

Rio de Emoções: Melodrama e as Peças Radiofônicas¹

Gislaine ZANELLA²

Sergio NESTERIUK³

Mauricio MONTEIRO⁴

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

Resumo

Nascido durante a Revolução Francesa, o melodrama, que se evidenciou nas massas, transcendeu o teatro e passou a ser utilizado em diferentes formas artísticas. O gênero, entre as décadas de 40 e 50, também foi inspiração para a produção de peças radiofônicas. O presente artigo investigará, de forma resumida, a influência do movimento melodramático nas radionovelas no período em que o rádio viveu a “Era de Ouro”.

Palavras-chave: Rádio; melodrama; sociedade; cultura; radionovela.

1. INTRODUÇÃO

Momentos de efervescência ideológica e criativa influenciaram, não apenas contextos históricos, mas também movimentos artísticos no mundo ao longo dos anos. Um desses exemplos, e que ainda se mantêm atual no imaginário popular, é o melodrama. Nascido durante a Revolução Francesa, o gênero melodramático esteve ligado a ideologias institucionais da revolução - correspondentes à liberdade, igualdade e fraternidade e, por conseguinte, invadiu os teatros que se popularizaram na época. A opressão vivida pela população por décadas passou a ser encenada, mas “antes de ser um meio de propaganda, o melodrama foi o espelho de uma consciência coletiva” (MARTÍN-

¹ Trabalho, que faz parte de um estudo mais abrangente, apresentado no GP Teorias do Jornalismo do XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Curso em Comunicação da Anhembi Morumbi, e-mail: giszanela@hotmail.com

³ Mestrando do Curso em Comunicação da Anhembi Morumbi, e-mail: nesteriuk@hotmail.com

⁴ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Mestrado em Comunicação da Anhembi Morumbi, e-mail: mauriciomonteiro@hotmail.com

BARBERO, 2003, p.152, apud ORTIZ, Fernando, *Contrapunto cubano del tabaco y el azucaúcar*, pp.122).

O gênero, com atributos distintos e de fácil entendimento, passou a chamar a atenção do público em geral e de todas as classes, do culto ao analfabeto. Visando conciliar e retratar de forma educacional, o estilo buscou reproduzir a moralidade burguesa, como as virtudes, o respeito civil, o reconhecimento familiar na construção moral e o fortalