIP tinha como tarefa fundamental a organização e produção da "Hora do Brasil". Dentro desse programa de alcance nacional, o tempo deveria ser dividido de forma a tornar possível a irradiação de:

*...uma crônica que versará sobre tema brasileiro, cuja divulgação possa constituir interesse coletivo. (...) Difundir ampla e sistematicamente, números musicais ou literários que manifestem o pensamento brasileiro. (...) Divulgar os principais fatos da história do Brasil, assim como os feitos de nossos grandes homens. Transmitir, diariamente, a súmula dos atos oficiais, assim como os boletins ministeriais, meteorológicos, movimento dos principais portos do país, etc.*⁹⁵

Também fazia parte dos planos do DIP incentivar a generalização do uso do rádio tanto em escolas quanto em locais de trabalho - fossem estabelecimentos industriais ou agrícolas. Caberia, ainda a Divisão:

*j) levar, através do rádio, às aglomerações que se acham situadas em zonas afastadas dos centros irradiadores de cultura do país, elementos capazes de aumentar o contingente de conhecimentos práticos necessários a uma evolução social rápida...*⁹⁶

O Regimento da Divisão de Rádio do DIP previa para si uma atuação ampla e eficaz, colocando o rádio como um meio privilegiado, através do qual o Estado poderia empreender sua obra de divulgação e integração nacional. Entretanto, segundo documentos produzidos por outras Agências do governo, a relação entre o Estado e o rádio não atingiu o grau de profundidade e de controle que o Regimento quer nos fazer crer. Retomaremos esta questão mais à frente.

1.3.2 - O rádio na Cultura Política.

⁹⁵Idem. p.60 e 63.

⁹⁶Idem. p.63.

O DIP, mantinha uma revista de publicação mensal: *Cultura Política*. A publicação é considerada por muitos estudiosos como um instrumento *de difusão da ideologia do regime vigente*⁹⁷.

Talvez fosse melhor dizer que a revista era o órgão doutrinário representante de uma entre as diversas agências do Estado. Em suas páginas encontravam-se presentes algumas das interpretações do Estado por seus próprios membros. A *Cultura Política* era o órgão porta-voz do DIP e de seus ideólogos, constituindo a auto-representação de um segmento do Estado. Sobre a questão das representações o historiador Roger Chartier, chama a atenção para o fato de que:

*As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.*⁹⁸

Devemos chamar atenção para o fato de que a constituição do Estado Brasileiro, de 30 a 45, é resultado de uma aliança entre diversos setores, onde nenhuma das frações da classe dominante consegue manter-se sozinha no controle do governo, ou seja, um período de instabilidade hegemônica. A aliança entre grupos de origens diversas e com interesses conflitantes vai ter como consequência a produção de vários discursos que disputam, entre si, dentro do espaço governamental, o status de discurso dominante. Logo, cada um desses grupos quer fazer do seu discurso, o "verdadeiro", aquele que reflete, que representa as diretrizes governamentais. Isto não significa que não havia uma orientação geral através da

⁹⁷Figueiredo, Marcus. "Cultura política: revista teórica do Estado Novo". In: *Dados*, nº 4, IUPERJ, 1968.

⁹⁸Chartier, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990. p. 17.

qual o país era governado, mas que vários grupos, com propostas diferentes, circulavam pelos "corredores do poder".

Quando nos referimos ao Estado, o estamos fazendo dentro de uma visão gramsciniana. Este Estado é formado pela *sociedade política* (conjunto de instituições que garante o poder repressivo, ou seja, o exército, a polícia, o sistema jurídico, etc.) e pela *sociedade civil* (ligada à questão cultural e ideológica, como os partidos políticos, a igreja, os meios de comunicação, a escola, etc.). No Brasil, durante o Estado Novo, o governo utilizou, sem dúvida, os organismos da sociedade política. Porém, é também neste mesmo período que assiste-se a uma ampla tentativa de mobilização dos organismos da sociedade civil. A produção cultural recebeu uma atenção especial do Estado, que tomou algumas medidas como: trazer para seus quadros a maior parte da intelectualidade do período⁹⁹, organizar legislação acerca de várias atividades, incentivar a produção de trabalhos diversos com premiações diretas e/ou concursos, entre outras. A finalidade deste Estado é sem dúvida, a de controlar a produção cultural/intelectual, tornando aqueles que a produzem seus colaboradores.

A revista *Cultura Política* era dirigida por Almir de Andrade - um dos principais ideólogos do regime de 37 -, que segundo a historiadora Lúcia Lippi Oliveira ¹⁰⁰ formulara seu projeto ideológico com base em uma proposta eminentemente cultural. Para realizar tal intento o ideólogo estabelece em sua obra uma constante ligação entre a ação política do governo e as tradições culturais brasileiras. Almir de Andrade atrai para as páginas da *Cultura Política* importantes intelectuais do período.

A revista dirigida por Almir de Andrade buscava abordar os universos político e cultural do período. Era composta por uma parte de artigos gerais e algumas seções temáticas. Entre elas havia uma exclusivamente dedicada ao rádio. Além desta seção,

⁹⁹ Até mesmo reforçando uma espécie de tradição do escritor-funcionário público, que teve início no século anterior.

¹⁰⁰Oliveira, Lúcia Lippi et all. *Estado Novo; ideologia e poder*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982. p. 31.

encontramos alguns outros artigos que discutiam a questão do rádio direta ou indiretamente. Através deste conjunto de escritos é possível montar um quadro mais detalhado das intenções do DIP quanto ao rádio.

Quanto à organização do conteúdo, a coluna se estrutura da seguinte forma: denomina-se genericamente "*rádio*" (normalmente os artigos não têm títulos específicos, ligados às temáticas tratadas); ocupa sempre, no máximo, três páginas - uma coluna pequena, quando comparada aos outros artigos que compunham a revista (cum uma média de vinte páginas).

No primeiro número (março/1941), a coluna trouxe um artigo escrito por Décio Pacheco Silveira, que logo no número seguinte foi substituído por Martins Castelo, este último permaneceu até o final de 1942. A partir daí, a coluna desaparece - apesar de a revista continuar a ser publicada até 1945.

O artigo inaugural de Décio Pacheco Silveira é precedido de uma apresentação, sem assinatura, onde, além de serem apontadas as qualificações do autor, encontram-se presentes reflexões acerca da situação e do papel do rádio na sociedade brasileira.

... o muito que já vem realizando o rádio brasileiro, deveu-se à iniciativa do atual Governo, quer pela legislação eficiente que elaborou, quer pela contínua atividade administrativa do Departamento de Imprensa e Propaganda. (...)
[o rádio é um] *...veículo de difusão de nossa cultura, força educadora e nacionalista, a serviço da unidade espiritual do Brasil e do desbravamento cultural do interior*¹⁰¹

O colunista, fiel à apresentação que o precedeu, lista algumas das utilidades do rádio: "*vencer as barreiras geográficas*", ser "*o maior fator de expansão cultural e educação cívica dos nossos tempos*", ter "*poder superior a qualquer outro meio de publicidade*", e de estar "*mostrando o Brasil aos brasileiros*"¹⁰².

¹⁰¹*Cultura Política*. Ano I, nº 1, p.293.

¹⁰²Silveira, Décio Pacheco. *Cultura Política*. ANO I, Nº 1.

Quanto ao programa "Hora do Brasil", o colunista afirma que a este cabe a tarefa da educação popular. Este programa:

...é a sùmula metódica das atividades construtivas da Nação, conservando bem viva a chama do patriotismo, no culto prestado aos nossos melhores e maiores valores, rememorando sempre as gratas efemérides que assinalam os feitos grandiosos da pátria e apresentando ao grande público os nossos maiores artistas.¹⁰³

O substituto de Décio Pacheco Silveira, Martins Castelo, é também o colunista especializado em rádio da revista *Vamos Ler*. Castelo se comporta como um estudioso do assunto¹⁰⁴, cada uma de suas crônicas versa sobre uma temática específica, como por exemplo, "música no rádio", "o rádio e a guerra", "peça radiofônica", podendo ser, ou não, sucedidas por comentários de ordem geral.

Martins Castelo, ao tratar de temas específicos de radiodifusão, não se afasta do discurso encontrado em toda a revista. Reafirma a todo momento a missão educativa do rádio. Utiliza exemplos de programas e estratégias utilizadas no exterior para reafirmar a necessidade de se fortalecer a relação e o controle do Estado sobre o rádio. Reclama da má qualidade de parte da programação radiofônica das emissoras particulares, mas vê como um mal necessário a convivência entre emissoras estatais e privadas - como se fosse um estágio necessário para se obter a fórmula ideal de intervenção e controle absoluto do Estado sobre o rádio.

Uma questão constantemente presente na coluna de rádio, é a da necessidade de profissionalização daqueles que trabalham nas emissoras. Segundo Castelo, tanto o setor de radiodramatização, como o de locução¹⁰⁵ deveriam sofrer uma intervenção mais radical

¹⁰³Idem. p.295.

¹⁰⁴Formado em Direito, Martins Castelo (Branco) durante a década de 30, trabalhou como jornalista, atuando, na maior parte do tempo, como correspondente internacional.

¹⁰⁵ As reclamações não vinham somente da crítica especializada. O escritor Mário Brassini - autor teatral, cronista e autor de radionovelas - em seu depoimento no MIS, fez inúmeras críticas a diversos locutores de rádio (da década de 40) que distorciam o texto ao lê-lo ao microfone, imprimindo sentidos diversos ao originalmente pretendido. Museu da Imagem e do Som - RJ, junho/93.

quanto aos problemas da linguagem - qualidade de vocabulário, pronúncia e concordância em geral. O setor de dramatização sofre ainda do problema de que "qualquer um" pode vir a se tornar um escritor, mantendo muito baixa a qualidade literária da maioria dos textos.

Na *Cultura Política*, os artigos de Castelo são organizados como textos "científicos", com várias referências bibliográficas, notas de rodapé e citações contemporâneas de especialistas estrangeiros. Ele pretende alcançar um leitor informado, intelectualizado, colocando a discussão das temáticas sempre ao nível do que considera o ideal, ou seja, próximo ao de um especialista, mas acessível ao leitor médio da revista. Os artigos se distribuem pelas diversas áreas da produção radiofônica¹⁰⁶, com comentários sobre a situação nacional em contraposição ao cenário internacional. O objeto de crítica mais presente na coluna é a música veiculada pelas emissoras de rádio (nas matérias publicadas pelas duas revistas), mais especificamente o samba e sua linguagem.

Ao consultarmos a coluna "*Diante do Microfone*", assinada pelo mesmo colunista na revista semanal *Vamos Ler*, o encontraremos tratando, basicamente, das mesmas temáticas, entretanto de forma mais superficial, com uma linguagem um pouco mais acessível, desmembrando os assuntos por vários números e com um reforço especial na crítica contra o samba e suas gírias. Nesta coluna, Castelo também dedicará uma parte aos comentários das programações das emissoras do Distrito Federal. Elogiando ou criticando programas específicos, o autor se manterá fiel aos princípios por ele propagados na revista mensal do DIP.

Na *Cultura Política*, de forma geral, o colunista termina os artigos louvando as iniciativas que "sempre" estão sendo tomadas por alguma emissora ou pelo governo para solucionar as questões por ele apontadas. Os problemas originários das emissoras privadas são, normalmente, contrapostos às soluções, que, segundo o cronista, foram obtidas pelo governo e, quase sempre, colocadas em prática no programa "Hora do Brasil". É fato que o

¹⁰⁶Nos 17 artigos levantados, as temáticas se distribuem da seguinte forma: música-5, guerra-2, rádio-escola-1, peça-radiofônica-1, missão do rádio-1, distribuição de ondas-1, profissionalização-1, participação do público-1, intercâmbio Brasil-EUA-1, publicidade-1, jornalismo-1 e produção intelectual-1.

Estado utilizou, em diferentes graus, as diversas emissoras que possuía, tais como: a Nacional, a Mauá, a Ministério da Educação e Cultura e a Difusora da Prefeitura, sendo todas importantes elementos de implementação da ideologia oficial. Porém, o papel de destaque no cenário oficial pertence ao programa "Hora do Brasil". Este sim, é o elemento integrador, consolidador da cultura nacional.

Em 1942, ao festejar o quinto ano de aniversário do Estado Novo, a *Cultura Política* traz um artigo (não assinado) com um balanço das atividades do DNP¹⁰⁷ e do DIP - analisando a atuação de todas as divisões. Na parte da Divisão de Rádio, praticamente metade do artigo é destinado ao programa "Hora do Brasil". Ao analisar o papel do rádio, o artigo reforça a importância deste,

*Em todas as localidades do interior, por este imenso sertão brasileiro, onde só com atraso de muitos dias circulam os órgãos de imprensa das capitais, é o rádio o único veículo que existe, mas sobretudo o rádio oficial, a "Hora do Brasil", esperada com ansiedade e ouvida com interesse e com prazer.*¹⁰⁸
(grifo nosso)

Tanto no interior, como nas cidades, o "rádio oficial" deveria ser ouvido por todos. O artigo 94 § 2º, do Decreto-lei 1.949, obrigava a todos os comerciantes que possuísem aparelhos receptores de rádio em seus estabelecimentos a transmitir o programa oficial do DIP.

Se, por um lado, nos textos originários do Departamento de Imprensa e Propaganda é constante a exaltação dos grandes feitos da "Hora do Brasil", por outro, o rádio está sempre colocado em segundo plano nos documentos produzidos por outras agências estatais. Mesmo o DIP limita suas abordagens ao programa oficial. No que se refere à produção cultural própria do Estado, o maior objeto de atenção é o cinema. Fato este que se repete nas análises mais abrangentes acerca dos instrumentos de difusão cultural no país

¹⁰⁷Departamento Nacional de Propaganda.

¹⁰⁸"A imprensa e a propaganda no quinquênio 1937-1942". IN: *Cultura Política*. Rio de Janeiro, Ano II, nº 21, nov/42. p. 178.

- para utilizar a denominação mais corrente utilizada pelo Estado ao referir-se aos meios de comunicação de massa.

A diferença no tratamento dispensado pelo Estado ao rádio e ao cinema, pode ser ilustrada com dois exemplos significativos. Em primeiro, temos o do volume introdutório do Recenseamento Geral de 1940, escrito por Fernando de Azevedo, intitulado "*A Cultura Brasileira*". Neste, tanto o rádio como o cinema encontram-se citados no capítulo "A renovação e unificação do sistema educativo", no subtítulo "Radiodifusão e cinema educativo". Para referir-se aos dois setores, o autor escreve um texto com 72 linhas: 40 sobre o cinema e 20 sobre o rádio; as 12 restantes são dedicadas aos dois meios de comunicação. Esta proporção do dobro do espaço dedicado ao cinema em relação ao rádio é comum no período. Em segundo, o do *Anuário da Imprensa Brasileira*, de 1941, que publicou um discurso presidencial sob o título: "O cinema e a rádio na palavra do presidente Getúlio Vargas", no qual o cinema é classificado como "*um dos mais úteis fatores de instrução de que dispõe o Estado moderno*", sem haver qualquer referência ao rádio neste sentido. Soma-se a isto o fato de que o Presidente, durante todo o discurso, somente uma única vez fez referência ao rádio, mesmo assim, como algo que complementar a obra levada a cabo pelo cinema:

*O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. (...) Associado ao cinema, o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora e varonil.*¹⁰⁹

1.4 O Ministério da Educação e Saúde (MES) e o rádio.

¹⁰⁹ DIP. *Anuário da Imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro, 1941. p.122

Na gestão Gustavo Capanema (1934-45), a ação do MES no campo da produção cultural foi importante, de grande amplitude e com alguns momentos de descontinuidade. Tal fato ocorreu devido à própria dificuldade na definição da fronteira entre *ação cultural eminentemente educativa e formativa, da mobilização político-social e da propaganda propriamente dita*¹¹⁰. A utilização da propaganda como meio para a obtenção de ganhos políticos foi amplamente utilizada neste período. Havia a intenção, por parte de vários órgãos do governo, de alcançar eficácia no uso das técnicas de comunicação similar à obtida pelos governos seus contemporâneos, como o de Hitler. O governo norte-americano também se utilizava das técnicas de propaganda, mas não com o grau de excelência do alemão. Podemos citar também as práticas de propaganda do governo soviético e do italiano. A possibilidade da utilização dos meios de comunicação como veículos de propaganda ideológica era vislumbrada por diversos países e muitos deles tentavam garantir, senão o auxílio destes meios, a impossibilidade de serem utilizados como instrumentos de oposição.

Em 1932, ainda na gestão de Francisco Campos, no MES, um conjunto de leis é aprovado visando a sistematização dos diversos meios e comunicação¹¹¹, delegando ao Ministério da Educação a tarefa da orientação educacional dos serviços de radiodifusão (o número de emissoras existentes era ainda pequeno); além do projeto de criação de um órgão ligado ao MES para o serviço de cinema educativo (o Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE) - que só foi efetivado mais tarde. Em 1934, a atuação do Ministério vai ser restringida. Com a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, ligado ao Ministério da Justiça, o controle do rádio e do cinema fica a cargo do novo órgão, diminuindo o poder de interferência do MES sobre os meios de comunicação.

¹¹⁰ Schwartzman, Simon, et all. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p.86.

¹¹¹ Entre eles o Decreto 21.111, anteriormente citado, que forneceu as bases do desenvolvimento do setor de radiodifusão.

Em 1937, o MES cria a Divisão de Educação Extra-Escolar, com o objetivo de facilitar a retomada da atuação no campo da produção cultural como um todo, ou seja, sair dos limites do terreno educativo. As questões ligadas às áreas de teatro, cinema, radiodifusão, artes plásticas, patrimônio artístico e cultural, ficam ligadas à nova divisão. No ano seguinte, o Ministério cria o Conselho Nacional de Cultura, buscando ampliar mais ainda seu poder de interferência ¹¹².

A atuação do Ministério da Educação, especificamente dentro do setor de radiodifusão, se fortaleceu quando, em 1936, Edgar Roquete Pinto doa, para este Ministério, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. A doação se fez sob o compromisso da manutenção de uma programação voltada aos objetivos de "eivar o espírito das massas", promover a educação e propagar a "alta cultura".

Em carta publicada nos jornais em 8 de setembro de 1936, o Ministro Gustavo Capanema agradece a doação, se compromete com a manutenção dos princípios sob os quais Roquete Pinto manteve a emissora até aquele momento, e afirma sua importância: *Porque esta será agora a voz do Governo da República, dirigindo-se ao povo brasileiro, por intermédio do Ministério da Educação.*¹¹³ (grifo nosso)

Era mais uma entre as vozes que pretendiam ser a "voz do governo". Não eram vozes completamente dissonantes, mas cada uma pretendia deter a hegemonia da representação da ideologia oficial.

A importância e a necessidade de uma interferência maior sobre o sistema de radiodifusão brasileiro é tema presente em diversos documentos do MES, tanto na década de 1930 como na de 1940. Em janeiro de 1937, através da Lei nº 378, foi criado o Serviço de Radiodifusão Educativa, que deveria buscar formas de produzir programas a serem transmitidos nas escolas, tanto para alunos como para professores. Diferentemente do

¹¹² A Divisão de Educação Extra-Escolar foi criada pela Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937; e o Conselho Nacional de Cultura pela Lei nº 526 de 1º de julho de 1938. Arquivo Gustavo Capanema. GC 67.03.00.

¹¹³ "O Agradecimento do Sr. Gustavo Capanema". Arquivo Gustavo Capanema. CG 36.12.00.

ocorrido com seu congênere, o Instituto Nacional de Cinema Educativo, as realizações deste órgão foram bastante modestas.

Com o objetivo de obter uma maior produtividade no setor de radiodifusão, Gustavo Capanema apresenta um novo projeto que transformaria o Serviço de Radiodifusão Educativa em Serviço Nacional de Radiodifusão Escolar. Envia ao Presidente da República o projeto e um livro (*La Radiodiffusion Scolaire*) contendo estudos sobre o sistema de radiodifusão escolar nos países europeus e americanos. Logo no início da carta, percebe-se a existência de um conflito quanto aos limites da atuação dos Ministérios da Educação e da Justiça.

Argumentando que a radiodifusão escolar é diferente da utilizada como meio de publicidade ou propaganda, Capanema afirma que é necessário introduzir o rádio em todas as unidades escolares do país.

O rádio será mesmo o único meio de se fazer essa comunhão de espírito, pois tudo (a dificuldade de transportes, as longas distâncias, a escassez da população) tudo (sic.) concorre a separar e isolar as nossas escolas, que são aqui e ali colméias autônomas, cada qual com uma mentalidade, e todas distantes do sentido que nós cá do centro desejamos imprimir-lhes. (grifo nosso) ¹¹⁴

Logo, caberia ao Ministério da Educação, segundo o Ministro, reunir as "colméias" sob a instrução de uma mesma rainha, ou melhor, de um mesmo rei. O controle ideológico do material divulgado seria de responsabilidade da Educação, assim, o "*nós cá do centro*" fica fora de controle do Ministério da Justiça - outro pretendente ao monopólio sobre "*a voz do governo*"

Para realizar tal intento, o MES necessita de uma série de estações radiodifusoras, centralizadas sob uma emissora situada no Distrito Federal. A nova estação está sendo

¹¹⁴ Carta ao Presidente da República, de 24/02/38. Arquivo Gustavo Capanema. GC 36.12.00.

montada e uma outra disputa se coloca entre os dois ministérios em questão: o controle da nova emissora. Capanema argumenta:

A hipótese de se transferir esta estação para o Ministério da Justiça não me parece conveniente.

Antes do mais, porque este Ministério não precisa dela. O Ministério da Justiça precisa, sim, de todas as estações radiodifusoras existentes no país, durante o dia e durante a noite. Deve ser fixado em lei o tempo que as estações deverão dar à difusão do Departamento de Propaganda (...) Cada estação tem o seu público, a sua freguesia. Utilizando todas, e a todas as horas, o Ministério da Justiça falará continuamente e eficientemente a toda a população de radiouvinte do país.¹¹⁵

Buscando manter o controle sobre a emissora, Capanema continua argumentando:

Se, porém, o Ministério da Justiça passar a usar uma determinada estação dia e noite, para a sua obra, o resultado será fatalmente o seguinte: tal estação não terá nenhum público, pois todo o mundo, mesmo os amigos do governo, ligará o aparelho para outras estações.¹¹⁶

Capanema propõe ainda, que o Ministério da Justiça monte uma estação de ondas curtas, voltada para a propaganda no estrangeiro:

O programa de propaganda para o estrangeiro deve ser completamente diferente do programa para o país. Muitas coisas que precisam ser ditas ao estrangeiro enfadam os habitantes do país, e vice-versa. Acresce que, para o estrangeiro, deve ser usada outra língua.¹¹⁷

Em parecer, de 10 de maio de 1938, o Ministério da Justiça concorda com a criação de um Serviço Nacional de Radiodifusão Educativa. Tudo indica que Capanema foi vitorioso nesta batalha e que suas sugestões também foram acatadas. Pois, em 1939, com a

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ Idem

criação do DIP, a maior parte da atenção da divisão de rádio está voltada para a busca de alto padrão de qualidade na produção do programa "Hora do Brasil".

1.5 O Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e o rádio

Apostando nas possibilidades de diálogo geradas pelas transmissões radiofônicas, o Ministro do Trabalho, Alexandre Marcondes Filho, em 1942, logo após tomar posse no Ministério, inicia sua participação semanal no programa "*Hora do Brasil*". As palestras do Ministro tinham como objetivo "*divulgar pelo processo mais rápido e amplo as medidas governamentais em matéria de legislação social*"¹¹⁸ - eram irradiadas todas as quintas-feiras, com duração de quinze minutos. O sucesso radiofônico de Marcondes Filho é grande, seu pequeno programa recebe muitas cartas - um indicador do interesse que desperta nos ouvintes - e provoca elogios.

A partir de 1944 foi organizada a Rádio Mauá, a emissora do Ministério do Trabalho. A Revista *Vamos Ler* saúda a inauguração da nova emissora:

A Rádio Ipanema já não existe! A cidade ouvirá agora outra voz, a voz jovem e sonora da Rádio Mauá, a emissora do trabalhador! (...)
O aparecimento da Rádio Mauá marca uma época, dentro da radiodifusão nacional, porque assinala um acontecimento que prestigia sobretudo a missão do rádio entre nós. Servindo ao trabalhador brasileiro, levando-lhe onde quer que se encontre, instrução e divertimento; divulgando-lhe esclarecimentos, idéias; cooperando para o incremento do espírito sindical; difundindo-lhe o conhecimento dos benefícios da legislação social; estimulando-o e incentivando-o a revelar as vocações artísticas e intelectuais; esclarecendo-o sobre os problemas de sua existência profissional."¹¹⁹

Com a nova emissora, o Ministério do Trabalho implementa o projeto da construção de uma identidade da classe trabalhadora. Manter altos os índices de audiência de uma

¹¹⁸ Gomes, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. São Paulo, Vértice-IUPERJ, 1988. p.230.

¹¹⁹ Amado, Agnaldo. "O trabalhador possui sua emissora" In: *Vamos ler*. Rio de Janeiro, 14-09-1944. p.58.

emissora de rádio não é das tarefas mais fáceis de serem realizadas. Respalhado no sucesso alcançado pelo programa das quintas-feiras..."*O Ministro Marcondes Filho faz questão fechada de se considerar um homem de rádio*"¹²⁰.

O principal objetivo da nova emissora era traduzir em linguagem simples a legislação trabalhista, orientando a conduta do trabalhador. Era uma rádio com a programação cuidadosamente voltada para a classe trabalhadora.

Todos os dias, bem cedo, ainda em plena madrugada, quando o trabalhador se estiver preparando para deixar o lar humilde e feliz, a fim de se entregar a labuta cotidiana, a voz da Rádio Mauá chegará à sua casa, e também a de todos nós, informando-nos sobre os fatos ocorridos no Mundo e no Brasil. ¹²¹

Na busca de melhor demonstrar a função a ser cumprida pela Rádio Mauá, efetuamos a seguir uma comparação entre sua programação e a da Rádio Nacional.

PROGRAMAÇÃO DO DIA 5/JANEIRO/1945		
HORÁRIO	RÁDIO NACIONAL	RÁDIO MAUÁ
5:00	-	Jornal do Trabalhador
5:30	-	Escute e aprenda
5:45	-	Melodias nacionais
6:20	Hora da Ginástica	Jornal do Trabalhador
6:30	"	Sambas romances
7:00	"	Jornal do Trabalhador
7:30	"	Escute e aprenda
7:45	"	Cancioneiro matinal
8:00	Repórter Esso	"
8:05	Finanças do dia	"
8:30	Tapete Mágico	"
9:00	Músicas Variadas	"
10:30	João Touro - novela	"
11:00	Programa Paulo Gracindo	Nossos ritmos desfilam
11:30	"	O mundo em manchete
12:00	"	O povo canta

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Idem.

12:30 Um milhão de melodias em gravação A Rádio Mauá informa
Fonte: *Jornal A Noite*, 5/01/1945. p.5.

Na parte da manhã observa-se uma concentração de programas na Rádio Mauá entre as 5 e às 7h, horário em que os trabalhadores estão se preparando para sair de casa, enquanto o público alvo da Rádio Nacional começa seu dia mais tarde.

Durante toda a parte da tarde a Rádio Mauá se mantém fora do ar. Retoma às emissões após às 17:00 h., sendo que os noticiários para os trabalhadores vão ocupar os horários entre 21:30 e 22:30. Grande parte da programação de música apresentada pela emissora do Ministério do Trabalho tem origem nos discos do acervo da Rádio Nacional. Mário Brassini, ex-funcionário da Rádio Mauá, em seu depoimento prestado ao MIS-RJ¹²², recorda que além dos discos, os próprios artistas da Rádio Nacional eram tomados emprestados para fazer alguns programas na Mauá.

1.6 E o rádio, como fica?

Ao DIP foi delegado o encargo de fiscalizar a programação de todas as emissoras, tarefa que efetivou a partir de um esquema de censura, verificando se as mesmas estavam cumprindo os princípios determinados pelo Estado.

A interferência da censura sobre a produção radiofônica resultou na priorização de questões, tais como o tema e não a forma. As questões políticas e as ligadas à conduta moral eram os principais, senão únicos, alvos dos censores. A ênfase da censura sobre questões de ordem moral não foi uma particularidade brasileira. Monteiro Lobato, no livro *América*, coloca em cena a censura nos Estados Unidos, narrando o caso de uma peça que, ao ser adaptada para o cinema, sofreu vários cortes em nome da defesa dos bons costumes - a heroína não podia ter um filho, pois tê-lo fora do casamento era proibido e não deveria se

¹²² Mário Brassini. Museu da Imagem e do Som-RJ. Depoimento de junho/93.

suicidar no final pois não era um bom exemplo. As alterações impostas pela censura terminam por mutilar o original ¹²³.

A ação do Departamento de Imprensa e Propaganda recebe críticas de todas as partes. Encontram-se constantes reclamações de alguns cronistas radiofônicos da época¹²⁴, quanto à pouca interferência do DIP nas temáticas freqüentemente apresentadas pelos programas de rádio, permitindo a baixa qualidade literária dos textos, e, ainda, a ausência de instituições que formassem profissionais "competentes" para atuar no campo radiofônico. A revista semanal *Noite Ilustrada* possui uma coluna denominada "Gente do Rádio e Suas Novidades". No dia 31 de março de 42, são publicados os seguintes comentários sobre a transmissão de radiodramatizações:

*O cidadão desprevenido que escuta, através do receptor do vizinho, certos programas de radioteatro, tem vontade de chamar a polícia. A primeira impressão é que se verifica, no apartamento ao lado, um assalto a mão armada ou o dono da casa agride a sua cara metade. Nunca vimos, de fato, tanto choro e tanta gritaria como nesse gênero de transmissão. Principalmente da parte de alguns simpáticos elementos femininos.*¹²⁵

A linguagem veiculada pelos microfones é outro alvo das ferozes críticas dos cronistas. Algumas incorreções gramaticais, o uso de gírias, falas incorretas adaptadas aos personagens, são de uso constante. Existem aqueles que defendem uma intervenção mais rigorosa nas emissoras, cobrando que o governo faça cumprir o caráter educativo do rádio. As reclamações dos cronistas são endossadas por alguns ouvintes, cujas cartas são publicadas. Vejamos um exemplo:

Realmente, não se compreende que, tendo nós um Ministério da Educação e Saúde, seja tolerável a lamentável inconsciência com que certos cavalheiros se apropriam de um microfone para espalhar asneiras de todo o quilate, organizando programas que sem qualquer finalidade cultural, são ao

¹²³ Lobato, Monteiro. *América*. São Paulo, Brasiliense, 1955. p.131.

¹²⁴Ver as revistas: *Vamos Ler*, *Noite Ilustrada* e *Cultura Política*.

¹²⁵*Noite Ilustrada*.31/03/42. p.12-3

*contrário prejudiciais, eivados de gírias e ainda de erros crassos de construção de frases, de prosódia e até de gramática*¹²⁶

Em oposição às reclamações da necessidade de uma forma "cultura" de linguagem no rádio, Mário de Andrade, em 1940, escreveu um artigo denominado "A Língua Radiofônica". A partir do exemplo de alguns problemas surgidos num estudo para reorganização do serviço de radiodifusão argentina¹²⁷, Mário define a língua como "*propriedade de todo o grupo social que a emprega*", não que pretenda negar a existência da língua culta, mas afirma que ela se restringe a um "*dos grupinhos do grande grupo social*". Para Mário, o fato de o rádio ter que alcançar o maior número possível de pessoas o obriga a uma linguagem mista.

*A geografia do rádio não alcança as montanhas elevadas da cultura. Fica-se pelos vales, pelos platôs largos e pelos litorais. Daí a sua linguagem particular, complexa, multifária, mixordiosa, com palavras, ditos, sintaxes de todas as classes, grupos e comunidades.*¹²⁸

Já para o Ministério da Educação, o rádio deveria ter se mantido fiel aos princípios pregados por Roquete Pinto - a elevação do nível cultural do povo brasileiro. O relatório de 1945, produzido pelo MES, é bastante ilustrativo, quanto às questões acima levantadas:

Não conseguimos ainda despertar para a radiodifusão a necessária atenção dos Poderes Públicos, infelizmente. Talvez estejamos, por isso mesmo, desperdiçando a ação de um dos mais valiosos auxiliares para a educação do povo.(...) o que se passa em certos programas de rádio no Brasil é

¹²⁶ Carta de Manoel Benevides, publicada pela revista *Diretrizes* em 11/11/43, p.23.

¹²⁷ Ao decidir reorganizar o sistema de radiodifusão argentino, Comissão formada dividiu o trabalho em capítulos e dedicou um deles à linguagem utilizada nos meios radiofônicos. Como não conseguiam chegar a uma conclusão quanto à utilização ou não de expressões populares e gírias no microfone, resolveram consultar algumas instituições culturais. O questionário constava das quatro seguintes perguntas: a) Devem ser aceitos na transmissão os vícios de pronúncia correntes, ou será necessário impor a pronúncia culta? b) Convém difundir comédias em linguagem familiar? c) Convém difundir teatro rural em linguagem regional? d) Convém difundir canções escritas na geringonça arrabaldeira?.

Andrade, Mário. "A Língua Radiofônica" (3/02/1940). In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Livraria Martins Ed., s.d., p. 175.

¹²⁸ Idem. p. 179.

*incrível. Sempre defendemos o princípio, e conosco estão muitas autoridades, que a radiodifusão ao invés de ser entregue à fiscalização policial, deveria estar submetida a uma orientação educativa pelo Ministério da Educação.*¹²⁹

Enquanto os Ministérios se desentendiam quanto às finalidades educativas do rádio, em um outro lugar, desde o início da década de 30, uma trajetória diversa para o rádio era vislumbrada:

*O rádio estava vencendo na sua finalidade de agradar. Querer educar pelo rádio era bobagem. Ninguém se atrevia a ficar escutando teorias, explicações, detalhes de uma coisa grave. Educar pelo rádio, à noite, depois do jantar, devia até ser proibido pelos médicos especialistas em dispepsias. Distrair - foi o lema adotado.*¹³⁰

¹²⁹ Relatório de Atividades do ano de 1945 - MES. Arquivo Capanema. GC 36.12.00.

¹³⁰ Ladeira, César. *Acabaram de ouvir...reportagem numa estação de rádio*. São Paulo, Cia Editora Nacional, 1933. p.83.

CAPÍTULO II

"Distrain: Foi o lema adotado" - O cotidiano radiofônico

O que aos olhos de alguns pode parecer o simples ato de viver "dia após dia", de cumprir a rotina cotidiana - trabalho, produção, deslocamento, diversão - transforma-se, para o historiador de hoje, em matéria-prima que permite a reconstituição do passado. Dentre o universo das atividades cotidianas, o da produção cultural reflete muitos dos anseios, projetos e desejos de uma determinada época. A escolha de textos ficcionais como fonte e objeto de pesquisa histórica tem por objetivo buscar em outras fontes escritas, que não as oficiais¹³¹, elementos para uma análise de um determinado período histórico.

No caso do Brasil, já se produziu um considerável número de estudos sobre os anos Vargas. Entretanto, a maioria dos trabalhos publicados limitaram-se a consulta das fontes produzidas diretamente pelo Estado, tomando como "retrato fiel" do acontecido, o discurso oficial. Quando presentes, as questões culturais são tratadas como se o poder de controle do Estado fosse absoluto, destituindo, assim, a produção cultural de significação própria.

Como vimos no capítulo anterior, desde o início do anos 30 vinha sendo montado um aparato legal de regulamentação do setor, ou seja, uma série de leis e decretos que buscavam fornecer ao Estado um largo grau de controle sobre os meios de comunicação vinham sendo aprovados. Entretanto, ao analisarmos a aplicação destas leis, verificamos que muitas delas não eram integralmente cumpridas e outras não conseguiram fazer surtir nenhum efeito.

Apesar de, por muito tempo, ter sido relegada, dentre os estudos acadêmicos, a uma posição menos importante, a produção cultural brasileira, cresceu e sofreu significativas transformações nas décadas de 30 e 40, parte delas patrocinadas pelo Estado, mas a maioria

¹³¹Estamos, aqui, denominando instâncias oficiais aquelas produzidas ou geridas diretamente pela presidência da república, pelos ministérios e Superintendências, ou ainda por pessoas de alguma forma diretamente ligadas ao governo.

promovida pela iniciativa privada¹³². Neste período, as cidades expandiram-se, crescendo em número e em tamanho, formando centros urbanos-industriais. A integração da região interiorana ao restante do país e ao mundo ocorreu ao mesmo tempo. Tal fato se deve, em grande parte, a invasão dos novos meios de comunicação de massa - o rádio e o cinema. O Presidente Getúlio Vargas, no discurso de 25 de junho de 1934, reafirmou o papel a ser cumprido pelo cinema.

A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea. (...) Por sua desmesurada grandeza geográfica, depara o Brasil, ao estadista, uma série de problemas complexos, cujas soluções dependem da análise rigorosa de certos dados fundamentais, em geral obscuros e indecisos.

*O papel do cinema, neste particular, pode ser verdadeiramente essencial. Ele aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no vasto território nacional. O caucheiro amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucanos, os plantadores de cacau na Bahia, seguirão de perto a existência dos fazendeiros de São Paulo e de Minas Gerais, dos criadores do Rio Grande do Sul, dos industriais dos centros urbanos; os sertanejos verão as metrópoles, e os cidadãos, os campos e os planaltos do interior...*¹³³

2.1 - O governo Vargas e a "invenção das tradições".

Durante o primeiro governo Vargas (1930-45), vivencia-se um grande incentivo ao crescimento da produção cultural. Um novo tratamento é dispensado a este setor. Práticas culturais populares são "integradas" às do Estado. Cria-se uma política de valorização e elaboração de estratégias no campo da cultura que extrapolam os níveis puramente

¹³² Podemos citar como exemplo as emissoras de rádio. Entre as 106 estações difusoras de rádio existentes em 1944, temos 95 (noventa e cinco) pertencentes a particulares, 9 (nove) ao governo e 2 (duas) sem declaração. IBGE - *Anuário Estatístico do Brasil 1941-45*. p.451.

¹³³ Vargas, Getúlio. "O Cinema e o rádio na palavra do Presidente Getúlio Vargas" In: *Anuário da Imprensa Brasileira*. p.122.

econômicos e políticos. É um período onde ocorre, também, um processo de *invenção de tradições*, expressão, que segundo Hobsbawm, deve ser compreendida como referindo-se a:

*... um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, e que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com o passado histórico apropriado.*¹³⁴

O processo de invenção de tradições faz-se presente em várias práticas do estado varguista. Criando novas datas no calendário dos festejos cívicos ou revestindo de novo significado as já existentes, o Estado Novo pretendia criar um sentimento de "Unidade Nacional". Legitimando festas populares, como o carnaval carioca, o governo busca atribuir a si mesmo um caráter popular. Regulamentando as leis trabalhistas e veiculando a idéia de um "novo trabalhador", o governo espera pôr fim aos conflitos de classe e criar, para si, a imagem de um governo do trabalhador. A grande maioria das medidas governamentais do período era revestida de um forte significado simbólico e implementada com muita pompa e "tradição", buscando criar um sentimento de perenidade. Recuperar e estender um fio condutor com o "*passado histórico apropriado*" é tarefa a que se dedicam os ideólogos do governo.

No setor de radiodifusão, coube à "*Hora do Brasil*" a tarefa de integrar o país, divulgar os homens e feitos do governo:

*A voz e o ardor patriótico que os altos administradores do país demonstraram em suas exibições públicas ou durante cerimônias cívicas, em dias de festa nacional e em comemorações de toda natureza, em pouco tempo se tornaram familiares aos habitantes do Brasil inteiro, levados pela emissora do Governo.*¹³⁵ (grifo nosso)

¹³⁴Hobsbawm, E. e Ranger. T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984. p.9.

¹³⁵ "A imprensa e a propaganda no quinquênio 1937-1942 (o D.N.P. e o D.I.P.) In: "*Cultura Política*, Ano II, nº 21.

O Estado é o principal "produtor" de tradições inventadas dos anos 30 e meados de 40, entretanto não é o único. No afã de fornecer à produção local um cunho nacional, de tornar-se lugar de referência cultural, as emissoras de rádio cariocas e paulistas disputam pela primazia de inventar tradições, de construir a mentalidade nacional, de forjar a nacionalidade.

2.2 - Nascimento da "tradição" radiofônica.

O produto que as emissoras têm a oferecer ao consumidor é o programa. Em busca de uma boa aceitação de seus produtos, as emissoras foram adequando os programas às peculiaridades do meio e às exigências do público. Mesmo no caso dos países onde o sistema de radiodifusão é controlado pelo Estado, existe um esforço em adaptar os conteúdos de forma a atender tanto às especificidades impostas pela transmissão radiofônica, quanto ao interesse do público - não tem sentido a existência de uma emissora sem ouvintes.

O rádio brasileiro não fugiu à regra. Quando, em 1933, César Ladeira afirmava que o rádio "*estava vencendo na sua finalidade de agradar*" e que "*querer educar pelo rádio era bobagem*", não retratava apenas a situação paulista. Na Capital Federal o quadro era análogo. Ainda em 1933, Lamartine Babo compôs um samba em homenagem às emissoras cariocas existentes na época, denominado "*As cinco estações do ano*", onde ressalta as principais características de cada uma delas¹³⁶, fornecendo elementos que permitem a reconstituição de parte do cotidiano destas emissoras.

¹³⁶Ver: Almirante. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

Na primeira estrofe do samba, encontramos cantada a pioneira emissora de Roquete Pinto, que com dez anos de existência mantinha-se fiel ao princípio de educar e "*eleva o espírito*" da sociedade brasileira, através da difusão da "*alta cultura*".

*Sou conhecida aos 4 cantos da cidade
Sou a Rádio Sociedade
Fico firme, agüento o tranco
Adoro o clássico, odeio a fuzarqueira,
Minha gente, fui parteira
Do Barão do Rio Branco.*

O futebol começava a despertar a atenção de um público mais amplo e a ter audiência garantida. A prática do esporte passa a ser adotada nas escolas. Os times organizam-se e partem para a profissionalização do esporte. Porém, havia um problema a ser resolvido pelas emissoras de rádio: em algumas partidas não era permitida a presença de repórteres fazendo transmissões ao vivo dentro dos estádios. No afã de conseguir, ainda que proibido, transmitir os jogos, alguns locutores se instalavam em pontos estratégicos nos arredores do local da partida. O pessoal da Rádio Clube era especialista em tal prática:

*Sou Rádio Clube, eu sou homem minha gente,
Francamente sou do esporte
Futebol me põe doente - Oh!!!
No galinheiro se irradio para o povo
Cada gol que eu anuncio
A galinha bota um ovo.*

A terceira estrofe da música de Lamartine refere-se à Rádio Educadora e tem como tema a pouca potência da estação radiofônica. A quarta emissora é a Philips, que foi criada pela empresa Philips do Brasil com a principal finalidade de fazer propaganda dos próprios produtos da empresa¹³⁷. Porém não só da propaganda da própria marca sobrevivia a

¹³⁷Ver: Cabral, Sérgio. *No tempo de Almirante - uma história do Rádio e a MPB*. Rio de Janeiro, Francisco Alves Ed., 1990. p.113.

estação. A Philips era uma rádio tipicamente comercial. Na década de 30, aos domingos, alugava seu horário para o famoso *Programa Casé*.

Ademar Casé estabeleceu seus primeiros contatos com os rádios quando ocupou o cargo de vendedor dos aparelhos Philips. É considerado um dos principais responsáveis pela modernização do rádio brasileiro nos anos 30. Em um empreendimento arriscado, Ademar Casé, em 1932, colocou no ar o *Programa Casé*. Contratou importantes nomes da música popular, intercalando números musicais com piadas, entrevistas e reclames dos patrocinadores. Pela primeira vez, no Brasil, produzia-se um programa sem intervalos na transmissão - aos moldes dos congêneres norte-americanos e europeus. O ritmo dinâmico do programa fazia com que os ouvintes quisessem ficar todo o tempo sintonizados. "*Quando o prefixo do Programa Casé ia ao ar, os ouvintes tinham certeza que muitas coisas boas estavam por vir. O som da sirene seguido do 'pasodoble Gallito' se tornaram marca registrada do programa em todas as emissoras por que passou*"¹³⁸. Na homenagem à Philips "Lalá" recupera tanto o caráter comercial da emissora como seu programa mais popular: o *Programa Casé*.

*Eu sou a Philips do samba e da fuzarca
Anuncio qualquer marca
De trombone ou de café;
Chegada a hora do apito da sirene
Grita logo Dona Irene
- Liga o rádio, vem cá...Zé!*

No samba de Lamartine a quinta estação é a Mayrink Veiga. Esta emissora foi a campeã da audiência carioca da década de trinta e, possuía em seus quadros artistas muito populares. Perdeu a posição de liderança na preferência popular para a Rádio Nacional, entre o término da década de 30 e início da década seguinte.

¹³⁸ Casé, Rafael. *Programa Casé: O rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995. p.65.

*Sou a Mayrink popular e conhecida
Toda gente fica louca,
Sou querida até no hospício:
E quando chega sexta-feira em Dona Clara
Sai até tapa na cara
Só por causa do Patrício.*

Em 1936, vai ao ar a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, empresa integrante do grupo "A Noite" (composto pelo jornal *A Noite*, as revistas *Noite Ilustrada*, *Vamos Ler e Carioca*, e a S/A Rio Editora). A emissora, rapidamente, alcançou bons índices de audiência, optando por uma programação diversificada e bastante popular.

Durante a década de 30, o rádio despertou sentimentos que variavam do fascínio à rejeição. O universo radiofônico estava impregnado de todo tipo de estereótipos - considerado por alguns como o lugar que oferecia largas possibilidades de fama e ascensão social e por outros como o ambiente próprio da marginalidade, proibido às pessoas de "boa família". A visão estigmatizada do rádio está presente no romance de Marques Rebelo, *A Estrela Sobe*, editado pela primeira vez em 1938, ou seja, no momento em que o rádio começa a se tornar um importante veículo de comunicação e um novo campo de trabalho para diversos profissionais. No romance de Marques Rebelo o personagem principal, Leniza, alimentava o sonho de se tornar uma famosa e rica cantora de rádio. Ao longo da história, o sonho torna-se pesadelo, a moça de família se prostitui e descobre que estava cercada de vilões - a fama tinha um preço alto e o retorno financeiro esperado não existia.

O romance de Marques Rebelo caracteriza de forma extremamente negativa o ambiente radiofônico, traduzindo o preconceito presente em grande parte da sociedade brasileira do período.

*- Ora, viva! Dá cá um abraço!
- Muito agradecida, Dona Antônia. (Dona Antônia cheirava a sabão, a cebola, a óleo de babosa, a suor. Dona Antônia sabia. Logo, toda a rua sabia, todo o bairro sabia. Era a gazeta da zona).
- Seiscentos bagarotes, me disseram. Que mina, hein!...Não queres saber mais de outra vida, não é? (E pensava : Está aí, está na vida.)*

Mas Leniza pediu desculpas, ia entrar, estava muito cansada do ensaio, (dona Antônia comentava o tal "cansaço do ensaio", ao seu modo: Que vaquinha! Também nunca me enganara com ela...Era só ver aquela cara...) Depois, com calma, viria contar tudo. Era o que a dona Antônia pedia, exigia: Tudo! Queria saber tudo! Diziam que este negócio de rádio, lá dentro era uma pouca vergonha, uma grande bandalheira.¹³⁹

Em contraste com a visão negativista de Marques Rebelo, temos o depoimento da famosa radio-atriz Isis de Oliveira. Nascida em uma família operária de Niterói, obrigada a abandonar o "grupo escolar", na 5ª série, para trabalhar e ajudar no orçamento familiar, nas horas vagas a menina Isis participava de um grupo de teatro amador. Em dezembro de 1937, com quinze anos, se inscreveu em um concurso para rádio-atriz, promovido pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. O número de emissoras do Distrito Federal aumentara muito, e a busca por novos talentos era intensa. Em depoimento prestado ao MIS-RJ, a atriz relatou como ocorreu seu ingresso na Nacional;

Foi em dezembro de 1937 que nós fizemos (Isis e Altivo Diniz) um concurso animado pelo Celso Guimarães, que dava como prêmio um conto de reis. Um conto de reis, como era dinheiro! Talvez se fosse hoje um prêmio de dez mil cruzeiros não desse para comprar tantas coisas como nós compramos. O concurso era no domingo. Na segunda-feira eles davam o resultado pelo rádio, eu não tinha rádio em casa, nós não tínhamos condições de ter rádio. Eu tive que ir para a casa da vizinha para ouvir meu nome no concurso .(...) Foi um natal maravilhoso.

Em 37 nós tivemos o primeiro programa, depois dois programas durante a semana.

Em 1938, Oduvaldo Cozzi (diretor artístico da Rádio Nacional) me chamou para trabalhar no "Teatro em Casa". Eu ia para representar qualquer coisa pois o que me interessava era o cachê e o meu nome ali no programa - eles pagavam 30 mil réis, para mim era dinheiro que não acabava mais.¹⁴⁰

Além de rádio-atriz, Isis de Oliveira passou também a trabalhar na parte burocrática do departamento de rádio-teatro da Nacional. Para a adolescente Isis de Oliveira, o sonho

¹³⁹ Rebelo, Marques. *A estrêla sobe*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1949. p.109-10.

¹⁴⁰ Depoimento de Isis de Oliveira. 16/05/80, Museu da Imagem e do Som - RJ.

de trabalhar no rádio e melhorar a condição financeira da família se tornou realidade, fazendo da atuação nas novelas, segundo ela mesma, "*o sonho de cada dia*".

Dividido entre apoios e críticas o rádio cresceu. Os dados acerca do tipo de programação transmitida pelas emissoras, constantes no Anuário Estatístico dos anos de 1939/40, para o Distrito Federal, confirmam as previsões de César Ladeira: "*Distrair - foi o lema adotado*". Em 1939, houve 57.554 horas de transmissão radiofônica durante o ano, produzidas por treze emissoras, sendo que duas delas a Rádio Difusora do Distrito Federal (mantida pela prefeitura) e a emissora do Ministério da Educação, tinham finalidades estritamente educativas, dedicando a maior parte de sua programação a temas culturais e educativos. A distribuição da quantidade de horas de emissão pelos respectivos gêneros se fez da seguinte forma:

GÊNERO	HORAS	PERCENTUAL(%)
Música (programas ao vivo ou em disco)	38.919	67,62
Propaganda	5.960	10,36
Conferências literárias, solenidades cívicas, religiosas	1.578	2,74
Assuntos pedagógicos e cursos em geral	1.975	3,43
Transmissões para crianças	548	0,96
Assuntos médico-sanitários	410	0,71
Jornalismo	1.879	3,26
Teatro	1.676	2,91
Humorismo	1.024	1,78
Outros assuntos	3.585	6,23
TOTAL	57.554	

Fonte: *Anuário Estatístico - 1939-40. IBGE p.1122*

Pelas estatísticas verificamos que o ponto forte do rádio, nos anos 30, é a programação de música - 67,62 %. A propaganda se encontra dentro dos índices de 10 %

previstos no Decreto 21.111. Os 20 % do tempo restante dilui-se em programas de diversas modalidades. Logo, enquanto os Ministérios disputavam o controle sobre o sistema de radiodifusão, e arrogavam para si a tarefa de encaminhar o rádio para aquele que deveria ser o caminho correto - o da educação e elevação dos espíritos - este meio de comunicação percorre uma trajetória própria: cada emissora buscará a melhor forma de atrair audiência, organizando programações o mais populares possíveis e atraindo, também, novos patrocinadores.

O cronista Bastos Tigre (também dono de uma agência de publicidade), em sua crônica *Embrulhada Radiophonica*, nos permite uma visão geral da situação da propaganda radiofônica em 1935. Bastos Tigre, mantendo seu estilo irônico característico, narra uma situação fictícia onde o locutor perde os cartões dos anúncios, ..."*resolve ele, irradiar de cor as frases de propaganda. E aí é que foi um desastre. Saíram coisas como estas:*

*Nazareth a casa da boa estrela e dos finíssimos chapéus monarcha.
Calçado Clark contra os resfriados, não confundam. É Frixal!
Dê uma bengala ao seus filhos e mande bater com força na cabeça das seis garotas alucinantes. Mas que santo remédio.
Pilogênio! Bom até a última gota!
O café Globo! Contém 4% de limão concentrado.
O senhor é calvo? Forre as paredes de sua casa com papéis pintados de Oliveira Júnior!
Já viu nascer cabelo em bola de bilhar? Use as pílulas catárticas do Dr. Ayer, o microfone dos astros! (...)
A senhora é teimosa, hein? Quer ser das poucas, pouquíssimas que não ralam o dedo com o leite de coco Seregy?
Toddy é um alimento próprio para ser tomado com leite nos seus clássicos envelopes fechados.
O mundo inteiro marcha sobre a massa de tomate marca Peixe. ..."¹⁴¹*

¹⁴¹ Tigre, Bastos. "Embrulhada Radiophonica". In: *A Voz do Rádio*. Rio de Janeiro, 17/04/35. p.6.

Bastos Tigre começa a crônica como se estivesse narrando um fato ocorrido com o famoso locutor radiofônico César Ladeira, que era seu colega na revista *A voz do Rádio*, somente no final é que Bastos Tigre diz que tudo não passou de um sonho.

O mundo radiofônico da crônica de Bastos Tigre é frenético, constituído por anunciantes diversos. Pequenos ou grandes, nacionais ou estrangeiros, os produtos começam a invadir as casas através das ondas sonoras, fornecendo a estrutura comercial fundamental para o processo de multiplicação das emissoras.

As mudanças ocorridas na transmissão estão sendo acompanhadas por outras na recepção, multiplica-se o número de ouvintes. Durante a década de 30, eram constantes as reclamações quanto ao baixo número de ouvintes e dos altos custos dos aparelhos receptores. No Editorial de *A Voz do Rádio* de 26/06/35, intitulado "Mais um brado no deserto", Gilberto de Andrade (diretor do semanário), colocava este tema em discussão:

Como é sabido, o número de ouvintes no Brasil, mesmo no Distrito Federal, apresenta-se com um índice muito baixo relativamente à população. O fato deve-se ao custo elevado dos aparelhos e a deficiência dos sistemas comerciais.

No final dos anos 30 o quadro muda aceleradamente e os ouvintes multiplicam-se. O governo tenta controlar todo o movimento de expansão, obrigando os donos de aparelhos de rádio a mantê-los registrados num departamento especial dos Correios e Telégrafos. Mas tudo indica que não obtinha sucesso em tal intento. No anos de 1940, o governo estimava que mais de 60% dos aparelhos existentes não haviam sido registrados.¹⁴²

A discussão acerca do papel social a ser cumprido pelo rádio crescia quase que na mesma proporção que o próprio *media*. Para quais finalidades devem ser dirigidas as programações das emissoras? Qual a linguagem correta a ser utilizada? Qual a missão universal a ser cumprida pelo rádio? Estas são algumas das perguntas constantemente presentes nos artigos (de jornais e revistas) que tratam da questão do rádio na década de 40. Seguindo uma dinâmica própria, as emissoras encontram fórmulas particulares de atrair

¹⁴² Coluna "Diante do Microfone". Revista *Vamos ler*, 17/04/41. p. 56.

novos ouvintes, de maximizar popularidade. Cria-se uma "via de mão-dupla" na relação rádio/sociedade, onde a opinião pública (o gosto popular) tem um peso fundamental.

O produto das transmissões radiofônicas (do *mass media* rádio) se constituiu a partir de alguns determinantes, cujo poder de interferência varia de acordo com o contexto. No caso do Brasil, mais especificamente da Rádio Nacional, a opção por determinados conteúdos a serem veiculados tinha como uma das forças condicionantes os interesses dos patrocinadores, ou seja, da publicidade. Existiam fortes ligações entre a produção da programação da emissora e o mercado (como pode ser verificado nos sugestivos nomes dos programas irradiados: *Rádio Almanaque Kolinos*, *Acontecimentos Aristolino*, *Cancioneiro Royal*, *Grande Teatro de Novelas Toddy*, *Repórter Esso*, etc.). Assim, o produto final que era veiculado pelas emissoras pode e deve ser observado dentro da lógica de "cultura de mercado".

A expressão "cultura de mercado" é utilizada por Renato Ortiz para definir uma produção cultural que visa um público específico dentro de uma lógica de consumo. Para o estudioso, os romances de folhetim produzidos no século XIX, na Europa, são os pioneiros neste tipo de produção cultural "*a oposição entre cultura de elite (restrita às camadas abastadas) e a cultura popular (principalmente de origem camponesa), que existia anteriormente, é quebrada, e um outro pólo de produção e consumo se constitui*"¹⁴³. Em 1988, segundo Ortiz, no Brasil ainda era mantido um "*relativo silêncio*"¹⁴⁴ sobre a relação que se estabelece entre a produção cultural e o mercado, além da própria existência de uma produção cultural de mercado ou de massa. Quadro que não se alterou muito desde então.

2.3 - Consolidação da "tradição" radiofônica.

¹⁴³ Ortiz, Renato et alli. *Telenovela: história e produção*. São Paulo, Brasiliense, 1989. p.12.

¹⁴⁴ Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988. p. 14.

Entre as várias finalidades a serem cumpridas, as emissoras cariocas priorizaram a de divertir e agradar o maior número possível de ouvintes. É a opção que traz consigo a garantia de uma boa audiência, princípio fundamental para conseguir anunciantes e assegurar, assim, a sobrevivência financeira da emissora. Segundo os dados estatísticos fornecidos pela Divisão de Rádio do DIP, no relatório referente ao ano de 1941¹⁴⁵, as emissoras do Distrito Federal efetuaram as seguintes transmissões:

Nº DE PROGRAMAS	TIPO DE PROGRAMAS	PERCENTUAL ANUAL
202	Programas infantis	0,05
355	Científicos	0,08
958	Religiosos	0,22
1.750	Humorísticos	0,42
876	Literários	0,21
289	Assuntos de interesse nacional	0,07
207	Assuntos de interesse estrangeiro	0,05
181.807	Música estrangeira	43,23
5.695	Música nacional escolhida	1,35
224.380	Música nacional popular	53,35
4.076	Crônicas e palestras	0,97

Fonte: Relatório do DIP - 1941

Analisemos os resultados apresentados. A música popular controlava 53,33 % das transmissões. Na Capital Federal, o samba era o gênero mais prestigiado, mas era também aquele que estava associado à população negra, pobre, "desordeira", moradores dos cortiços e favelas - representava o lado da cidade que as reformas urbanas do começo do século não conseguiram "demolir". Dentro do item música nacional popular, junto ao samba, temos as músicas carnavalescas que todos os anos, a partir de novembro, ocupavam grande parte da programação das emissoras cariocas. Estas também não escapavam às críticas dos ouvintes, como se pode observar através da carta de um leitor da revista *Noite Ilustrada*

¹⁴⁵ Presidência da República. Departamento de imprensa e Propaganda. *Relatório* - 1941.

*As emissoras do Rio bem podiam irradiar programas de valsas e canções brasileiras com mais frequência, a exemplo do que fazem as emissoras dos Estados. No Rio só se ouvem sambas e marchas ou músicas estrangeiras (...) Eu gostaria de saber porque? Estamos num período pré-carnavalesco, dirão. Mas, nem todos gostam de carnaval, e ficam obrigados a não se ouvir rádio, pelo menos três meses antes da infernal folia.*¹⁴⁶

Somando-se todos os programas de música, obteremos o percentual de 95,93 % da programação radiofônica do ano de 1941. A análise simples deste dado pode levar a conclusões apressadas. O levantamento realizado pelo setor de radiodifusão do DIP classificou as horas de transmissão por "tipo de programas". Muitos dos programas de longa duração (uma, duas ou três horas) constituíam-se por quadros diversos de música, teatro e humor que, possivelmente, foram classificados como de música. O tempo destinado à transmissão de propaganda não consta no cálculo do relatório, por esta não ser considerada programa. Um outro problema que deve ser observado é o de que este relatório trabalha com número de programas e não de horas de transmissão, fato que impossibilita qualquer comparação razoável com a tabela apresentada para o ano de 1940. Não estamos querendo diminuir a importância numérica dos programas musicais dentro das transmissões radiofônicas e sim questionar o método usado pelo DIP para a obtenção dos dados. Os programas musicais são no conjunto, sem dúvida, os que ocupam o maior número de horas de transmissões.

Quanto aos problemas da linguagem e das temáticas, tanto das músicas quanto dos programas, os censores do DIP foram rigorosos, principalmente com aqueles que exaltavam a malandragem contra o trabalho. Esta iniciativa era elogiada mas considerada ainda insuficiente. Segundo as críticas, os erros de linguagem e a utilização de gírias ocorriam com grande frequência.

¹⁴⁶Revista *Noite Ilustrada*, 27/01/42, p.14. Devemos levar em consideração que somente um pequeno grupo de população lê, com frequência os jornais e as revistas e se dispõe a escrever para as colunas especializadas

Quando se observa a atuação da censura do DIP no restante da programação das emissoras fica evidente que além da malandragem, havia mais dois alvos: a moral e a política.

As especificidades do meio radiofônico imprimiam algumas dificuldades aos censores, dentre elas, o fato de que a maioria absoluta da programação era ao vivo, onde a censura prévia se torna impossível. Para tais casos, o DIP mantinha "censores-ouvintes" de plantão que, a qualquer momento, poderiam interditar determinada programação. Temos como exemplo o *Programa de Reclamações*, um programa de auditório, produzido por Almirante (pseudônimo de Henrique Foréis Domingues, considerado um estudioso e divulgador da cultura brasileira). O fato era tido pelo radialista como o único insucesso de sua carreira. Em depoimento ao pesquisador Luis Carlos Saroldi, Almirante declarou: *"Estávamos em 1939. Com a chegada do DIP, ninguém podia falar mal do Governo. O programa fracassou"*.¹⁴⁷

Por outro lado, esta censura não deve ser considerada como algo absoluto, capaz de controlar completamente a produção radiofônica, tolhendo seu potencial criativo. Era comum, segundo alguns radialistas contemporâneos do Departamento de Imprensa e Propaganda, criarem-se estratégias para burlar os censores. Renato Murce relata sua experiência com as interdições do DIP a seu programa *"Cenas Escolares"*:

*As "cenas " representavam uma escola bagunçada. A professora D. Teteca sofria horrores com a indisciplina e as travessuras dos alunos... O programa era o mais hilariante possível. (...) A maioria gostava. Uma minoria (...) deu de protestar. Dirigiram-se à Associação dos Pais de família. (...) Estes foram ao DIP. No dia seguinte recebíamos o aviso que "Cenas Escolares" estavam proibidas.*¹⁴⁸

¹⁴⁷Almirante. apud Saroldi, L.C. *Rádio Nacional: O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984. p.23.

¹⁴⁸Murce, Renato. *Bastidores do rádio: fragmentos do rádio ontem e hoje*. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p.61-2.

Renato Murce relata ainda que, após receberem inúmeros pedidos dos ouvintes (cartas, telefonemas, telegramas) para continuarem com o programa, e obterem o apoio da imprensa (vários jornalistas se manifestaram contra o fim do programa), decidiram tomar providências, e,

*...conhecendo bem a burrice da gente do DIP, apresentei o programa transformado. Não seria mais um escola pública. Consistia em reuniões semanais em casa de uma professora aposentada (...) O programa chamar-se-ia "Piadas do Manduca".
Ah! Assim é outra coisa! Está muito bem! Não atinge ninguém", disseram os "sábios" do DIP.*¹⁴⁹

O depoimento de Renato Murce nos fornece alguns ângulos para a observação do problema. Vemos a intenção do DIP em atender aos pedidos de uma entidade pertencente à Sociedade Civil (a iniciativa da censura não foi do órgão isolado), e a preocupação desse Departamento em preservar a "imagem" das instituições oficiais (no caso, a escola pública). O depoimento ainda nos fornece informações sobre as técnicas utilizadas pelos escritores para burlarem a censura. Segundo Mário Lago, na Rádio Nacional e em outras emissoras, era comum a censura a determinados termos ou expressões, feita pela própria direção da emissora. A questão era resolvida da seguinte forma:

*Nos programas humorísticos se dizia tranqüilamente "é a vovozinha", "é a tua", mas em nenhum tipo de programa se podia dizer a palavra "amante"(...) Se houvesse qualquer referência ao assunto, no entanto, fulano passava a ser um caso de sicrana, uma ligação... e a palavra ligação era seguida de reticências tremendamente maldosas para que o ouvinte percebesse a intenção.*¹⁵⁰

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Lago, Mário. *Bagaço de Beira-estrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p.74.

No depoimento de Mário Lago está presente a questão da auto-censura. A partir dele, podemos conjecturar que, no caso das radionovelas, o processo de auto-censura, provavelmente, se manifestou de forma bastante sofisticada. Não podemos desprezar o fato de os textos serem apresentados previamente aos censores, o que nos faz prever os cuidados de seus autores no trato de temas potencialmente censuráveis.

Joracy Carmargo, renomado autor teatral, que também escreveu para o rádio, em depoimento prestado do MIS-RJ, forneceu sua opinião sobre a relação autor-censura:

*A censura é uma coisa execrável, sem dúvida nenhuma. Mas de certa forma, tem uma utilidade, o autor preso pela censura dá uma expansão maior a sua capacidade de criação, para burlar a censura. Quando consegue burlá-la, está produzindo uma grande obra de gênio.*¹⁵¹

2.4 - Em busca do sucesso: uma rádio nacional.

A Rádio Nacional foi criada com grandes pretensões. A emissora era nacional, mesmo sendo localizada no Rio de Janeiro. Em 12 de setembro de 1936 entrava no ar a Rádio Nacional do Rio de Janeiro e a revista *Carioca* noticiava a inauguração:

*A Rádio Nacional com seus 22 kilowats, será ouvida nitidamente por todo o país, desde o Amazonas ao Rio Grande do Sul, abrangendo, num grande elo sonoro, numa cadeia de vibrações educativas e culturais, de vez que é a maior realização particular já tentada no país para fazer do 'broadcasting' um instrumento poderosíssimo de difusão da arte musical. A Rádio Nacional aparece ligada ao grande consórcio jornalístico de A NOITE, o mais lido e mais prestigioso vespertino do nosso país, NOITE Ilustrada, CARIOCA, e Vamos Lêr!*¹⁵²

¹⁵¹ Joracy Carmargo. Depoimento. Museu da Imagem e do Som - RJ. 02/02/67.

¹⁵² "Um grande acontecimento na radiophonia brasileira". *Carioca*. nº 47, 12/06/36. p. 40.

Contando com os potentes transmissores adquiridos da extinta Rádio Philips e respaldada pela sólida estrutura do grupo *A Noite*, a Rádio Nacional rapidamente se desenvolve. Como o rádio era ainda uma novidade, as equipes se constituíam por muitas pessoas oriundas do teatro e dos jornais, somando-se a estes alguns aventureiros das mais diversas áreas, todos dispostos a superar as dificuldades técnicas dos primeiros tempos. Edmo do Vale, que ingressou na Nacional em 37, explica a "fórmula do sucesso":

Uma das coisas que muito contribuiu para a grandeza da Rádio Nacional, para a estabilização de seu prestígio é que os corretores de "A Noite" eram muito espertos. A Rádio criou uma bonificação para o cliente. Então os corretores de "A Noite" saíam pelos bares da cidade, pois naquele tempo os auditórios populares eram os bares, todo mundo ia para beber e ouvir o rádio (...) E o dono do bar montava o melhor rádio, aquele que tivesse o auto-falante mais potente. Os corretores passavam pelos bares e diziam: - Olha! O senhor deixa seu rádio ligado na Rádio Nacional diariamente e nós damos um texto da sua casa, promovemos a sua casa. Como davam os anúncios de graça eram 10, 100, 2000, todo mundo ligado na Nacional.¹⁵³

Em 1940, quando foi incorporada aos bens da União, a Nacional ocupava já a liderança em muitos dos horários de transmissão. A emissora passou a estar ligada à Superintendência das Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União e a prestar contas diretamente com o Ministério da Fazenda. O superintendente era escolhido pelo Presidente da República, e tinha poderes para nomear os diretores das diversas empresas. No caso da direção da Nacional o cargo coube a Gilberto de Andrade.

Bacharel em Direito, ex-promotor público em Pernambuco, Gilberto de Andrade fundou, em 1935, a revista *A Voz do Rádio*; escrevia para o jornal *A Noite*; era poeta e autor teatral ¹⁵⁴. Em meio a uma carreira jornalística bem sucedida, Gilberto de Andrade torna-se procurador do Tribunal de Segurança Nacional, deixa a direção de *A Voz do Rádio*,

¹⁵³ Depoimento de Edmo do Vale. MIS-RJ, maio/86.

¹⁵⁴ Saroldi, Luis Carlos e Moreira, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984. p. 11.

mas continua a escrever alguns artigos acerca do meio radiofônico. Baseados nos excelentes resultados obtidos na direção da Rádio Nacional, podemos dizer que Gilberto de Andrade utilizou bem experiências no mínimo distintas. Sua gestão na Nacional caracterizou-se pela eficiência e pela autonomia. Eficiência oriunda da experiência como jornalista e cronista de assuntos radiofônicos, e autonomia, possivelmente garantida, pela passagem pelo Tribunal, o que o colocou na posição de homem de confiança do governo e, principalmente do Superintendente responsável pela administração das Empresas Incorporadas¹⁵⁵.

Nos diversos depoimentos de antigos integrantes da rádio, é ponto inquestionável a excelente administração realizada por Gilberto de Andrade. Todos os depoentes atribuem ao Diretor o sucesso e o destaque técnico obtidos pela Nacional no período de 1940 a 1946¹⁵⁶.

No início de 1946, com as mudanças no cenário político, ocorre a saída de Gilberto de Andrade da Nacional. Este transfere-se para as Emissoras Associadas, integrantes do "império" de Assis Chateaubriand, levando consigo vários membros da Nacional. Chateaubriand pretendia fazer com que a Rádio Tupi obtivesse os mesmos excelentes índices de audiência da Nacional.

Traçado este rápido panorama, voltamos aos anos da gestão Gilberto de Andrade. A primeira metade dos anos 40 é repleta de intensas novidades no universo radiofônico brasileiro e no cenário mundial. O rádio se torna um excelente aliado, uma força a mais no conflito mundial. A transmissão à distancia, através das ondas curtas, deixa de ser assunto de amadores e passa a integrar protocolos internacionais que legislam sobre divisões e

¹⁵⁵ "Cada empresa (incorporada) funciona como unidade autônoma e em regime semelhante ao de uma empresa privada, cumprindo, porém, ao Superintendente coordenar, orientar e fiscalizar o funcionamento de todas elas". Cortês, C. *Homens e instituições no Rio*. Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do IBGE, 1957.

¹⁵⁶ A brilhante atuação de Gilberto de Andrade, na direção da Rádio Nacional é apontada nos depoimentos de Lourival Marques, Floriano Faissal, Paulo Tapajós, Edmo do Vale, Mário Lago e Saint-Clair Lopes (depoimentos MIS-RJ).

distribuições de faixas de ondas entre os países. Começava ocorrer uma espécie de congestionamento radiofônico¹⁵⁷.

Com a guerra, torna-se uma prática internacional comum a produção de programas em língua estrangeira. Esta era uma excelente forma de realizar propaganda política. Em janeiro de 1942, o jornalista Fernando Lobo escreve um artigo alertando para o atraso brasileiro frente às novidades internacionais. O jornalista aponta para o engano das emissoras cariocas que se consideravam ouvidas por todo o país. Fernando Lobo transcreve em seu artigo o depoimento do *broadcasting* (denominação utilizada pelo jornalista) Teófilo de Barros, sobre a recepção em ondas curtas:

*Numa excursão que fiz recentemente ao norte do Brasil, observei com particular interesse o poder, a eficiência e a influência do rádio.(...) Em cafés, residências particulares e sociedades recreativas, o rádio é sempre motivo principal de diversão. O bodegueiro do Crato ou do Joazeiro do Padre Cícero, conhece como a palma da mão as faixas do "dial" que lhe trazem a C.B.S., a Emissora de Berlim, a estação de Londres ou a Nacional Broadcasting Company. A pureza do som em ondas curtas esmaga o barulho ensurdecedor das transmissões em ondas largas.*¹⁵⁸

2.4.1 - As ondas curtas

Em 31 de dezembro de 1942, a Nacional inaugura a emissora de ondas curtas, com oito antenas e 50 kilowatts, tornando-se a emissora mais potente da América Latina. Este episódio costuma ser apresentado como uma demonstração do projeto governamental em transformar a rádio em um dos "braços do governo". Como os equipamentos eram caros, costuma-se atribuir a responsabilidade de sua compra ao Estado. Entretanto não encontramos nos atos do governo dos anos de 1942 e de 1943 nenhuma dotação

¹⁵⁷ Ver: Lopes, Saint-Clair da Cunha. *Radiodifusão hoje*. Rio de Janeiro, Temário, 1970.

¹⁵⁸ Lobo, Fernando. "A onda longa é cousa do passado". In: *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 04/01/42. p.38.

orçamentária para o pagamento de tais despesas. Nos depoimentos dos antigos funcionários da Nacional consta que a compra foi efetuada com recursos oriundos da própria emissora.

Dentro dos acordos internacionais de distribuição de faixas de ondas de rádio, o Brasil havia recebido uma cota de faixas e não havia feito uso de uma delas. Os acordos internacionais estabeleciam um prazo limite para o início do uso da faixa, caso isso não ocorresse o país perderia o direito de explorá-la. O aproveitamento da faixa pela Nacional serviu a diferentes propósitos. Um dos objetivos desta "nova emissora" é a transmissão internacional. Ela vai passar a transmitir os programas do governo para a América e para a Europa. Forma-se uma emissora dentro de outra.

A equipe das "Ondas Curtas" dividia-se inicialmente entre três departamentos: o Cultural, que contava com Roquete Pinto, Sylvio Fróes de Abreu, Venâncio Filho, Raul Machado, Andrade Muricy, Gastão Cruis e Manoel Bandeira; o Político, coordenado por João Neves da Fontoura, que depois foi substituído por Cassiano Ricardo, e o econômico-financeiro, dirigido por Valentim Bouças¹⁵⁹. Os programas direcionados para o exterior eram montados nos moldes dos transmitidos pela BBC de Londres: com locutores estrangeiros, tendo como base programas de música mesclados com propaganda oficial, noticiando desde boletins de produção econômica a roteiros turísticos e informações sobre hábitos culturais.

Em segundo lugar, vinha a transmissão da programação da própria emissora, também em ondas curtas, para todo o país - com horários e programas estrategicamente escolhidos. Para a Nacional do Rio de Janeiro, o transmissor de ondas curtas serviria para integrar o país, ou melhor, para a emissora se integrar ao resto do país. Segundo Saint-clair Lopes, *as ondas curtas aqui, nunca foram encaradas como no estrangeiro. Tínhamos as ondas curtas simplesmente porque desejávamos cobrir um pouco mais o território brasileiro.*¹⁶⁰

¹⁵⁹ "O Brasil vai falar ao mundo". In: *Vamos Ler*. Rio de Janeiro, 31/12/42.

¹⁶⁰ Depoimento de Saint-Clair Lopes, 05/09/78. MIS-RJ

Estas duas funções logo se tornaram distintas - em alguns horários havia transmissão em várias frequências. Vejamos abaixo uma pequena amostra da programação de ondas curtas, por frequências específicas

ONDAS CURTAS – PROGRAMAÇÃO DIÁRIA			
Janeiro - 1943		Janeiro - 1944	
horário	programa	horário	programa
		15:30	Música variada, em gravação
		15:45	Programa para Portugal, com antena dirigida. Música variada, boletim do DIP e notas do Departamento Político e Cultural. Apresentação de Maria Eduarda.
16:00	Suplemento em gravação		
16:20	Boletim de Informação do DIP		
16:30	Programa de onda dirigida para Portugal	16:30	Programa para a Grã-Bretanha e Irlanda, com antena dirigida. Música variada, boletim do DIP e notas do Departamento Político e Cultural. Apresentação de C.Corder.
		17: 10	Intervalo
		17:15	Boletim do Exército, com noticiário fornecido pelo Ministério da Guerra.
17: 30	Programa de onda dirigida para Inglaterra		
18: 40	Programa Hispano-Americano		
		19:10	Programa Hispano-Americano, com música variada, boletim do DIP e notas do Departamento Político e Cultural. Apresentação de José Vincent Payá.
		19:30	Marcha da guerra.
20: 00	Suplemento em gravações	20:00	Hora do Brasil, do DIP.
21:35	Um milhão de melodias		
22:05	Darcila Barros		

23:00	Programa de onda dirigida para os Estados Unidos	23:00	Programa para os Estados Unidos e Canadá, com antena dirigida. Música variada, boletim do DIP, notas do Departamento Político e Cultural. Apresentação de Russel Lee Miller.
-------	--	-------	--

. **Fontes:** janeiro/ 44 - jornal *A Noite* de 06/01/43
janeiro/44 - *Revista da Programação da Rádio Nacional*.

Em 1943, as transmissões em ondas curtas já se encontravam divididas. Havia a parte das transmissões oficiais, que ia ao ar de segunda a sábado, e a da programação normal da emissora que era, em parte, transmitida nos vários tipos de onda. Vejamos um exemplo:

PROGRAMAÇÃO GERAL DA NACIONAL					
31/10/1944 – segunda-feira		01/02/44 (terça-feira)		02/02/44 (quarta-feira)	
Horário	Programa	Horário	Programa	Horário	Programa
6:10	Hora da Ginástica*	6:10	Hora da Ginástica*	6:10	Hora da Ginástica*
8:00	Repórter Esso*	8:00	Repórter Esso*	8:00	Repórter Esso*
8:05	Músicas Variadas	8:05	Músicas Variadas	8:05	Músicas Variadas
10:30	Almas Inquietas - radionovela *	10:30	Conflito - radionovela*	10:30	Almas Inquietas - radionovela *
11:00	Programa variado	11:00	Programa variado	11:00	Programa variado
12:55	Repórter Esso	12:55	Repórter Esso	12:55	Repórter Esso
13:00	Retrato de Cristina - radionovela*	13:00	Ondas musicais	13:00	Retrato de Cristina - radionovela*
13:30	A voz da beleza	13:30	A voz da beleza	13:30	A voz da beleza
14:30	Intervalo	14:30	Intervalo	14:30	Intervalo
15:30	Músicas Variadas	15:30	Músicas Variadas	15:30	Músicas Variadas
16:00	Programa Alfa			16:00	Programa Alfa
16:30	Amigos do Jazz			16:30	Amigos do Jazz
17:30	Resenha Esportiva brasileira*	17:30	Resenha Esportiva brasileira*	17:30	Resenha Esportiva brasileira*
17:45	Músicas Variadas*	17:45	Músicas Variadas*	17:45	Músicas Variadas*
18:15	Programa da Legião Brasileira de Assistência *	18:15	Música - José Rogizik	18:15	Programa da Legião Brasileira de Assistência *
18:30	O mundo na berlinda*	18:30	O mundo na berlinda*	18:30	O mundo na berlinda*
18:45	Eladir Porto	18:45	Namorados da Lua	18:45	Músicas Variadas
18:55	Correspondente	18:55	Correspondente	18:55	Correspondente

	estrangeiro*		estrangeiro*		estrangeiro*
19:10	Recital de Fernando Herman	19:10	Roberto Paiva com orquestra	19:10	Sucessos para o carnaval
19:25	Destino Roubado - radionovela	19:25	Recital de Oscar Borgerth	19:25	Conjunto Tocantins
20:00	Hora do Brasil – do DIP*	20:00	Hora do Brasil – do DIP*	20:00	Hora do Brasil – do DIP*
21:00	Encontrei-me com o demônio - radionovela*	21:00	O que faria você?	21:00	Encontrei-me com o demônio - radionovela*
21:35	Violeta C.N. de Freitas*	21:35	Orlando Silva*	21:35	Um milhão de melodias*
22:05	Grande Concerto Sinfônico*	22:05	O sombra - teatro de aventura *	22:05	Os amores célebres da história*
22:55	Repórter Esso	22:55	Repórter Esso	22:55	Repórter Esso
23:00	Notas do Departamento Político e Cultural	23:00	Notas do Departamento Político e Cultural	23:00	Notas do Departamento Político e Cultural
23:15	Serenata	23:15	Serenata	23:15	Serenata
24:00	Encerramento	24:00	Encerramento	24:00	Encerramento

*** programas irradiados também em ondas curtas.**

Fonte: Revista da programação da Rádio Nacional - 30/01 a 05/02/44.

A Nacional transmitia para todo o país seus programas de maior audiência. A concentração das transmissões em ondas curtas encontra-se nos programas musicais, no conceituado noticiário da emissora (o *Repórter Esso*) e na grande maioria das radiodramatizações - uma das principais fontes de renda e audiência da emissora.

Desde 1942, a Nacional mantém a publicação de uma revista de programação semanal, onde a relação dos programas é feita como na reprodução acima, ou seja, aqueles que pertencem à programação diária da emissora e são irradiados também em ondas curtas encontram-se assinalados por um asterisco. Quanto à programação de ondas curtas específica, encontra-se em uma página separada, ordenada conforme o exemplo anteriormente citado. Esta é uma programação à parte. É bastante incomum encontrar-se referências às atividades específicas de ondas curtas, no que diz respeito à propaganda do governo e aos boletins oficiais do DIP, por parte dos artistas da Nacional.

É necessário chamar a atenção para o fato de que ao se trabalhar com relatos orais e memórias não se deve perder de vista que:

A história não é apenas sobre eventos, ou estruturas, ou padrões de comportamento, mas também sobre como são eles vivenciados e lembrados na imaginação. É parte da história, aquilo que as pessoas imaginam que aconteceu, e também o que acreditam que poderia ter acontecido - sua imaginação de um passado alternativo e, pois, de um presente alternativo-, pode ser tão fundamental quanto aquilo que de fato aconteceu.¹⁶¹

É sintomática a verificação de que em todos os relatos e depoimentos dos antigos funcionários da Rádio Nacional a presença do Estado seja minimizada, e que, por outro lado, seja maximizada na maioria dos trabalhos acadêmicos sobre radiodifusão no período. Ambas as interpretações levam a relação Rádio Nacional/Estado para pontos extremos dos quais este trabalho discorda.

A presença do Estado no período é grande, não só na Nacional, mas também nas outras emissoras. Em várias ocasiões, a Rádio Nacional ocupou seus microfones com homenagens aos membros do governo - prática também comum nas outras rádios. A pressão das demandas do campo político não se fizeram muito presentes na emissora, dentro do período aqui selecionado, de um lado devido as habilidades e experiência políticas de Gilberto de Andrade e, de outro, pelo próprio modelo de administração escolhido pelo governo, que fornecia um alto grau de autonomia financeira e administrativa. Devemos lembrar que Gilberto de Andrade antes de ocupar a direção da emissora havia sido procurador do Tribunal de Segurança Nacional, o que o colocava como uma espécie de representante do próprio Estado. Mas não só isso, era um experiente jornalista radiofônico, na direção da Nacional mostrou-se um "homem de rádio".

O afastamento de Gilberto de Andrade da Nacional em 1946, teve um impacto apenas momentâneo. Alguns importantes funcionários seguiram, mas retornaram para a

¹⁶¹ Thompson, Paul. *A Voz do Passado: história oral*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. p.184.

Nacional nos anos seguintes. Dentro de uma visão de compromisso de trabalho diferente da atual, aqueles funcionários que se mantiveram ao longo de 20, 30 anos dentro da Nacional vêem-se (não sem razão) como unidades constitutivas da emissora. Não da emissora que existe hoje, mas daquela que sobreviveu até o início dos anos 60. Logo, atribuir ao Estado a responsabilidade por grande parte do sucesso alcançado é esvaziar o trabalho e dedicação empreendidos por cada um dos funcionários. Tal fato explica a marcada resistência e uma negativa constante quanto à presença do Estado, encontradas nos depoimentos.

Não existe organização, principalmente meio de comunicação, que todo mundo não vibre, queira participar, ir lá dentro dar um recadinho no microfone. Estes desvios obrigavam às vezes os diretores a tomar certas atitudes que normalmente não seriam tomadas. (Dep. Edmo do Vale, MIS-RJ)

O governo teve uma influência sempre pelo lado mau, ter que aceitar um artista, engolir uma crônica política. (Dep. Saint-Clair Lopes, MIS-RJ)

O DIP não interferia na Rádio Nacional a não ser no sentido de policiar e fiscalizar as informações que convinham e não convinham ser transmitidas. (Dep. Paulo Tapajós, MIS-RJ)

2.4.2- O funcionamento interno e as relações externas

Segundo os depoimento de Floriano Faissal, de Paulo Tapajós e de Saint-Clair Lopes¹⁶², todas as inovações técnicas ocorridas na Nacional foram financiadas com os recursos próprios da emissora. Todos afirmam que esta não necessitava do dinheiro do governo, pois vivia com seus horários de publicidade todos repletos, gerando um alto faturamento.

RECEITA DAS IRRADIAÇÕES DA RÁDIO NACIONAL	
Período	Receita
1936 - setembro a dezembro	Cr\$ 190.000,00
1937	Cr\$ 1.100.000,00
1938	Cr\$ 1.800.000,00
1939	Cr\$ 1.900.000,00
1940	Cr\$ 2.300.000,00

¹⁶² Depoimentos: Floriano Faissal - 07/09/76, Paulo Tapajós - 19/8/74 e Saint-Clair Lopes 05/09/78. MIS-RJ

1941	Cr\$ 3.800.000,00
1942	Cr\$ 5.000.000,00
1943	Cr\$ 6.500.000,00
1944	Cr\$ 8.600.000,00
1945	Cr\$ 11.200.000,00
1946	Cr\$ 15.00.000,00

Fonte: *20 anos de liderança a serviço do Brasil.*
Rio de Janeiro, Rádio Nacional, 1956. p.22.

Exatamente por ser uma empresa pertencente à União, a Rádio Nacional deveria, sempre no final do ano, prestar contas ao Ministério da Fazenda. Ou seja, se houvesse lucros, estes seriam recolhidos aos cofres da União. A tática utilizada pela direção da emissora era a de reinvestir todo o lucro obtido, visando alcançar os melhores níveis técnicos e artísticos possíveis.

A autonomia financeira permitia à Nacional pagar salários diferenciados e negociar comissões. Um exemplo marcante da auto-gestão financeira é o conhecido caso de Vítor Costa. Considerado um dos melhores "pontos" do teatro carioca, Vítor Costa ingressa na Nacional fazendo pequenas adaptações e como auxiliar do programa de Celso Guimarães. Rapidamente ganha prestígio e passa a realizar frutíferos contatos com os anunciantes. A partir destes, Vítor Costa procura a direção da emissora propondo um aumento de salário em troca de uma nova programação que traria muitos anunciantes. A direção ofereceu uma contraproposta. Não daria aumento, mas, em compensação, garantiria 5 % (cinco por cento) de comissão da publicidade em contrato. A partir daí, os horários das radionovelas se multiplicaram e Vítor Costa obteve um lucro fabuloso¹⁶³.

A prática de pagamentos adicionais para algumas atividades era comum. Os escritores ganhavam um adicional por cada capítulo de novela que escreviam, os locutores sobre algumas propagandas que irradiavam. A autonomia financeira do período permitiu a agilidade necessária à constante atualização em um setor de crescimento dinâmico.

A forma mais utilizada para contratação de novos membros para a emissora era a de concursos com a participação do público, ou testes com banca avaliadora composta de três

¹⁶³ Ver: Depoimento de Mário Brassini. MIS-RJ. junho/93

chefes de divisões. Como exemplo podemos citar o caso da contratação de Mário Brassini. O escritor trabalhava na Rádio Mauá e recebeu um convite de Almirante para trabalhar na Nacional. Se submeteu a um teste, foi aprovado e então contratado¹⁶⁴. Havia também os programas de calouros, uma importante fonte reveladora de novos talentos.

A Nacional mantinha todos os funcionários sob contrato por tempo determinado. Era uma prática da época. Segundo Paulo Tapajós (que ingressou na Rádio em 1937), somente a Mayrink e a Nacional regulamentavam a situação dos funcionários. Os contratos variavam de 3 (três) meses (prorrogáveis por mais três) a 2 (dois) anos; eram registrados na Divisão de Cinema e Teatro do DIP, onde uma de suas vias deveria ficar arquivada. No caso dos artistas e locutores, estava previsto no contrato o número de programas dos quais deveriam participar semanalmente e o pagamento de horas extras, caso o número de atuações excedesse o estabelecido. Em contrapartida, a emissora garantia a absoluta exclusividade sobre as atividades do profissional contratado. Por exemplo, era comum a liberação de artistas para participar de peças teatrais. Entretanto, ao ser liberado, o ator tinha o salário suspenso até o retorno. No caso dos autores de radionovelas, existiam os colaboradores, que vendiam os textos à Nacional. Oduvaldo Viana, por exemplo, desde o início dos anos 40, tinha os textos radiofonizados pela emissora, mas somente tornou-se contratado da Nacional em 1956.

Muitos dos colaboradores eram contratados das agências de publicidade, como foi o caso de Gilberto Martins (trabalhava para a Standard Publicidade) que adaptava textos cubanos para serem transmitidos no Brasil. Os patrocinadores muitas vezes compravam o direito de exclusividade de um cantor, locutor ou apresentador. Havia sistemas diferentes de patrocínio. Os anunciantes podiam ter anúncios avulsos, comprar horários e patrocinar programas específicos.

¹⁶⁴ Idem.

As pesquisas de opinião produzidas pelo IBOPE - Instituto Brasileiro de Opinião Pública (criado em maio de 1942), era um dos indicadores que tanto os patrocinadores como as emissoras utilizavam com frequência. Nos arquivos do Instituto, encontra-se um relatório destinado a informar amplamente, aos anunciantes estrangeiros, a situação (número, preferência, características) dos rádio-ouvintes brasileiros. O relatório é redigido em inglês, não tem indicação de cliente específico e nem é datado. Porém, em vários momentos, há referência aos dois anos de atividades do IBOPE, o que nos permite situar o relatório em algum momento do ano de 1944.

O IBOPE começa o documento informando ao cliente o número de aparelhos receptores existentes no país - cruzando os dados dos registros existentes nos Correios com os números que obtinha através das pesquisas. Em seguida, analisa o tipo de público ouvinte e conclui que mais da metade do público é formado por mulheres. Estas, independente de idade, classe ou nível cultural, preferem programas românticos. Ao comentar o item "padrão cultural", o relatório lista o que considera as peculiaridades do sistema radiofônico brasileiro que não devem ser esquecidas. As observações apresentadas pelo IBOPE, neste item, formam um bom quadro-síntese da situação das emissoras brasileiras no período.

a) Que as estações de rádio brasileiras não recebem subvenção do governo. Pelo contrário elas colocam à sua disposição os seus melhores horários (20 às 21 h). Sob estas condições, as estações podem colocar seus interesses comerciais antes de qualquer outro que vise educar o público. Além do mais, a preferência dos ouvintes está colocada em primeiro lugar.

b) Que, não só no Brasil, mas por todos os lugares, a preferência por programas de alta classe e música clássica é privilégio de uma minoria de ouvintes.

c) Que a grande maioria dos ouvintes prefere programas populares.¹⁶⁵

¹⁶⁵ a) that the Brazilian Radio stations do not receive subventions from the government. On the contrary, they put at its disposal, free of any charge, their best hour (8 to 9 p.m.). Under these conditions the stations have to put their commercial interest before any other aiming to educat the public. therefore, the listeners' preference should be put in the first place.

b) that, not only in Brazil but everywhere, the preference of highclass programs and classical music in the privilege of a small minority of listeners.

c) that the big majority of listeners prefer popular programs.

Ainda segundo o relatório, em termos de preferência, em primeiro lugar se encontram os programas musicais, logo seguidos pelas radionovelas; e em terceiro, os de humor. São bem aceitos pelos ouvintes, também, os programas mistos - compostos por números de música e de teatro -, que normalmente são produzidos em formato de auditório. Nos itens "b" e "c" encontram-se duas questões interligadas, que são muito presentes nas colunas de rádio dos jornais e revistas. A primeira delas é a da música clássica e dos "programas de alta classe". O relatório reafirma a noção de que esse tipo de programação atrai um público restrito, não obtendo alta audiência. A segunda questão é a da comprovada eficiência dos programas populares em manterem altos níveis de audiência. Estas informações contribuem para reforçar a preferência dos patrocinadores pelos programas populares.

O relatório chama atenção para o fato de que ocorrem muitos casos onde os ouvintes não identificam o programa com o patrocinador. Logo, quando este fizer a escolha pela produção de um programa ou a compra de um horário, deve tomar cuidado com a vinculação do que é patrocinado ao produto que o financia. O relatório informa ainda que a emissora de maior audiência, no Rio de Janeiro, é a Rádio Nacional, seguida pela Rádio Tupi.

Analisando a programação da Rádio Nacional, neste período, encontraremos um quadro plenamente adequado à preferência popular apontada no relatório do IBOPE e a presença dos patrocinadores na própria denominação do programa.

QUADRO DE PROGRAMAÇÃO DA NACIONAL			
Faixa de horário	24/09/41 - Quarta-feira	17/07/42 - Sexta-feira	02/03/43 - Terça - feira
6:00	6:15 Ginástica	6:15 Ginástica	6:15 Ginástica
8:00	8:00 <u>Melodias favoritas</u>	8:00 Repórter Esso 8:05 <u>Músicas Variadas</u>	8:00 Repórter Esso 8:05 <u>Músicas Variadas</u>
9:00	9:00 <u>Músicas variadas</u>	9:00 Picolino-Herbet de Boscoli	

10:00	10:00 Programa Imperatriz	10:00 <u>Cortina Park Royal</u> 10:05 <u>Estrela e astros do meio-dia</u> 10:10 <u>Carmem Costa</u> 10:25 <u>Cortina Park Royal</u> 10:30 <u>Rádio Teatro Colgate - Em busca da felicidade</u>	10:00 Palestra Dr. Costa Leite 10:45 <u>Gravações</u> 10:30 Teatro no ar Palmolive 10:55 <u>Cortina Park Royal</u>
11:00	11:00 Novela - Em busca da felicidade 11:30 <u>Picolino-animador - Lamartine</u>	11:00 <u>Alcides Gonçalves c/regional</u> 11:15 <u>Marília Batista c/regional</u> 11:30 <u>Moacir Freitas c/orquestra</u> 11:45 <u>Eladir Porto c/regional</u>	11:00 <u>Estrelas do meio-dia</u> 11:55 <u>Cortina Park Royal</u>
12:00	12:30 O que é que o teatro tem? Cinema às claras 12:55 Repórter Esso	12:00 <u>Meio-dia – gravações</u> 12:05 <u>Canção do dia</u> 12:10 <u>Orquestras em concerto</u> 12:25 <u>Cortina Park Royal</u> 12:30 O que é que o teatro tem? Cinema às claras 12:55 Repórter Esso	12:00 O que é que o teatro tem? Cinema às claras. Com Herbert de Boscoli 12:55 Repórter Esso
13:00	13:00 <u>Cock-tail musical</u> 13:30 A voz da beleza	13:00 <u>Liga Brasileira de Eletricidade</u>	13:00 <u>Liga Brasileira de Eletricidade</u>
14:00	14:30 <u>Variedades Musicais</u>	14:00 A voz da beleza	14:00 A voz da beleza
15:00	15:00 <u>Mosaico Musical</u>	15:00 INTERVALO	15:00 INTERVALO
16:00	16:00 <u>Amigos do Jazz</u>	16:00 <u>Amigos do Jazz</u>	16:00 <u>Músicas selecionadas</u>
17:00	17:00 <u>Variedades Musicais</u> 17:55 Jornal falado	17:00 <u>Músicas selecionadas</u> 17:30 Universidade do ar	17:00 <u>Músicas populares</u>
18:00	18:00 <u>Músicas Selecionadas</u> 18:30 Universidade do Ar 18:55 Jornal da United Press	18:10 <u>Maria Luiza-solos piano</u> 18:25 <u>Rosina Pagã c/regional</u> 18:55 <u>Virgínia Lane c/orquestra</u>	18:10 <u>Josef Rogozig c/piano</u> 18:20 Crônica de Vieira de Melo 18:25 <u>Albertino Fortuna c/regional</u> 18:40 <u>Moreira da Silva c/regional</u> 18:55 Correspondente Estrangeiro
19:00	19:10 Ria se quiser 19:12 <u>Jararaca e</u>	19:10 Programa do Jockey Clube	19:10 <u>Linda Batista c/orquestra</u>

	<u>Ratinho</u> 19:40 <u>Complicações</u> <u>Musicais</u> 19:55 Repórter Esso	19:25 A vida tem dessas coisas 19:40 Os amores célebres 19:55 Repórter Esso	19:25 <u>Orquestras em concerto</u> 19:55 Repórter Esso
21:00	21:00 <u>Programa de Francisco Alves</u> 21:30 <u>Canção do dia</u> 21:35 Caixa de Perguntas	21:00 Teatro Romance dos produtos marca Peixe 21:30 <u>Jararaca e Ratinho</u>	21:00 <u>Francisco Alves</u> 21:30 <u>Canção do dia</u> 21:35 Lenita em férias
22:00	22:55 Repórter Esso	22:00 <u>Conjunto Namorados da Lua</u> 22:30 <u>Darcila Barros c/orquestra</u> 22:55 Repórter Esso	22:05 <u>Trigêmeos vocalistas</u> 22:35 <u>Devair Silva</u> 22:55 Repórter Esso
23:00	23:00 <u>Serenata</u>	23:00 <u>Serenata</u>	23:00 <u>Serenata</u>

Fontes: setembro/41 e março/41 jornal *A Noite*; julho/42 jornal *A Manhã*.

- Os programas musicais se encontram sublinhados.

Os programas musicais ocupam a maior parte da programação. Praticamente todos têm patrocinadores próprios. O jornal *A Manhã* (em 1942) publicava ao lado dos programas o nome do patrocinador: *Meio-dia gravações* - Drogaria Sulamérica; *A vida tem dessas coisas* - Leite de Colônia; *Os amores célebres da história* - Leite de Magnésia de Philips. É interessante notar que mesmo os programas considerados de cunho educativo têm patrocinadores. *A Hora da Ginástica* é patrocinada pelo "Melhoral" e a *Universidade do Ar*, pela "Divisão de Ensino Secundário do Ministério da Educação". A fórmula utilizada é: patrocínio + audiência + qualidade = sucesso. A qualidade está ligada à boa organização do programa, capacidade técnica e a um bom quadro de profissionais. Se o programa é bom, tem ouvintes e quem queira patrociná-lo. As radionovelas sempre têm patrocinadores garantidos porque obtêm bons índices de audiência. Apesar de não deter a maioria da programação, as radionovelas atraem as melhores verbas publicitárias e recebem uma atenção especial das emissoras.

Estamos na década de 40. O Estado investiu em uma legislação moderna e dinâmica, prestou grande auxílio ao desenvolvimento do rádio, mas não conseguiu manter

controle sobre sua programação. O rádio atingiu sua maioria. Passamos agora do contexto geral para o específico: o da produção ficcional radiofônica.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

O IMAGINÁRIO COMO UM PRODUTO DE CONSUMO

Os mitos, as festas, o artesanato, as tradições orais, o teatro, a escultura, a pintura, e tantas outras formas de manifestações culturais são a expressão própria dos homens em sua relação com tudo o que os cerca. As narrativas mitológicas, as práticas de feitiçaria, a literatura de cordel, a moda, são alguns dos novos objetos que vêm sendo estudados pelos historiadores na busca de uma melhor compreensão do passado. Na Era dos Extremos (parafrazeando Hobsbawn), das sociedades industriais, esse olhar se expande, vai para além do universo das artes tradicionais, abrangendo também os *mass media* ou os meios de comunicação eletrônicos (como começam a ser recentemente denominados). As possibilidades de encontrar pistas que esclareçam as relações estabelecidas entre os diversos elementos de uma dada sociedade, em sua própria produção cultural, não são mais postas em dúvida. Acreditamos ser o universo ficcional radiofônico lugar privilegiado para busca de indícios da aceitação e incorporação, pela sociedade, de novas significações e práticas culturais, implementadas, ou não, pelo Estado.

No caso da produção ficcional radiofônica, as possibilidades de uma leitura do cotidiano são reforçadas pelo fato de esta ter como produto um texto ficcional de consumo imediato, que não pretende ter significação universal, e sim manter fortes laços com seu próprio tempo, com o momento mesmo de sua criação ou adaptação. O consumo do produto será tanto maior quanto for o grau de identificação produzido. Não que seja um retrato da realidade, mas uma expressão dela. Segundo o historiador Peter Gay, na construção de um texto ficcional:

... "as fantasias se situam no limiar entre a imaginação pessoal e a coletiva. (...) Como todas as ações do espírito, a produção de ficções é privilégio de um indivíduo isolado. Contudo na medida que um romance adquire circulação cultural, obtendo uma vendagem satisfatória, despertando um

*debate apaixonado ou devassando sentimentos reprimidos, ele pode iluminar o segmento da cultura onde se originou e ao qual se dirige.*¹⁶⁶

Para Gay as obras de ficção trazem as marcas de seu próprio tempo, mesmo quando se trata de uma adaptação de um texto clássico. No caso dos textos ficcionais radiofônicos, ocorre um consumo rápido (normalmente são produzidos e irradiados imediatamente) e em larga escala (contam com um grande número de ouvintes), pois estão integrados a uma lógica da cultura de massa que se caracteriza por uma produção de padrão industrial. Logo, estes precisam estar em sintonia com o momento presente. A temática tem que ser abordada de forma a sensibilizar o ouvinte. Ocorre, então, um consumo do imaginário.

*O leitor do romance ou o espectador do filme entra num universo imaginário que, de fato, passa a ter vida para ele, mas ao mesmo tempo por maior que seja a participação, ele sabe que lê um romance, que vê um filme*¹⁶⁷.

No caso da irradiação de seriados, tem que ser criado um envolvimento emocional que impulse o espectador radiofônico a sintonizar o próximo capítulo. A narrativa em capítulos é bem adequada às especificidades do próprio meio - é inviável produzir um radioteatro de três horas de duração, seriam poucos os ouvintes que conseguiriam acompanhar toda a narrativa. Ao fragmentar a história ficcional em capítulos, libera-se o ouvinte para cumprir suas outras atividades e até mesmo para organizar o tempo de forma a estar livre para sintonizar o próximo episódio.

O escritor peruano Mario Vargas Llosa retratou em seu romance *Tia Júlia e o escrivinhador*, os ambientes radiofônico e familiar com os quais conviveu na juventude. Na casa dos avós de Mário (protagonista do romance), o tempo era organizado da seguinte forma:

¹⁶⁶ Gay, Peter. *A paixão terna*. São Paulo, Cia das Letras, 1990. p.124.

¹⁶⁷ Morin, Edgar. *Cultura de massas no século XX - o espírito do tempo : 1- neurose*. Rio de Janeiro, Forense, 1967 p.77

Acordava-me de manhã ouvindo os acordes da característica [vinheta] da Rádio - preparavam-se com uma antecedência doentia para o primeiro radioteatro das dez -, almoçavam ouvindo o das duas da tarde, e a qualquer hora do dia que voltasse, encontrava os dois velhinhos e a cozinheira metidos a um canto da salinha de visitas, profundamente concentrados no rádio, que era grande e pesado como um aparador e que, para nossa infelicidade, punham sempre a todo volume.¹⁶⁸

O autor de radionovelas utiliza, como de pano de fundo em suas histórias de amor, na grande maioria das vezes, elementos presentes no próprio cotidiano - mesmo nas tramas de suspense e aventura, a tônica central do texto radiofônico brasileiro gira em torno de uma ou mais ligações amorosas. A relação do escritor de radionovelas com o mundo que o cerca, também está presente no romance de Llosa. Ali ele retrata o cotidiano de uma emissora peruana que resolve deixar de comprar as radionovelas cubanas e produzir as suas próprias. Para tanto, decide contratar um rádio-autor exclusivo - Pedro Camacho - um boliviano que logo faz sucesso. Para continuar produzindo dentro da fórmula de tal sucesso, Camacho precisava conhecer melhor Lima e o povo peruano:

-Eu trabalho sobre a vida, minhas obras aferram-se à realidade como a cepa à videira. É para isso que peço a sua ajuda. Quero saber se este mundo é ou não é assim (...).

- Não me interessa toda gente que compõe cada bairro, mas a mais chamativa, a que dá a cada lugar seu perfume e sua cor. Se um personagem é ginecologista, deve viver onde lhe corresponde, a mesma coisa se é sargento de polícia.¹⁶⁹

Basear-se no cotidiano era uma prática utilizada pela maioria dos escritores da Rádio Nacional. Segundo Isis de Oliveira, Amaral Gurgel, muitas vezes, compunha os diálogos dos personagens utilizando frases ouvidas nos corredores da emissora. "*E tem uma*

¹⁶⁸ Vargas Llosa, Mario. *Tia Júlia e o escrevinhador*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991. p.73.

¹⁶⁹ Idem. p.41-2.

coisa, eu dizia para ele: - Você rouba nossas falas. Muitas vezes uma conversa, um desabafo, tudo ele captava"¹⁷⁰.

As radionovelas comumente despertavam sentimentos, debates e até manifestações extremadas da parte dos ouvintes. Ao aguardar o episódio seguinte, o público comenta os fatos ocorridos, concorda ou censura as atitudes tomadas pelos personagens, cria com estes laços de admiração ou rancor. Existem vários casos registrados de envio de cartas de ouvintes indignados ou apoiando as ações de determinados personagens. Havia ainda casos de associação entre a personalidade do ator e a do personagem por ele representado. Durante o tempo de irradiação, esses personagens passam a fazer parte do cotidiano, servem de exemplo, transformam-se em referências. Existe um caso muito comentado que ocorreu com o ator e diretor Floriano Faissal. Na novela *Em busca da Felicidade*, ele representava o papel de um médico. Num determinado dia, apareceu um senhora, bem idosa, nos estúdios e pediu a Floriano que lhe receitasse um remédio para o fígado. Ele tentou explicar que não era médico. Mas diante da resistência da senhora em ir embora sem o remédio, Floriano acabou receitando um chá que tomava na infância¹⁷¹.

Um dos casos mais famosos do poder de interferência das radionovelas no cotidiano, é o do drama cubano "*O Direito de Nascer*", irradiado em vários países latino-americanos (inclusive no Brasil). Esta radionovela gerou debates entre especialistas diversos (advogados, psicólogos, membros da igreja, ginecologistas, etc.). Possuía uma audiência tão grande que em seus últimos capítulos o comércio fechava mais cedo, os jogos de futebol tinham o horário adiado e os cinemas começavam suas seções mais tarde, após a transmissão da novela ¹⁷².

¹⁷⁰ Depoimento de Isis de Oliveira. maio/80. MIS-RJ.

¹⁷¹ Depoimento de Floriano Faissal. setembro/76. MIS-RJ. O caso também é comentado por Mário Lago em *Bagaço de beira-estrada*.

¹⁷² González, Reynaldo. "El llanto ¿ Remedio infalible ? El derecho de hacer llorar. In: *Revolución y Cultura*. nº 7, julho 86, ano XXX. p.66-7.

O envolvimento emocional dos ouvintes com os personagens das radionovelas em cartaz tem sua versão contemporânea nas telenovelas, onde os atores ainda costumam ser abordados na rua de forma bastante inusitada, por conta dos vilões ou mocinhos que interpretam nas telas de TV. Estudando o fenômeno do envolvimento do público com o conteúdo transmitido, Edgar Morin afirma que:

*Diferentes fatores favorecem a identificação, o ótimo da identificação se estabelece num certo equilíbrio de realismo e de idealização, é preciso haver condições de verossimilhança e de veridicidade que assegurem a comunicação com a realidade vivida, que as personagens participem por algum lado da humanidade quotidiana, mas é preciso também que o imaginário se eleve alguns degraus acima da vida quotidiana, que as personagens vivam com mais intensidade, mais amor, mais riqueza afetiva do que os comuns dos mortais.*¹⁷³

Na década de 40, essa relação de cumplicidade "conflituosa" do público com aquilo que pertencia ao universo ficcional e com a própria realidade, envolvia inclusive o escritor, que muitas vezes tornava-se também objeto de assédio. Mario Vargas Llosa, retrata bem a "Era do Rádio" peruana (para lembrar Wood Allen). Vejamos um exemplo das conseqüências causadas pela popularidade do rádio-autor *Pedro Camacho*:

Parei para vê-la afastar-se com Xavier, até o ponto das lotações, e só então notei a aglomeração de pessoas às portas da Rádio Central. Eram principalmente mulheres jovens, embora houvesse também alguns homens. Estavam em filas duplas, mas, à medida que chegava mais gente, a formação se desmanchava entre cotoveladas e empurrões. Aproximei-me para ver o que era, supondo que a razão tinha que ser Pedro Camacho. Com efeito, eram caçadores de autógrafos. (...)
*- Você sabe o que significam estas filas? perguntou, - São uma demonstração pública de que as novelas de Pedro calam fundo a alma do povo.*¹⁷⁴

¹⁷³ Morin, Edgar. op. cit. p. 83.

¹⁷⁴ Vargas Llosa, Mario. op. cit. p. 128.

Transferem-se para o universo ficcional radiofônico as manifestações de aprovação ou de repúdio. O vilão rico é punido. A justiça não falha. Os romances têm finais felizes, como se os problemas cotidianos pudessem ser resolvidos no espaço ficcional e a realidade nele se espelhasse, ou este pudesse alterar os problemas diários. Vejamos um artigo da revista *Diretrizes*, assinado pelo cronista Gomes Filho:

Sempre com a maior franqueza temos combatido a "epidemia" das novelas radiofônicas. Em câmbio, temos tido também a honestidade de louvar os raros e bons programas do gênero. (...) Há, agora, por exemplo, em cartaz na Rádio Nacional, uma novela humana, escrita em bom português, com muitos elementos radiofônicos e sem exageros trágicos, granguinolentos. Queremos falar de "Três Vidas", original de Amaral Gurgel. (...) Em uma dessas últimas noites, o autor nos colocou em pleno "Tribunal do Júri", para assistir o julgamento de uma pobre senhora acusada injustamente de ter assassinado o seu marido. Fixou bem ali o novelista, a brutalidade das acusações oficiais, a palavra sempre desumana dos "promotores públicos", representantes da força, industriais da culpa a qualquer preço! E depois colocou na tribuna o "advogado da defesa", que teve em Saint Clair Lopes um grande intérprete. O público rádio-ouvinte devia ter sentido então, quanto vale a palavra franca, leal e sincera que procura encontrar a justiça, desfazendo um erro. Nesses tempos dolorosos, em que o "fascismo", alastrando em todas as latitudes, procura amordaçar os homens, não os deixando nem política, nem socialmente - com o "direito de opinião", deve ter feito bem a muita gente que estava ouvindo a novela "Três vidas", o sentido humaníssimo daquele debate em prol da liberdade.¹⁷⁵ (grifo nosso)

O autor do artigo aproveita o conteúdo ficcional para questionar a conjuntura em que se encontrava, denunciando a arbitrariedade da justiça em meio à ditadura estadonovista, quando classifica de "brutas" as acusações oficiais e de "desumanas" as palavras dos promotores públicos. O cronista alerta ao leitor-ouvinte contra as malignas influências fascistas que grassavam por todo o mundo.

A crônica-declaração do cronista-ouvinte acima destacada é uma interpretação pessoal, entre as muitas que o episódio da radionovela de Amaral Gurgel pode ter suscitado

¹⁷⁵ Gomes Filho. "Novelas, Fascismo e Liberdade" In: *Diretrizes*. 02/12/43. p.23. A revista *Diretrizes* apresentava, desde seu surgimento, em 1938, posições críticas em relação ao governo.

junto ao público. Em uma pesquisa familiar, o protagonista do romance de Llosa tenta desvendar o mistério do sucesso das novelas:

- Por que a senhora gosta tanto das novelas? Perguntei um dia à avozinha. Que é que têm que os livros não têm, por exemplo?

- São uma coisa viva, ouvir falar as personagens, é mais real - explicou, depois de pensar. - E, depois, na minha idade, os ouvidos se comportam melhor que os olhos.

Tentei uma pesquisa parecida nas casas de outros parentes e o resultados foram vagos. Tias Gaby, Laura, Olga, Hortência gostavam das novelas porque eram divertidas, tristes ou fortes, porque as distraíam e faziam sonhar, viver coisas impossíveis na vida real, porque ensinavam algumas verdades ou porque a pessoa tinha sempre seu pouquinho de espírito romântico.¹⁷⁶

Acompanhar sistematicamente as novelas, era uma prática das famílias brasileiras. Mario Lago relembra o cotidiano de sua própria casa, de como sua mãe e ele se relacionavam com as novelas.

...acompanhar novelas era uma caça da velha, que acompanhava todas ao mesmo tempo, os horários anotados no caderninho para não perder nenhuma. (...) Minha mãe se deixava empolgar pela trama, quanto mais complicada melhor, esperando o momento de chorar, o que sempre lhe foi bastante grato. Meu ponto de atração era o dos ruídos, mas não me interessando em descobrir ou sequer imaginar como seria conseguida aquela impressão perfeita de que alguém estava pisando terra, cascalho, areia. Deixava arrastar-me pelas sugestões que o rádio trazia procurando manter a pureza do ouvinte leigo.¹⁷⁷

Apesar da existência de um grande envolvimento dos ouvintes com o universo radiofônico, reconhecemos a impossibilidade de precisar o grau de absorção dos conteúdos veiculados pelo rádio. Para levantarmos hipóteses sobre o tipo e a forma de influência do rádio sobre o público ouvinte, partimos da premissa de que independente da espécie e/ou da

¹⁷⁶ Vargas Llosa, Mario. op.cit. 73.

¹⁷⁷ Lago, Mário. *Bagaço de beira-estrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p.77.

quantidade, o conteúdo de uma mensagem é absorvido e interage com o conhecimento armazenado pelo próprio ouvinte. Ocorre aqui algo similar ao que Natalie Davis afirmou em seu trabalho acerca da influência da palavra impressa no povo do século XVI:

*...é particularmente importante compreender que as pessoas não necessariamente concordam com os valores e idéias dos livros que lêem (...) Quando um camponês lia, ou ouvia a leitura o que ocorria não era como o carimbar de uma mensagem literal numa folha em branco.*¹⁷⁸ (grifo nosso)

A partir do momento em que elementos contidos nas mensagens são absorvidos, ocorre uma recodificação das mesmas, entre a propagação da mensagem e a recepção de seu conteúdo existem graus variados de interferências que podem alterar, ou não, a significação original pretendida pelo emissor.

Ao trabalharmos com a transmissão e a recepção das mensagens radiofônicas, efetuamos algumas análises referentes às possibilidades de interferência e interação dos conteúdos presentes nestas mensagens com o público ouvinte, a partir, principalmente, dos índices de aceitação da programação, que podem ser aferidos nos mapas de audiência do IBOPE, nas cartas de ouvintes e nas crônicas das colunas de jornais especializadas em rádio. Buscamos, também, localizar os elementos do cotidiano presentes nos textos ficcionais radiofônicos, analisando as formas de abordagem utilizadas em determinadas questões.

1.1 Voltando à cena passada: "Em busca da felicidade".

Em junho de 1941, foi ao ar, pela rádio Nacional, a primeira radionovela no Brasil, *Em busca da felicidade*, uma adaptação de Gilberto Martins¹⁷⁹, da novela cubana de

¹⁷⁸Davis, Natalie. "O povo e a palavra impressa" In: *Culturas do Povo: sociedade e cultura no início da França Moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 1990. p.159.

¹⁷⁹ Gilberto Martins foi responsável por várias adaptações dos textos cubanos para o rádio brasileiro. O excesso de dramaticidade impresso nos originais não agradavam muito os ouvintes brasileiros.

Leandro Blanco. Segundo Renato Ortiz ¹⁸⁰, a origem das radionovelas encontra-se na adaptação das *soap-operas*, surgidas nos Estados Unidos na década de trinta, concebidas originalmente como um veículo de propaganda das fábricas de sabão e depois adaptadas aos interesses folhetinescos das mulheres latino-americanas. Cuba foi o país pioneiro nas experiências do novo gênero - a primeira radionovela cubana é de 1931, seguida pela Argentina em 1935. O crítico cubano Reynaldo González afirma que a crise econômica de 1929 contribuiu para o êxodo de muitos dos artistas do teatro para o rádio, permitindo um rápido aumento da programação e da qualidade do que era transmitido - tanto do ponto de vista dos textos quanto da representação dramática ¹⁸¹.

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

Segundo Reynaldo González muitos dos textos cubanos exportados eram encenados sem sequer sofrer adaptações à realidade e à cultura do país importador. Para o crítico, tal prática acarretou danos diversos para os países que adquiriram os textos, pois, de um lado, não permitia a formação de um mercado de trabalho para os autores nacionais e, de outro,

¹⁸⁰ Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1991. p.44 e 45.

¹⁸¹ González, Reynaldo. "Prehistoria de la radionovela". In: *Revolución y Cultura*. nº 2, fevereiro 86, Ano XXX. p.68-9.

contribuía para o sucateamento da cultura local impondo-lhe elementos estranhos¹⁸². Tal problemática é bem retratada no romance de Vargas Llosa.

(...) Genaro-filho comprava (ou melhor, a CMQ vendia) as novelas a quilo e por telegrama. Ele mesmo me havia contado, uma tarde, depois de se espantar quando lhe perguntei se ele, seus irmãos ou seu pai examinavam os scripts antes de transmiti-los. "Você seria capaz de ler setenta quilos de papel? "me respondeu" (...) "calcule quanto tempo levaria. Um mês, dois? Quem pode dar dois ou três meses para ler uma novela? Confiamos na sorte e até agora, felizmente o Senhor dos Milagres tem nos protegido".(...)

Esse sistema, porém, criava problemas aos Genaros. Os textos vinham crivados de cubanismos, que minutos antes de cada emissão, o próprio Luciano e Josefina e seus colegas traduziam para o peruano como podiam (e sempre mal).¹⁸³

Quando as radionovelas chegaram ao Brasil, já eram consideradas sucesso em vários outros países da América Latina. A demora de sua penetração aqui deveu-se, segundo Renato Ortiz, ao fato de que "*até o final da década de 30, faltava ao sistema radiofônico brasileiro uma estrutura realmente comercial*"¹⁸⁴. Apesar disso, desde o final da década de 30, as emissoras já vinham efetuando algumas radiodramatizações de capítulo único. É o caso do gênero radioteatro que obtinha um excelente nível de aceitação junto ao público. O mercado de trabalho radiofônico brasileiro também absorveu uma parte do pessoal de teatro e se tornou, para alguns autores teatrais, a possibilidade de sobrevivência financeira nos momentos de crise no teatro. Importantes autores teatrais como Joracy Camargo e Oduvaldo Viana escreveram diversas peças para o rádio.

O sucesso do primeiro teatro seriado - *Em busca da felicidade* - foi tanto que, em menos de um ano, a programação da Nacional apresentava várias diferentes radionovelas semanais simultaneamente. O novo gênero passa a integrar a programação da grande maioria das emissoras. Os capítulos das radionovelas não eram diários como nas

¹⁸² Idem. "El llanto ¿ Remedio infalible ? El derecho de hacer llorar". In: *Revolución y Cultura*. nº 7, julho 86. Ano XXX. p. 66-7.

¹⁸³ Vargas Llosa, Mario. op. cit.p.10-11.

¹⁸⁴ Ortiz, Renato. *Telenovela: História e Produção*. São Paulo, Brasiliense, 1991. p. 24.

telenovelas atuais. Elas eram irradiadas duas ou três vezes por semana, permitindo à emissora manter um número significativo de radionovelas no ar, em dias e horários alternados. Abaixo são apresentados quadros anuais da programação de novelas e séries da Rádio Nacional.

Março - 1943		
segunda - quarta - sexta	terça - quinta - sábado	dom.
10:30 Em busca da felicidade	10:30 A família maldita	10:55 As três garotas do barulho
21:00 Renúncia		

Fonte: jornal *A Noite*

MARÇO - 1944		
segunda - quarta - sexta	terça - quinta - sábado	dom.
10:30 Almas inquietas	10:30 Conflito	10:00 Fatalidade
13:00 O retrato de Cristina		
19:25 Destino Roubado		
21:00 Encontrei-me com o demônio		

Fontes: Revista *Rádio Nacional* da Divisão de Divulgação da Rádio Nacional

Março - 1945		
segunda - quarta - sexta	terça - quinta - sábado	dom.
10:30 João Touro	10:30 Eu venci o destino	10:00 Escravos do passado
13:00 Diana Caçadora	12:25 A carta	
19:25 Sublime Loucura	16:00 Egoísmo	
21:00 Sua majestade o destino	21:00 Nanete	

Fontes: Mapas de programação da Rádio Nacional.

Março - 1946		
segunda - quarta - sexta	terça - quinta - sábado	dom.
10:30 Luz do meus olhos	10:30 Quando o coração quer	
13:00 Pelos Caminhos da vida	12:25 Eterna esperança	
20:00 Santa		
21:00 Lua Nova		
21:30 O cego da fonte		

Fontes: Mapas de programação da Rádio Nacional.

QUADRO DE PROGRAMAÇÃO DAS SÉRIES DE APRESENTAÇÃO DIÁRIA			
1943	1944	1945	1946
	17:30 O homem pássaro	17:30 O homem pássaro	17:30 O homem pássaro
		18:45 Ana Maria	18:30 Ana Maria
			18:45 Arsene Lupin

Fontes: Março/43 - jornal *A Noite*. Março/44 - revista *Rádio Nacional* da Divisão de Divulgação da Rádio Nacional. Março/45 e 46 - mapas de programação da Rádio Nacional.

A produção de uma radionovela envolve um conjunto de diferentes profissionais. Em cada capítulo irradiado estão presentes os trabalhos de locução (sempre existe um narrador), dos atores, dos sonoplastas (os ruídos e a música são fundamentais nas transmissões radiofônicas, principalmente nas radiodramatizações) e da direção. Mas tudo isso não existiria sem o trabalho anterior do escritor, que criando textos novos ou adaptando os já existentes, fornecerá a matéria-prima para a "fabricação" do universo ficcional radiofônico.

1.2 Introdução ao *Campo* da produção radiofônica.

Para nos auxiliar na tarefa de estudar a estrutura interna do universo radiofônico utilizaremos aqui a noção de *campo* elaborada por Pierre Bourdieu. Para o sociólogo, "*o campo de produção é um espaço social de relações objetivas*"¹⁸⁵, ou seja, a noção de campo é uma categoria metodológica que nos autoriza a recortar uma fatia do social onde as fronteiras estão claramente demarcadas. A produção radiofônica está inserida em um dos campos da produção cultural que dialogam entre si.

Ao depararmos-nos com o *campo* da produção ficcional radiofônica, surgem inúmeras questões que merecem ser elucidadas. Estas podem ser agrupadas da seguinte forma: 1º - A necessidade de delimitação do *campo* da produção radiofônica; 2º - A

¹⁸⁵ Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa, Difel, 1989. p.64.

determinação da função/classificação dos agentes que atuam no *campo*; 3º - A marginalização do que é produzido enquanto uma produção cultural menor.

A primeira tarefa a ser cumprida é da definição desse lugar de produção. Numa primeira tentativa de situar o que é produzido pelos meios de comunicação em geral, podemos dizer que estamos trabalhando no *campo* da produção cultural. Ao adentrarmos nas especificidades deste, verificamos a possibilidade de recortá-lo em "zonas", como por exemplo a da arte (escultura, pintura, arquitetura), a da música, a da produção escrita e oral.

No rádio, especificamente, encontramos algumas diferentes espécies de produções culturais reunidas, tais como o teatro e a música - onde, no caso da Rádio Nacional, verificamos a coexistência de uma programação de música erudita com a popular, de orquestras tradicionalmente organizadas e outras com a participação dos chamados regionais com violões e cavaquinhos. Existem ainda alguns gêneros que são específicos do rádio ou da televisão, como os programas de auditório, por exemplo, que apresentam atrações variadas tais como: cantores, contadores de histórias, imitadores, entre outros. Em suma, a produção radiofônica pertence, em primeira instância, ao campo da produção cultural, que é composto por diversos setores, onde cada setor específico poderá estabelecer, ou não, diálogo com os outros do mesmo *campo*.

Dentro do *campo* da produção radiofônica, dedicaremos especial tratamento às radiodramatizações. Gênero tido como de um valor menor pelos estudiosos de literatura e de teatro, as radionovelas também têm merecido pouca atenção dos profissionais da área de comunicação. As radiodramatizações são aqui consideradas como integrantes de uma produção intelectual radiofônica.

As emissoras de rádio brasileiras, no período estudado, organizavam-se internamente em departamentos específicos. Na Rádio Nacional, as radiodramatizações estavam à cargo do departamento de Rádio-teatro, e eram divididas em três formas básicas:

as radionovelas, as séries radiofônicas e o rádio-teatro, que variavam entre si quanto à divisão, ou não, em capítulos, e quanto ao tempo de duração da emissão.

Em um estudo sobre a peça radiofônica, organizado por George Bernard Sperber¹⁸⁶, são ressaltadas as especificidades do rádio frente a outros meios de comunicação. A primeira delas é da audibilidade: os meios de expressão são a palavra, a música e o ruído.

A palavra tem papel destacado:

*...a palavra surgida da força imaginativa do falante, desperta no ouvinte idéias, como resultado delas, sensações. Da mesma forma, os ruídos, cujas causas não podemos ver, só podem despertar imagens. A música, que apoia freqüentemente a palavra na peça radiofônica, pode, além dos efeitos, incrementar os que resultam da palavra ou do ruído.*¹⁸⁷

E, a segunda das especificidades é a limitação entre a extensão da narrativa e as possibilidades de compreensão da mesma.

*...para o ouvinte é praticamente impossível imaginar circunstâncias externas complicadas no que se refere ao espaço (mudança freqüente de local), ambiente, temporalidade (roupas, objetos, cenários) e à ação externa. Nosso ouvido não está acostumado a acompanhar durante longo tempo apenas a palavra, sem o apoio concomitante do olho, da impressão visual.*¹⁸⁸

Os diálogos das radiodramatizações são curtos e simples. Os escritores utilizam recursos que alteram o ritmo e o significado do discurso (pontuação, repetição ou corte parcial de determinadas expressões), redimensionando a própria significação da palavra. O domínio das técnicas específicas de redação de textos radiofônicos cria uma nova categoria profissional: o escritor de radionovela.

Passamos, assim, para as questões seguintes. Quem são aqueles que atuam neste campo? Como devem ser tratados os escritores do texto radiofônico? Estas eram questões

¹⁸⁶ Sperber, George B. (org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo, EPU, 1980.

¹⁸⁷ Idem. p.116-7.

¹⁸⁸ Idem, ibidem.

que causavam muitas polêmicas nas décadas de 40 e 50. Vamos encontrar nos periódicos da época, nas colunas especializadas em rádio, vários artigos que reconhecem alguns dos autores de radionovelas como escritores capazes. Normalmente as críticas se fixavam no problema da expansão das oportunidades profissionais no rádio e na falta de escolas capazes de formar novos profissionais, ou seja, na não existência de cursos profissionalizantes voltados para as diversas áreas da radiodifusão em geral, o que tem como consequência direta a atuação de não-profissionais nas emissoras. As observações dos cronistas se encontram em sintonia com as propostas de educação para o trabalho que estão sendo implementadas pelo governo no período.

Apesar de não termos localizado nenhuma crítica direta a todos os autores de radionovelas e sim aos problemas específicos de alguns, podemos afirmar que os preconceitos existentes em relação a este tipo de produção são bastante significativos. Os cronistas costumavam listar aqueles que consideram os bons exemplos de escritor radiofônico e diziam existir uma maioria incompetente exercendo esta função. Ao levantarmos a biografia de alguns escritores que atuavam tanto na área de rádio como na de teatro - tais como Oduvaldo Viana e Joraci Camargo - vamos encontrar fartas referências à produção teatral contra o quase completo esquecimento da atuação destes mesmos escritores no rádio, uma ausência bastante significativa..

Em um artigo de 1946, Alziro Zarur, tenta "*por luz nas trevas dos problemas radiofônicos*":

*Antes de tudo, o rádio tem suas características próprias, sua técnica específica. Só quem conhece o rádio por dentro pode escrever bem para os ouvintes. Nem por isso, entretanto, deve considerar-se um homem de letras, um autor de programas. Há, pois, literatura e rádio-literatura.*¹⁸⁹

¹⁸⁹ Zarur, Alziro. "*Confusão Geral*" IN: Vamos Ler. 30/05/46. p.45.

O cronista tem razão quando afirma existir uma rádio-literatura, ou seja, algo com linguagem e dinâmica próprias. Entretanto, no que diz respeito à questão da experiência com o próprio meio, as observações de Alziro Zarur não devem ser tomadas como regra, pois a maioria daqueles escritores radiofônicos famosos em 1946, eram oriundos dos jornais e do teatro, ou seja, não possuíam experiência radiofônica.

Segundo Saint-Clair Lopes (*speaker*, ator, escritor, representante jurídico), a crítica era impiedosa com o rádio. O *media* era caracterizado como popularesco, gerando um distanciamento da intelectualidade. Para solucionar este problema, "*o rádio teve que criar seus próprios intelectuais*"¹⁹⁰

Temos ainda uma terceira questão: a de que mesmo quando esta produção é reconhecida como cultural, é marginalizada, pelo simples fato de ter como escopo o alcance popular. Os pioneiros do rádio no Brasil desejavam transmitir uma programação que melhorasse o nível cultural do país, que divulgasse a cultura erudita. Ocorreram dois movimentos simultâneos com o rádio brasileiro. Primeiro a programação erudita não atraiu o grande público, este sintonizava as emissoras com programas tidos como populares. Segundo, o fato de que os intelectuais viam o veículo com certa desconfiança e poucos foram aqueles a se arriscar na nova aventura. O quadro aqui descrito não se limita ao Brasil, somente variando a intensidade no que diz respeito à adoção de uma programação essencialmente popular.

O sociólogo Pierre Bourdier, em seu artigo "*Os usos do povo*", busca distinguir os diferentes usos de "*povo*" e de "*popular*" e do reflexo de tais questões sobre o grupo que produz. Segundo Bourdier:

Máxima no campo político, onde se pode jogar com todas as ambigüidades da palavra "povo" ("classes populares", proletariado ou nação, Volk), essa força é mínima no campo literário ou artístico que tenha conquistado um

¹⁹⁰ Depoimento. Saint-Clair Lopes. setembro/78. MIS-RJ.

*alto grau de autonomia onde o sucesso "popular" acarreta uma forma de desvalorização, e mesmo de desqualificação do produtor.*¹⁹¹

1.3 Os produtores de "ilusão".

Para que o conteúdo de qualquer mensagem possa ser compreendido, é fundamental conhecer seu emissor. Segundo Bourdier, antes do estudo do conteúdo de um texto ficcional deve-se saber quem o produziu e em que condições, ou seja,

*...para ler adequadamente uma obra na singularidade de sua textualidade, é preciso lê-la consciente ou inconscientemente na sua intertextualidade, isto é, através do sistema de desvios pelo qual ele se situa no espaço das obras contemporâneas; mas essa leitura diacrítica é inseparável de uma apreensão estrutural do respectivo autor, que é definido, quanto às suas disposições e tomadas de posição, pelas relações objetivas que definem e determinam sua posição no espaço de produção.*¹⁹²

Partiremos para a tentativa de elucidação das seguintes questões: Quem foram os produtores de ilusão da Rádio Nacional? Sob que condições os textos eram produzidos?

A listagem das radionovelas produzidas pela emissora foi montada a partir das informações presentes nas colunas de programação publicadas nos jornais diários (*A Noite* e *A Manhã*), de algumas revistas de programação produzidas pela Nacional¹⁹³ e, a partir de outubro de 1944, dos mapas de horários das radionovelas da própria emissora. Em alguns momentos, a publicação das programações nos jornais diários era feita de forma irregular, o que pode ter ocasionado a ausência de algumas radionovelas¹⁹⁴. A partir dos dados coletados, foi elaborado um quadro de autoria:

QUADRO I

¹⁹¹ Bourdieu, Pierre. "Os usos do povo". In: *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p.181.

¹⁹² Idem. "O campo intelectual: um mundo à parte". In: *Coisas Ditas*. São Paulo, Brasiliense, 1990. p.178-79.

¹⁹³ O arquivo da Rádio Nacional possui somente uns poucos números desta revista.

¹⁹⁴ A relação das radionovelas listadas encontra-se em anexo.

LISTAGEM AUTORES/NÚMERO DE RADIONOVELAS - 1942 A 1946.¹⁹⁵

AUTORES	NÚMERO DE RADIONOVELAS
1. Alberto Leal	01
2. Alvaro Augusto	01
3. Ag. Leitão	01
4. Amaral Gurgel *	09
5. Arnaldo Calazans	03
6. César B. Barreto	01
7. Dias Gomes	01
8. Dilma Lebon *	08
9. Eurico Silva	01
10. Felício Mendes	01
11. Gilberto Martins	02
12. Gilda de Abreu	02
13. Guiaroni	04
14. Haroldo Barbosa	03
15. Helio do Soveral *	07
16. J. Silvestre	01
17. Jaime F. Rocha	01
18. Jessy Barbosa	01
19. Joracy Camargo	01
20. Joracy Correia	01
21. José Castelar	01
22. José Mauro *	05
23. Rob. Penteado	02
24. J. Walderley	01
25. Leandro Blanco	02
26. Lúgia Sarmiento	02
27. Lúcio Ricardo	01
28. Luiz Quirino *	16
29. Ma. Lourdes Colares	01
30. Mario Brassini *	05
31. Mario Faccini *	05
32. Mario Moreira	01
33. Oduvaldo Viana *	19
34. Oranice Franco	01
35. Paulo César	01
36. Pedro Anísio *	06
37. Raimundo Lopes *	19
38. Rodolfo Mayer	01
39. Ruy Amaral	01
40. Saint-Clair Lopes *	08
41. Vanderlei D. Rocha	01
42. Viriato Correia	01

¹⁹⁵ . Existem ainda na listagem 4 novelas sem identificação de autor. No quadro foram assinalados os autores mais produtivos

TOTAL	154
-------	-----

Fontes: Jornais *A Noite, A Manhã*. Revista *Rádio Nacional*, publicada pela divisão de divulgação da Emissora e os Mapas de Programação¹⁹⁶.

O levantamento demonstrou a existência de um número significativo de autores que haviam contribuído somente com um texto e de um pequeno grupo que concentra a maior parte da produção. A partir desse universo fragmentado que nos mostra o quadro I, tornou-se necessária a aferição do grau de importância percentual dos escritores de pequena e de grande produção dentro desse universo específico. Os autores foram divididos em duas categorias, a dos que produziram de 1 a 4 textos e a dos que possuem produção igual ou superior a 5 textos. Obtivemos os seguintes resultados:

QUADRO II

PRODUÇÃO DE RADIONOVELAS - AUTORES				
	AUTORES		RADIONOVELAS	
	número	percentual	número	percentual
Autores que produziram de 1 a 4 textos	31	73,80 %	43	28,66%
Autores que produziram 5 ou mais textos	11	26,20 %	107	71,34 %
Total	42		150	

Fontes: Jornais *A Noite, A Manhã*. Revista *Rádio Nacional*, publicada pela divisão de divulgação da Emissora e os Mapas de Programação.

O quadro II demonstra que 26,20 % dos autores são responsáveis por 71,34 % da produção total das radionovelas. Não desprezamos o fato de que o período aqui estudado é o do início das transmissões das radionovelas. Alguns dos autores que aqui aparecem com pequena produção se tornaram, mais tarde, importantes profissionais do rádio - e posteriormente da televisão - como por exemplo Dias Gomes. Outros, não escreverão mais radionovelas, como o caso de Gilda de Abreu - que era atriz cinematográfica e escreveu somente duas radionovelas que obtiveram grande sucesso. Entretanto, para o corte temporal aqui realizado (1940-46), estes fatores não têm interferência significativa.

¹⁹⁶ No anexo II se encontra a relação nominal das novelas, com os horários e períodos de transmissão.

O campo de produção radiofônica era novo e aberto a novos talentos, muitos destes profissionais eram oriundos do teatro e dos jornais, se aventurando por um universo ainda pouco explorado. Alguns aventureiros obtiveram grande sucesso, outros não se sentiram satisfeitos com a receptividade do público a seus trabalhos. Como foi o caso por exemplo de Joracy Camargo, importante autor teatral brasileiro, que realizou algumas incursões no rádio. A revista *Noite Ilustrada*, em 13/07/43, publicou a seguinte nota em sua coluna radiofônica:

*Joracy Camargo não se mostra satisfeito com a acolhida dispensada às suas novelas. Foi esta pelo menos a informação obtida entre amigos do autor de "Angústia", que talvez encerre com esta peça a sua colaboração para o "broadcasting".*¹⁹⁷

A versão de Amaral Gurgel para a desistência de Joracy Camargo é outra. O escritor conta que já no 5º capítulo Joracy estava arrependido, dizendo que aquilo era trabalho para malucos e que com o esforço gasto para escrever 3 capítulos poderia escrever uma peça que lhe daria mais fama e dinheiro..¹⁹⁸

Uma outra revelação obtida a partir dos quadros é a de ser este um universo predominantemente masculino. O conjunto de 11 autores que é responsável por 71,34 % da produção dos textos, se constitui da seguinte forma:

QUADRO III

NOME	Nº DE TEXTOS	PERCENTUAL EM RELAÇÃO AO TOTAL
1 - Raymundo Lopes	19	12,7
2 - Oduvaldo Viana	19	12,7
3 - Luiz Quirino	16	10,7
4 - Amaral Gurgel	09	6,0
5 - Dilma Lebon	08	5,3
6 - Saint-Clair Lopes	08	5,3
7 - Hélio do Soveral	07	4,7

¹⁹⁷Coluna "Gente de Rádio e suas novidades". RJ, Revista *Noite Ilustrada*, 13/07/43. p.27.

¹⁹⁸ Depoimento de Amaral Gurgel por ocasião dos festejos dos 40 anos da Rádio Nacional..

8 - Pedro Anísio	06	4,0
9 - José Mauro	05	3,3
10- Mario Brassini	05	3,3
11- Mario Faccini	05	3,3

Fontes: Jornais *A Noite*, *A Manhã*. Revista *Rádio Nacional*, publicada pela divisão de divulgação da Emissora e os Mapas de Programação.

Deparamo-nos com uma nova concentração de autores. Raymundo Lopes, Oduvaldo Viana e Luiz Quirino detêm uma larga parcela desta produção. Antes de passarmos para uma discussão mais aprofundada acerca da relação e da trajetória desse grupo de autores na Rádio Nacional, é preciso ressaltar algumas questões gerais que deram forma ao setor de radionovelas.

O sistema utilizado pelas rádios variava, desde o contrato de escritores exclusivos, à compra específica de determinadas novelas. Havia também os acordos de reapresentação dos textos em outros estados. No caso do eixo Rio-São Paulo, as novelas de maior sucesso em um dos estados, normalmente, eram reencenadas no outro, com um elenco local. Isto ocorreu por exemplo com muitas das novelas escritas por Oduvaldo Viana - apresentadas em São Paulo e reencenadas no Rio¹⁹⁹.

Muitas das novelas pertenciam aos patrocinadores, ou seja, eles haviam comprado o horário e algumas vezes produziam e enviavam o próprio texto para a emissora. Logo, na posição de donos do produto, os patrocinadores gravavam as radionovelas (como também alguns programas) e as reapresentavam no restante do Brasil da forma que melhor lhes conviesse²⁰⁰. Diversos cronistas da época se manifestaram contra essa prática dos patrocinadores, chegando mesmo a culpá-los pelo baixo índice de profissionalização do setor.

¹⁹⁹ No livro *Companheiros de Viagem*, Deocélia Vianna, mulher de Oduvaldo relata que muitas das novelas que ele assinou foram adaptadas por ela. Como ele era o autor famoso, a produção familiar saía com a assinatura dele.

²⁰⁰ Ver: Depoimentos de Isis de Oliveira (maio/80), Saint-Clair Lopes (setembro/78) e Lourival Marques (outubro/85). MIS-RJ.

Uma empresa estrangeira patrocina determinada novela numa estação determinada. Até aí, muito bem, porque o autor da novela ganha os direitos autorais de sua produção seriada. Mas acontece que, enquanto a novela é irradiada para os ouvintes cariocas, a empresa estrangeira manda gravar todos os capítulos para, mais tarde, enviá-las para Emissoras dos Estados. (...) Essas cópias seguem, depois, para São Paulo, Minas, Bahia, Pernambuco, Ceará e Rio Grande do Sul. E - coisa maravilhosa - o autor já não recebe coisíssima nenhuma.²⁰¹

A partir dos resultados apresentados pelos quadros II e III, decidimos aprofundar o conhecimento do universo dos produtores radiofônicos dos anos de 1942-46 centrado a pesquisa nos 11 (onze) autores mais produtivos do período - os responsáveis por 71,34 % da produção. Foi elaborado um novo quadro reunindo informações sobre:

1. Local de nascimento - buscando verificar a incidência e relação, ou não, de determinados temas com as origens dos escritores.
2. Escolaridade - neste período ainda não existe uma escola que forme o profissional de comunicação. Então, qual sua origem? Que tipo de formação detém?
3. Cargo - para que função o indivíduo foi originalmente contratado, ou que outras funções exercia.
4. Se foi ou não funcionário e quando ingressou na Rádio - nos permite avaliar a importância dos produtores independentes.
5. O número de novelas do autor irradiadas no período.

QUADRO IV

AUTOR	ORIGEM	ESCOLARIDADE	CARGOS	ANO	NOVELAS
1 - Raymundo Lopes	SP	secundária	autor	1944	19
2 - Oduvaldo Viana	SP	sup.incompleto	produtor	1956	19
3 - Luiz Quirino					16
4 - Amaral Gurgel	SP	autodidata	produtor	1943	09
5 - Dilma Lebon					08
6 - Saint-Clair Lopes	RJ	sup.completo	peaker	1939	08

²⁰¹ Zarur, Alziro. "Um roubo legal". *Vamos Ler*. RJ, 27/06/46, p.45.

			redator		
7 - Hélio do Soveral	Portugal	autodidata	redator	1949	07
8 - Pedro Anísio	PB	-	auxiliar de redação redator de publicidade	1943	06
9 - José Mauro	MG	-	redator	1939	05
10- Mario Brassini	RJ	sup.imcompleto	redator	1945	05
11- Mario Faccini	RS		escritor	1946	05

Fontes: 1. Fichas funcionais da Rádio Nacional. 2. Depoimento do MIS-RJ
3. Livros: Silva, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. RJ, MES, 1938. Souza, J.Galante. *O teatro no Brasil - subsídios para uma bibliografia do Teatro no Brasil*. Tomo II. RJ, MEC-INL, 1960. Cabral, Sérgio. *No tempo de Almirante - uma história do rádio e da MPB*. RJ, Francisco Alves, 1990. Melo, Luis Correia de. *Dicionário de Autores Paulistas*. SP, Edição da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

Logo de início, alguns esclarecimentos se fazem necessários. Pode-se observar a falta de dados referentes ao grau de escolaridade de três autores e que não foram localizadas informações sobre **Luiz Quirino** e **Dilma Lebon**. Quanto aos dois últimos não encontramos informações suas nos arquivos da Rádio Nacional. Não existem depoimentos ou referências a ambos no Arquivo Sonoro do MIS ou no Acervo da Nacional no Museu da Imagem e do Som - RJ. Por não serem autores teatrais, também não se encontram citados nos dicionários sobre teatro brasileiro. A revista *Noite Ilustrada* publicou algumas pequenas biografias, porém os dois autores não foram contemplados com nenhuma (pelo menos até 1946). Esta lacuna dificulta a elaboração de uma análise mais cuidadosa e revela a pouca atenção recebida por aqueles profissionais que somente se dedicaram ao rádio.

Vejamos caso a caso. As informações sobre **Raymundo Lopes** foram difíceis de ser conseguidas. Raymundo Lopes, nome artístico usado por João Lopes, além de atuar na Nacional, foi também funcionário da rádio Mayrink Veiga - contratado em 1952 como produtor. Uma das dificuldades que se apresentam na reconstituição da trajetória dos radioautores é o fato de que um dos poucos locais de onde se pode extrair informações são as fichas cadastrais das emissoras. As mesmas limitam-se a recolher as seguintes

informações: nome, nacionalidade/naturalidade, filiação, data de nascimento, grau de escolaridade (muitas vezes não declarado), função exercida e salário.

Algumas informações esparsas puderam ser obtidas através dos jornais. Em 14 de novembro de 1944, a revista *Noite Ilustrada* publicou uma matéria sobre novelas onde elogiou o trabalho de Raimundo Lopes e informava que, "*embora preso a Standart Propaganda sob contrato, Victor Costa se interessou pelo jovem autor, e de comum acordo com Cícero Leuenroth, levou-o para a Nacional*"²⁰². Segundo Mário Lago, considerado pelos escritores um excelente intérprete, Raimundo Lopes "*era um dos melhores novelistas que tínhamos*"²⁰³, não era de freqüentar os gabinetes nem os corredores da rádio, vivia escrevendo "escondido" na ilha de Paquetá. O nome de Raymundo Lopes não consta em nenhum dos dicionários de autores ou de qualquer outra obra biográfica que tenhamos consultado, apesar de ter se mantido produzindo por trinta anos e de ter trabalhado para uma das mais importantes e cobiçadas agências de propaganda e para as duas maiores emissoras cariocas.

Com **Oduvaldo Viana** a situação é diferente. Renomado autor teatral, ex-proprietário de uma emissora de rádio em São Paulo e escritor (também adaptador) de inúmeras novelas radiofônicas, Oduvaldo está presente em diversas publicações biográficas. Apesar de ter se mantido atuando no rádio durante praticamente toda a vida, o que tem merecido destaque nas biografias é sua atuação no teatro. Novamente a experiência radiofônica fica relegada ao plano da ausência. Oduvaldo colaborou desde os primeiros tempos com a Rádio Nacional, mas somente foi contratado em 1956. Foi demitido em 1964, no movimento de cassação de todos os "possíveis subversivos" que se encontravam no quadro de funcionários da emissora.

²⁰² O. Frank . "Novelas e Novelistas". *Noite Ilustrada*. RJ, 14/11/44. p.28

²⁰³ Lago, Mário. *Bagaço de beira-estrada*. RJ, Civilização Brasileira, 1977. p.134.

O número de novelistas que atuava somente como colaboradores da emissora era grande. Muitos eram contratados das agências de propaganda (como Raimundo Lopes e Gilberto Martins). As agências costumavam enviar para as emissoras os scripts já prontos.

Houve uma época que a Rádio Nacional tinha 18 (dezoito) programas da Sydney Ross. A Nacional não tinha nenhum trabalho. Os scripts vinham prontos e duplicados, era só colocar no estúdio e chamar cada um para interpretar seu papel. (Saint-Clair Lopes)

Você sabe como é, o patrocinador era a Sydney Ross, ele mandava já a apresentação mimeografada, o locutor só tinha que ler o que estava ali. (Lourival Marques)²⁰⁴

Francisco Inácio do **Amaral Gurgel**, paulista, segundo declaração própria²⁰⁵, era autodidata, filho de um funcionário público e de uma doméstica. Em 1938 (aos dezoito anos), ganhou o primeiro lugar num concurso de peças teatrais promovido pelo Departamento de Cultura Municipal de São Paulo, depois deste ganhou outros prêmios (em São Paulo e no Rio). Em 1940, Amaral Gurgel colocou em cartaz duas peças teatrais que obtiveram grande sucesso, a partir do qual foi convidado para trabalhar na Nacional. Dedicou grande parte de seu tempo à tentativa de profissionalização da atividade de novelista de rádio. Ministrou aulas de radioteatro (para as Rádios Ministério da Educação e Nacional). Escreveu um livro dedicado aos pretendentes à carreira de radioautor, onde descreve pacientemente todas as especificidades do *media*. Amaral Gurgel faz parte de um grupo especial. Sem nenhuma formação escolar, escreveu textos, livros e ministrou aulas sobre aquilo que melhor fazia - escrever textos radiofônicos. Além de Oduvaldo Viana, dos radioautores aqui listados, Amaral Gurgel é o único do qual encontramos algumas informações nos dicionários de escritores, possivelmente devido aos diversos prêmios teatrais que recebeu.

²⁰⁴ Depoimento já citado.

²⁰⁵ Curriculum. Arquivo da Rádio Nacional.

Um exemplo de que os limites profissionais no rádio dos anos 40 eram bastante fluidos é o caso de **Saint-Clair Lopes**. Depois de cursar Direito e ser contador, Saint-Clair Lopes ingressou no rádio. Segundo ele, dois foram os motivos que o levaram para o rádio. Primeiro, uma vaidade pessoal, por se sentir ouvido em todos os lugares. Segundo, pela necessidade de sustentar uma família numerosa (onze membros) - "*o rádio era um lugar onde se podia ganhar dinheiro*". Saint-Clair foi contratado como *speaker* em 18 de agosto de 1939, por um salário mensal de Rs.1.500\$000, mais um adicional de Rs. 500\$000 pelos programas por ele organizados ou preparados. A função de *speaker* trazia a vantagem de um ganho adicional com comissões variadas pelos anúncios lidos ao microfone. Saint-Clair se manteve na Nacional até a década de 70, sempre atuando como escritor, *speaker*, rádio-ator e uma função adicional, a de representante jurídico da emissora (não no período aqui estudado)²⁰⁶.

Nos anos 60, mesmo com a concorrência da televisão, o rádio mantinha seus fieis ouvintes. Um programa de grande sucesso no período era o *Teatro de Mistério* escrito por **Hélio do Soveral**. Português, nascido em Setúbal, o escritor veio para o Brasil com 7 anos²⁰⁷. Hélio do Soveral também pertence ao grupo dos escritores autodidatas. Antes de ser contratado como colunista pelo grupo *A Noite*, teve diversas ocupações, foi servente de pedreiro, jornalista, medidor de toras de madeira, entre outras. Em 1935 (com 17 anos), começou a colaborar com o "Suplemento Policial" do jornal *A Nação* escrevendo contos policiais. Logo em seguida, ingressa na rádio Tupi, se mantém como colunista literário do semanário *Unidade* e publica seu primeiro livro de contos *Meu companheiro de trem*. É contratado pela Nacional, em 1943, e se mantém escrevendo novelas policiais sob pseudônimos diversos. Os nomes escolhidos eram normalmente estrangeiros. Segundo o locutor Aurélio de Andrade, o escritor achava que estes nomes desconhecidos atraíam mais

²⁰⁶ Em seu depoimento Saint-Clair diz que na rádio ele fez de tudo, foi até varredor e limpador de estúdio, o que lhe deu uma experiência imensa. MIS-RJ, 05/09/78.

²⁰⁷ As informações sobre Hélio do Soveral foram extraídas de um curriculum gentilmente cedido pelo locutor Aurélio de Andrade.

a curiosidade do público e forneciam um maior "status" à publicação. Escreveu, também peças teatrais e roteiros cinematográficos.

Pedro Anísio foi contratado pela Nacional em setembro de 1943 como auxiliar da redação. No ano seguinte passou a redator de publicidade. Não conseguimos localizar outras informações sobre o autor. Mário Lago refere-se a ele como o "*genial Pedro Anísio*". Em 09/05/44, a coluna "Gente do Rádio e Suas Novidades" da revista *Noite Ilustrada*, publicava a seguinte nota:

Pedro Anísio continua a fazer sucesso com a sua 'Loja de Instantâneos'. O autor de 'Destino roubado' é um dos marcantes talentos da nova geração de homens de rádio. Sua experiência, seu estilo simples e agradável, fazem que tudo que lhe saia da pena mereça hoje a consagração do público.

José Mauro tinha como principal função na Nacional a de diretor artístico. Foi contratado em 1935 como redator das empresas *A Noite*, tornou-se redator de publicidade na Nacional e, logo, diretor artístico. Criador de vários programas famosos, no período do início do sucesso das radionovelas também escreve algumas, logo se dedicando as afazeres da direção artística. Mineiro, irmão do cineasta Humberto Mauro, filho de família modesta, José Mauro trabalhou em outras emissoras, ocupando, na maioria das vezes, o cargo de produtor. Diferente dos outros autores listados, não se manteve produzindo novelas radiofônicas e/ou peças teatrais.

Na emissora os autores exclusivos atuavam em diversas áreas. Produziam os textos de publicidade, programas variados, radionovelas, radiopeças e muitas vezes atuavam como atores nas radionovelas. **Mário Brassini** descreve a rotina de um autor (redator, escritor) contratado pela Nacional.

Havia períodos de eu ter 1 novela e 2 programas por semana. Uma novela representava 3 capítulos por semana, que naquele tempo não eram diários e os programas eram 2 vezes por semana, então eu escrevia muito. Quando

*não estava no microfone, estava escrevendo. Saía da rádio 10, 11 horas da noite, de cima de uma máquina de escrever.*²⁰⁸

Mário Brassini, filho de um arquiteto italiano, fez parte dos estudos na Itália e o restante no Brasil. Ainda na adolescência, participava das apresentações mensais da Casa de Itália, onde atores italianos exilados costumavam se apresentar. cursou 2 anos da Faculdade de Direito, participou da fundação da UNE e dirigiu o Teatro Acadêmico. No início da década de 40 escrevia programas para diversas emissoras. Foi trabalhar na Rádio Mauá logo quando esta foi fundada e, em seguida, foi contratado pela Nacional. Brassini era um homem de teatro que voltou muitas vezes ao rádio por questões financeiras. Em 64, estava de volta na Nacional e foi um dos demitidos pelo Ato Institucional nº 1.

Mário Faccini foi contratado pela Nacional com o cargo de escritor. Cunhado de Almirante vai junto com ele para a Tupi em 1946. Não conseguimos obter muitas informações sobre Faccini. Em uma passagem do livro *Rádio Nacional - O Brasil em sintonia*, Luiz Carlos Saroldi se refere a ele como o "*radialista e professor Mário Faccini*"²⁰⁹.

O Quadro IV e as pequenas biografias acima apresentadas demonstram que trabalhamos com o Rádio em um período no qual ainda não se estabeleceram fronteiras rígidas de delimitação no exercício das funções e que os profissionais circulam no *campo* da produção cultural como um todo. Verificamos também que o ato de tornar-se um escritor "popular" no rádio, coloca aqueles que nele atuam em uma área de exclusão e/ou subordinação, de perda ou diminuição de legitimidade dentro do *campo* cultural / intelectual.

A maioria daqueles que se aventuram pelo *campo* da produção radiofônica são oriundos das camadas baixas e médias da população. Quanto à origem, existe uma

²⁰⁸ Mário Brassini. Depoimento de junho/93. MIS-RJ.

²⁰⁹ Saroldi, Luiz Carlos e Moreira, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional - O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984. p.86.

concentração no eixo Rio-São Paulo, o que em parte ajuda a explicar o fato de a maioria das radionovelas pesquisadas ambientarem-se neste mesmo eixo. Não se deve perder de vista o fato de que a concentração de emissoras e de ouvintes se dá em São Paulo, logo seguido pela cidade do Rio de Janeiro, então Capital Federal.

A trajetória escolar não é fator determinante para a obtenção de prestígio e destaque no meio radiofônico. O que pesava eram as capacidades imaginativa e produtiva. Era grande a circulação de escritores entre o rádio, o teatro, o cinema e os jornais. O autor radiofônico deveria produzir histórias baseadas em diferentes argumentos com um pequeno prazo de execução - os contratos previam a execução de uma novela e dois programas por mês. Os que atuam somente no *campo* da produção radiofônica não obtém reconhecimento fora deste, é como se suas atuações fossem tão efêmeras como os próprios textos que criam. Em um trabalho sobre o rádio drama inglês, Horst P. Priessnitz (professor de literatura inglesa e especialista em rádio drama) tenta levantar os motivos que levaram ao esquecimento das peças radiofônicas. Aponta a pouca frequência da publicação do textos radiofonizados como um dos principais motivos deste processo de marginalização²¹⁰. O caso brasileiro é idêntico. Somente algumas radionovelas foram publicadas e mesmo assim em formato de "livros de bolso", dedicados às camadas populares, completamente desconsiderados pelos especialistas em literatura. O desprezo pelo gênero, aliado à dificuldade do acesso aos textos, principalmente pela ausência de publicações, relegaram as radionovelas à situação de quase completo esquecimento.

²¹⁰ Priessnitz, Horst P. "British radio drama: a survey." In: Lewis, Peter Elfed. *Radio Drama*. Londres, Longman Group Limited, 1981. p.30.

CAPÍTULO II O DIREITO DE SONHAR

"Fazíamos das novelas o sonho nosso de cada dia"
Isis de Oliveira

2.1 Reconstituição do cotidiano pelo *olhar* das radionovelas.

Na década de 40, milhares de ouvintes, todos os dias, estavam sintonizados, vivendo e se emocionando no mundo imaginário das radionovelas. Como se constituía esse mundo? Quais as suas principais características? Que seres o habitavam? Quais as preocupações presentes?

A reconstituição do universo ficcional radiofônico não é das tarefas mais fáceis de serem cumpridas. É como se um enorme quebra-cabeças tivesse suas peças espalhadas e escondidas nos lugares mais diversos possíveis, e a trajetória a ser percorrida na busca fosse cheia de falsos desvios, pequenas armadilhas e caminhos que não levam a lugar nenhum.

A partir das colunas de jornais, de alguns números da revista de programação da Nacional e dos mapas de radionovelas da própria emissora (a partir de outubro/44), localizamos a transmissão de 158 radionovelas, pela Rádio Nacional, no período de 1941 a 1946²¹¹, distribuídas da seguinte forma:

Ano - Número
1941 - 02
1942 - 06
1943 - 22
1944 - 35
1945 - 52
1946 - 41

²¹¹ Para informações mais detalhadas consultar anexo II.

Além das tradicionais radionovelas, a Nacional contava ainda com programas seriados (diários) e alguns números de teatro (em uma só apresentação). O número de novelas diárias chegava, normalmente, a no máximo 6 (seis). Somadas às outras atividades do departamento de radioteatro, as apresentações diárias podiam chegar a uma média de 10 (dez). Agrupando as radionovelas em faixas de horário de emissão, podemos verificar o crescimento anual e a consolidação de algumas faixas de horários como as específicas deste tipo de programação.

QUADRO I

DISTRIBUIÇÃO DAS RADIONOVELAS - HORÁRIO SEMANAL							
Horário	1941	1942	1943	1944	1945	1946	total
10:00-11:00	1	2	9	12	17	13	54
12:30-13:30	-	-	5	7	12	13	37
16:00-17:00	-	-	-	2	3	-	05
19:00-20:00	1	1	1	6	7	5	21
21:00-22:00	-	3	7	8	13	10	41
Total	02	06	22	35	52	41	158

Fontes: Março/43 - jornal *A Noite*. Março/44 - revista *Rádio Nacional* da Divisão de Divulgação da Rádio Nacional. Março/45 e 46 - mapas de programação da Rádio Nacional.

Em junho de 1941, foi ao ar a primeira radionovela, *Em busca da Felicidade*, irradiada às 10:30 da manhã. O horário foi escolhido pelo próprio patrocinador, já que os profissionais que atuavam no rádio, na época, não acreditavam no potencial de audiência de um horário matinal.

Neste horário ninguém acreditava no sucesso de uma novela! O horário nobre era à noite. (Saint-Clair Lopes)

Eles quiseram o horário das 10:30. Os artistas de categoria (Celso Guimarães, Ismênia dos Santos), eles se recusaram a entrar no ar nesse horário. Então, foi que se estabeleceu um elenco para representar a novela.

Foram contratados Rodolfo Mayer, Iara Sales, eu, Isis de Oliveira, Saint-Clair Lopes e outros artistas de teatro. (Florianos Faissal)²¹².

A opção do horário tinha por base a experiência que a agência de propaganda (Standart Propaganda) possuía por sua atuação na região da América Central. A agência costumava comprar os textos em Cuba e os reapresentar nos outros países latino-americanos. No caso brasileiro, a Standart entregou a Gilberto Martins a tarefa da adaptação do original cubano. Radiodramatizações em capítulos eram uma novidade no Brasil. Para testar se a experiência estava sendo bem sucedida, os patrocinadores:

...prometeram fotografias dos artistas da novela e um álbum com o resumo da mesma para os ouvintes que enviassem um rótulo de 'Colgate'. No primeiro mês chegaram 48.000 pedidos e as perspectivas eram de aumento em progressão geométrica. Cessou o oferecimento.²¹³

O sucesso da promoção foi tão grande que este fato passou a ser sempre citado como um marco na história das radionovelas - em todas as reportagens e depoimentos sobre as radionovelas da Rádio Nacional a referência a ele está presente. A verificação do patrocinador comprovou o poder de sedução da nova programação, tornando comum o uso do horário da manhã para a transmissão de radionovelas. Aos domingos, por exemplo, a única radionovela transmitida ocupava o horário das 10:00 h manhã. A primeira versão de *Em busca da felicidade* permaneceu no ar até 1943 (dois anos e meio de duração). A proposta inicial era a de uma história que não tivesse fim, onde as gerações fossem se sucedendo. Houve uma reapresentação compacta (de 4 meses) da mesma, em fevereiro de 1946. Seguindo o rastro do sucesso de *Em busca da Felicidade*, a Nacional inicia, imediatamente, a transmissão de uma radionovela noturna e, já no ano seguinte, segue criando novos horários.

²¹² Depoimentos de Saint-Clair Lopes (setembro/78) e Florianos Faissal (setembro/76). MIS-RJ.

²¹³ "Rádio Nacional - 20 anos de liderança a serviço do Brasil". Rio de Janeiro, s.ed., 1956. p.53.

Em meados da década de 1940, a forma de verificação da aceitação de um determinado programa pelo público não se limitava mais aos concursos promovidos pelos patrocinadores ou pelas emissoras. Em junho de 1943, o Instituto Brasileiro de Opinião Pública - IBOPE iniciou suas atividades, no Rio de Janeiro, e teve como um de seus principais clientes as emissoras de rádio. Em uma carta de apresentação a ser enviada aos clientes, o IBOPE se auto-define como um Instituto que realiza pesquisa por encomendas e,

Por sua própria conta e iniciativa, vem mantendo entre outros um serviço permanente de pesquisas sobre hábitos e preferências dos ouvintes de rádio. Esse sistema, chamado pelos americanos de 'coincidental radio checking' consiste em fazer, por meio de visitas domiciliares, de porta em porta, um completo levantamento dos índices de ouvintes por cada estação de rádio, em cada dia da semana.²¹⁴

Em 1944, as novelas já integram plenamente o cotidiano das emissoras cariocas. Podemos tomar este ano como uma espécie de padrão para os seguintes. Entre 1944 e 1946, as novelas do horário das 16:00 às 17:00 h foram sendo substituídas por séries diárias, ocupando inclusive a faixa das 17:00 às 18:00 h. As séries tinham a duração de 15 min, muitas vezes ficavam no ar durante anos²¹⁵ e normalmente pertenciam ao gênero aventura. Observemos como se dividia, em janeiro de 1944, a audiência nas diferentes faixas de horários:

QUADRO II

MÉDIA DE OUVINTES POR CASA				
Horário	Homens	Mulheres	Crianças	Total
9:00 - 10:00	0,27	1,07	0,53	1,87
10:00 - 11:00	0,48	1,72	0,26	2,46
11:00 - 12:00	0,49	1,31	0,77	2,57
12:00 - 13:00	0,67	1,38	0,85	2,90

²¹⁴ IBOPE - Serviço de Rádio - RJ - 1944

²¹⁵ Como o caso de *O homem pássaro* (1944-47), *O Sombra* e *Jerônimo - O herói do sertão*.

13:00 - 14:00	0,61	1,38	0,85	2,84
17:00 - 18:00	0,65	1,30	0,90	2,85
18:00 - 19:00	0,77	1,23	0,84	2,84
19:00 - 20:00	0,75	1,15	0,68	2,58
21:00 - 22:00	0,89	1,27	0,71	2,87

Fonte: IBOPE - Serviço de Rádio - RJ - 1944

A audiência feminina prevalece sobre as outras em todas as faixas de horário. Esta presença majoritária justifica o fato de que muitos dos textos de publicidade, apresentados na metade de alguns capítulos das novelas, refiram-se sempre à "*prezada amiga ouvinte*". A partir das 10:00 h, a média de ouvintes diários se mantém razoavelmente equilibrada. As informações presentes no quadro referem-se ao período de segunda a sábado. Para os domingos existe uma cotação separada. Como a transmissão das novelas concentra-se de segunda a sexta-feira, não apresentaremos o quadro referente aos domingos. A transformação do quadro de números fornecido pelo IBOPE para um outro de percentuais, nos permitirá uma melhor visualização da distribuição de cada categoria por faixa de horário.

QUADRO III

MÉDIA PERCENTUAL DE OUVINTES POR CASA			
Horário	Homens	Mulheres	Crianças
9:00 - 10:00	14,43*	57,22	28,35
10:00 - 11:00	19,51	69,92↙	10,57*
11:00 - 12:00	19,07	50,97	29,96
12:00 - 13:00	23,00	43,00*	30,00
13:00 - 14:00	21,48	48,59	29,93
17:00 - 18:00	22,81	45,61	31,58↙
18:00 - 19:00	27,11	43,31	19,50
19:00 - 20:00	29,07	44,57	26,36
21:00 - 22:00	31,01↙	44,25	24,74

Fonte: IBOPE - Serviço de Rádio - RJ - 1944.

* menores índices

↙ maiores índices

Os maiores índices alcançados pela audiência masculina situam-se nas faixas noturnas. É importante ressaltar, que durante todo o período aqui estudado, o horário das 20:00 às 21:00h, considerado nobre (de alta audiência), é ocupado por a "*Hora do Brasil*",

programa do governo com retransmissão obrigatória. Normalmente o IBOPE não efetuava pesquisas nesta faixa de horário. Entretanto, em julho de 1944, o Instituto realizou uma pesquisa especial sobre os ouvintes do interior do país, nas cidades de Poços de Caldas (MG), Barreiras (BA) e São João da Boa Vista (SP), na qual constava uma pergunta sobre o programa "*Hora do Brasil*". Entre as 413 pessoas entrevistadas, 370 ouviam o programa do governo, ou seja, o programa alcançava um índice de audiência de 89,7 %²¹⁶. Não foi sem razão que as emissoras resistiram, enquanto puderam, em retransmitir, gratuitamente, o programa oficial em um horário tão promissor, enquanto o governo buscava fórmulas de ser ouvido em todo o país e, principalmente, nas cidades do interior. Pelos dados apresentados pela pesquisa do IBOPE parece que a estratégia do governo estava sendo bem sucedida. Para os municípios do interior ouvir a Hora do Brasil era a maneira de se manter informado quando às ações do governo.

Voltando às informações contidas no quadro III, verificamos que com exceção da faixa de 10:00-11:00 h, a audiência infantil se mantém estável, alcançando seu ponto máximo entre as 17:00 e 18:00 h. A presença feminina concentra-se no horário de 10:00 às 11:00 h, entretanto mesmo no horário de seu menor índice de audiência, a presença feminina é maior que a masculina e a infantil.

As radionovelas, tais como os romances de folhetim do século passado e início deste, tinham a mulher como público alvo. Era ela que permanecia em casa cuidando das tarefas domésticas e, ao mesmo tempo, já ia às ruas para abastecer as necessidades da casa e as suas próprias. Visando atingir essa potencial consumidora, os produtos estão presentes no intervalo das radionovelas, no texto inicial ou final, em geral, não integram o texto em si. Não encontramos a protagonista escovando os dentes com a pasta *Colgate* ou tomando banho com o sabonete *Gessy*.

²¹⁶ IBOPE. Pesquisas Especiais .1944.

Das 158 radionovelas listadas, localizamos 34 *scripts*. Dado o pequeno número de textos conservados, não foi possível estabelecer uma seleção prévia entre os textos e optamos por trabalhar com todo o material localizado²¹⁷. No caso das séries radiofônicas a escolhida foi o "*Homem Pássaro*". O material coletado será analisado de duas formas específicas. Em uma primeira parte, a análise será quantitativa, num padrão semiótico, reunindo os elementos constantes no conjunto do *corpus* documental. Na segunda parte, há uma análise de conteúdo a partir de alguns temas pré-determinados e outros que surgiram a partir da leitura do material selecionado. Por exemplo, a questão do universo do trabalho, que havia sido pensada anteriormente, a partir das informações oferecidas pelas fontes, foi subdividida em empregados domésticos - rurais e urbanos -, trabalho fabril e trabalho rural. A questão inicial da integração nacional transformou-se na relação modernidade x atraso, a partir da comparação entre os universos rural e urbano. As questões ligadas à lei e à ordem; à guerra e ao nazismo, surgiram a partir da leitura dos próprios textos.

Os 34 *scripts* das radionovelas analisados foram os seguintes:

RADIONOVELAS PESQUISADAS			
Nome	Autor	Gênero	Data
1. Aleluia	Gilda de Abreu	Romance de amor	11/43
2. Almas errantes	Raymundo Lopes*	Drama	10/44
3. (Uma) Canção e três destinos	Raymundo Lopes*	Drama	01/45
4. (A) Carta	Alberto Leal	Suspense/policial	12/44
5. Céu cor de rosa	Oduvaldo Viana*	Suspense/policial	05/43
6. Ciúme	Pedro Anísio*	Romance de amor	11/44
7. Clarice	Mário Brassini*- O.Franco	Romance de amor	08/45
8. Conflito	Arnaldo Calazans	Suspense/policial	01/44
9. (A) Conquista do sertão	Rui do Amaral	Suspense/policial	06/44
10.(Um) Coração nada mais	Pedro Anísio*	Drama	10/44
11. Dedicção	Dias Gomes	Suspense/policial	02/46
12. (O)destino em suas mãos	Mario Facini*	Drama	09/45
13. Destino Roubado	Pedro Anísio*	Suspense/policial	01/44

²¹⁷ No Arquivo da Rádio Nacional, os *scripts* se encontram catalogados por autor e por título, porém um grande número não contém nenhuma referência de quando foi transmitido, obrigando-nos efetuar uma "garimpagem" no material. Todos os *scripts* aqui utilizados encontram-se no Arquivo da Rádio Nacional mantido pela própria emissora.

14. Diana Caçadora	Hélio do Soveral*	Suspense/policial	12/45
15. Egoísmo	Luiz Quirino*	Drama	03/45
16. Escravo do amor	Dilma Lebon*	Drama	12/45
17. Eu venci o destino	Raymundo Lopes*	Drama	12/44
18. (Um) Fantasma de Mulher	Pedro Anízio*	Suspense/policial	07/44
19. (A) Graça de Deus	Guiaroni	Drama	10/44
20. (O) Homem que perdeu a alma	Raymundo Lopes*	Suspense/policial	04/45
21. (O) Homem que veio do céu	Pedro Anízio*	Suspense/policial	10/45
22. Justiça	Oduvaldo Viana*	Drama	05/45
23. (Um) Lírio na correnteza	Raymundo Lopes*	Drama	05/46
24. (À) Margem da vida	Hélio do Soveral*	Suspense/policial	11/43
25. Mestiça	Gilda de Abreu	Aventura	09/45
26. Ódio	Joraci Carmago	Drama	05/43
27. (Um) Pedacinho do céu	Raymundo Lopes*	Suspense/policial	05/45
28. Ressurreição	Jesy Barbosa	Drama	08/44
29. Revelação	Lúcio Ricardo	Drama	01/45
30. (Um) Rosto na vidraça	Hélio do Soveral*	Mistério	11/45
31. (Uma) Sombra que volta	Raymundo Lopes*	Suspense/policial	10/44
32. Sua majestade o destino	Viriato Correia	Aventura	01/45
33. (Os) Três fugitivos	Raymundo Lopes*	Suspense/policial	10/46
34. Três homens maus	Raymundo Lopes*	Suspense/policial	11/45

Fonte: Arquivo da Rádio Nacional

* Autores pertencentes ao grupo dos mais produtivos (apresentados no capítulo anterior).

Quando se trata de radionovelas, a afirmação corrente encontrada é a de que eram todas uns dramalhões. A fórmula utilizada era a de provocar lágrimas. Entretanto ao entrar em contato com os textos, verifica-se a existência de uma variedade de estilos e níveis diferenciados de dramas. Nem só de dramalhões com rios de lágrimas vivia a radionovela brasileira. Para melhor analisar os 34 (trinta e quatro) *scripts* consultados, efetuou-se sua divisão em 6 (seis) gêneros²¹⁸. Em verdade são todos romances "temperados" com alguma coisa a mais, ou seja, há sempre uma história amorosa no centro da trama e, dependendo do

²¹⁸ A terminologia gênero aqui não é utilizada com o rigor presente nos estudos literários. A separação e classificação foram efetuadas após a leitura dos textos, com base nos argumentos e na dinâmica apresentados pelos mesmos.

autor, mais emoção, mais mistério, mais aventura, mais tramas paralelas e outros elementos a mais ou a menos.

Como "romances de amor" classificamos aqueles textos completamente centrados numa relação amorosa, com baixos graus de suspense e de sofrimento. O número de personagens normalmente é pequeno e a interferência de questões externas ao relacionamento em si é praticamente inexistente, mantendo a tradição do final feliz.

Na categoria "romances de mistério", foram alocados aqueles que se constituem por argumentos quase sobrenaturais, se aproximando do terror, com alto grau de suspense e resoluções pouco comuns - felizes ou não.

Os "romances de aventura" secundarizam o enlace amoroso, têm um ritmo dinâmico, muita emoção e grau razoável de suspense, normalmente com final feliz.

As comédias e as sátiras tão presentes no teatro não são utilizadas nas radionovelas como gênero, o que se encontra são cenas cômicas ao longo de alguns textos.

Os de suspense policial são tramas que contêm uma certa dose de mistério que vai sendo resolvido a partir de investigações. O autor costuma fornecer as pistas aos poucos, de uma forma "sherlockeana". Na maioria das vezes, a trama é enriquecida pela inclusão de diversas situações paralelas. Normalmente tem final feliz.

E, por fim, os "romances dramáticos" ou os dramas. Estes são repletos de sofrimento, muitas lágrimas e nem sempre possuem final feliz. São compostos por amores impossíveis ou muito difíceis, com protagonistas que morrem no final e/ou vidas inteiras com pouca felicidade.

A classificação e distribuição das 34 radionovelas pesquisadas em seis gêneros, apresentou o seguinte resultado:

QUADRO IV

DISTRIBUIÇÃO DAS RADIONOVELAS POR GÊNERO		
Genero	Número	Percentual
Romance de amor	03	8,82 %
Mistério	01	2,94 %
Aventura	02	5,89 %
Comédia e/ou sátira	-	-
Suspense Policial	15	44,12 %
Drama	13	38,23 %

Fonte: - 34 radionovelas pesquisadas - Arquivo da Rádio Nacional

Os gêneros *suspense/policial* e *drama* são os mais presentes - dois gêneros opostos de grande prestígio entre os ouvintes. O *suspense/policial* tem um ritmo dinâmico, tem cenas cômicas, personagens variados. O *drama* é mais lento e repleto de tristezas, num clima meio lúgubre, com uma visão pessimista e marcado pela fatalidade²¹⁹. A *aventura* e o *mistério* são gêneros mais presentes nas séries radiofônicas do que nas radionovelas. Quanto às *comédias ou sátiras*, como já comentamos anteriormente, não eram utilizadas para as radionovelas. Havia os personagens engraçados, cômicos, mas uma novela com tema central cômico não era comum.

Surgem novas questões. Como se distribuíam os gêneros pelos diversos horários de transmissão? Haveria um tipo de público específico para cada gênero? O quadro abaixo nos auxiliará a responder algumas destas questões. Nele, as 34 radionovelas consultadas foram distribuídas pelas faixas de horário e pelos gêneros ao mesmo tempo.

QUADRO V

DISTRIBUIÇÃO DAS RADIONOVELAS CONSULTADAS - GÊNERO/HORÁRIO*											
Horário	Rom.Amor		Mistério		Aventura		Susp.pol.		Drama		Total
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	

²¹⁹ Os próprios títulos das radionovelas fornecem algumas pistas⁰⁵ - *Ódio, Ressurreição, Almas Errantes, A graça de Deus, Revelação, Egoísmo, Eu venci o destino* - foram alguns dos dramas apresentados pela Nacional.

10:00-11:00	03	21,43	01	7,14	01	7,14	03	21,43	06	42,86	14
12:30-13:30	-	-	-	-	-	-	05	62,5	03	37,5	08
16:00-17:00	-	-	-	-	-	-	-	-	02	100	02
19:00-20:00	-	-	-	-	-	-	02	66,67	01	33,33	03
21:00-22:00	-	-	-	-	01	14,28	05	71,44	01	14,28	07

* O percentual apresentado é em relação a distribuição dos gêneros na mesma faixa horária.

Fonte: Mapas de programação e as 34 radionovelas pesquisadas - Arquivo da Rádio Nacional.

Os romances de *suspense/policial* e os *dramas* representam a maioria entre os textos radiofonizados e estão presentes em praticamente todos os horários. A faixa de horário de maior concentração das radionovelas é a das 10:00-11:00 h. - parece que todos os gêneros eram bem-vindos pela manhã.

Os *dramas* são os campeões do horário matinal. Observando-se verticalmente a coluna relativa ao gênero verificamos que está concentrada no horário matutino a apresentação dos dramas. Este resultado complementa o quadro que conjuga os horários com a divisão do tipo de ouvinte, onde a faixa de horário de 10:00-11:00 h se apresenta como a de maior audiência feminina e a de menor audiência infantil (quadro III). Os dramas são destinados às mulheres. Este dado é revelador do perfil de ouvinte feminino que era traçado pelos produtores das radionovelas. Parece que as mulheres eram consideradas como afeitas à dor e ao sofrimento. Ao utilizar o recurso do drama, muitas vezes extremado, os autores pretendiam prender a atenção do universo feminino. Nos diversos depoimentos daqueles que participaram das radionovelas, neste período, é comum a referência a cartas, telefonemas e manifestações de ouvintes indignadas com o excesso de sofrimento a que eram submetidas algumas personagens femininas, o que não deixa de revelar uma estratégia para a mobilização da participação do público alvo.

O gênero *suspense/policial* domina completamente o horário noturno. Voltando ao quadro III, podemos verificar que esta, entre todas, é a faixa de horário com a audiência

mais equilibrada (homens 31,01 %, mulheres 44,25 % e crianças 24,74%) e a de maior índice de audiência masculina. Para garantir uma audiência noturna mista os produtores utilizavam a ação e o suspense, ou seja, menos lágrimas e mais movimento.

A distribuição das radionovelas pelos horários era atribuição do diretor do departamento de radioteatro. Apesar de não termos localizado referências quanto aos critérios utilizados (se acaso havia) para a organização da relação gênero/horário o que pudemos verificar, a partir da comparação entre os quadros III e V, é a existência de um equilíbrio entre o tipo de audiência que o horário concentra com a predominância do gênero apresentado.

Nos anos 40, a Rádio Nacional ocupava o lugar de líder de audiência entre as emissoras cariocas. Possuía o controle da audiência diária em diversas faixas de horário, inclusive naquelas dominadas pela transmissão das radionovelas.

QUADRO VI ²²⁰

COLOCAÇÃO DA ESTAÇÕES DE RÁDIO, EM CADA HORÁRIO - MARÇO DE 1944													
ESTAÇÕES	HORÁRIOS												
	09-10	10-11	11-12	11-12	13-14	14-15	15-16	16-17	17-18	18-19	19-20	21-22	TOTAL
Nacional	1º	1º	1º	1º	1º	5º	5º	2º	2º	2º	1º	1º	1º
Tupy	3º	6º	3º	3º	3º	1º	6º	5º	1º	1º	2º	5º	2º
Mayrink	7º	2º	2º	2º	2º	2º	8º	9º	4º	4º	3º	3º	3º
Tamoio	2º	3º	8º	8º	9º	3º	2º	1º	6º	3º	5º	8º	4º
Transmissora	4º	5º	6º	6º	8º	4º	1º	6º	8º	8º	7º	4º	5º
J.Brasil	6º	11º	5º	5º	4º	5º	4º	7º	4º	5º	4º	5º	6º

Fonte: IBOPE - Serviço de Rádio - RJ - 1944

Estamos trabalhando com a líder de audiência das emissoras de rádio na Capital Federal e com um tipo de programação que disputa a preferência dos ouvintes com os programas de música popular. Fora do Rio de Janeiro, as radionovelas da Nacional,

²²⁰ No levantamento do IBOPE estão presentes todas as emissoras cariocas, aqui só reproduzimos as informações relativas as seis primeiras. IBOPE - Serviço de Rádio - RJ - 1944.

transmitidas em ondas curtas, também obtêm bons índices de audiência²²¹. As temáticas e acontecimentos apresentados pelas novelas interagem com as questões individuais do cotidiano dos ouvintes, provocando resultados diversos. Identificando-se ou não com a problemática abordada nas radionovelas, cada ouvinte, individualmente, tinha algo a dizer sobre o que ouviu. O rádio era um veículo poderoso, num país que em 1940 possuía um índice de 56,17 % de analfabetismo entre a população adulta. Em 1950 este índice ainda permanecia alto: 50,48 % da população²²². As questões levantadas pelo rádio, seja nas radionovelas, nos jornais ou nos programas, passam a fazer parte do universo das temáticas a serem discutidas no dia-a-dia pelo público em geral. O espaço ficcional reflete o mundo em que se insere, acrescentando nele sempre algo a mais.

2.2 Pelas janelas da imaginação.

O tempo das radionovelas é predominantemente o tempo presente. Vejamos a distribuição dos textos quanto a periodização²²³:

QUADRO VII

DISTRIBUIÇÃO DAS RADIONOVELAS - PERIODIZAÇÃO		
	Número	%
Contemporâneas	32	94,12 %
Não contemporâneas	02	5,88 %

Fonte: - 34 radionovelas pesquisadas - Arquivo da Rádio Nacional.

²²¹ Na pesquisa especial que o IBOPE realizou em algumas cidades do interior (anteriormente citada) a posição da Nacional varia entre o terceiro e o quinto lugares e o gênero de programa que os ouvintes mais admiram nas emissoras de fora é o radioteatro, que obteve 49,3 % da preferência. IBOPE - Pesquisas Especiais. 1944.

²²² Romanelli, Otaiza de Oliveira - *História da educação no Brasil*. Citada por Beielgel, Celso de Rui. "Educação e sociedade no Brasil após 1930". In: Boris, Fausto (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III, vol. 4. São Paulo. Difel, 1986. p.385.

²²³ Todas as tabelas que serão apresentadas a seguir foram construídas a partir da leitura, classificação e análise das 34 radionovelas listadas

Um artifício às vezes utilizado pelos autores é o de passar por duas gerações, começando no final do século XIX e início do XX - conseguindo assim retratar tempos diferentes e inserir problemas ligados ao conflito de gerações -, centrando a maior parte do argumento nos anos trinta e quarenta²²⁴, que aqui denominaremos período contemporâneo.

Uma das justificativas para a concentração em temáticas contemporâneas é a da própria necessidade da identificação do ouvinte com a problemática apresentada. Este fato leva os autores das radionovelas (e hoje de telenovelas) a preferirem trabalhar com o tempo próximo, incluindo elementos e notícias do cotidiano em suas tramas ficcionais.

No caso das radionovelas, como pode ser verificado através do quadro VII, as temáticas não contemporâneas são pouco utilizadas. Não localizamos nenhuma adaptação para radionovelas de autores brasileiros do século XIX. Os textos de José de Alencar e Machado de Assis, por exemplo, são bastante utilizados nos teatros radiofônicos, compostos por uma única apresentação de uma hora de duração, apresentada geralmente nas noites de sábado.

Quanto à ambientação, o poder de sedução das cidades se sobrepõe ao do ambiente rural. Mas a ligação cidade-campo está muito presente. Muitos dos textos ambientados na cidade fazem referência ao campo. É comum os personagens possuírem propriedades rurais. Estabelecemos três divisões para a questão da ambientação: a primeira, urbana, a segunda, rural e uma terceira categoria quando a novela se divide equilibradamente entre o urbano e o rural, aqui denominada "ambos". Vejamos o quadro seguir:

QUADRO VIII

DISTRIBUIÇÃO DAS RADIONOVELAS – AMBIENTAÇÃO		
	Número	%

²²⁴ Além das 34 radionovelas listadas, foram localizadas mais 6 (seis) outras que eram adaptações de romances estrangeiros, com história das cortes e da nobreza européias, deslocados um, dois, três séculos atrás, que neste caso mereceriam uma outra espécie de análise, pois contém diferenças significativas em relação aos textos aqui trabalhados.

Urbano	15	44,12 %
Rural	09	26,47 %
Ambos	10	29,41 %

Fonte: - 34 radionovelas pesquisadas - Arquivo da Rádio Nacional.

Essas novelas predominantemente contemporâneas, dentro de um contexto urbano com fortes ligações com o mundo rural eram povoadas por diversos tipos de personagens. Quem eram eles? A que classes sociais pertenciam? Quais suas atividades profissionais?

Nas 34 radionovelas encontramos um total de 420 personagens. A diferença entre o número de personagens masculinos (243) e femininos (177) é pequena. Os primeiros representam 57,86 % do total e os segundos, 42,14 %. A maioria dos personagens se encontra na fase adulta. Em algumas tramas, os autores iniciam a narrativa durante a infância dos personagens principais, que logo alcançam a fase adulta. Este fato dificulta a criação de um quadro da faixa etária média dos personagens. Acrescenta-se a isto a prática dos autores de não informar a idade dos personagens, deixando esta tarefa a cargo da imaginação dos ouvintes. Assim sendo, decidimos efetuar somente a classificação por sexo e profissão.

Classificamos os personagens por atividades profissionais e separamos os *masculinos* e os *femininos*, que ocupam papéis principais e secundários nas tramas. As ocupações foram sendo listadas à medida em que iam surgindo nas radionovelas, o que pode ter ocorrido é o fato de um(a) jovem sem ocupação profissional na maior parte da novela conseguir um emprego no final, mas isso não foi computado. Algumas categorias foram mantidas em separado, enquanto outras agrupam algumas atividades profissionais semelhantes, como será explicitado a seguir.

QUADRO IX

RELAÇÕES SOCIAIS - DISTRIBUIÇÃO POR ATIVIDADE PROFISSIONAL - QUADRO TOTAL
--

Atividade Profissional	Protagonistas			Personagens de apoio			Total Geral
	masculino	feminino	total	masculino	feminino	total	
Rendas	04	08	12	11	21	32	44
Industrial	07	01	08	10	04	14	22
Rural	07	02	09	11	04	15	24
Bancária	01	-	01	-	-	-	01
Médico	07	-	07	14	-	14	21
Advogado	08	02	10	10	-	10	20
Engenheiro	06	-	06	06	-	06	12
Contador	01	-	01	-	-	-	01
Outras profissões liberais	05	01	06	11	03	14	20
Professor	01	01	02	01	02	03	05
Policial	01	-	01	05	-	05	06
Juiz / Promotor	01	-	01	03	-	03	04
Funcionário Público	-	-	-	01	-	01	01
Empresário Artístico	-	-	-	01	-	-	01
Artista	04	01	05	01	03	04	09
Padre (religiosos)	-	-	-	05	01	06	06
Operários	01	-	01	07	01	08	09
Funcionários Médios	03	04	07	12	08	20	27
Empregados domésticos	-	-	-	19	20	39	39
Empregados rurais	-	02	02	18	09	27	29
Estudante	02	04	06	02	02	04	10
Dona de casa	-	02	02	-	20	20	22
Sem ocupação definida	02	22	24	11	21	32	56
Vagabundo	02	-	02	01	01	02	04
Atividades ilícitas	01	-	01	19	07	26	27
TOTAL	64	50	114	179	127	306	420

Fonte: - 34 radionovelas pesquisadas - Arquivo da Rádio Nacional

Surgiram alguns personagens que possuíam rendimentos com os quais se sustentavam mas não ficava clara a atividade econômica exercida, mas que possuíam altos rendimentos - aqui compõem o grupo classificado como *rendas*. Na categoria *industrial*, estão os proprietários de estabelecimentos industriais; na *rural*, os grandes fazendeiros, e, na *bancária*, os donos de bancos. Em seguida, temos uma série de profissões liberais bem conhecidas e, em *outras profissões liberais*, foram classificados os pequenos comerciantes, as modistas, entre outros. Na categoria *policial*, estão os detetives, os delegados e os soldados - como sua importância numérica é pequena, não foi necessário separá-los. *Funcionários médios* são aqueles que trabalham nos escritórios (em serviços gerais) e nos bancos. Dentre os *empregados rurais* estão aqueles que trabalham nos serviços gerais das

fazendas (lavradores, capatazes, vaqueiros, etc). Temos, por último, três classificações especiais. Os *sem ocupação definida* são aqueles personagens com os quais os autores não se preocuparam, em nenhum momento, em definir sua atividade profissional, não fornecendo nenhuma pista de como eles sobrevivem, mas que de alguma forma parecem ter ocupação. Na categoria donas de casa estão aquelas com referência explícita, pois é muito comum termos como protagonista feminina, por exemplo, a filha da empregada, que pode ser estudante, mas o texto não diz. Os *vagabundos*, assim denominados no próprio texto, são andarilhos, sem profissão, que vivem nas estradas, viajam de carona nos trens de carga mas não são ladrões. Por último, estão as *atividades ilícitas*, integradas por contrabandistas, golpistas, falsificadores e outros.

Mesmo nesse conjunto fragmentado de atividades já podemos perceber que o papel social determinado para as mulheres não abrange os trabalhos no campo das profissões liberais, especialmente na medicina e na engenharia. A concentração de heroínas 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.

Para permitir uma melhor visualização da distribuição deste universo de personagens, as 25 atividades listadas foram concentradas em 8 grupos profissionais, gerando o seguinte resultado:

QUADRO X

RELAÇÕES SOCIAIS - DISTRIBUIÇÃO GRUPO PROFISSIONAL - QUADRO TOTAL								
Grupo profissional	Protagonista				Grupo de apoio			
	M	%	F	%	M	%	F	%
Empresarial	19	29,69	11	22,00	33	18,43	29	22,84
Profissões liberais	31	48,44	04	8,00	41	22,91	03	2,36
Atividades públicas	03	4,69	01	2,0	09	5,02	-	-
Atividades religiosas	-	-	-	-	05	2,79	01	0,79
Funcionários de nível médio	03	4,69	04	8,00	14	7,82	13	10,23
Empregados	01	1,55	02	4,00	44	24,59	30	23,63

Atividades não remuneradas	04	6,25	28	56,00	13	7,26	43	33,86
Outras atividades	03	4,69	-	-	20	11,18	08	6,29
Total	64	15,24	50	11,90	179	42,62	127	30,24

Fonte: - 34 radionovelas pesquisadas - Arquivo da Rádio Nacional.

Em uma primeira análise das informações encontramos os protagonistas masculinos concentrados nas *profissões liberais*, atividades bem conceituadas socialmente, eles representam 48,44 % do total. No caso das protagonistas femininas, na maioria, situam-se nas *atividades não remuneradas*, obtendo um percentual de 56 %. Mas é interessante observar que 44% das mulheres protagonistas têm alguma ocupação. No grupo masculino dos personagens de apoio, os dois grupos de maior percentual são: o das *profissões liberais* e o dos *empregados* 22,91 % e 24,59 %,.. No feminino, a concentração é nas atividades não remuneradas perfazendo 33,86 %, mas quase 70% das personagens possuem ocupação profissional. Para percebermos as especificidades de cada grupo, desmembraremos o quadro X em quatro outros. Temos primeiro o grupo dos protagonistas masculinos.

Grupo profissional	Protagonista	
	M	%
Empresarial	19	29,69
Profissões liberais	31	48,44
Atividades públicas	03	4,69
Atividades religiosas	-	-
Funcionários de nível médio	03	4,69
Empregados	01	1,55
Atividades não remuneradas	04	6,25
Outras atividades	03	4,69
Total	64	15,24

Este é um mundo constituído por profissionais liberais e empresários, ou seja, um mundo composto pelas classes média e alta. Dos 64 protagonistas masculinos somente três são funcionários médios e um é operário. O único operário, por meio da ajuda de amigos,

estuda, se torna engenheiro e com o auxílio de um tio transforma-se num poderoso industrial ²²⁵. A concepção constantemente apresentada é a de que as profissões liberais estão ao alcance de todos, que a ascensão social depende apenas do esforço pessoal, que basta estudar. É comum surgirem nas tramas famílias de classe média baixa e até algumas famílias operárias investindo no futuro dos filhos mantendo-os nos cursos de engenharia, medicina ou direito, na esperança de um futuro melhor.

Em uma das poucas radionovelas que tem como protagonista um membro de uma família de operários, e onde o autor se dispôs a retratar mais cuidadosamente o cotidiano deste grupo, surge logo o problema de os filhos dos operários serem obrigados a trabalhar e a abandonar cedo a escola. Quando conseguem freqüentar um curso noturno o preço dos livros é alto, ou seja, tudo contribui para que os operários sejam alijados do caminho aparentemente fácil da ascensão social. Existe no texto uma reivindicação por um futuro melhor.

Paulo - Eu não sei como o padre Antônio pode comprar esses livros, mamãe... Custam muito caro, sabe? ... Eu sei que ele é pobre...

Margarida - Com sacrifício talvez, meu filho!

Paulo - Sim, porque os livros custam muito caro...

*Margarida - E parece mentira que os livros custem alguma coisa... Eu não entendo disso mas acho que deviam dar os livros de graça àqueles que querem estudar e não têm dinheiro para comprá-los... Como você, por exemplo.*²²⁶

Ainda assim, conseguir um diploma não significa conseguir emprego. O número de profissionais recém-formados estava aumentando, arcar com os custos da instalação de um consultório, por exemplo, era vedado para muitos. Os protagonistas também tinham problemas.

Fernando - Vou abrir um consultório em São Paulo. Compreende, agora ?

²²⁵ Ver: *Conflito*, de Arnaldo Calazans. jan/44. Ref. 19/80. Arq. Rádio Nacional.

²²⁶ *Conflito* de Arnaldo Calazans. jan/44. Ref. 19/80. Arq. Rádio Nacional.

Lúcia - Ah... Mas, porque não preferiu o Rio? Tenho impressão que na Capital da República...

Fernando - Na Capital da República vivi dois anos de promessa...

Lúcia - Compreendo. Muita concorrência, não é?

Fernando - Muita senhorita. Um doente para cem médicos.

Lúcia - Mas espera ficar em São Paulo?

Fernando (rindo) - Si os médicos forem menos e os doentes mais.

Lúcia - Há tantos médicos afamados no Brasil. O que não falta por aí são bacharéis, exibindo os seus canudos à população indiferente.

Fernando - Sei disso senhorita. Sei que ainda tenho de me sujeitar a muito, mas... nem todos têm a felicidade de nascer milionários.

Lúcia - O senhor é pobre?

Fernando - Sou um proletário, que vive exclusivamente do seu trabalho.²²⁷

É importante frisar que não era comum a criação de radionovelas cuja temática central fossem as relações de trabalho (isso ocorre em três textos que comentaremos mais à frente). Entretanto tal temática aparece muitas vezes como complemento ao enlace amoroso no qual a trama é centrada.

Vejamos agora o universo feminino.

Grupo profissional	Protagonista	
	F	%
Empresarial	11	22,00
Profissões liberais	04	8,00
Atividades públicas	01	2,0
Atividades religiosas	-	-
Funcionários de nível médio	04	8,00
Empregados	02	4,00
Atividades não remuneradas	28	56,00
Outras atividades	-	-
Total	50	11,90

O tipo de personagem feminino predominante neste grupo é o das mulheres que não exercem atividades remuneradas, como as donas de casa e as estudantes, ou as que não têm

²²⁷ *A margem da Vida*, de Hélio do Soveral. nov/43. Ref. 35/80. Arq. Rádio Nacional
 As reticências foram reproduzidas como no texto original. Era um recurso utilizado pelos escritores para que as frases fossem lidas como se fosse haver continuidade ou na intenção de criar um certo suspense.

ocupação definida. A maioria das protagonistas são moças à espera de casamento, encontram-se ainda sob os cuidados dos pais, não necessitando preocupar-se com o próprio sustento. Mesmo assim, no somatório temos 44% das personagens femininas trabalhando. Como há uma concentração de personagens protagonistas nas classes médias e altas há um grupo significativo de jovens senhoras e mulheres independentes, que ocupam a faixa empresarial. Muitas vezes, por falecimento do pai e/ou do marido, a mulher é obrigada a assumir a direção dos negócios e o faz com eficiência. Não é comum o surgimento de personagens femininas, que espontaneamente busquem trabalho, em geral são levadas por problemas familiares e financeiros. Nos discursos já começa a surgir a questão da mudança do papel feminino na família.

Elmer - Eu preferia que você não trabalhasse.

Joana (rindo) - Não é um trabalho muito pesado, eu bem...e eu preciso ajudar também. Foi-se o tempo em que a mulher ficava em casa, enquanto o marido se matava no trabalho. A mulher deve ajudar o marido, em todas as ocasiões em que isso se tornar necessário.²²⁸

Existem algumas diferenças significativas entre os protagonistas e os personagens de apoio. Os protagonistas fazem mais parte de um mundo de sonhos. Os personagens de apoio têm a função de os trazer para o mundo real: são os empregados, os amigos, os pacientes, os clientes, os inimigos, a família, que complementam com elementos do cotidiano o mundo da imaginação.

Edgar Morin (citado no capítulo anterior), afirma que para se atingir o ponto ideal da ficção deve haver um certo equilíbrio entre o realismo e a idealização. Os elementos do real têm que estar presentes, mas o ficcional tem que ir além do cotidiano - ser mais amor, mais sofrimento, mais bondade, mais inveja. Os personagens de apoio ajudam a aumentar a dose de realismo e tirar os protagonistas do patamar de semideuses.

²²⁸ *Egoísmo* de Luiz Quirino. março/45. Ref. 20/80. Arq. Rádio Nacional.

Vamos então reconstituir o universo dos personagens de apoio.

Grupo profissional	Grupo de apoio	
	M	%
Empresarial	33	18,43
Profissões liberais	41	22,91
Atividades públicas	09	5,02
Atividades religiosas	05	2,79
Funcionários de nível médio	14	7,82
Empregados	44	24,59
Atividades não remuneradas	13	7,26
Outras atividades	20	11,18
Total	179	42,62

O universo masculino dos personagens de apoio é mais variado. Com pouca diferenças entre si, os *empregados* e os *profissionais liberais* lideram este universo. O grupo dos empregados é variado: são operários, mordomos, caseiros, lavradores e motoristas. É muito comum a presença de empregados domésticos nas tramas - no quadro IX podemos verificar que eles somam 17 (dezesete) e as empregadas domésticas 19 (dezenove) Eles são muitas vezes responsáveis pelos diálogos que fornecem as informações complementares necessárias aos ouvintes.

Em seguida, temos o grupo empresarial e as outras atividades onde se encontram alguns dos vilões das tramas. Em outras atividades vamos perceber, se voltarmos ao quadro IX, que 19 desses 20 personagens ocupam atividades consideradas ilícitas, na maioria das vezes ladrões, estelionatários, golpistas, que fornecem parte do suspense das tramas e permitem que o bem derrote o mau e que todos vivam felizes.

Muitos pequenos personagens, que aparecem no desenrolar dos enredos não foram incluídos no levantamento, pelo fato de normalmente não se encontrarem presentes nas folhas de rosto que acompanham os *scripts*, onde consta a lista de personagens e os atores que os representaram. Passemos ao grupo feminino de apoio:

Grupo profissional	Grupo de apoio	
	F	%
Empresarial	29	22,84
Profissões liberais	03	2,36
Atividades públicas	-	-
Atividades religiosas	01	0,79
Funcionários de nível médio	13	10,23
Empregados	30	23,63
Atividades não remuneradas	43	33,86
Outras atividades	08	6,29
Total	127	30,24

As personagens femininas do grupo de apoio estão, na maioria, envolvidas com algum tipo de atividade profissional. São 63,78 % que trabalham contra 34,13 % que se encontram nas *atividades não remuneradas*. Quase cinquenta por cento das personagens se distribuem entre a atividade empresarial e o trabalho como empregadas (domésticas, camponesas e operárias). As atividades de nível médio que aparecem, aqui, na sua maioria, são constituídas por secretárias.

A partir destas primeiras informações verificamos a existência de um padrão razoavelmente estabelecido de "tipo de personagem" que era utilizado pelos escritores radiofônicos. Tanto a riqueza, como a pobreza extrema, somente eram utilizadas como apoio. Existe uma espécie de ponto mediano. Entretanto é interessante notar que aquilo que é apresentado como situação média do mundo ficcional, ou seja, como uma sociedade de profissionais liberais, não espelha a situação média da sociedade na qual este está inserido.

Verifiquemos a relação que se estabelecia entre o ensino superior que representa o término da trajetória escolar e o início desta. Para alcançar o nível superior no Brasil dos anos 40, o aluno teria que ter percorrido uma vida escolar de onze anos (somando-se os ciclos anteriores) isso significa que para estar matriculado em uma faculdade em 1944, ele teria ingressado na escola nos primeiros anos da década de 30. Em 1930, havia 2.084.954²²⁹

²²⁹ Ver: *Anuário Estatístico do Brasil, IBGE, 1953.*

crianças matriculadas no nível primário, no país. Permanecendo na escola para completar o ciclo escolar, acreditamos que entre 1942 e 1944 estes deveriam estar matriculados no nível superior. Tomando estes dados por base, verificaremos que somente um pequeno índice alcançava o nível superior, pois em 1942 havia 21.425 pessoas matriculadas no nível superior ou seja 1,03 % daquele total que ingressou na escola em 1930 e em 1944 havia 26.004 ou 1,25 % deste mesmo total, isso sem levar em conta que uma grande parcela da população se encontrava fora do sistema escolar.

Na ficção, a sociedade caminhava em direção à diminuição das diferenças sócio-econômicas, punindo aqueles que teimavam em resistir às mudanças necessárias para que o país se tornasse próspero e moderno. Este é um exemplo do que é o elevar-se "*alguns degraus acima da vida cotidiana*" de que fala Edgar Morin²³⁰. Nesse universo imaginário, o ouvinte projeta um pouco do seu próprio dia-a-dia, buscando uma forma de ressarcimento das mazelas sociais. O que denota uma preocupação, por parte dos autores, em retocar as "imperfeições" impressas na realidade cotidiana. Este artifício é utilizado desde a Grécia Antiga.

...e é exatamente esse mecanismo purificador - catarse - que Aristóteles descobre no coração da tragédia. Édipo não faz senão atrair para si a carga incestuosa, difundida na atmosfera coletiva, oculta no segredo de cada um; seu terrível castigo apazigua a cólera dos deuses - isto é, a angústia dos humanos. Do mesmo modo, os inumeráveis heróis vítimas da fatalidade trágica, os inocentes perseguidos do melodrama fixam e exorcizam, de certo modo, por certo, bem menos eficaz que o do verdadeiro sacrifício, o mal, o pecado e morte.²³¹

2.3 O mundo do trabalho presente nas radionovelas

²³⁰ Morin, Edgar. *Cultura de massas no século XX - O espírito do tempo: 1- neurose*. Rio de Janeiro, Forense, 1967. p. 83.

²³¹ Idem, *ibidem*. p.82.

Na primeira metade dos anos 40, a questão da integração dos trabalhadores ao restante da sociedade estava presente nas preocupações do Estado. O Brasil ingressava na Segunda Guerra ao lado dos países que defendiam a democracia e que tinham como inimigos países de governos autoritários - a Alemanha e a Itália. Mudanças políticas internas começavam a ocorrer. Tem início o processo de formação dos novos partidos políticos. A população urbana aumentou, isso significa a diminuição do controle do setor rural sobre os resultados das eleições. O setor industrial cresceu, ampliando o número de trabalhadores a ele ligados. O crescimento urbano trouxe o aumento do setor de serviços.

Em meio a esse processo de mudanças, como eram construídas as relações de trabalho no mundo ficcional? Tentemos extrair dos *scripts* o perfil de trabalhador, as relações de trabalho entre os diversos segmentos da sociedade, as relações estabelecidas entre o trabalhador e o trabalho e entre o empregador e o trabalhador.

Já vimos nos quadros apresentados anteriormente que, principalmente entre os personagens de apoio, existe um número variado de atividades. Começemos por um "tipo" comum: o *empregado doméstico*. Em praticamente todas as radionovelas existe pelo menos um empregado(a). Mesmo quando os protagonistas pertencem às camadas menos privilegiadas, estão sempre em contato, de alguma forma, com ambientes de um nível econômico mais elevado.

Entre as empregadas domésticas ainda está muito presente a imagem da velha negra dedicada (remanescente das antigas escravas "amas de leite") que criou a todos desde pequenos, que é fiel e afetuosa, bens nos moldes das teorias de convivência social e miscigenação racial. Observemos, a seguir, trechos de algumas radionovela onde aparecem alguns desses personagens e uma das poucas falas localizadas onde se encontra queixas quanto ao tratamento diferenciado entre brancos e negros.

1. Bá - Onde tá ocê ? Tu tá í, nego ? (empregada da fazenda)

2. *Etelvina* - *Num é isso que tô dizendo... - Tô dizendo que num é nem sombra do matuto que era....Agora é um home instruído...Fala que parece dotô...E tem pose... que parece inté coroné.*

Confusão - *Uai...Num é nuvidade! Ele istudou, sa Cristina insinou a ele, indicou ele - fez dele um home distruído...- si tu tivesse insinado alguma coisa, a mim, eu havia tava cuma ele...Mas tu é anarfabeta.*

Etelvina - *Ora, que curpa tenho eu! Isso é de nascimento! Nasci anarfabeta, cumu tu!... (empregada da fazenda)*

Confusão - *Que bobage Etervina!...Tu já viu arguem nacê, sem cê anarfabeta! Tudo que é minino nasce sem sabê lê! Tu pensa que na cesta da cegonha tem escola, Cum professô e tudo?.(empregado da fazenda)*

3. *Inácia* - *Terra é dus branco...prantação é dus branco...(tom) Brancu manda ...pretu faiz... (soluços de Totonha) Brancu tem us fío, os pretu cuida. (...) Brancu, quando morre, vai pru cimitério...pretu morre, aribú come! (empregada da fazenda)*

Totonha - *(desespero/entre soluços) Mais nós tobem é gente! (soluços) Se inté nos bicho dói...na gente tobém doi! (soluços) ...Pru dentro, quando corta, tudo é carne vermelha!, num tem carne branca e num tem carne preta! (soluços) . Pruque, antão, faiz ansim é da gente? (soluços) (neta da empregada)*

4. *Hortência* - *Que foi que aconteceu, Sinhá? Que foi que fizeram prá surcê? Mais hoje in dia nun si pode forçá u'm moça a fazê o que ela um qué! (empregada urbana).²³²*

Todos os quatro trechos acima utilizados foram extraídos de radionovelas com ambientação rural contemporânea, nenhuma se passa no século XIX, o que à primeira vista os personagens selecionados podem levar a crer através de seus diálogos isolados. O universo dos empregados domésticos é constituído quase que majoritariamente por negros dedicados e completamente submissos. A estratégia de distinção utilizada pelos escritores é a de colocar os empregados falando de maneira errada, assim, ao serem ouvidos logo serão identificados.

²³² 1. *Aleluia* de Gilda de Abreu. nov/43. Ref. 29/80. 2. *Um coração nada mais.* de Pedro Anísio. out/46. Ref. 41/80. 3. *O destino em suas mãos.* Mario Facini. set/45. Ref.16/80. 4. *Uma sombra que volta.* Raymundo Lopes out/44. Ref. 40/80. Foram reproduzidas as formas de grafia das palavras utilizadas pelos autores nos textos originais. Arq. Rádio Nacional.

Na primeira radionovela citada, *Aleluia*, de Gilda de Abreu, as cenas se deslocam do ambiente rural para o urbano e aí aparecem os empregados urbanos. Vejamos também os empregados das novelas de Gilda de Abreu e o de Raymundo Lopes.

1. *Manuel - (bem português) O patrão está cá...
Mosquito - Ó patrão? O senhor vai ficar muito tempo nesse léro léro?*
2. *Tico - (chegando) - Seu miste, o gasogeno tá em orde...agora é só pirá...
Brown - Oh, Tico. Precisa falar direito...este ser linguagem do morro
Tico - Pois eu sô do morro memo, uai.*²³³

Os estereótipos são um pouco transformados. No primeiro caso um dos empregados urbanos é um português - o único exemplo encontrado de um empregado explicitamente branco. O outro é um carioca "malandro" (negro). A dedicação aos patrões continua a mesma, mas o tratamento cerimonioso é substituído por um tom mais informal. A caracterização do personagem malandro recebe uma atenção maior do autor, pois em uma fala posterior ele acentua a característica do personagem avisando antes do diálogo - *chauffer tipo de malandro*.

O rádio é um veículo sem imagem. É a partir da audição que cada ouvinte, individualmente, visualiza seu personagem, ou seja, cada ouvinte cria um personagem próprio, seu, individual. O texto, somado à capacidade interpretativa do ator, é que vai fornecer os elementos para os ouvintes "materializarem" os integrantes da trama. A forma como fala o personagem determina quem ele é - uma cozinheira negra não deve falar como o mordomo ou a governanta. Não existe um modelo de forma errada de falar, cada autor constrói a sua própria, mas a tentativa de transformar as falas em índices de situação social a partir de uma escrita deformada é a mesma em todos os autores

Os diálogos dos quais os empregados participam, normalmente são rápidos. Entretanto, ao buscarmos algumas falas maiores para melhor montar o arquétipo do grupo

²³³ 1. *Aleluia*. de Gilda de Abreu. nov/43 Ref. 29/80. 2. *Eu venci o destino* de Raymundo Lopes. dez/44. Ref. 14/80. Arq. Rádio Nacional.

dos empregados domésticos, deparamo-nos com diálogos que são de reivindicações indiretas. Não são queixas dos patrões ou das autoridades, mas, reflexões acerca de suas próprias condições de existência. Voltemos aos diálogos destes empregados. No caso de *Um coração nada mais*, Etelvina e Confusão são dois empregados que se casaram, continuam morando na fazenda e não têm queixas contra os patrões. Mas no encontro com um ex-lavrador da fazenda, que foi alfabetizado pela mulher e se tornou administrador da propriedade vizinha, o problema emerge. Os dois continuam *matutos*, enquanto o outro se modificou. A diferença se explicita pelo fato de os primeiros não terem tido acesso à escola. Caso isso se desse, na imaginação dos personagens, poderiam ter melhorado de vida e parecer com um "dotô" ou um "coroné". Em *O destino em suas mãos*, ao ter problemas com a patroa, a preta velha empregada se queixa das condições de tratamento dispensadas aos negros em geral (a novela é ambientada em 1930) e avisa à neta que a situação é insolúvel, que continuará a se perpetuar. A neta - representante da nova geração - encontra-se inconformada, mas não há saída. Elas estão no sul do país, numa fazenda produtora de erva-mate (o patrocinador é o Mate Leão) e gado. As duas personagens logo farão as pazes com a patroa, as queixas serão esquecidas e elas continuarão sendo as negras boas empregadas.

No âmbito da cidade, Tico, de *Eu venci o destino*, é um malandro assumido, que trabalha e mantém na linguagem seus laços com a antiga malandragem, com seu local de origem. O tipo malandro carioca é valorizado mas trabalha e se sente muito satisfeito com isso.

Aleluia é composta por empregados como Bá - a negra carinhosa -, pelo português Manoel e pelo negro Mosquito, todos se relacionam bem com os patrões. Mas no enredo existem também relações não tão afetuosas, como é o caso de Bela (patroa) e Titina (empregada):

Bela (furiosa) - Eu é que não admito, que uma criada levante a voz na minha presença. Está despedida. Saia imediatamente de minha casa.

Lucinda! Pague-lhe os três meses exigidos pelo Ministério do Trabalho e ponha-a pela porta a fora imediatamente.

*Titina (arrogante) - É mió mesmo que eu vá embora, porque não me sinto bem nesse ambiente.*²³⁴

Temos uma patroa arrogante e uma empregada protegida dos desmandos dos patrões, por ter seus direitos, ficcionalmente, assegurados pelo Ministério do Trabalho²³⁵. *Aleluia* foi radiofonizada em 1943, no momento em que as palestras radiofônicas do Ministro do Trabalho, Alexandre Marcondes, faziam grande sucesso. Estas informavam aos trabalhadores quais os direitos que as leis lhes garantiam, incentivando-os a utilizar os serviços do Ministério. Mesmo sendo uma empregada urbana, Titina traz na linguagem, o elemento de distinção das classes.

Apesar de sofrerem constantes ataques da parte dos colunistas dos jornais, que pregam a necessidade da utilização de uma linguagem impecável, sem erros, os autores radiofônicos mantêm o esquema de falas distintas para melhor separar o mundo dos patrões do dos empregados - recurso já bastante utilizado no teatro do século XIX, por Martins Pena, por exemplo. A forma de falar informa a origem social. A linguagem, ainda hoje, no Brasil, é um importante elemento na manutenção da hierarquia social.

O mundo do trabalho fabril também se faz presente nas radionovelas, porém, em uma escala bastante reduzida. Em algumas delas temos referências à atividade industrial (química e de alimentos) sem que as cenas se passem no interior das fábricas. Somente dois textos têm a fábrica como ambiente central da trama e nas duas tratam-se de usinas siderúrgicas. Em 1940, o governo norte-americano havia liberado o empréstimo para a construção da primeira usina siderúrgica brasileira - fato este bastante conhecido. *Conflito*, de Arnaldo Calazans e *Revelação*, de Lúcio Ricardo, são transmitidas em janeiro de 1944 e janeiro 1945 respectivamente, em meio a propaganda dos planos do governo de tornar o

²³⁴ *Aleluia* de Gilda de Abreu. nov/43. Ref. 29/80. Arq. da Rádio Nacional

²³⁵ A questão do trabalho doméstico não havia sido objeto de regulamentação.

país menos dependente da economia externa. A partir da inauguração da usina de aço, o Brasil poderia desenvolver sua própria indústria mecânica e diminuir a importação dos manufaturados estrangeiros. A eficiente propaganda do governo logo trouxe a usina para dentro do mundo ficcional, ainda que Volta Redonda só viesse a ser inaugurada em 1946.

O título de Arnaldo Calazans é genérico, mas sugestivo - *Conflito*. A radionovela ocupava o horário matinal de 10h 30, às terças, quintas e sábados (em uma faixa da alta audiência) com duração de 30 (trinta) capítulos. *Conflito* pode ser considerada uma novela longa para os padrões da época, o número médio de capítulos era o de 25 (vinte e cinco). A trama é centrada na relação entre um industrial (Luiz) insensível quanto aos problemas dos operários e o filho de um operário-mestre (Paulo) que estuda na mesma escola que a filha do industrial, sendo o melhor aluno da turma. Quando adolescentes, Paulo e a filha do Dr. Luiz se apaixonam e se separam por causa da pressão do industrial, que não aceita a união entre pessoas de classes tão diferentes. Paulo vai trabalhar na fábrica após a morte de seu pai, continua os estudos, se torna engenheiro, sempre sofrendo humilhações da parte do patrão. Com a ajuda de um tio, o operário monta sua própria fábrica, se torna um concorrente do ex-patrão e luta até levar o Dr. Luiz à beira da falência. Como a vingança é um comportamento moralmente recriminável, ainda mais para um protagonista, Paulo acaba por se arrepender e casa com a filha do ex-patrão no final. Na abertura da radionovela encontramos a seguinte dedicatória do autor:

*Locutor - (apresentando) àqueles que nas forjas, nos tornos mecânicos, nas fundições, nos teares ou em qualquer outra atividade se dedicam ao nobilitante mister da luta pela manutenção diária e o bem estar de suas famílias; àqueles que desde muito cedo foram atirados ao turbilhão da vida sem infância e sem carinho, a admiração respeitosa e a profunda simpatia do autor, que lhes dedica o presente trabalho.*²³⁶

²³⁶ *Conflito* de Arnaldo Calazans. jan/44. Ref. 19/80. Arq. Rádio Nacional.

Entre os textos localizados este foi o único a conter uma homenagem explícita aos trabalhadores. Em geral os textos ficcionais não fazem uma correlação direta com a realidade social na qual a produção está inserida.

Voltando a ambientação da novela, a maior parte dos diálogos dentro da fábrica ocorre entre dois antigos operários Zé e Ed, e entre Paulo (o protagonista) e o Dr. Luiz (dono da fábrica). A primeira questão colocada é a dos baixos salários, associada à da falta de assistência ao operário e à sua família quando este adoecer ou morre.

Zé - Você está vendo, Ed?

Ed - E ainda tem coragem de dizer que o pessoal é malandro!

Zé - É tal coisa: Ele nunca soube o que foi pegar no pesado...Já nasceu rico...Nunca soube como se dá soco em faca de ponta...

Ed - Você quer saber, Zé: o que mais me entristece não é ter que trabalhar como um burro de carga, vencendo um salário que é uma miséria enquanto com o meu trabalho e com o dos outros é que ele pode encher o cofre...O que me revolta é isso: - paga e porque paga pensa que só temos uma coisa a fazer; dar lucro... trabalhar. A saúde da gente não importa. Desde que o trabalho seja rendoso, o mais não interessa.²³⁷

Como deveria se comportar um industrial com uma nova mentalidade? O autor tenta defini-lo a partir do que seriam as expectativas dos operários.

Zé - Somos uma espécie de máquina, meu caro.

Ed - Mas isso é bobagem, sabe? ...Si eu fosse patrão, faria as coisas de outro modo... A gente só paga bem quando se ganha bem e para se ganhar bem, é preciso que haja o estímulo... o interesse.²³⁸

Para Zé e Ed, falta aos operários estímulos para aumentarem a produção, pois a prática utilizada pelo industrial-empregador é a de exigir muito e não oferecer nada em troca. Os empregados estariam sempre em situação de completo desamparo e de absoluta exploração.

²³⁷ Idem.

²³⁸ Idem

A questão da preparação técnica também está presente. Um operário bem treinado, que domina as técnicas de produção, é capaz de render mais. Um caminho para formar essa mão-de-obra é o de fornecer ao aprendiz orientação técnica ..."*a improvisação é irregular e sendo irregular não está enquadrada na boa técnica...é preciso educar o operariado tecnicamente para o serviço*" - esta é a fórmula da alta produtividade dos países europeus e dos Estados Unidos e que é rejeitada no Brasil, segundo o protagonista.

No fechamento do capítulo oito, o autor escreveu um espécie de desabafo do protagonista. Apesar de um pouco longo, tal trecho merece ser aqui reproduzido pois faz a síntese de uma série de questões presentes na trama.

Paulo - É verdade...que fazem parte da rotina do serviço porque este aumenta sempre... mas, ahi é que começa a parte capital do assunto, Dr. Oliveira. O serviço aumenta extraordinariamente e os salários permanecem escassos... e ninguém compreende, ou por outra, ninguém quer compreender que os trabalhadores têm os seus problemas... possuem também os seus desejos de melhorar as suas condições materiais... que almejam conseguir um situação melhor para as suas famílias... que ambicionam proporcionar a seus filhos uma educação e uma instrução que eles mesmos não possuíram. E isso Dr. Oliveira, cria o sentimento de animosidade... embrutece o homem que trabalha honestamente. (desabafando) - Dizem que o operário é sempre um revoltado, Dr. Não por ele, evidentemente, mas porque aqueles que criaram as classes sociais, que separaram os homens colocando de um lado os que têm dinheiro e de outro lado os que possuem apenas o desejo de lutar para vencer, esqueceram de separar também as inteligências... e por isso é que existem as reações... uma ativas, traduzidas nas greves, que nada adiantam e que devem ser abolidas definitivamente porque significam atraso... a outras reações passivas, que os donos das organizações costumam classificar como consequência de recalques... E é por isso Dr... é por isso que viveremos sempre nesse Conflito.²³⁹

Temos, logo de início, a questão do aumento do trabalho sem retorno financeiro para os operários - aumenta a produção, aumentam os lucros e os salários ficam esquecidos. Sem salários decentes, propõe o texto, não é possível ter acesso aos bens materiais que começam a ser produzidos no país - os reclames anunciam as novidades a todo momento,

²³⁹ Idem

mas que são acessíveis para poucos. Uma outra questão apresentada pelo protagonista é a da não divisão das inteligências, fato que permite o surgimento de líderes operários que, "equivocadamente", conduzem o movimento à greve. Segundo ele, essas inteligências precisam ser aproveitadas e valorizadas, deve-se fornecer a elas chances de se destacarem profissionalmente para que não se desviem por caminhos indesejados. Existe uma crítica veemente à greve, entretanto o autor/protagonista não propõe, durante toda a trama, nenhuma saída coletiva a ser utilizada, caindo sempre no discurso do empenho pessoal. Pode-se levantar a hipótese que um dos motivos da crítica tão veemente a utilização da greve como um recurso pela classe trabalhadora seja a presença de uma forte censura, pois no caso dos textos escritos a atuação dos censores podia ser mais eficaz e a questão do trabalho era uma das temáticas caras ao governo varguista.

Na primeira metade da década de 40, a situação industrial vive uma crise gerada pelo conflito Europeu. A guerra toma proporções mundiais e afeta a todos os mercados financeiros. A produção industrial, que vinha crescendo, enfrenta problemas. Por outro lado, os industriais resistem em pôr em prática alguns dos benefícios garantidos pelo governo e que foram reunidos na Consolidação das Leis Trabalhistas - CLT, em maio de 1943, com o intuito de melhor fiscalizar a aplicação das leis. A situação de desemprego vivida pelo trabalhador era grande, o autor de *Conflito* mostra-se preocupado, principalmente, com a falta de assistência à família do operário:

Ed - É verdade!... Trinta anos de casa, ein? E pra que?

Zé - Pois é... de casa ele tinha mais idade que nós, meu velho! Enfim, a questão é sempre a mesma...

Ed - Eu sei... Eu bem que sei, Zé... Enquanto podemos trabalhar, produzir, está tudo muito bem. Mas, quando não pudermos mais, quando cansarmos e fecharmos os olhos depois de levarmos a vida toda fazendo força para os outros, ahi é que eu quero ver... Coitadinho de quem tiver família para sustentar²⁴⁰

²⁴⁰ Idem.

Com a continuidade da radionovela, Paulo, o operário filho de operários, se torna um poderoso industrial e uma das primeiras medidas que toma é a construção de um hospital para os operários e a criação de bonificações de acordo com o aumento da produtividade. Coloca-se numa postura assistencialista, paternalista, de "dar" aquilo que acredita que os operários necessitam. No texto não se encontram reivindicações dos operários e sim queixas em conversas particulares entre trabalhadores. O que Paulo faz é reconhecer o valor do operário.

O sindicato dos operários não faz parte na trama, mas aparece a sociedade patronal (sociedade dos metalúrgicos). Lugar onde os industriais se reúnem e tomam importantes decisões que afetam todo o conjunto da produção, como por exemplo, alterações ou não de salários. A sociedade dos metalúrgicos é descrita como um local onde várias correntes políticas disputam o poder. Uma das tarefas da "Sociedade" é a de convencer a todos a participar dela, porque *"há muitos que ainda não conseguiram compreender as vantagens de uma reunião em sociedade de classe"*. Na trama criada por Arnaldo Calazans, o ex-operário (agora patrão) acaba por presidir a associação patronal e impede que sejam tomadas decisões que prejudiquem a situação dos operários, como rebaixamento do piso salarial, por exemplo. O autor resolve ficcionalmente os problemas cotidianos de uma camada da sociedade, homenageando-os - como disse no texto de abertura - com situações e vitórias improváveis no dia-a-dia.

Conflito tem sua trama centrada na disputa entre o ex-operário e o industrial, deixando o enlace amoroso como uma questão de fundo, já, *Revelação*, tem somente a primeira metade da novela ambientada na fábrica.

Em *Revelação*, a narrativa tem início em uma usina, numa região próxima a um grande centro. O vilão não é o acionista majoritário e gerente da usina. Pelo contrário, o gerente se mostra preocupado com o bem estar dos empregados, ou seja, o autor não pretende retratar uma disputa direta entre classes. Um dos engenheiros, a filha do gerente

geral e dois operários são os grandes vilões da trama, causando problemas não só ao engenheiro-chefe como aos outros operários.

Na página 5 do capítulo 1 ocorre um acidente.

Voz 1- Cuidado

Estúdio - vozerio de pavor - grito desesperado de um operário que cai de grande altura - vozerio abafado - ambulância - passos apressados.

Feitor - Continuem o serviço!... Ele já foi socorrido! ... mais tarde vocês podem fazer visitas a ele!...

Operário - (resmungando contrafeito) Fazer visitas!... Esse negócio ainda acaba mal!

Voz 2 - Já é o terceiro acidente! ... Duvido que ele escape!...

Voz 3 - Há de escapar tanto quanto os outros dois!... Eles escaparam sim... no cemitério

Voz 1 - Só quero ver qual é a desculpa que os chefões vão dar desta vez!...

(...)

Voz 1 - É isso mesmo Rubens! ... Ele só pensa em agradar a Companhia! ... Vocês não viram outro dia... o Carlos caiu daquela torre maior... quando foi na hora da família receber a indenização, pagaram só a metade... disseram que foi imprudência do Carlos!...

Rubens - Nós precisamos protestar!... Precisamos ajuntar uma turma boa... para exigir garantias!...

O autor coloca logo na primeira cena, após o acidente, o "feitor", responsável pela fiscalização do trabalho dos operários, imprimindo um certo grau de violência ao ambiente. Essa associação entre o trabalho operário e o trabalho escravo também está presente em *Conflito*. Vejamos:

Ed - Está bem, Zé... Vamos embora. Olhe! O pessoal já esta saindo e lá está o gerente no portão como si fosse um feitor vendo qual é o escravo que está faltando para descontar o dia... Vamos?²⁴¹

Em *Revelação*, mais uma vez a preocupação dos trabalhadores é com a falta de assistência. Mesmo quando os operários são indenizados, não o são com justiça. A cena abaixo reproduzida se passa no escritório da fábrica, logo após um acidente.

²⁴¹ Idem.

Voz 1 - Viemos aqui exigir garantias!... Estúdio - vozerio aprovador
Cláudio - (sereno mais enérgico) Não entendo!... Garantias de que? Para que os senhores querem garantias!...
Voz 2 - Queremos garantias de que essas mortes... esses desastres vão acabar.
Cláudio - (sereno mais enérgico) Eu não devia atendê-los aqui!... os senhores sabem que há uma proibição que impede aos operários a entrada nos escritórios, na hora do expediente! Estúdio - vozerio discreto
Cláudio - (Enérgico mais sereno) silêncio! ... Reconheço porém que vocês não estão inteiramente sem razão!... Para ser franco... foi até bom que viessem aqui!... Aproveitarei para avisar que foram encomendados cintos de segurança e que a partir de amanhã... todos os operários deverão usá-los sempre que subirem à torre!... Estúdio - vozerio satisfeito
 (...)
Cláudio - (pausa) Esses homens são como crianças!.. Por isso mesmo eu gosto deles!... Veja... prometo os cintos de segurança... e eles se retiraram satisfeitos como um menino que ganha um brinquedo novo!...
Neuza - Mesmo assim, Cláudio eu tenho medo...! Esses homens são bons e pacientes... mas quando agem em massa.... tornam-se perigosos...²⁴²

Na trama, a fábrica reproduz internamente a hierarquia social, criando espaços interditados ao trânsito dos operários, que são bons por natureza, mas que quando se agrupam podem vir a se tornar perigosos. Isso significa que precisam ser controlados de perto e suas organizações coletivas vigiadas para que em "massa" não se transformem num perigo para a ordem estabelecida.

Alguns escritores radiofônicos não costumam se preocupar em manter uma rigorosidade histórica em suas tramas. Encontramos no texto de Lúcio Ricardo, uma discussão acerca das garantias estabelecidas nas leis sobre o trabalho industrial, que se passa em 1917, quando esta deveria estar situada nas décadas de 30 ou 40.

Juvenal(suspiro) - Preciso resolver esta questão. Esses homens não podem ficar sem trabalhar.
Nadir - Não podem... mas tem que ficar. Se a usina vai parar que é que o senhor pode fazer?
Juvenal - Mas, como eles vão se alimentar, sustentar a família, pagar o que devem. Si não trabalhar?

²⁴² Revelação de Lúcio Ricardo. jan/45. Ref. 02/80. Arq. Rádio Nacional.

Nadir - Ora papai. Isso é problema deles. Si o senhor tomar a seu cargo resolver as complicações da vida de cada um deles...

Juvenal - Nadir... nós estamos em 1917... estamos em pleno século vinte... como homens civilizados que somos, não podemos tratar os operários como escravos. Os chefes têm obrigações de procurar amparar os seus subordinados.

Nadir - Qual, o senhor está querendo ser mais realista que o próprio rei. A Companhia é uma sociedade feita por particulares. No entanto, qualquer funcionário dela, tem mais garantias que um empregado público. O senhor não acha que isso é bastante?

Juvenal - Não me interessa saber, si um funcionário público, tem ou não tem garantias... isso é uma questão que toca ao governo resolver... e se ele ainda não tratou do caso, naturalmente existem motivos para isso....²⁴³

No texto existe uma sutil crítica ao governo. Os empregadores particulares são obrigados a fornecer alguns benefícios a seus empregados e a se submeter às leis implementadas pelo governo, enquanto os setores públicos criam mecanismos para não cumprir as mesmas determinações. A situação apresenta duas possíveis posturas que podem ser assumidas pelos industriais. Uma seria a posição do empregador paternalista, que tem que zelar pelo bem-estar dos funcionários, preocupado com os problemas sociais que o desemprego gera - esta é a postura do empresário na novela, considerado um bom patrão. Contraposta a esta encontra-se a visão fria, capitalista, que visa simplesmente o lucro, sem se preocupar com as possíveis consequências sociais - a esta está ligada à vilã da trama, ou seja, representa a postura moralmente criticada. O diálogo ocorre entre duas pessoas, a boa e a má, que discutem a conduta correta em oposição à incorreta. Encontramos nesta radionovela parte do quadro vigente no período. O autor solucionou ficcionalmente a situação punindo todos aqueles que desprezaram os direitos dos operários.

Existe um outro tipo de empregado do qual ainda não tratamos: os das fazendas, que não são domésticos, mas lavradores. Em *Clarice*, de Mário Brassini e Oranice Franco,

²⁴³ Idem.

depois de uma tempestade que fez os rios transbordarem e as plantações serem devastadas, surge o problema da manutenção dos colonos:

*Fernando - Quando uma firma abre falência, realmente não tem responsabilidades perante seus empregados... Ou pelo menos, são responsabilidades materiais... Mas isto não é uma firma, Julieta... Nem eles são empregados... Isto é uma família... Uma grande família... De que nós na Casa grande, somos os pais... Cabe-nos tratar também do futuro desta gente.*²⁴⁴

As relações entre os colonos e os donos das fazendas são pautadas pelo compadrio, tanto nas novelas como no próprio cotidiano. Os padrinhos e madrinhas mandam seus afilhados estudarem na cidade, mas, muitas vezes, somente até o nível médio. Baseados nesse possível estreitamento das relações entre os patrões e o empregados, os autores das radionovelas criavam romances centrados nas relações amorosas inter-classe. O modelo adotado era normalmente o do filho do fazendeiro que se apaixonava pela filha do colono. No caso de *Clarice*, apesar dos preconceitos e dos desencontros, a união se efetua. Já em *Um coração nada mais*²⁴⁵, de Pedro Anísio, a situação de classe impediu a união. Nesta última, a trama envolve uma família de tradição rural e outra de colonos que estão reunidos há gerações. Estas rompem as ligações entre si por causa do romance dos filhos. Para o fazendeiro é alta traição do compadre pensar no fato de casar sua filha com o herdeiro da fazenda. Nestas situações, é comum surgirem discussões que envolvem a problemática tradição x modernidade, onde as novas gerações tentam demonstrar as mudanças dos tempos e a necessidade da quebra das tradições consideradas arcaicas e inadapáveis à nova realidade social do país. Normalmente a posição assumida pelos representantes das novas

²⁴⁴ *Clarice* de Mário Brassini e Oranice Franco. agosto/45. Ref. 46/80. Arq. Rádio Nacional.

²⁴⁵ *Clarice* de Mário Brassini e Oranice Franco. agosto/45. Ref. 46/80. *Um coração nada mais* de Pedro Anísio. out/46. Ref. 41/80. Arq. Rádio Nacional.

gerações é a de questionar o poder autoritário do patriarca e lutar pela democratização dos costumes e das relações.

Em *O homem que veio do céu*, Pedro Anísio criou uma situação rural ímpar. Um Homem (é assim que ele é chamado o tempo todo) é encontrado desmaiado em uma fazenda, e, acolhido pelo fazendeiro, passa a trabalhar nela. O Homem mostra-se hábil, inteligente e ganha a confiança do dono da fazenda a ponto de tornar-se administrador e, em meio a uma crise financeira, receber autorização para atuar com plena liberdade.

Desde o início, a fazenda Santa Lúcia é caracterizada como um bom lugar para se trabalhar. O fazendeiro (Elesbão) tratava os colonos de forma justa, o que, segundo o autor, não era prática comum entre os proprietários rurais.

Florêncio - Sei lá! Nem me importa o que os da Casa Grande queira fazê ou não. Contanto que paguem a coieita diritinho, bem pesado...
Firmo - Lá isso não tenha receio. O cumpadre Elesbão num é como o Lucena da Água Doce. Lá sim, os colono é roubado. Além de num pagarem o preço, ainda pesam o algodão numa balança de corda com peso de pedra. O coroné é home direito. Desde que me conheço de gente, trabaio com ele e num tenho queixa.²⁴⁶

O fazendeiro trata os colonos com respeito, pagando-lhes corretamente, mas está em dificuldades financeiras e isso faz com que seja comparado, por sua família, aos outros fazendeiros que não agem com justiça, super-exploram seus trabalhadores, mas mantêm altos índices de lucros.

Elesbão - Trato os colonos como eles merecem. São homens que trabalham para mim, que plantam o meu algodão, que tratam dos meus animais, que zelam pelo que é meu. Merecem o meu respeito a minha amizade, o meu reconhecimento e a minha confiança. Sabem muito bem que podem contar comigo, da mesmo maneira que eu posso contar com eles.
Cremilda - Pois sim... Por tratar essa gentinha da maneira como que você trata, é que não vai para frente. Vê lá a fazendo do Lucena. Uma riqueza.

²⁴⁶ *O homem que veio do céu*, de Pedro Anísio. out/45. Ref. 54/80. Arq. Rádio Nacional.

*Porque? Porque ele não é bobo, ele sabe tratar os colonos. Colono, é colono...*²⁴⁷

Novamente está presente dicotomia mau/bom, o lucro que pode ser conseguido a partir de uma posição justa e é colocado contra o superlucro que transforma os homens em coisas. Por seus próprios limites de tempo e forma de representação, as novelas reduzem a complexidade das relações sociais e terminam por dicotomizar as situações. O que não invalida a análise da representação do que tido por mau e por bom no período.

O caminho ficcional escolhido pelo autor para resolver os problemas da fazenda não é o da exploração dos colonos. O Homem é o responsável pela implantação das mudanças. Uma nova mentalidade de produção vai ser implantada na fazenda. O Homem, no capítulo 17 (dezessete), ou seja, no meio da novela, comunica a todos as novas diretrizes administrativas:

Homem - Amigos. O que tenho a lhes dizer é muito pouco. Não podemos perder muito tempo, porque em Santa Lúcia há muito trabalho, há muito o que fazer. Quero que vocês não me olhem como um gerente, nem tão pouco como um capataz. (...) Espero encontrar da parte de vocês a maior boa vontade, para que possamos fazer de Santa Lúcia não apenas uma fazenda modelo, mas também um lugar onde todos nós possamos viver felizes... Quero que cada um venha a sentir, depois que Santa Lúcia não é uma fazenda alheia, mas uma fazenda que pertence a todos... (...)

1º colono - Vossa fazenda... Que que dizê isso? Santa Lúcia agora é da gente? Como?

Controle Interlúdio

*2º colono - Um... que é que esse João vai fazê? Tem carta branca do coroné... tem planos... disse que a fazenda pertence a todos... Vai mudá tudo... Dá pra desconfiá... Só pode mudá pra peió... Quando vem mudança. é pra fazê pobre sofrê mais... Enfim... vamo vê...*²⁴⁸

Na base das propostas do Homem está o trabalho coletivo com redistribuição equitativa dos lucros. Todos contribuirão com o que puderem e receberão em troca o lucro

²⁴⁷ Idem.

²⁴⁸ Idem

²⁴⁹. Os colonos, de início, recebem comida - há um refeitório coletivo - e moradia - construída por sistema de mutirão. O fato de não receberem um salário imediatamente não era o maior problema pois nas fazendas vizinhas o pagamento só era feito na hora da venda da colheita e o resultado não era nada bom pois ocorria um grande endividamento nos armazéns da fazenda. Vejamos a fala de uma lavradora:

Rita - Pois, tu sabe? É a primeira moça que escuto dizê isso... É tão bom a gente tê um namorado... Tu num imagina a dor que senti, quando a tia Ceição quiz saí lá da fazenda, onde a gente tava... É verdade que ela tinha razão de querê saí, coitada... A gente levava uma vida de cachorro... tinha até dia que nem feijão a gente encontrava, pra comê... vivia devendo no armazém... o seu Inaço, dono da fazenda, roubava nas conta... A gente trabaiaava, trabaiaava, o ano intêro - quando chegava no fim - pensa que recebia alguma coisa? - Pois sim... Tinha era dívida... Por isso, a titia quando soube de que tavam percisando de gente, aqui, em Santa Lúcia, veio correndo... Fiquei com pena de saí... (sorri matuta) por causa do ... Tinoco... - Um moreno, menina... só tu vendo... Pensei que ia morrê de paixão... - Chorei, as escondida... - Mas, foi chegá aqui... (novo sorriso matuto) logo esquecí Tinoco... (num entusiasmo repentino) o Florenço é um caboco simpático, num é Sulamita?²⁵⁰

Pedro Anísio termina a trama com a fazenda no auge da produção, todos felizes, com muitos colonos novos vindo trabalhar nela. Em nenhum momento o autor estabelece relações entre a fazenda e o resto da sociedade. Santa Lúcia é um lugar à parte onde os sonhos se realizam. É o lugar da justiça, numa sociedade injusta, pois dispensa aos colonos tratamento diverso do das outras fazendas. As mudanças implementadas são originárias de uma camada intermediária, não são fruto nem das reivindicações diretas dos colonos, nem da iniciativa do fazendeiro. Aos colonos é atribuída uma postura de resignação aos revezes da vida - "*Já estou acostumada. Trabaio, pra pobre é mermo que dinheiro pra rico... nem arrepara*"²⁵¹. *O homem que veio do céu* é um título bastante sugestivo. O que deveria fazer

²⁴⁹ O trecho onde são narradas todas as mudanças que acontecerão é muito longo. Mesmo assim, visto a importância do mesmo, decidimos reproduzi-lo, inserindo-o entre os anexos.

²⁵⁰ *O homem que veio do céu*, de Pedro Anísio. out/45. Ref. 54/80. Arq. Rádio Nacional.

²⁵¹ Retirado de um diálogo entre Engrácia, esposa de um dos colono, e o Homem.

aqui um enviado do céu? A novela de Pedro Anísio foi transmitida em outubro de 1945, em meio a um ambiente de censura mais branda. A construção de um lugar ideal em contraposição à situação vigente pelo visto não incomodou aos censores. As mudanças propostas na radionovela não foram motivadas por um processo revolucionário, ocorreu uma coletivização espontânea da propriedade, com a permissão do proprietário e originada pelas necessidades do patrão de não falir. Mais uma vez a solução ficcional clama pela conscientização do papel social do proprietário/empregador, alerta para a necessidade de uma melhor distribuição de renda, tentando demonstrar que uma postura mais justa termina por gerar lucros ainda maiores.

2.4 A cidade e o interior, modernidade x atraso ?

A cidade é o lugar do desenvolvimento e, também, da ilusão. É para onde muitos querem ir, mas onde poucos conseguem ser vitoriosos. Essa é uma visão recorrente nas radionovelas analisadas. Em *Uma canção e três destinos*, de Raymundo Lopes, os três filhos de um mestre de uma banda em uma cidade do interior vão para a capital. O filho mais velho para ser contador, a filha quer ser pianista e o outro filho vai ser boxeador. Saem de uma "cidadezinha" do interior onde *as ruas ainda não têm calçamento, há uma praça ajardinada com coreto no centro, uma escola pública, uma loja de armarinhos e fazendas, um armazém de secos e molhados*, e que tem ainda um lugar especial, a farmácia, "ponto de reunião das pessoas de destaque desta cidadezinha! Ali discutem política, literatura e futebol!"²⁵². Todos os três filhos do músico passam por sérios problemas na cidade. O contador se casa com a filha de um banqueiro que mostra-se rica e fútil, tornando-o infeliz. A filha se deixa enganar por um professor "casanova". E o filho lutador

²⁵² Texto de abertura de *Uma canção e três destinos*, de Raymundo Lopes. jan/45. Ref. 28/80 Arq. Rádio Nacional.

de boxe vai para os Estados Unidos e acaba sendo enganado por empresários inescrupulosos. A casa dos pais, na pequena cidade, é o "porto seguro" que os acolhe de volta, depois da desilusão na cidade grande.

Para muitos filhos de ricos fazendeiros, a cidade é o lugar para simplesmente obter um diploma, pois o objetivo principal é o de voltar para a fazenda e administrar os negócios familiares.

1. Julieta - Curioso com você ama a terra... Isso é hereditário... Não sei para que se formou em direito.

Fernando - Tradição... vontade de família... Para nossa gente, pode-se escolher qualquer profissão, qualquer uma... mas depois de ser doutor em alguma coisa... (riem)

2. Leandro - Vou para o interior de São Paulo. Meu pai tem uma grande fazenda... uma vila miniatura.

Sérgio - Mas você não pode ser advogado numa fazenda!

Leandro - Não, não. Eu me formei unicamente para satisfazer a vontade de meus pais... sempre desejaram que eu tivesse um diploma... Pretendo dedicar-me à lavoura, essa é a verdade.²⁵³

Esses personagens que voltam da cidade para o campo são por um lado portadores de novos hábitos, estabelecendo o intercâmbio entre o moderno e o arcaico, e de outro, são fonte de manutenção do poder arcaico. O contato não se estabelece por necessidade do novo mas sim pelo desejo da manutenção de um status, pois o "diploma" da faculdade está repleto de valores simbólicos. É o momento em que o "coroné" que passa a ter um filho "dotô", que poderá manter-se no poder das pequenas cidades.

O encanto das cidades ainda não seduziu a todos. Para aqueles que continuam presos ao interior, Amaral Gurgel escreveu *A Conquista do Sertão*. Nesta, o autor reforça a

²⁵³ 1 - Clarice de Mario Brassini e Oranice Franco. dez/45. Ref. 46/80. 2 - *O homem que perdeu a alma*. maio/45. Ref. 54/80. Arq. Rádio Nacional.

idéia de que quanto menos contato com a cidade mais os hábitos rurais se conservam. O contato com o moderno desestrutura a tradição.

Sérgio (grave) - Serei sincero, senhor Bernardo... Hoje pela manhã a senhorita Linda estava chorando no terraço da casa de seu pai... Estranhei, e perguntei se estava doente... ela me respondeu que seu pai desejava forçá-la a um casamento contrário à sua vontade!

Bernardo(friamente) - O doutor veio há pouco tempo da cidade, não é?

Sérgio - (sem compreender) Sim...

Bernardo - Pois então saiba qua ainda é muito cedo para compreender a alma da gente do sertão! Nós aqui somos muito diferentes de vocês da cidade! Aqui os pais mandam de verdade na vontade dos filhos, que lhes devem inteira obediência! Se o major Tiburcio resolveu que a senhorita Linda vai ser minha esposa, pode estar certo de que assim será.²⁵⁴

O coronelismo, tão presente nas primeiras décadas do século, ainda mantém seus resquícios no interior, tanto no ficcional quanto no real. O "Coronel" é o chefe de tudo, tem poderes ilimitados sobre os membros de sua família e o estende sobre tudo que o cerca.

Como "chefe político", o poderoso fazendeiro de *A Conquista do Sertão* ainda se orgulha das eleições fraudulentas, do mandonismo, da utilização de capangas para resolução de seus problemas. Segue-se a fala do coronel Clemêncio

Clemêncio(da uma risada de gosto) - Qui é que vai dizê o engenheiro, ein, Anibar? Fizemos a coisa bem feita, num hai duvida... (ri)

Anibal - Ah, se foi... inté se alembrei dos tempo que nós robava as urna, seu coroné?

Clemêncio - Bons tempos, aqueles. Mai agora o motivo é munto mai serio, Anirbar. Tamo defendendo as nossa terra contra aqueles mardidoados que só pensa nessa bobage de progresso. Que progresso nada. O que eles quere é comedera... mai cumigo num hai disso. Viero percurá purga pra se coça e vão levando um mundão dela...²⁵⁵

Na visão do autor, os tempos mudaram, o país se modernizou, não há mais espaços para coronéis retrógrados, para os antigos chefes políticos. A estrada de ferro está

²⁵⁴ *Três homens maus* de Raymundo Lopes. nov/45. Ref. 58/80. Arq. Rádio Nacional.

²⁵⁵ *A conquista do sertão* de Rui do Amaral. junho/44. Ref. 50/80. Arq. Rádio Nacional

chegando à região, para acabar com o isolamento, trazer progresso - essa é a palavra mágica que resolverá todas as mazelas do interior. Na primeira locomotiva chegará a professora com a responsabilidade de salvá-los do mundo da ignorância. A modernidade já está incorporada na presença do engenheiro Vítor responsável pela construção da estrada de ferro, que toma as primeiras providências para acabar com os abusos de poder.

Vítor - Sim. O senhor... foi o senhor que permitiu que germinasse por estas bandas... tipos como o Anibal e seus companheiros. Eles são o produto dos malfadados tempos do capangismo eleitoral... dos roubos de urnas e outras safadezas... o senhor sempre foi o chefe político de Cristianópolis. Tinha o dever de acabar com isso, e no entanto, foi o senhor mesmo que favoreceu a vida do crime que mancha o passado desta região... o senhor e outros fazendeiros desta região não passaram de coiteros de criminosos como o Anibal, cuja única missão era trazer o luto e a dor para tantas famílias. Por quantos crimes de morte é acusado o Anibal? (pausa) Responda Coronel Clemêncio? Quantas vezes o Anibal já respondeu júri?

Clemêncio - Num sei, foro tantas...

Vítor - Pois eu sei... tive o cuidado de ir ver em Cristianópolis e noutras cidades vizinhas... há vinte processos contra o Anibal, por homicídio, e em todas as vezes ele saiu livre. Porque? Porque ele gozava de um grande prestígio junto ao coronel Clemêncio, chefe político desta zona... (tom) Agora os tempos são outros, meu caro coronel Clemêncio o sertão está se civilizando. E eu tenho orgulho em dizer que contribui para isso. Os trilhos de minha estrada de ferro trarão livros, professores, máquinas e tudo o que for preciso para trazer a civilização a essas plagas.²⁵⁶

O Coronel resiste à passagem da estrada de ferro em sua propriedade e em "sua" cidade. Cristianópolis é a cidade de Cristina, falecida esposa do Coronel, ou seja, somente existe em função da fazenda. Clemêncio é um coronel ultrapassado, sem instrução, não mandou a filha para a escola (ela é analfabeta), isola-se da civilização. Não tendo condições de barrar a modernidade este "coronel" ou a aceita ou desaparece. Como o processo de modernização não pode ser detido, o coronel acaba por ceder às pressões do progresso. Sua filha se casa com o engenheiro, gerando a união simbólica da tradição com a modernidade.

²⁵⁶ Idem.

A cidade é moderna. Nela estão as indústrias, a "sociedade", o luxo, as festas. As mazelas da cidade quase não aparecem nas radionovelas. Quando analisamos a ocupação da maioria dos protagonistas verificou-se que esta é composta de profissionais liberais e empresários. A cidade destes personagens é a das mansões, das casas confortáveis, dos bairros urbanizados, com carros e motoristas particulares. Quando surgem personagens importantes das camadas menos favorecidas, seus cotidianos também precisam ser retratados. Onde mora o "povo"? Raul Modesto, protagonista do drama *A graça de Deus*, mora no subúrbio do Rio de Janeiro, no bairro de Colégio, numa casa junto a "*uma fileira de casebres, cercando uma faixa de barro vermelho e em volta é tudo mato*"²⁵⁷. Temos então a cidade que se urbanizou empurrando parte da população para os subúrbios, que apesar de já estar na década de 40, pouco se diferencia das vielas e bibocas de Lima Barreto, no começo do século²⁵⁸.

No subúrbio da Capital Federal, onde as ruas continuam sem calçamento, os carros são raros e o transporte mais utilizado é o trem. Na visão dos autores, era dura a vida de um professor de desenho que morava no subúrbio e dava aulas na zona sul.

Suzana - Coitado do Walter

*Cristina - O que sinto ainda mais é morarmos assim, no subúrbio. O sacrifício que ele faz, para viajar até aqui, todo o dia... pela parte da manhã não é nada. Mas a estas horas, com essa falta de condução*²⁵⁹

Os grupos menos privilegiados também podiam morar perto do centro da cidade, no coração da Capital Federal, mas aí o problema piorava.

Zita - A não ser que fôssemos para uma casa que eu conheço... é lá no Catumbi... uma velha tem cômodos para alugar... você... você quer?

Nino - Que casa é essa?

Zita - É uma casa de habitação coletiva... uma cabeça de porco, sabe? (ri)

²⁵⁷ *A graça de Deus* de Guiaroni. out/44. Ref. 45/80. Arq. Rádio Nacional

²⁵⁸ Ver: Barreto, Lima. *Clara dos Anjos*.

²⁵⁹ *Um fantasma de mulher* de Pedro Anísio. julho/44. Ref. 39/80. Arq. Rádio Nacional.

(cena da casa de cômodos - papagaios - gritos - cantorias - risadas)

Voices Menino dos diabos, não pisa na roupa, demônio. Mariquita. Que inferno. Não tem água nessa casa. Vende barato, freguês... vende barato.

Zita - Está espantado! Nunca tinha entrado numa casa assim?

Nino - Realmente, é estranha. Quantas pessoas moram aqui?

Zita - Quem sabe? Em cada quarto há três, quatro e até seis pessoas morando...

Nino - Então como é que você vai arranjar lugar aqui, para nós?

Zita - A velha Eulália tem sempre um quarto vazio... vamos subir... (passos em escada que range)

Zita - Não tenha medo. A escada não desaba. Se tivesse que desabar há muito que já teria quebrado... (ri)

Nino - Casa de cômodos, nunca tinha entrado numa... como é que se pode viver numa casa assim?

Zita - Vivendo... vivendo como bicho... aqui tem tudo quanto é espécie de gente... as vezes sai briga, mas custa sabe? E mesmo, quando sai, o pessoal abafa logo. Não quer que a polícia venha cá... todos se unem, na hora do perigo, sabe? Com toda essa miséria é melhor que apartamento, pelo menos a gente que mora aqui conforta um ao outro. Em apartamento, a gente nem sabe quem mora ao lado... é aqui...

(a velha vai fazer o maior jogo com a questão do pagamento, cem cruzeiros por semana custa o quarto)

Nino - Que lugar horroroso

Zita - Paciência

Nino - Não se pode abrir aquela janela, para entrar um pouco de luz e ar?

Zita - Não

Nino - Poeira... imundice... será que alguém pode viver aqui?

Zita - Nós teremos que viver algum tempo.

Nino - O soalho como está.... e as paredes.... aqui, à noite, as baratas e os ratos devem fazer um verdadeiro carnaval...

Zita - Não vá me dizer que tem medo de barata...

Nino - Tenho nojo.

Zita - A gente tem que agüentar muita coisa nojenta, caladinho...²⁶⁰

No coração da cidade, o governo havia efetuado a derrubada física do Cabeça de Porco em 1893²⁶¹, mas, isso não impediu que seu significado fosse incorporado e perpetuado no cotidiano daqueles que resistiam às reformas e se mantinham nas residências

²⁶⁰ *Destino Roubado* de Pedro Anísio. jan/44. Ref. 56/80. Arq. Rádio Nacional

²⁶¹ Ver: Vaz, Lilian Fessler. "Notas sobre o Cabeça de Porco". In: *Revista do Rio de Janeiro*, Vol. 1 - nº 2, Niterói, 1986.

coletivas que ainda teimavam em existir, em cercar o centro da cidade, apesar de toda "modernidade".

O personagem Nino, filho de classe média alta, por contingências diversas, entra em contato com Zita, filha de um operário acidentado, que trabalha desde os quatorze anos e está acostumada com as "durezas da vida". A vida daqueles que estão à beira da miséria é comparada pela personagem Zita à de um bicho, mas a solidariedade os humaniza.

Na cidade moderna ainda há lugar para os pregões dos vendedores ambulantes. Na esquina da Rio Branco com a rua do Ouvidor, lugar de circulação dos homens de negócio, à revelia da vontade das autoridades, o contrabando, que mais tarde se tornaria mais comum ainda, já fazia suas primeiras aparições nas bancas dos ambulantes. Além disso, também se pode observar no trecho da radionovela abaixo selecionado, o tribofe dos camelôs da Capital Federal na década de 40, que como os personagens de Artur Azevedo, na virada do século, estavam sempre prontos a aplicar golpes nos transeuntes incautos²⁶²:

*Voz - Gilete...gilete....uma um cruzeiro...seis cinco cruzeiros...Olha a gilete.
Voz 3 - Quem nasceu no ano de 1917? Corre hoje...corre hoje... quem nasceu em 1917? Corre hoje...corre hoje...
Voz 2 - Olha o relógio para criança... quando a criança anda o relógio anda, quando a criança para... o relógio para... apenas três cruzeiros... olha o relógio.*²⁶³

2.5 As imagens da lei e da ordem

A truculência policial, no período do Estado Novo, é famosa, principalmente nos primeiros anos da ditadura. O momento mais duro da atuação do Departamento de Imprensa e Propaganda coincide com o de maior violência policial. Em 1942, Felinto

²⁶² Ver: Azevedo, Arthur. *O tribofe*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira - Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

²⁶³ *Ciúme* d.e Pedro Anísio. nov/44. Ref. 46/80. Arq. Rádio nacional

Müller deixava de ser chefe de polícia e Lourival Fontes, o temido diretor do DIP, também deixava o governo. Ocorria um abrandamento nos sistemas repressivos como um todo.

Em algumas radionovelas vão surgir cenas com pequenas e rápidas intervenções da polícia. A maioria das passagens retratavam cenas de prisão, onde os autores se limitavam a descrever um interrogatório, e neste caso esses policiais não chegam a ser tomados como personagens da trama, sendo considerados "figurantes" (como ocorre hoje na televisão e no cinema). Foram poucas entre as radionovelas lidas, as que possuíam um policial presente todo o tempo na trama.

Raymundo Lopes, em *Três homens maus*, criou um tipo engraçado, um subdelegado de um lugarejo do interior.

Sérgio - Um momento subdelegado! O senhor vai deixar o cadáver aqui sozinho?

Carneiro - Ué... que tem isso? Defunto não foge!

Sérgio - Não... mas pode haver alguma pista preciosa, que alguém destruiria se se aproximasse do cadáver.

Carneiro - (enfiado) Diabo, é mesmo... Alguém pode vir... e até roubar o defunto... quem sabe?

(...)

Tiburcio - Alguma novidade Carneiro?

Carneiro - (desanimado) Novidade nenhuma... eu até já estou desconfiado que o homem invisível anda por aqui!

Tiburcio - (admirado) Homem invisível?!

Carneiro - (grave) É... eu vi o tal num cinema outro dia... perigoso como um danado, porque a gente não enxerga ele! (animando-se) Imagine, major Tiburcio, se o homem invisível estiver mesmo por aqui e eu o apanhar! Que glória! Que fama!... Eu seria promovido a delegado nomeado! Todo mundo me respeitaria! Quando eu passasse me apontariam com respeito e diriam: "aquele é o famoso delegado Carneiro, o homem que prendeu o homem invisível! É um gênio policial! (num suspiro desanimado) Ah, se fosse mesmo o homem invisível o assassino do Francisco...

Tiburcio - (espantado) Mas, Carneiro.... esse tal homem invisível não existe a não ser nos livros e no cinema!

Carneiro - (tom de segredo) Isso é o que todos pensam... Mas expliquem-me: como é que mataram o Francisco e a gente não consegue dar com o criminoso? Logicamente porque não se pode ver o dito! Ipso facto conclui-se daí, que o cujo é invisível, é o homem invisível!

Tiburcio - Isso é bobagem, Carneiro!
*Carneiro - (sherlok) Bobagem nada, major Tiburcio! Neste mundo tudo é possível.*²⁶⁴

O subdelegado é um completo incompetente em matéria de descoberta de assassinos, preocupa-se principalmente com aquilo que possa levá-lo a conseguir uma promoção. Tem sempre algum outro integrante da trama que descobre as pistas antes dele. É um personagem com características cômicas. O representante da lei, neste caso, provoca uma verdadeira desordem e atrai o riso. A novela foi transmitida sem nenhum problema com a censura.

Em uma outra novela de Raymundo Lopes vamos encontrar um policial no papel central da trama e mais dois outros em papéis de apoio. Neste caso, não é uma polícia cômica que aparece, e sim uma polícia mais marcada pela presença da violência. A cena abaixo se passa entre dois policiais, onde o que interroga desconhece a atividade do outro.

Delegado - Escute aqui, vagabundo, que é que você estava fazendo na mata?

Gabriel - Escute aqui, seu moço! Meu nome é Gabriel, sou brasileiro, vacinado e estou parado por falta de trabalho! Sou vagabundo a força!

Delegado - (ríspido) Responda ao que eu perguntei.

Gabriel - Perguntando desse jeito, o senhor não vai ter resposta, não...

André - (intervindo) Senhor delegado, seria conveniente...

Delegado - (impaciente) Não pedi a sua opinião, senhor André! A propósito queiram se retirar, todos!

Gabriel - Eu também?

Delegado - (ríspido) Você fica!

*Gabriel - (dando os ombros) Está bem... não é preciso querer me bater.*²⁶⁵

O homem que perdeu a alma tem como ponto central da trama uma série de assassinatos misteriosos, cometidos por um psicopata. O assassino é um investigador da polícia especial (André), formado em direito, que se aproveita da própria posição para

²⁶⁴ *Três homens maus* de Raymundo Lopes. nov/44. Ref. 58/80. Arq. Rádio Nacional

²⁶⁵ *O homem que perdeu a alma* de Raymundo Lopes. abril/45. Ref. 54/80. Arq. Rádio Nacional.

justificar sua presença sempre próxima aos locais dos crimes. "*Como ocorre com todos os criminosos, um dia eles se traem*". É a partir desta tônica que o autor resolve a trama.

Não foram encontrados, nos textos lidos, crimes insolúveis, pois mesmo quando a polícia não os solucionava, algum dos personagens o fazia. Os jornais do período traziam críticas à forma com que alguns autores tratavam as questões de violação das leis.

*O crime perfeito não existe. Mas, arquitetado no rádio ou na imprensa, estimula a delinqüência. Cumpre às novelas, como às peças para o microfone, fortalecer o psiquismo do sintonizador na concepção da vida justa, aumentando beneficentemente o prazer da sua conduta na sociedade.*²⁶⁶

As questões políticas estão completamente fora dos textos. A única referência à violência política encontrada foi em uma rápida passagem de *A margem da vida*, quando dois personagens procuram um terceiro que parece encontrar-se preso:

Fernando - Com certeza. Mas, então? Você descobriu o pai de Lúcia ?

Paulo - Ah, é o pai da Lúcia? Não descobri nada. Esse homem não está na Ilha de Fernando de Noronha.

Fernando - Tem certeza disso, Paulo ?

Paulo - Plena certeza. Esse tal senhor Castro não cometeu nenhum crime político.

Fernando - Crime político?

*Paulo - Sim, homem. Você não sabe que na Ilha Fernando de Noronha só vão parar lá os presos políticos?*²⁶⁷

2.6 A guerra e o nazismo: as imagens do momento.

²⁶⁶ Coluna "Gente do Rádio e suas novidades". *Revista Noite Ilustrada*, 24/04/42, p.14.

²⁶⁷ *A margem da vida* de Hélio do Soveral. nov/43. Ref. 35/80. Arq. Rádio Nacional.

Em 1942, o governo Vargas rompe relações com a Alemanha e Itália. Ocorrem em vários pontos do país manifestações antifascistas. Tem início um período conhecido como o da redemocratização. É também neste momento que as radionovelas se multiplicam. A guerra e o nazismo estiveram presente em diversas radionovelas, sempre como uma questão de apoio envolvendo alguns dos integrantes das tramas.

Um dos personagens de *Uma canção e três destinos*, que se encontra nos Estados Unidos no período da guerra, é um dos "primeiros brasileiros" a se alistar.

Roberto - A guerra é dos europeus, asiáticos e americanos do norte.
Augusto - (num protesto) Não é verdade! Esta é uma guerra da humanidade inteira! É a luta pela conservação da liberdade universal! E aquele que fugir a luta, não é digno de partilhar do mundo melhor que surgirá amanhã! É uma luta de vida ou morte, mas nos dois casos uma luta pela liberdade, uma luta contra a tirania dos ditadores ambiciosos, que querem privar a humanidade do direito de ser livre.
Roberto - (sorrindo) Você fala como um senador!...
Augusto - Eu falo como um homem livre, Roberto!...
(enquanto isso, no Brasil, os pais de Augusto comentam o fato)
Jerônimo - Todos nós sentimos, Rosa... Mas que fazer? A guerra é assim. Esses moços que hoje sacrificam a sua vida, serão lembrados com carinho pelas gerações futuras, que lhes deverão a sua liberdade e o seu bem-estar.
Rosa - É, meu filho também está nessa guerra.
*Jerônimo - O que é uma honra para nós! O Brasil ainda não entrou na guerra, e o nosso filho já o está representando nessa tremenda luta, que é a luta da humanidade inteira!.*²⁶⁸

Apesar de não entrar logo na guerra, o Brasil se preparava para ela. Já em 1939, os reservistas eram convocados e colocavam-se à disposição do serviço militar. O cartaz de convocação alertava "*Si não és reservista, ainda não és brasileiro*"²⁶⁹. As manifestações pela entrada do país na guerra não podiam ser desprezadas pelos escritores. A ida para guerra sempre é retratada com orgulho nas radionovelas. Aqueles que lutam defendem a

²⁶⁸ *Uma canção e três destinos* de Raymundo Lopes. jan/45. Ref. 28/80. Arq. Rádio Nacional.

²⁶⁹ Extraído de uma fotografia da propaganda militar de 1939. *Nosso Século - Brasil 1930-45 (II)*. São Paulo, Abril Cultural, 1985. p.81.

liberdade, cumprem sua obrigação de cidadãos. É a luta da humanidade pela democracia, empreendida por personagens de diversas nacionalidades.

Ronald - A estas horas ele já deve estar sobrevoando a capital do crime e da degradação... a capital do nazismo... meu filho Robert já deve ter dado a ordem para sua esquadrilha deixar cair as bombas, com que serão vingadas as dores e os sofrimentos da humanidade, vilipendiada por Hitler. (Efeito de explosões e piques de aviões ainda em cortina.) Dos escombros fumegantes da antes orgulhosa capital nazista nasce uma certeza esplendorosa, iluminada pelo clarão dos incêndios, para toda a humanidade sofredora... a certeza de que estão próximos os dias em que surgirá magnífica em toda a face da terra a auréola da liberdade e da justiça, para os oprimidos de todo o mundo. Sim Margaret... sinto-me feliz Margaret. As bombas que meu filho Robert despeja sobre Berlim, é a vingança contra os crimes que eles cometeram...²⁷⁰

Nesse caso os personagens são ingleses, o pai lutou na Primeira Guerra, saiu ferido e o filho o representa no conflito seguinte derrotando o inimigo. Mas os combatentes ficcionais não se encontravam apenas nas frentes de batalha.

Pasqual - Portanto Walter... eu tenho o dever de lhe contar minha vida... sei que até hoje sou mistério para você... Nunca me perguntou nada sobre o meu passado... Agora eu estou disposto a lhe revelar tudo, Walter... quando você me salvou, fazia um ano que eu estava aqui, foragido da Itália... Sabe o que eu era na Itália, Walter?

Walter - Nunca me disse professor...

Pasqual - Eu era um dos chefes do movimento anti-fascista... Da sociedade dos Libertadores...

Walter - Ah.

Pasqual - A sociedade organizou-se logo depois da marcha sobre Roma. Queríamos derrubar o governo daquele palhaço, que conseguiu tornar Itália, um país miserável, uma nação infeliz...

Walter - Mas o tal palhaço, professor, já está se aproximando do seu último castigo...

Pasqual - Graças a Deus! Deus protege a Itália... Pois como ia falando Walter, eu era um dos chefes da Sociedade dos Libertadores²⁷¹

²⁷⁰ A conquista do sertão de Rui do Amaral. junho/44. Ref. 50/80. Arq. Rádio Nacional.

²⁷¹ Um fantasma de mulher de Pedro Anísio. julho/44. Ref. 39/80. Arq. Rádio Nacional.

A tragédia da guerra vitimava alguns protagonistas. Os torpedeamentos de navios também ocorriam no universo ficcional. Em *Revelação*, de Lúcio Ricardo, o navio que vinha dos Estados Unidos com a protagonista e seu filho foi afundado, mas os dois sobreviveram. Já, uma das protagonistas de *Um pedacinho do céu*, de Raymundo Lopes, ao retornar da Europa com seu filho não consegue se salvar, somente o filho escapa.

A caracterização tanto do nazismo como do fascismo nos textos radiofônicos é a de vilões da humanidade, inimigos que têm que ser perseguidos.

Pasqual - Preparávamos uma contra-revolução para derrubar Mussolini... Foi então que apareceu o Conde, e se alistou na sociedade...

Walter - Ah...

Pasqual - Era um espião fascista. Nós não desconfiávamos... Foi ele quem nos denunciou... Por sua culpa a nossa revolução foi sufocada, e muitos companheiros nossos, centenas de homens e mulheres foram fuzilados, pelas camisas negra...

Walter - Que canalha...

Pasqual - Entretanto, a sociedade não morreu... aumentou, até... espalhou-se por toda a Itália, por toda a Europa, pela América, combatendo o fascismo... E nos nossos estatutos - o primeiro artigo - era sobre os traidores... Eles eram condenados à morte, estivessem onde estivessem...

Walter - Condenaram o Conde?

Pasqual - Sim. Foi condenado. Ele, sabendo do perigo que corria, fugiu para os Estados Unidos... Mas nossos companheiros norte-americanos, fiéis ao cumprimento de nossas leis, apertaram o cerco, descobriram... ele fugiu para aqui... eu já sabia de sua fuga, e, como chefe, já havia espalhado os nossos agentes por toda parte, á sua procura... Não sabia, era claro, que ele aqui se chamava... Conde Isidoro Baldassare...²⁷²

Todos os alemães em território inimigo são suspeitos de serem traidores. No mundo ficcional, eles estão sempre prontos a roubar planos, contrabandear mercadorias, e mesmo os que não queriam colaborar acabavam sendo pressionados a fazê-lo.

Walter - Felizmente cá estamos nós de posse do precioso invento que o nosso governo tanto cobiçava.

Fritz - Afinal, eu não compreendo senhor Walter o interesse tão grande por estas armas se estamos em tempo de paz?

²⁷² Idem.

Walter - Você nunca ouviu dizer que um homem prevenido vale por dois?

Fritz - Já

Walter - Pois então fique sabendo que uma nação armada vale por mil. E pergunte pouco rapaz. Nossos agentes só devem ser curiosos das coisas que lhes compete vigiar.

(...) [Levy lembrando como entrou para o bando]

Walter - Senhor Levy, o senhor não pode ficar indiferente a causa de sua Pátria e precisa filiar-se ao nosso grupo. Mesmo porque todo alemão que se negar trabalhar pelo Reich será marcado por nós, ao passo que, trabalhando para nós, terá um porção de vantagens. Pense bem. Eu voltarei outro dia para saber a sua resposta.

*Levy - E voltou uma porção de vezes. Perseguiu-me com ameaças. Tentou-me com mil promessas sedutoras até que não resisti mais e eu, que era um cidadão pacato, me transformei, de um dia para o outro, num escravo, num espião do Reich...*²⁷³

2.7 A juventude e o universo ficcional

Em meio a um clima de exaltação da nacionalidade, da luta contra os inimigos da democracia, surgem também os programas para a juventude. O horário da tarde concentrava a audiência infantil (onde se incluem os adolescentes). A Rádio Nacional, na faixa das 16:00 às 18:00 h, começou a investir na transmissão de algumas séries radiofônicas - com transmissão diária e duração de 15 min - 17:30 às 17:45 h. Em 1944, a emissora ocupava o 2º lugar na audiência do horário das 17:00-18:00 h. Neste período, tem início a transmissão de uma série intitulada *O Homem pássaro*, a qual se manteve no ar até 1947. Esta série procurava atrair o público juvenil. É a história de um super-herói voador, onde os personagens principais são: Dick (O homem pássaro), Mary (sua noiva), Harris (o inspetor de polícia) e Brady (o auxiliar do inspetor). A cada nova aventura, os inimigos do *Homem Pássaro* são modificados, o que significa dizer que ele sempre aniquila aqueles que ousam perturbar a "ordem estabelecida". O *Homem Pássaro* é o defensor da justiça, da ordem, da paz "mundial" e o maior representante da democracia. É um super-herói/cidadão

²⁷³ *Ressurreição* de Jesy Barbosa. agosto/44. Ref. 25/80. Arq. Rádio Nacional.

norte-americano que pretende defender o mundo contra a tirania e acabar com os malfeitores.

Na publicação comemorativa dos 20 anos da Rádio Nacional consta o nome de Ruy Amaral como o autor da série. Entretanto, como as séries mais longas muitas vezes possuíam vários escritores, encontramos um dos episódios, *O aranha negra*, assinado por Álvaro Augusto, é ainda possível que outros autores também tenham contribuído com a série.

O início das transmissões de *O Homem Pássaro* coincide com a ida dos soldados brasileiros para a guerra, na Europa, onde lutaram junto às forças aliadas. A principal característica desta série é a de ter muita aventura. Apesar da pequena duração do episódio diário, cada capítulo começa com a resolução de uma situação problema e termina com um novo suspense. O texto diário de abertura da série demonstra qual era o público alvo:

Rapaz, ouça bem esse conselho, se você deseja ser forte e varonil siga esse fácil e salutar método: levante-se cedo, pratique pelo menos 15 min de ginástica sueca, depois faça alguns minutos de corrida acelerada e finalmente dirija-se para o banheiro e tome seu banho com o sabonete Gessy. Esta última fase é das mais importantes porque para ser forte e ter saúde o rapaz deve cuidar da higiene perfeita do corpo.

O sabonete Gessy feito com maravilhosos óleos extraídos de benéfica planta da flora brasileira limpa e higieniza todo o corpo proporcionando uma agradável sensação de limpeza e bem-estar.

Seguindo esse método você será um rapaz forte e sadio tornando-se um perfeito atleta e um admirável defensor da ordem e da justiça. Mas não se esqueça! Para o seu banho diário sabonete Gessy. Gessy 50 anos a serviço da eugenia e da beleza.

Estão presentes no texto de abertura os elementos que compõem o estereótipo de um ideal de juventude difundido pelos ideólogos do Estado Novo. A educação física passou, a partir de 1937, a estar presente nos currículos escolares. Os jovens deveriam ser preparados para o futuro e para isso se organizam instituições tais como a Juventude Brasileira (1940).

O apelo publicitário utilizado pela propaganda é o do bem-estar físico que pode ser atingido através de um método: fazer ginástica e tomar banho com sabonete Gessy. A

cientificidade do método - expressão presente no início e no final do texto - garante a obtenção do resultado positivo. O nacionalismo também está presente, pois apesar de ser produzido por uma empresa estrangeira, o sabonete é feito com ervas da própria flora brasileira.

O Homem Pássaro, como protetor da "paz mundial", vai ter como principais inimigos os nazistas, que mesmo após a guerra ainda pensam em dominar o mundo. A série reflete bem o "espírito do tempo". Está repleta de valores negativos em relação à Alemanha nazista. Estas referências negativas são contrapostas aos valores positivos que geralmente têm como parâmetro os Estados Unidos.

A maior parte da série foi transmitida após o término da guerra. Um dos episódios que teve início em maio de 45 refletia o sentimento de desconfiança com que eram olhados os descendentes de alemães.

Carlos - Não... É uma questão de raça... Apesar de ter sido o que fui eu sou Americano... e sei que o que você me oferece é roubado... e isso que dizer que o esforço de meu país está sendo prejudicado.

Mota - O que interessa isso a você.... A guerra está ganha. Não vai ser o aço que lhe quero vender que vai modificar o curso das coisas... E lembre-se...eu também sou americano.

Carlos - Filho de pais alemães.

Mota - E o que é que tem isso.

Carlos - Eu sei que tem Hanz... Não pense que eu me engano. Talvez mesmo eu venha a fazer negócio com você... mas nunca pense que eu estou enganado a seu respeito. (COM INTENÇÃO) Eu sei o que você é! Entendeu?²⁷⁴

A cena refere-se à compra de aço no mercado negro. O filho do industrial que na cena está comprando o contrabando, está lutando na "frente ocidental". A "ordem" do momento é a de produzir, em prol dos países aliados, seja produtos agrícolas ou industriais. Em uma cena logo em seguida, colocam no ar um noticiário:

Fica assim encerrado este programa. Ao finalizarmos esta audição, recomendamos mais uma vez aos nossos ouvintes, que nunca esqueçam o

²⁷⁴ *O Homem Pássaro*, episódio "O aranha negra". maio/45. Arq. Rádio Nacional.

*nosso conselho diário. A ordem é trabalhar e produzir. Produção quer dizer mais navios, mais aviões, mais garantias para os nossos soldados. Mais garantias para os nossos soldados quer dizer...menos vidas perdidas.*²⁷⁵

Tornara-se comum o apelo do rádio à participação dos jovens no esforço de guerra. Ainda antes do Brasil ingressar na luta, o programa "A hora da juventude" (em 1941) chamava os jovens a participar da campanha do alumínio:

*Todo menino tratará de arranjar coisas velhas que sejam feitas de alumínio: panelas, colheres, copos, enfim, tudo que seja confeccionado com esse metal que está tornando-se raro porque é necessário para fins militares e principalmente para construção de aviões.*²⁷⁶

A guerra acabada não significava o fim definitivo dos inimigos. Cabe ao *Homem Pássaro* - o herói norte-americano - defender a humanidade dos seguidores de Hitler. Diferente dos heróis modernos, este não faz justiça com as próprias mãos. Sempre acompanhado do inspetor de polícia Harris, o super-herói prende o vilão e o entrega nas mãos do representante da lei. Ele é um herói moderno, que respeita a ordem estabelecida, logo, deixa a cargo da justiça a punição dos culpados.

Um excelente modelo para demonstrar a oposição democracia x ditadura, representada por norte-americanos e alemães, respectivamente, nesta série, se encontra no episódio "As flores da morte"²⁷⁷. Neste o autor não revela, logo de início, em que país a trama se desenvolve (o contra-regra deve reproduzir apitos de fábricas e ruídos de trânsito). Estranhas flores nascem e crescem rapidamente em toda parte do planeta. Chegam notícias radiofônicas de todo o mundo: China, Madri, Rio de Janeiro...; telegramas da Espanha, da Inglaterra, da França e de todo canto dos Estados Unidos. Os cientistas desconfiam que as sementes das plantas vêm de outro planeta. Porque estariam fazendo isso? Teriam algum

²⁷⁵ Idem.

²⁷⁶ "A Rádio Nacional e a campanha do alumínio". Revista *Vamos Ler*. 04/09/41. p.43.

²⁷⁷ Não conseguimos localizar a data de sua transmissão. Dentro do próprio texto existe uma pequena passagem onde um dos personagens pergunta a data e o outro responde 10/03/47. É provável que este seja o período da transmissão. *O Homem Pássaro*. Episódio "As flores da morte". s.d. Arq. Rádio Nacional.

contato na Terra? Depois de várias pesquisas, os cientistas descobrem, nos arredores de Berlim, o único lugar do planeta em que as flores da morte não nascem. O grande problema causado por estas flores é o fato de que elas consomem rapidamente o oxigênio fazendo, com que, em pouco tempo, toda a humanidade morra asfixiada. Só restarão alguns poucos alemães. Vejamos alguns dos trechos:

1. Inspetor - Na Alemanha, Hein! Querem ver que Hitler anda metido nisso!...

Mary - Mas Hitler morreu, Inspetor.

Inspetor - E que tem isso? Vai ver que ele morreu e sua alma foi parar nesse tal planeta, lá ele entrou em entendimentos com a turma e planejou essa vingança. Aquele camarada é capaz de tudo.

2. Dick - Bem, comandante, agora o auxílio que precisamos do senhor. Entre os moradores da redondeza há algum astrônomo?

Comandante - Sim, há. Há alguns quilômetros daqui, numa clareira na floresta vizinha, reside um astrônomo chamado... chamado... um momento.

C/Regra ABRE GAVETA - RUÍDO DE PAPÉIS

Comandante - Aqui está...(LENDO) - professor Shultz. Astrônomo. Vive em uma clareira na floresta em companhia de vários criados e assistentes. Pessoa pacata. Anti-nazista. Não temos informações seguras sobre este último ponto.

3. Shultz - Já que vão morrer, vou satisfazer a curiosidade dos amigos. Sou eu mesmo o intermediário entre Júpiter e a Terra. Vamos acabar com a raça humana. Só ficarão vivos alguns alemães por mim escolhidos. Todos os outros habitantes da terra morrerão. Aí então principiaremos de novo a povoar terra com o auxílio da civilização de Júpiter. Dentro de alguns anos só haverá alemães na terra, só uma raça forte de super-homens! As flores da morte já estão cumprindo sua missão! (RI) Como é fraca a humanidade! Um simples flores acabam com a vida humana.²⁷⁸

Hitler morreu, mas seus seguidores "continuam a atuar livremente". Uma das questões fundamentais colocadas pelo episódio é a do uso da ciência. Existe o bom cientista que ajuda a descobrir a origem das "flores da morte". Mas existe também um grande medo quanto ao controle desse conhecimento poderoso que a ciência proporciona, capaz de destruir a humanidade (é o momento das explosões atômicas).

²⁷⁸ O Homem Pássaro. Episódio "As flores da morte". s.d. Arq. Rádio Nacional.

As flores vêm mesmo do planeta Júpiter, que é habitado por seres de quatro braços e tem como governante um ditador com todas as características de Hitler, além do mesmo nome. O povo de Júpiter fala a mesma "língua da terra" só que escrita ao contrário.

Charles - Sim professor, 4 braços. E, talvez por influência da posição de Júpiter em relação ao sol, as direções lá são justamente ao contrário das daqui da terra. E a linguagem deles é nossa invertida.

Shandler - A nossa invertida?

Charles - Justamente. Por exemplo para ele falarem, digamos...Boa tarde, eles dizem Aob edrat...

As explicações "científicas" resolvem o problema. Como nosso herói luta pela humanidade, ela está representada por um língua ficcionalmente unificada. O *Homem Pássaro* vai a Júpiter lutar contra "Hitler", libertar o povo do planeta da ditadura e reconduzir ao poder o governante democrata que se encontra preso. Como não seria conveniente nosso herói lutar contra o Hitler terrestre, pois a proximidade do fim da guerra e as notícias de jornais poderiam interferir na eficácia ficcional, o autor criou um Hitler espacial para o super-herói.

Vejamos um pouco da "realidade" jupiteriana e do comportamento do ditador.

Reltih - Sim fui escolhido pelo meu povo para esta alta investidura. Sou o chefe Nacional dos jupiterianos! Senhor de vida e morte! (ENTUSIAMANDO-SE) Chefe supremo de uma raça de Super-jupiterianos! Criador de uma nação poderosa e invencível!

Inspetor - (baixo) Qual! É o Hitler mesmo!.

Reltih - Agora, vou lhes explicar porque mandamos aquelas flores à terra. (PAUSA) Depois de ter conquistado todo Júpiter, eu reconheci que para meu talento e minha grande coragem o que havia feito era bem pouco, então resolvi conquistar outros mundos. Meus cientistas entraram em entendimentos com um astrônomo terrestre, o prof. Shultz. Ele desejava apossar-se da Terra e entramos em um acordo. Eu enviaria as sementes à terra e, quando a humanidade estivesse eliminada nossos soldados iriam lá e tomariam posse em meu nome. Pelo que vejo os habitantes da terra conseguiram, senão eliminar, pelo menos diminuir o perigo... Pois bem! Vou mandar 100 vezes mais sementes do que tenho mandado. Veremos se conseguirão vencer minhas flores. (RI) Veremos!.

Técnica - Musica de trás para diante. O disco tem que ser tocado em rotação invertida, começando do centro para dar efeito de música estranha. Todas as música de Júpiter serão assim.

Além de Hitler, ou Reltih, o *Homem Pássaro* e seus amigos encontram todo o ministério alemão em Júpiter. A seguir, temos uma cena onde os ditadores de Júpiter estão presos.

Inspetor - Primeiro o Reltih.

Reltih - (PAUSA) (GRITO DE DOR) Onde estou?

Inspetor - No inferno. Não está sentindo o fogo?

Reltih - No inferno? Oh, o professor Oiram?

Oiram - Sim, eu mesmo meu caro Reltih. temos algumas contas a ajustar.

Reltih - Mas eu não fiz nada. Os meus ministros é que fizeram tudo. Eu não tenho culpa do que aconteceu.

Oiram - Miserável. Além de miserável é covarde ainda.

Inspetor - Bem, vamos ver este aqui.

C/Regra - Risca fósforo.

Gnireog - (geme) Ai. ..(acordando) Hein?...Que é isso?

Inspetor - nada...é apenas uma pequena amostra do que vão passar. Saiba que quero queimá-los vivos.

Gnireog - Mas eu não sou culpado de nada. Tudo o que fiz foi obedecendo as ordens de Reltih.

Reltih - Minhas ordens, não. Eu é que seguia as suas sugestões. Você é o culpado de tudo.

Inspetor - Bem, depois vocês brigam. Agora vamos acordar este aqui.

C/Regra - Risca fósforo.

Relmith - (acordando) Ai...Não me queime. Eu não fiz nada.

Inspetor - Nós sabemos. São todos uns anjinhos. Não fizeram nada. São uns cordeirinhos não é?

Relmith - Eu nunca fiz mal ninguém. O Reltih é que sempre ordenou as prisões e fuzilamentos.

Oiram - Foi ele também que criou os campos de concentração.

Relmith - Sim...foi tudo obra dele.

Reltih - Miserável! Você é que é um sanguinário. Seu prazer é ver os outros sofrer.

Relmith - Eu?!...Eu não gosto de ver um bichinho sofrer. Eu fazia tudo contra a vontade. Mas era obrigado.

Inspetor - Bem, chega. Vamos acordar este aqui agora.

C/Regra - Ruído de fósforo.

Slebeog - (acordando) Ai!..

Inspetor -Doeu? doeu? Que pena. Queimei a mãozinha dele.

Slebeog - Onde estou? Vendo Oiram!

Oiram - *Eu mesmo, meu caro Sleboeg. Está satisfeito por me ver.*
 Slebeog - *Sim, estou...eu sempre gostei muito do senhor. Eu disse a Reltih que era um crime mantê-lo preso, mas ele não me quis ouvir.*
 Inspetor - *Pelo que vejo são todos uns santinhos, hein? Vamos ver se este também é assim.*
 C/Regra - *Ruído de fósforo.*
 Sseh - *(Acordando) Ai! Onde estou? Quem são os senhores?*
 Oiram - *Não se lembra de mim Sseh?*
 Sseh - *Não. Não me lembro de nada. quem sou eu?*
 Inspetor - *Chi!...esse nem sabe quem é ele próprio.*
 Dick - *Esse é o Rudolf Hess, Inspetor*
 Inspetor - *É mesmo. Como se parece com ele.*

Reproduz-se em Júpiter os julgamentos dos auxiliares de Hitler. Possivelmente como alusão ao que ocorria nos julgamentos daqueles que colaboraram com o governo nazista, os ministros do ditador jupiteriano tentam de todas as formas, eximirem-se da culpa.

Selecionamos e listamos abaixo algumas das atitudes valorizadas e rejeitadas presentes na série:

ATTITUDES VALORIZADAS	EXEMPLO	ATTITUDES REJEITADAS	EXEMPLO
Honestidade	Eu luto às claras - Dick	Desonestidade	O sistema alemão de só atacar à traição
Lealdade	Nunca! Pode me torturar que nada direi - inspetor Harris	Traição	Mas eu não sou culpado de nada. Tudo que fiz foi obedecendo as ordens de Reltih - Goering
Desprendimento	Eu servirei de motor - Dick	Medo	(medo) Eu...eu estava brincando...Eu nunca tive intenção de fazer mal. Hitler
Dedicação	Eu não me vendo ao inimigo, meu caro professor - Brady	Deslealdade	Meu amigo. Se deixar que eu saia desta sala eu lhe darei uma fortuna.
Democracia	Eu assumo o poder	Ditadura	Sou o chefe nacional

	que pela livre representação dos jupiterianos livres me foi outorgada e que por um golpe de traição e força, me havia sido tirado - Eduardo governante de Júpiter		dos jupiterianos! Senhor de vida e morte! (entusiasmando-se) Chefe supremo de uma raça de super-jupiterianos criador de uma nação poderosa e invencível. Hitler
Força	Oh, parece que bati muito forte. Ou é o senhor que é muito fraco? - Dick	Fraqueza	Qual! Esses super-homens alemães são uns frangotes.
Valentia	Você não aprendeu que comigo não se brinca, hein Reltih? - Dick	Covardia	Oh!...Eu estava sozinho e de nada me valia bancar o valente - Hitler

Ao efetuar-se a distribuição das atitudes valorizadas e das rejeitadas, verifica-se que a série leva a um ponto extremo o ideal de combate à Alemanha Nazista. O autor atribui aos alemães e a seus aliados alegóricos, jupiterianos, todo um conjunto de más qualidades encontradas nos vilões e que é condenado pela sociedade. Muitas das características são ricas de representações simbólicas. Ao descrever o ditador jupiteriano de forma idêntica ao alemão, o autor quase chega a sugerir que a forma física de Hitler, altura e bigode por exemplo, é um dos componentes da fórmula do "mal supremo".

Dick possui todas as qualidades, é valente, desprezado, humilde, obediente, forte, destemido, dedicado, enfim, o homem perfeito. Todos que estão à sua volta portam-se de acordo com as normas sociais, são cidadãos respeitadores da lei e da ordem. Ou seja, Dick e sua turma respeitam a nação (a autoridade constituída que a representa); respeitam a si próprios (cultivando atitudes socialmente louváveis) e mantêm o respeito e a solidariedade ao próximo.

A guerra havia terminado, as forças aliadas venceram. A participação norte-americana fora determinante para a definição do conflito. O Brasil experimentava também no campo cultural a política de boa vizinhança. Os filmes norte-americanos invadiam o país; chegava a música e a dança (fox-trots e boogie-woogies). Exportávamos Carmem Miranda, recebíamos o Pato Donald. O *Homem Pássaro* reproduzia, no rádio brasileiro, a "continuação da guerra" contra os nazistas que os filmes norte-americanos ainda continuavam a implementar no cinema.

O mundo ficcional, aqui apresentado a partir das radionovelas, está repleto das características do seu próprio tempo. Na maioria das vezes, os textos vêm reforçar a ideologia dominante, mas nem por isso devem ser considerados imagens absolutas desta. O que se apresenta nos textos é a decodificação de um tempo através do olhar de um produtor cultural, que, como tal, assume uma série de responsabilidades diretas e indiretas. Segundo Mário Brassini, "*a responsabilidade de quem produz é muito grande em relação àquilo que o mesmo pode incutir na cabeça do ouvinte ou do telespectador*"²⁷⁹. Os radioautores não se pretendiam doutrinadores, mas mantinham em seus discursos a preocupação com a moral vigente na época. Buscavam transmitir através dos textos o máximo possível do senso comum. A ordem era divertir e não revolucionar.

²⁷⁹ Depoimento de Mário Brassini. MIS-RJ. junho/93.

FECHANDO AS CORTINAS

Iniciamos e concluimos este trabalho com a certeza de que os meios de comunicação têm, nas sociedades contemporâneas, um papel privilegiado na divulgação das idéias, na disseminação das formas de pensamento. Isso se faz claramente através dos noticiários, programas jornalísticos, e, mais subjetivamente, através das novelas, propagandas e programas em geral.

Entre os meios de comunicação do século XX, o rádio tem um papel destacado. O rádio dos anos 30, 40 e 50 não é o mesmo do fim do século. O tipo de programação irradiada na primeira metade deste século era idêntico ao da atual televisão. O crescimento desta não fez o rádio desaparecer, como previam os mais pessimistas, mas o obrigou a se modificar, a reformular sua programação. Este fato torna os estudos sobre o rádio de meados da década de 30 até a metade dos anos 60, bastante distintos dos que têm sido realizados sobre as atuais emissoras e suas programações. O resgate da história do rádio destas quatro décadas e a compreensão do seu papel é importante para o entendimento da sociedade em que este se insere.

Devido à inexistência de trabalhos que buscassem interpretar de forma mais criteriosa o rádio dos anos 30 e, principalmente, dos 40, este trabalho acabou por dividir-se em duas partes. A primeira analisou a legislação dos anos 20 e 30 que forneceu o suporte legal para o funcionamento do rádio, nas duas décadas seguintes, e tratou da relação estabelecida entre o Estado e o rádio. A segunda parte buscou estudar o rádio na sua relação com o cotidiano, na procura das mútuas interferências entre o rádio e a sociedade, através de um viés específico, o da ficção radiofônica.

A dificuldade de localização, a fragmentação, a diversidade e a própria riqueza das fontes fizeram com que o trabalho se tornasse bastante amplo, o que nos obrigou a tratar

determinados aspectos de forma panorâmica. A falta de interlocutores diretos no campo da pesquisa histórica obrigou-nos a transitar por outras áreas que possuem metodologias de pesquisa diferentes, algumas vezes pouco utilizadas pelo historiador. Assim sendo, em determinados momentos, fomos levados a rever certas informações e versões consideradas clássicas, dada a imprecisão contida no uso destas. A busca de informações mais precisas acarretou, algumas vezes, a necessidade de incorrer em um aparente afastamento do tema principal. Mas isto, em realidade, reverteu-se em uma maior precisão nas informações aqui apresentadas.

Ao dedicarmos a primeira parte do trabalho ao estudo da legislação e da atuação do Estado, e a segunda à organização interna das emissoras (à trajetória própria e a programação das mesmas), buscamos demonstrar a existência de um distanciamento entre o discurso do Estado, presente na legislação e nos discursos oficiais, e a prática das emissoras. Utilizamos, para tanto, o exemplo da Rádio Nacional, que ainda hoje tem sua importância obscurecida por um discurso generalizante que a classifica como um simples apêndice do projeto populista do Estado Novo. A escolha se deu pelo próprio papel ocupado pela Nacional nos anos 40 e 50, além do fato de uma parte significativa do material transmitido pela mesma se encontrar preservada e disponível para a consulta - o que não ocorre com a documentação da Mayrink Veiga, a campeã de audiência da década de 30 e a segunda da década seguinte (o pouco que restou desta emissora se encontra depositado no Arquivo Nacional). Não negamos que o fato de a Rádio Nacional ter sido incorporada pelo Estado, em 1940, tenha criado facilidades para sua própria existência. Entretanto não foi este o fator determinante do sucesso, pois o mesmo não ocorreu com as outras emissoras pertencentes ao Estado, como a Rádio Mauá, a Difusora da Prefeitura e a Rádio do Ministério da Educação. A Nacional era a segunda maior emissora em fins da década de 30. Consolidou-se em 1940, ainda durante o primeiro governo Vargas. Continuou crescendo durante o período Dutra; no segundo governo Vargas (1950) e no início do período de Juscelino. Só então passou a perder espaço para a sua maior concorrente: a televisão.

Os anos 40 e 50 foram a "época de ouro" do rádio. O advento do rádio, da transmissão de informações à distância, é o início de um processo que hoje se denomina globalização. A guerra européia já chegava no Brasil aos lugarejos mais distantes, na voz do *Repórter Esso*, "o primeiro a dar as últimas notícias", transmitido em ondas curtas para todo o país.

O rádio tornou-se a forma de lazer de uma grande parte da sociedade brasileira. Ele possuía música, humor, variedade, informação e ficção. Levava um misto de sonho e de realidade aos lares brasileiros, tudo mais ou menos em nome de uma "missão universal do rádio". As radionovelas compõem a parte da ficção, mas estão repletas de múltiplas visões da realidade. É o cotidiano observado através de diversos olhares, de prismas diferentes que, reunidos, contribuem para a reconstituição do próprio tempo.

O trabalho com textos ficcionais é rico em surpresas e em complexidades. Como qualquer documento, os textos de ficção devem ser analisados com cautela, buscando nas presenças e nas ausências de alguns temas ou questões os elementos reveladores do cotidiano. O que apresentamos aqui é uma pequena amostra das diversas possibilidades de exploração que oferece o universo radiofônico. Cada uma das temáticas que foram abordadas no último capítulo (mundo do trabalho, a relação campo /cidade, a guerra) e algumas outras, podiam (cada uma delas) constituir-se em um outro trabalho específico. Frente à ausência de pesquisas na área de história que tratassem do rádio e especificamente da programação radiofônica (já comentada anteriormente), optamos por realizar um apanhado mais geral do universo da radiodifusão e dedicarmos somente um capítulo à ficção radiofônica especificamente. A expressão "universo" foi utilizada, diversas vezes no decorrer deste trabalho, na busca de fornecer ao leitor uma idéia da enormidade de possibilidades de estudo que o rádio oferece.

Este trabalho, muito longe de ser um ponto de chegada, é um ponto de partida, de investimento em mais uma frente de pesquisa que permitirá ao historiador do século XX, da "*Era dos Extremos*", conhecer melhor os elementos constituintes do próprio tempo. As

dificuldades são muitas, desde a falta de preservação de documentação, passando pelas especificidades da própria fonte, até à proximidade temporal que traz sempre um conjunto de observações e declarações diversas daqueles que viveram a experiência que se pretende reconstituir, gerando uma relação constante de interação e de interferência.

As ficções radiofônicas que embalaram os sonhos de praticamente duas gerações, também contribuíram para que algumas questões morais, de comportamento e sociais, passassem a ser discutidas por um número muito mais amplo de pessoas. Construíram o retrato de uma sociedade sobre os pilares das questões contemporâneas, o que nos permite entender parte das normas formais e informais de comportamento da época. As temáticas apresentadas na década de 40 pelas radionovelas (e atualmente pelas telenovelas) interagem (e interagem) todo o tempo com as questões comportamentais vigentes, gerando reações e reflexões. Mapear e analisar as temáticas presentes neste tipo de texto ficcional é, de uma forma indireta, mapear e analisar as próprias questões cotidianas. Acresce-se a isto o fato de que nas décadas de 30 e 40 o rádio era uma encantadora novidade que misturava o real e o imaginário. Esse mundo meio enigmático do rádio passou a oferecer elementos sobre os quais a sociedade também passa a pensar e a discutir, ou seja, introduz novas questões e problemáticas no cotidiano da sociedade brasileira em geral. O rádio levava a modernidade das capitais para o interior, apresentava os novos produtos, a última moda, as formas de comportamento modernas, as novas gírias e expressões, criando um sentimento de proximidade entre as regiões.

A análise da conjuntura radiofônica geral se estendeu da década de 30 a meados da década de 40, mas a análise dos textos ficcionais restringiu-se ao período limitado entre 1942 (quando surge a primeira radionovela) e 1946. O tempo é o da guerra européia que somado a uma política oficial claramente nacionalista, resulta diretamente em um clima ficcional de valorização do sacrifício pela pátria. "As questões individuais devem ser secundarizadas sempre que a nação estiver em perigo", é a mensagem transmitida através dos meios de comunicação da época. Os capitalistas deveriam manter seus lucros de forma

ética, não podiam colocar os ganhos acima das obrigações com o país e nem fornecer qualquer tipo de produto ao inimigo. Mas, como a guerra não era especificamente brasileira, nos chegava através dos jornais e do rádio, nos textos ficcionais. Isso fez com que a guerra se tornasse, na maioria das vezes, uma temática de fundo.

O tempo presente nos textos ficcionais radiofônicos estudados é o da modernidade, das cidades e das indústrias, mas neles não se despreza a importância do setor rural. Como um reflexo da própria sociedade, o espaço ficcional encontra-se dividido e marcado entre a influência do campo - da tradição rural arraigada - e o desejo da modernidade citadina.

O mundo criado pelos autores radiofônicos incorpora inúmeros elementos do momento contemporâneo a ele. As formas de encarar as questões, as soluções apresentadas, as condutas éticas e morais, referem-se ao tempo imediato, vivido. Não encontramos, da parte dos escritores radiofônicos consultados, uma preocupação em adequar as problemáticas apresentadas ao tempo escolhido para a narrativa. Mesmo em se tratando de adaptações de romances ambientados nos séculos anteriores, as soluções dos problemas apresentados são idênticas às dos textos de ambientação contemporânea, ou seja, são janelas através das quais podemos olhar o tempo histórico. São versões com as quais pesquisadores podem dialogar na tentativa de interpretar os fatos acontecidos.

Apesar de o período aqui trabalhado fazer parte do momento histórico em que o Estado investia em uma propaganda de valorização do trabalho e de efetiva repressão a tudo que incentivasse o não-trabalho, não verificamos uma preocupação, por parte dos autores, de fazer com que todos os personagens estivessem, de alguma forma ligados a atividades produtivas. Nos textos, os trabalhadores são valorizados, reforçando principalmente a questão do trabalho honesto. Entretanto nem todos trabalham. Além disso, nem todos os que trabalham são bons, ou nem todos os que não têm atividades definidas são maus. Não existe um determinismo entre caráter e trabalho. O discurso que está presente nos canais de divulgação da ideologia do Estado Novo, tal como o da revista *Cultura Política*, não se reproduz integralmente nos textos radiofônicos.

O texto radiofônico pode ser situado em uma espécie de encruzilhada entre a ideologia dominante e o senso comum, ou seja, reproduz a parte da ideologia da classe dominante que é absorvida pelas outras classes e passa a circular como parte integrante do próprio cotidiano da sociedade como um todo. É o lugar da *circularidade cultural* por excelência. É, também, sem dúvida o espaço da resolução ficcional dos problemas sociais. Onde os exploradores serão punidos e os explorados vingados. A moral é rígida. A justiça de alguma forma é feita. Os que sofrem são recompensados. As lágrimas são muitas, mas, normalmente, se opta pelo final feliz. Os problemas são baseados no real, no cotidiano, mas as soluções são ficcionais, dando ao justo e ao honesto a vitória na disputa.

A fórmula ficcional continua vigente. Das radionovelas ela se transferiu para as telenovelas, sofreu as adaptações exigidas pelo tempo, e continua a ser uma das programações que obtêm os maiores índices de audiência. Os folhetins eletrônicos continuam a influenciar a vida de milhões de pessoas, criando modas, ditando costumes. Não importa que uma boa parte dos estudiosos ainda continue avessa a analisar mais de perto seus conteúdos, eles permanecem a influenciar gerações e gerações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Jornais e Revistas

- Carioca. Rio de Janeiro, 1936-1938
- Cultura Política. Rio de Janeiro , 1942-45.
- Diretrizes. Rio de Janeiro . 1940-45.
- A Manhã. Rio de Janeiro , 1941-43.
- A Noite. Rio de Janeiro , 1941-46.
- Noite Ilustrada. Rio de Janeiro , 1941-46.
- PR. Rio de Janeiro , 1934-36.
- Vamos Ler. Rio de Janeiro , 1941-46.
- Vida Doméstica. Rio de Janeiro , 1941-46.
- A Voz do Rádio. Rio de Janeiro , 1935-36

2. Publicações oficiais

- BRASIL. Departamento de Imprensa e Propaganda. *Anuário da Imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro: 1941.
- BRASIL. *Decreto Lei nº16.657 - de 15 de novembro de 1924*. Coleção de Leis do Brasil - vol. III, 1924.
- BRASIL. *Decreto Lei nº 21.111 - de 1º de março de 1932*. Coleção de Leis do Brasil - 1932.
- BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Recenseamento Geral do Brasil*. 1º/09/1940 - série nacional - vol.1. Introdução - Tomo I. Rio de Janeiro: Comissão Censitária Nacional, 1943.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Anuário Estatístico*. Rio de Janeiro: IBGE, volumes: 1939-40, 1941-45, 1948, 1949 e 1950.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Aspectos da Vida Cultural Brasileira*. Rio de Janeiro: 1956.

3. Arquivos

a) Arquivo Capanema - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC

Série: Serviço Nacional de Radiodifusão Educativa.

b) Arquivo Nacional

. Fundo: Agência Nacional

Subsérie: Correspondência Geral

Imprensa

. Fundo: Secretaria da Presidência da República

Subsérie: Departamento de Imprensa e Propaganda

. Fundo: Mayrink Veiga

c) Arquivo da Rádio Nacional

. Relação das radionovelas pesquisadas

<u>Nome</u>	<u>Ref.</u>
1. Aleluia	c-29/80
2. Almas errantes	c- 29/80
3. (Uma) Canção e três destinos	c- 28/80
4. (A) Carta	c- 94/80
5. Céu cor de rosa	c- 49/80
6. Ciúme	c- 46/80
7. Clarice	c- 46/80
8. Conflito	c- 19/80
9. (A) Conquista do sertão	c- 50/80
10. (Um) Coração nada mais	c- 41/80
11. Dedicção	c- 56/80
12. (O)destino em suas mãos	c- 16/80
13. Destino Roubado	c- 56/80
14. Diana Caçadora	c- 20/80
15. Egoísmo	c- 20/80
16. Escravo do amor	c- 55/80

17. Eu venci o destino	c- 14/80
18. (Um) Fantasma de Mulher	c- 39/80
19. (A) Graça de Deus	c- 45/80
20. (O) Homem que perdeu a alma	c- 54/80
21. (O) Homem que veio do céu	c- 54/80
22. Justiça	c- 60/80
23. (Um) Lírio na correnteza	c- 39/80
24. (À) Margem da vida	c- 35/80
25. Mestiça	c- 36/80
26. Ódio	c- 26/80
27. (Um) Pedacinho do céu	c- 59/80
28. Ressurreição	c- 25/80
29. Revelação	c- 02/80
30. (Um) Rosto na vidraça	c- 04/80
31. (Uma) Sombra que volta	c- 40/80
32. Sua majestade o destino	c- 23/80
33. (Os) Três fugitivos	c- 58/80
34. Três homens maus	c- 58/80

. Revistas da Divisão de Divulgação - Revista *Rádio Nacional*

Período: 30/01 a 05/02/44

05/11 a 11/11/44

21/05 a 27/05/44

04/06 a 10/06/44

11/06 a 17/06/44

06/08 a 12/08/44

22/10 a 28/10/44

03/12 a 09/12/44

24/12 a 30/12/44

julho/46

d) Arquivo IBOPE

. Pesquisas Especiais - 1944

. Serviço de Rádio - Rio de Janeiro - 1944

4. Depoimentos

- Arquivo Sonoro do Museu da Imagem e do Som - RJ

01. Edmo do Vale	maio/86
02. Floriano Faissal	setembro/76
03. Gilda de Abreu	outubro/74
04. Isis de Oliveira	maio/80
05. Joracy Carmargo	fevereiro/67
06. Lourival Marques	outubro/85

07. Mário Brassini junho/ 93
08. Mário Lago outubro/ 93
09. Paulo Tapajós agosto/74
10. Saint-Clair Lopes setembro/78

5. Livros e artigos

- ACHILLES, Aristheu. *Aspectos da ação do DIP*. Rio de Janeiro: DIP, 1941.
- ADORNO, Theodor W. "O Iluminismo como mistificação de massa". In: *Teoria da Cultura de Massa*. Org. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- AGUIAR, Jorge. *Nada Além: a vida de Orlando Silva*. São Paulo: Ed. Globo, 1995.
- ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- ANDRADE, Mário. "A Língua Radiofônica" (03/02/1940). In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquem de. "O dono da casa: notas sobre a imagem do poder no mito Vargas". In: *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro: 13/2, julho, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- _____, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec-UNB, 1987.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa, Edições 70, 1991.
- BARRETO FILHO, Mello. *Onde o mundo se diverte...Achezas históricas. Anedotário - Notas e efemérides. Dados Estatísticos*. Rio de Janeiro: Edição Casa dos Artistas, 1940.
- BEISIEGEL, Celso de Rui. "Educação e sociedade no Brasil após 1930". In: Boris Fausto, *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III, vol. 4. São Paulo: Difel, 1986.
- BELLI, Zenilda P.B. Leite. *Radionovela - Análise comparativa na radiodifusão na década de 40 em São Paulo*. São Paulo: Dissertação de mestrado, ECA/USP, 1980.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Brasília, EDUNB, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____, *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

- BURKE, Peter. *A Revolução Francesa da Historiografia: a Escola dos Annales, 1929-1989*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1990.
- CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional e outros ensaios*. Brasília, Câmara dos Deputados, 1983.
- CARVALHO, Sérgio. *Hora da ginástica. Resgate da obra do professor Oswaldo Diniz Magalhães*. Santa Maria, s.ed., 1994.
- CASÉ, Rafael. *Programa Casé: O rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, Difel, 1990.
- _____. "Textos, impressões, leituras". In: Hunt, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. "'Cultura Popular ': revisando um conceito historiográfico". In: Revista *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995.
- CORTÉS, C. *Homens e instituições no Rio*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1957.
- COSTELLA, Antônio F. *O controle da informação no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1970.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *Brasil e Brasileiros de hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1961.
- DAVIS, Natalie Z. "O povo e a palavra impressa". In: *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
- FADUL, Ana Maria. "Literatura, rádio e sociedade: algumas anotações sobre a cultura na América Latina". In: *Literatura em tempo de cultura de massa*. Org. por Lígia Averbuck. São Paulo: Nobel, 1984.
- FAUSTO, Boris. (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III, vols. 3 e 4. São Paulo: Difel, 1986.
- FIGUEIREDO, Marcus. "Cultura política: revista teórica do Estado Novo". In: **Dados**, nº 4, Rio de Janeiro: IUPERJ, 1968.
- GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. "Cinema Brasileiro: 1930-64." In: *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III, vol. 4, São Paulo: Difel, 1986.
- GARCIA, Nelson Jahr. *O Estado Novo: ideologia e propaganda política*. São Paulo: Loyola, 1982.

- GAY, Peter. *A paixão terna*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- GINZBURG, Carlo. "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário". In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GOLDMANN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna*. São Paulo: Difusão européia do Livro, 1972.
- GOMERY, Douglas. "Methods for the Study of the History of Broadcasting and Mass Communication". In: *Film & History*. Vol. XXI, Nos. 2 & 3, May/September 1991.
- GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. São Paulo: Vértice/IUPERJ, 1988.
- GOMES FILHO. "Novelas, fascismo e liberdade". In: *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 02/12/43.
- GONÇALVES, Augusto de F.L. *Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed.Cátedra, vol.1 - 1975, vol.2 - 1976 e vol.3 - 1979.
- GONZÁLEZ, Reynaldo. "Prehistoria de la radionovela". In: *Revolución y Cultura*. nº 2, fevereiro 86. Ano XXX.
- _____. "El llanto, Remedio infalible? El derecho de hacer llora". In: *Revolución y Cultura*. nº 7, julho 86. Ano XXX.
- _____. "Lágrimas de amor, sí, pero tecnificadas". In: *Revolución y Cultura*. nº 8, agosto 86. Ano XXX.
- GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____, *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- GURGEL, Francisco Inácio do Amaral. *Segredos do Radioteatro*. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera, 1964.
- HAUSSEN, Doris F. *Rádio e política. Tempos de Vargas e Perón*. São Paulo: Tese de doutorado, ECA/USP, 1992.

- HEISE, Eloá Di Pierro. *Günter Eich: A poética da busca*. São Paulo: Boletim nº30 (nova série) - Departamento de Letras Modernas nº 6 - Curso de Língua e Literatura Alemã nº 1 - USP, 1980.
- HERD, Erika Franziska. *O amigo da madrugada*. Petrópolis, Vozes, 1978.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX - 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- HOBBSAWM, Eric e RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- KING, Stephen. "O rádio na constituição da realidade". In: *Dança macabra*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1989.
- LADEIRA, César. *Acabaram de ouvir: reportagem numa estação de rádio*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1933.
- LAGO, Mário. *Bagaço de beira-estrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- LE GOFF, Jacques et alii. *A nova História*. Coimbra, Almedina, 1990.
- LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas, Papirus, 1986.
- _____, "Fascínio e Solidão: As cantoras do rádio nas ondas sonoras do seu tempo". In: *Luso-Brazilian Review*, 30:1, summer, 1993.
- _____, *Cantores do rádio - A trajetória de nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 1995.
- LEWIS, Peter Elfed. *Radio drama*. Londres, Longmann Group Limited, 1981.
- LOBATO, Monteiro. *América*. São Paulo: Brasiliense, 1955.
- LOPES, Saint-Clair da Cunha. *Rádiodifusão hoje*. Rio de Janeiro: Temário, 1970.
- MELO, José Marques de. *Comunicação social: teoria e pesquisa*. Petrópolis, Vozes, 1978.
- _____, (coordenador). *Populismo e Comunicação*. São Paulo: Ed. Cortez/Intercom, 1984.
- MELO, Luis Correia de. *Dicionário de Autores Paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.
- MENDONÇA, Sônia Regina. *Estado e economia no Brasil: opções de desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

- _____, "Estado e sociedade: a consolidação da república oligárquica". In: Maria Yedda Linhares (org.) *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- _____, "O nacional e o popular em questão: a cultura nos anos 1930 a 1950". In: Maria Yedda Linhares (org.) *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- MICELI, Sérgio. *A noite da madrinha*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- _____, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo: I- neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1967.
- MOREIRA, Sônia Virgínia. *O rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Rio Fundo, 1991.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MOTTA, Marly Silva da. *A Nação faz 100 anos - A questão Nacional no Centenário da Independência*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1992.
- MURCE, Renato. *Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- NOSSO SÉCULO BRASIL - 1930-45. Vol. I e II. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi, et alli. *Estado Novo - ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ORTIZ, Renato et alli. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ORTRIWANO, Gisela. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação de conteúdos*. São Paulo: Summus, 1985.
- PAULO, Heloísa Helena de J. "O DIP e a Juventude - Ideologia e Propaganda Estatal (1939-1945)". In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, vol.7, n. 14, março/agosto de 1987.
- PRIESSNITZ, Horst P. "British radio drama: a survey". In: Lewis, Peter Elfed. *Radio drama*. Londres, Longmann Group Limited, 1981.

PROST, Antonie e VINCENT, Gérard. *História da vida privada*. Vol. 5. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

RÁDIO NACIONAL - "20 anos de liderança a serviço do Brasil". Rio de Janeiro: s.ed., 1956.

REBELO, Marques. *A estrêla sobe*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1949.

ROBIN, Régine. *História e linguística*. São Paulo: Cultrix, 1977.

RODRIGUES, Nelson. "Rádio - Poesia do Subúrbio". In: *Diretrizes*, Rio de Janeiro: 11/12/1941.

SAMPAIO, Mário Ferraz. *História do Rádio e da Televisão no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

SCHWARTZMAN, Simon et alli. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SILVA, Lafayette. *História do teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MES, 1938

SLATTERY, J.F. "'Oskar Zuverichtlich': a German's response to British radio propaganda during World War II". In: *Historical Journal of film, Radio and Television*, vol. 12, n.1, 1992.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da cultura brasileira*. São Paulo: Difel, 1982.

SOUZA, Cláudio Mello. *Impressões do Brasil: Imprensa brasileira através dos tempos. Rádio, Jornal e TV*. São Paulo: Grupo Machine, 1986.

SOUZA, J. Galante. *O teatro no Brasil - subsídios para uma bibliografia do teatro no Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1960.

SPERBER, George B. (org.) *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980.

TARDIEU, Jean et alli. *Grandeurs et faiblesses de la radio: Essai sur l'évolution, le rôle créateur et la portée culturelle de l'art radiophonique dans la société contemporaine*. Paris, UNESCO, 1969.

TINHORÃO, J.R. "Nos anos de ouro dos auditórios". In: *Revista do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 01/05/1977.

_____. *Música popular do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

- TOTA, Antonio Pedro. *A locomotiva no ar: Rádio e modernidade em São Paulo. 1924-1934*. São Paulo: PW - Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- TYS, Hélio. "O rádio no Brasil". In: *Comunicação*. Rio de Janeiro: ano 7(25), 1978.
- VARGAS, Getúlio. *Getúlio Vargas: Diário*. SP: Siciliano; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Tia Júlia e o escrevinhador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política no Estado Novo*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1987.
- VERÓN, Eliseo. *A produção do sentido*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- VIANNA, Deocélia. *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1974.
- VIEIRA, Jonas. *César de Alencar: A voz que abalou o mundo*. Rio de Janeiro: Valda Edit. e Produtora, 1993.
- WAINER, Samuel. *Minha razão de viver: Memórias de um repórter*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa, Editorial Presença, 1992.
- ZARUR, Alziro. "Confusão Geral". In: *Vamos Ler*. 30/05/46.

ANEXO I

Decreto nº 2.073 de 8 de março de 1940

(Criou as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União)

Considerando que todo o acervo da Companhia Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande e empresas a ele filiadas teve como origem direta ou indireta em operação de crédito realizada no estrangeiro e em contribuição dos cofres públicos do Brasil;(...)

Considerando que a Companhia Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande deve ao Patrimônio Nacional importância superior a \$ 3.000.000,00 que recebeu a título de adiantamento para ser deduzida do excesso da receita bruta:

Considerando que foi com tais recursos provindos do Tesouro, que a mesma empresa adquiriu ações de outras sociedades que fazem parte de seu acervo; (...)

Considerando que é de relevante interesse para a economia do país e, portanto, de utilidade pública, a manutenção e desenvolvimento das atividades de tais empresas, sob a orientação e responsabilidade do governo;

Considerando que se impõe desde logo a direção dessas empresas por agentes do Poder Público, para que se resguarde seu patrimônio e se assegure os direitos dos credores; (...)

DECRETA:

Art. 1º : Ficam incorporadas ao Patrimônio da União:

a) Toda a rede ferroviária de propriedade da Companhia Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande ou a ela arrendada.

b) Todo o acervo das Sociedades "A Noite", "Rio Editora" e "Rádio Nacional".*

c) As terras situadas nos estados do Paraná e Santa Catarina, pertencentes à referida Companhia Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande.

Art. 5º : Para tomar posse dos bens incorporados ao patrimônio nacional como estabelece o

Art. 1º em seu parágrafo único, nomeará o governo um superintendente cuja ação regerá pelas instruções que lhe são dadas pelos Ministros da Fazenda e Viação.

* grifo nosso.

ANEXO II

PROGRAMAÇÃO DAS RADIONOVELAS

<u>1941</u>				
Em busca da felicidade	Leandro Blanco	10:30	3ª, 5ª	
A história de Frank Vernon	Amaral Gurgel	19:10	3ª, 5ª	
<u>1942</u>				
MAIO / 42				
Gente de circo	Amaral Gurgel	19:40	3ª, 5ª	
JUNHO / 42				
Predestinada	Oduvaldo Viana	22:05	2ª,4ª,6ª	
JULHO / 42				
O romance de Glória Marivel	-	10:30	3ª, 5ª,sab	
O segredo de Anita Montemar	-	10:30	2ª,4ª,6ª	
AGOSTO / 42				
Fatalidade	Oduvaldo Viana	21:30	2ª,4ª	
NOVEMBRO / 42				
Maldição	Oduvaldo Viana	21:00	2ª,4ª	
<u>1943</u>				
JANEIRO / 43				
Renúncia	Oduvaldo Viana	21:00	2ª,4ª,6ª	
FEVEREIRO / 43				
Família maldita	-	10:30	3ª, 5ª, sab	
ABRIL / 43				
Alegria	Oduvaldo Viana	21:00	2ª,4ª,6ª	
MAIO / 43				
Recordações de amor	Oduvaldo Viana	10:00	3ª, 5ª,sab	
A outra	Amaral Gurgel	10:30	3ª, 5ª	
Ódio	Joracy Camargo	13:05	2ª,4ª,6ª	15 cap.
Céu cor de rosa	Oduvaldo Viana	21:00	2ª,4ª,6ª	27 cap.
JULHO / 43				
Recordações de amor	Oduvaldo Viana	10:30	3ª, 5ª,sab	
Penumbra	Amaral Gurgel	13:05	2ª,4ª,6ª	
O preço da felicidade	Arnaldo Calazans	10:30	3ª, 5ª,sab	
Dúvida	Saint-Clair Lopes	10:30	2ª,4ª,6ª	
AGOSTO / 43				
Abismo	José Mauro	21:00	2ª,4ª,6ª	
SETEMBRO / 43				
Noturno	-	13:00	2ª,4ª,6ª	
"?"	Arnaldo Calazans	21:00	3ª, 5ª	
OUTUBRO / 43				
Infinito	Rodolfo Mayer	10:30	2ª,4ª,6ª	

Três Vidas	Amaral Gurgel	21:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
Suspeita	Haroldo Barbosa	13:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
Alvorada	Amaral Gurgel	19:25	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
NOVEMBRO/ 43				
Vertigem	Saint-Clair Lopes	10:30	3 ^a , 5 ^a ,sab	
Aleluia	Gilda de Abreu	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
A margem da vida	Hélio do Soveral	21:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
DEZEMBRO/ 43				
O retrato de Cristina	Hélio do Soveral	13:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	

1944

JANEIRO/ 44				
Destino Roubado	Pedro Anísio	19:25	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	26 cap.
Almas Inquietas	Saint-Clair Lopes	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
Conflito	Arnaldo Calazans	10:30	3 ^a ,5 ^a ,sab.	30 cap.
FEVEREIRO/ 44				
Encontrei-me com o demônio	José Mauro	21:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
ABRIL/ 44				
Raça	Ma.Lourde Colares	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
O jardim das folhas mortas	Hélio do Soveral	10:30	3 ^a ,5 ^a ,sab.	
Escravos do Passado	Oduvaldo Viana	12:25	sab.	
O diário de Jeanine	Haroldo Barbosa	21:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
Terra bendita	Amaral Gurgel	19:25	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
MAIO / 44				
O grande pecado	Lígia Sarmento	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
JUNHO/ 44				
Além do horizonte	Saint-Clair Lopes	19:25	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
Silêncio	Hélio do Soveral	10:30	3 ^a ,5 ^a ,sab.	
A conquista do sertão	Ruy Amaral	21:00	3 ^a ,5 ^a ,sab.	44 cap.
Ternura	Amaral Gurgel	21:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
JULHO/ 44				
Um fantasma de mulher	Pedro Anísio	13:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	30 cap.
Um raio de luz	G. Guiaroni	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
AGOSTO/ 44				
Ressureição	Jessy Barbosa	12:25	3,5,sab.	32 cap.
Amanhã será outro dia	Saint-Clair Lopes	19:25	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
SETEMBRO/ 44				
Princesinha do morro	Hélio do Soveral	19:25	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	
OUTUBRO/ 44				
Nunca me esquecerás (23/09)	Mario Moreira	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	15 cap.
Almas errantes	Raimundo Lopes	13:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	20 cap.
Titio Heitor	Haroldo Barbosa	10:30	3 ^a ,5 ^a ,sab.	20 cap.
Tarde Demais (5/10)	Saint-Clair Lopes	12:25	3 ^a ,5 ^a ,sab.	20 cap.
Admirável intrusa(7/10)	Jaime F. Rocha	16:00	3 ^a ,5 ^a ,sab.	14 cap.
Penumbra (16/10)	Amaral Gurgel	19:25	3 ^a ,5 ^a ,sab.	36 cap.

A sombra de Berenice cap.	José Mauro	21:00	2ª,4ª,6ª	24
Uma sombra que volta (13/10)	Raimundo Lopes	21:30	2ª,4ª,6ª	13 cap.
NOVEMBRO/ 44				
A Graça de Deus (30/10)	G. Ghiaroni	10:30	2ª,4ª,6ª	26 cap.
Vidas Marcadas (20/10)	Raimundo Lopes	13:00	2ª,4ª,6ª	21 cap.
Ciúme (21/10)	Pedro Anísio	10:30	3ª,5ª,sab	26 cap.
Marcha Nupcial (23/10)	Oduvaldo Viana	21:00	2ª,4ª,6ª	26 cap.
Abismo (26/11)	José Mauro	10:00	domingo	
DEZEMBRO/ 44				
A Carta (21/11)	Alberto Leal	12:25	3ª,5ª,sab.	26 cap.
Minha vida é pecar (9/11)	Joracy Correia	16:00	3ª,5ª,sab.	18 cap.
A filha dos ciganos (13/11)	Raimundo Lopes	21:30	2ª,4ª,6ª	20 cap.

1945

JANEIRO/ 45

João Touro	Mario Facini	13:30	2ª,4ª,6ª	23 cap.
Diana Caçadora	Hélio do Soveral	13:00	2ª,4ª,6ª	15 cap.
Eu venci o destino	Raimundo Lopes	10:30	3ª,5ª,sab.	24 cap.
Revelação	Lúcio Ricardo	16:00	3ª,5ª,sab.	25 cap.
Sublime loucura	Luiz Quirino	19:25	2ª,4ª,6ª	16 cap.
Sua Majestade o Destino	Viriato Correia	21:00	2ª,4ª,6ª	23 cap.
Uma canção e três destinos	Raimundo Lopes	19:25	2ª,4ª,6ª	26 cap.

FEVEREIRO/ 45

A cruz da estrada	Oduvaldo Viana	13:00	2ª,4ª,6ª	30 cap.
Vingança	Dilma Lebon	12:25	3ª,5ª,sab.	26 cap.
Fascinação	Oduvaldo Viana	21:00	2ª,4ª,6ª	20 cap.
Dúvida	Saint-Clair Lopes	21:30	2ª,4ª,6ª	30 cap.

MARÇO/45

O sopro de vida	G.Guiaroni	10:30	2ª,4ª,6ª	28 cap.
Perseguido	Luis Quirino	10:30	3ª,5ª,sab.	27 cap.
Egoísmo	Luis Quirino	16:00	3ª,5ª,sab.	20 cap.
Escravos do Passado	Oduvaldo Viana	10:00	domingo	10 cap.

ABRIL/45

A Força do mal	Dilma Lebon	13:00	2ª,4ª,6ª	27 cap.
Ultimo Desejo	Raimundo Lopes	12:25	3ª,5ª,sab.	26 cap.
Crepúsculo	Saint-Clair Lopes	19;25	2ª,4ª,6ª	22 cap.
Uma vida de mulher	Oduvaldo Viana	21:00	2ª,4ª,6ª	48 cap.
Os dois vagabundos	Oduvaldo Viana	21:30	2ª,4ª,6ª	15 cap.

MAIO/ 45

O passado e o presente (28/04)	Luiz Quirino	10:30	2ª,4ª,6ª	21 cap.
O homem que perdeu a alma (10/04)	Raimundo Lopes	10:30	3ª,5ª,sab.	20 cap.
Longe da vida (10/04) cap.	Luiz Quirino	16:00	3ª,5ª,sab.	22

Luta nas sombras (20/04)	Dilma F. Lebon	21:30	2ª,4ª,6ª	12 cap.
--------------------------	----------------	-------	----------	---------

JUNHO/ 45

Os dez mandamentos (2/06)	Luiz Quirino	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	25 cap.
Um pedacinho do céu (21/05)	Raimundo Lopes	19:25	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	25 cap.
Prisioneiro do destino (18/05)	Dilma Lebon	21:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	20 cap.
Justiça (26/05)	Oduvaldo Viana	10:30	3 ^a ,5 ^a ,sab.	26 cap.
Noite de Páscoa (22/05)	Luiz Quirino	12:25	3 ^a ,5 ^a ,sab.	37 cap.
JULHO/ 45				
Escada partida (18/06)	Mario Facini	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	21 cap.
A vida continua (06/07)	Paulo César	21:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	20 cap.
AGOSTO/ 45				
Clarice (08/08)	Mario - Oranice	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	30 cap.
Primavera (20/07)	Raimundo Lopes	13:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	28 cap.
O preço do silêncio (20/07)	José Rob. Penteado	20:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	26 cap.
O grande segredo (16/07)	Oduvaldo Viana	21:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	20 cap.
Juramento Sagrado (26/07)	Luiz Quirino	10:30	3 ^a ,5 ^a ,sab.	25 cap.
Imortalidade (24/07)	César B. Barreto e Brassini	12:25	3 ^a ,5 ^a ,sab.	30 cap.
Titio Heitor (junho)	Haroldo Barbosa	10:00	domingos	10 cap.
SETEMBRO/ 45				
Tudo por um amor (31/08)	Oduvaldo Viana	21:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	24 cap.
Talismã sinistro (22/08)	Luiz Quirino	21:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	21 cap.
Mestiça (03/09)	Gilda de Abreu	10:00	domingos	10 cap.
OUTUBRO/ 45				
Pelos caminhos da vida (26/09)	Oduvaldo Viana	13:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	28 cap.
O anjo das trevas (21/09)	José Castelar	20:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	20 cap.
Perversidade (24/09)	Raimundo Lopes	10:30	3 ^a ,5 ^a ,sab.	20 cap.
O homem que veio do céu (02/10)	Pedro Anísio	12:25	3 ^a ,5 ^a ,sab.	30 cap.
NOVEMBRO/ 45				
Mais perto do céu (17/10)	Dilma Lebon	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	23 cap.
Deslumbramento (26/10)	Raimundo Lopes	21:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	26 cap.
Solidão (10/10)	Luiz Quirino	21:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	25 cap.
A sombra de Berenice (4/11)	José Mauro	10:00	domingos	12 cap.
DEZEMBRO/ 45				
Três homens maus (30/11)	Raimundo Lopes	13:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	26 cap.
O segredo da morta (09/11)	Leandro Blanco	20:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	21 cap.
Um rosto na vidraça (10/11)	Hélio do Soveral	10:30	3 ^a ,5 ^a ,sab.	25 cap.

1946

JANEIRO/ 46

Uma luz nas trevas (10/12)	Luiz Quirino	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	20 cap.
Santa (28/12)	J. Silvestre	20:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	21 cap.
Escravo do amor (28/12)	Dilma Lebon	21:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	22 cap.
Heróis das chamas (07/12)	Luiz Quirino	21:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	21 cap.
Eterna esperança (11/12)	Luiz Quirino	12:25	3 ^a ,5 ^a , sab.	24 cap.

FEVEREIRO/ 46

Luz dos meus olhos (01/02)	Mario Brassini	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	30 cap.
A impostora (30/01)	Lígia Sarmiento	13:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	26 cap.
O cego da fonte (25/01)	Mario Faccini	21:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	32 cap.

Quando o coração quer (08/01)	Raimundo Lopes	10:30	3 ^a ,5 ^a ,sab.	22 cap.
MARÇO/ 46				
Em busca da felicidade (18/02)	Leandro Blanco	20:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	37 cap.
Lua Nova (06/02)	Mario Brassini	21:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	25 cap.
Dedicação (28/02)	Dias Gomes	10:30	3 ^a ,5 ^a ,sab.	20 cap.
Mais forte que o destino (5/02)	Felicio Mendes	12:25	3 ^a ,5 ^a ,sab.	20 cap.
ABRIL/ 46				
Castigo do Céu (26/03)	Luiz Quirino	12:25	3 ^a ,5 ^a ,sab.	25 cap.
MAIO/ 46				
Somos dois e valemos o mundo(15/04)	Mário Brassini	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	28 cap.
O poder do destino(03/04)	Raimundo Lopes	13:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	26 cap.
Aconteceu naquela noite (15/04)	J.Walderley e Daniel Rocha	21:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	22 cap.
Escravo do Amor (15/04)	Dilma Lebon	21:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	16 cap.
O mundo conhecerá minha história (18/04)	Paulo César	10:30	3 ^a ,5 ^a ,sab.	21 cap.
JUNHO/ 46				
Além do amor (22/05)	Alvaro Augusto (Leandro Blanco)	20:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	20 cap.
Luz do meus olhos (24/05)	Mario Brassini	21:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	29 cap.
Um lírio na correnteza (23/05)	Raimundo Lopes	10:30	3 ^a ,5 ^a ,sab.	26 cap.
O pecado de Isabel (23/05)	Mario Faccini	12:25	3 ^a ,5 ^a ,sab.	24 cap.
JULHO/ 46				
A feiticeira de S. Lucas (21/06)	Ag. Ag. Leitão	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	23 cap.
A noiva do passado (05/06)	Pedro Anísio e César B. Barreto	13:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	32 cap.
Os amores de um bo..... (10/06)	Eurico Silva	21:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	29 cap.
AGOSTO/ 46				
O amor que não era meu (08/07)	Gilberto Martins	20:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	26 cap.
O romance de Anabela (24/07)	Dilma Lebon	10:30	3 ^a ,5 ^a , sab.	18 cap.
Além do horizonte...o céu (19/07)	Raimundo Lopes	12:25	3 ^a ,5 ^a ,sab.	26 cap.
SETEMBRO/ 46				
Martírio (16/08)	Luiz Quirino	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	25 cap.
Para toda a vida (19/08)	Oranice Franco	13:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	30 cap.
Caminho do céu (16/08)	J. Rob. Penteado	21:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	20 cap.
Grande Hotel (03/09)	Luiz Quirino	10:30	3 ^a ,5 ^a ,sab.	20 cap.
OUTUBRO/ 46				
Primavera e outono (06/09)	Gilberto Martins	20:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	29 cap.
Mãe (02/10)	G. Guiaroni	21:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	35 cap.
A vida brigou comigo (17/09)	Vanderlei D. Rocha	12:25	3 ^a ,5 ^a ,sab.	29 cap.
NOVEMBRO/ 46				
3 fugitivos (14/10)	Raimundo Lopes	10:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	20 cap.
Um coração....nada mais (30/10)	Pedro Anísio	13:00	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	26 cap.
Enquanto as estrelas brilham(22/10)	Dilma Lebon	10:30	3 ^a ,5 ^a ,sab.	22 cap.
DEZEMBRO/ 46				
A lua nasce em... (29/11)	Mario Brassini	13:30	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	

Princesinha (26/11)

Raimundo Lopes

12:25 3ª,5ª,sab.

ESPECIAIS

46 dez - O homem pássaro - J.R. Penteadado

A filha adotiva (diariamente- 11:00)

Ana Maria

Arsene Lupin

obs: sem horário, aparentemente de 2a. a 6a.

Esmeralda Vale

Marquesa de Santos

nov. - O homem pássaro - Ismar Lopes

A filha adotiva (diariamente- 11:00)

Ana Maria

Arsene Lupin

obs: sem horário, aparentemente de 2a. a 6a.

Esmeralda Vale

Miguel Strogoff

out. - O homem pássaro

A filha adotiva (diariamente- 11:00)

Ana Maria

Arsene Lupin

obs: sem horário, aparentemente de 2a. a 6a.

Esmeralda Vale

Drácula

set.- O homem pássaro

A filha adotiva (diariamente- 11:00)

Ana Maria

Arsene Lupin

obs: sem horário, aparentemente de 2a. a 6a.

Esmeralda Vale

Ilha do Tesouro

agost. O homem pássaro

A filha adotiva (diariamente- 11:00)

Ana Maria

Arsene Lupin

obs: sem horário, aparentemente de 2a. a 6a.

Esmeralda Vale

Ilha do Tesouro

julho- O homem pássaro

A filha adotiva (diariamente- 11:00)

Ana Maria

Arsene Lupin

obs: sem horário, aparentemente de 2a. a 6a.

Esmeralda Vale

Esposa do sol

junho- O homem pássaro

A filha adotiva (diariamente- 11:00)

Ana Maria

Arsene Lupin

obs: sem horário, aparentemente de 2a. a 6a.

Esmeralda Vale

Maria Zorro

maio- O homem pássaro

A filha adotiva (diariamente- 11:00)

abril- O homem pássaro

Ana Maria

Arsene Lupin

O noivo Menelau (10:00 - 3,5,sab. assina a redação)

março- O homem pássaro - 1946

Ana Maria

Arsene Lupin

O noivo Menelau (10:00 - 3,5,sab. assina a redação)

fev. - O homem pássaro

Ana Maria

Arsene Lupin

abr. 45 a jan. 46. - O homem pássaro

Ana Maria (18:45)

ANEXO III

RELAÇÃO DAS RADIONOVELAS PESQUISADAS

<u>Nome</u>	<u>Ref.</u>
1. Aleluia	c-29/80
2. Almas errantes	c- 29/80
3. (Uma) Canção e três destinos	c- 28/80
4. (A) Carta	c- 94/80
5. Céu cor de rosa	c- 49/80
6. Ciúme	c- 46/80
7. Clarice	c - 46/80
8. Conflito	c- 19/80
9. (A) Conquista do sertão	c- 50/80
10. (Um) Coração nada mais	c- 41/80
11. Dedicção	c- 56/80
12. (O)destino em suas mãos	c- 16/80
13. Destino Roubado	c - 56/80
14. Diana Caçadora	c- 20/80
15. Egoísmo	c- 20/80
16. Escravo do amor	c- 55/80
17. Eu venci o destino	c- 14/80
18. (Um) Fantasma de Mulher	c- 39/80
19. (A) Graça de Deus	c- 45/80
20. (O) Homem que perdeu a alma	c- 54/80
21. (O) Homem que veio do céu	c- 54/80
22. Justiça	c- 60/80
23. (Um) Lírio na correnteza	c- 39/80
24. (À) Margem da vida	c- 35/80
25. Mestiça	c- 36/80
26. Ódio	c- 26/80
27. (Um) Pedacinho do céu	c- 59/80
28. Ressureição	c- 25/80
29. Revelação	c- 02/80
30. (Um) Rosto na vidraça	c- 04/80
31. (Uma) Sombra que volta	c- 40/80
32. Sua majestade o destino	c - 23/80
33. (Os) Três fugitivos	c- 58/80
34. Três homens maus	c- 58/80

ANEXO IV

RELAÇÃO DE RADIOAUTORES (DAS RADIONOVELAS PESQUISADAS)

1. Alberto Leal
2. Alvaro Augusto
3. Arnaldo Calazans
4. Dias Gomes
5. Dilma F. Lebon
6. Felício Mendes
7. Ghiaroni
8. Gilda de Abreu
9. Hélio do Soveral
10. Jaime Faria Rocha
11. Jesy Barbosa
12. Joracy Camargo
13. Lúcio Ricardo
14. Luis Quirino
15. Mario Brassini
16. Mario Faccini
17. Oduvaldo Viana
18. Oranice Franco
19. Pedro Anísio
20. Raimundo Lopes
21. Rui do Amaral
22. Viriato Corrêa

ANEXO V

NOVELA - O HOMEM QUE VEIO DO CÉU - Ref. 54/80

Autor - Pedro Anísio

Cap. 17 p. 2

Homem Amigos. O que tenho a lhes dizer é muito pouco. Não podemos perder muito tempo, porque em Santa Lúcia há muito trabalho, há muito o que fazer. Quero que vocês não me olhem como um gerente, nem tão pouco como um capataz. Sou um amigo de todos, tratarei a todos como de igual para igual, de homem para homem. Espero que me tenham amizade, e mais ainda - a amizade a Santa Lúcia. Espero encontrar da parte de vocês a maior boa vontade, para que possamos fazer de Santa Lúcia não apenas uma fazenda modelo, mas também um lugar onde todos nós possamos viver felizes...Quero que cada um venha a sentir, depois que Santa Lúcia não é uma fazenda alheia, mas uma fazenda que pertence a todos... Tenho planos, bons planos para Santa Lúcia, para todos nós. O coronel Elesbão deu-me carta branca para fazer aqui, o que eu desejo. E assim como ele confia em mim, espero que todos confiem também. Obrigado a todos, desde já, pela cooperação que deram ao meu trabalho. E agora ...podem voltar ao serviço. Trabalhem com entusiasmo, rapazes! Santa Lúcia é a vossa fazenda.

1º colono Vossa fazenda...Que qué dizê isso? Santa Lúcia agora é da gente? Como?

Controle **Interlúdio**

2º colono Um...que é que esse João vai fazê? Tem carta branca do coroné...tem planos...disse que a fazenda pertence a todos...Vai mudá tudo...Dá pra desconfiá...Só pode mudá pra peió...Quando vem mudança, é pra fazê pobre sofrê mais...Enfim...vamo vê...

p.6

Homem Os planos de tirar desta terra tudo que ela pode dar: felicidade, trabalho, prosperidade, beleza...

Elesbão Isso é muito vago João...

Homem Felicidade, quer dizer - bem estar individual, saúde, civilização, segurança...

Elesbão E daí?

Homem Temos que tratar da vida coletiva da fazenda, da vida dos colonos. Eles levam uma vida de párias...

Elesbão Está sendo injusto, João. Tudo que precisam têm, tenho lhes dado tudo que posso...

Homem Não estou sendo injusto. Estou vendo apenas que o senhor não pode lhes dar mais. Portanto é preciso que vençamos essa dificuldade para que eles tenham tudo...

Elesbão O que?

Homem Saúde..

Elesbão Quando algum cai doente, mando tratá-lo as minhas custas...Não gastam dinheiro com remédios, aqui em Santa Lúcia

Homem E é preciso que não gastem nunca. O senhor só tem pensado na saúde deles, quando adoecem. Entretanto, é preciso cuidar da saúde dos colonos antes que adoçam.

Elesbão Como?

Homem Mantendo um posto médico, aqui na fazenda. Obrigando-os a se apresentarem a exame periodicamente.

Elesbão Mas isso é impossível? Gastaríamos uma fortuna...

Homem Não gastaríamos nada.

Elesbão E...a manutenção do posto, o contrato de um médico?

p.7

Homem Eu serei o médico.

Elesbão Ah...

Homem Examinarei a todos. A maior parte dessas criaturas sofrem de desnutrição...

Elesbão Mas, eu lhes dou tudo. Tenho o armazém, que fornece aos colonos tudo o que precisam, e não lhes cobra nenhum artigo a preço alto.

Homem Mas é preciso que não cobre nada a nenhum deles... É preciso que a fazenda lhes dê tudo, alimento e roupas, sem que gastem um níquel do dinheiro de suas jornadas...

Elesbão Mas isto... isto é absurdo!...

Homem Como absurdo? Santa Lúcia é grande. Podemos criar gado, criar tudo o que for necessário para a manutenção do pessoal... Podemos destacar também um trecho de terra, para ser transformado em chácara e fornecer verduras. Podemos ter um aviário, para fornecer ovos...

Elesbão Mas isto...tudo custa dinheiro.

Homem Não. Custa apenas tempo, paciência e vontade de trabalhar.

Elesbão E as roupas para o pessoal?

Homem Teremos o cuidado de separar parte dos lucros anuais das safras, para aquisição de tecidos...

Elesbão Mas...

Homem Não será muito. Já imaginou quanto gasta essa gente em roupas? O mínimo. Trabalham rasgados, descalços, sem nenhum conforto...

Elesbão Calçados também?

Homem Calçados especiais, para o trabalho da lavoura...

Elesbão Mas..

Homem Custarão pouco. Os resultados serão os maiores.

Elesbão Que mais?

Homem É preciso que se instale uma escola.

Elesbão Uma escola?

Homem Sim, uma escola para adultos e crianças. Exterminar com o analfabetismo. Veja - homens de valor, homens inteligentes como o Florêncio e Abel, quase inutilizados, porque são analfabetos...

p.8

Elesbão Mas...

Homem Mulheres e moças, como D Engrácia e Sulamita, humilhadas porque não sabem ler...

Elesbão Mas tudo isso é uma utopia. Onde arranjaremos dinheiro para montar essa escola?

Homem Não custará nada. Um barracão e dois professores.

Elesbão Professores ? Onde arranjaremos?

Homem Aqui mesmo. Eu serei um. E o outro ...pode ser uma professora?

Elesbão Quem? Se está pensando em Dorotéia...

Homem Não. Estou pensando em Tia Natália. Ela gostará..

Elesbão E que...que tem mais?

Homem Tem mais ainda - que proteger Santa Lúcia

Elesbão Proteger Santa Lúcia? Como?
Homem Como? Muito fácil...o que mais atemoriza a lavoura? As secas, não é verdade?
Elesbão Realmente...
Homem Precisamos proteger Santa Lúcia contra as secas, fazendo uma represa...
Elesbão Mas João...
Homem Não custará nenhum dinheiro...
Elesbão Não custará dinheiro como, homem de Deus?
Homem Porque o que é necessário para se fazer a represa, nós temos. Santa Lúcia tem tudo: todo o material necessário...É preciso apenas um engenheiro, para planejar a represa com os recursos da terra. Já pensou nos benefícios que essa represa poderá trazer à fazenda? Não só a irrigação científica das terras, como também fornecerá água encanada para a Casa Grande e para a casa dos colonos.
Elesbão Isto é um sonho...
Homem Um sonho que dentro em breve será realidade, se me deixar trabalhar com carta branca.
Elesbão Trabalhe a vontade rapaz. Mas onde irá arranjar o tal engenheiro para a represa?
p.9
Homem Eu serei o engenheiro.
Elesbão Oh...
Homem Então, com coragem para começar?
Elesbão É...pode ser...Mas, por onde irá começar?
Homem Pelo princípio. Tudo isto só se realizará com a obtenção de uma coisa.
Elesbão De que? De dinheiro, não é? Mas se...
Homem Deixe o dinheiro em paz. Eu quero é gente, gente, para trabalhar...
Elesbão E os colonos?
Homem São poucos. Quero dez vezes mais do pessoal que temos...
Elesbão E onde arranjaremos esses pessoal? Como irá lhes pagar?
Homem E quem falou em pagar? Se terão tudo, alimento, roupas, conforto, escolar...o dinheiro, em princípio, não lhes falta.
Elesbão Acho muito difícil João...
Homem Não falta gente, neste mundo, a quem comida, a roupa, a saúde, e o saber ler, façam mais falta do que ... o dinheiro.
Elesbão E...onde encontrará essa gente?
Homem Nas estradas...Os vagabundos...os que não têm para onde ir, os que não têm onde dormir, onde comer, nem onde trabalhar...Os colonos de outras fazendas, onde vivem miseravelmente, sem nenhuma assistência social, explorados, famintos e seminus
Elesbão Então ...Santa Lúcia se tornará um asilo?
Homem Santa Lúcia se tornará a terra de todos.
Elesbão Uma espécie de... paraíso?
Homem Mais do que isto - a Terra prometida...
Elesbão Deus que nos ajude...
Homem Deus sempre ajuda aos homens de boa vontade, coronel...
Elesbão Tenho confiança em você, rapaz... Se pensa que poderá fazer isto, que faça... Eu estou com você. Pode contar comigo, no que for preciso, no que for das minhas forças..

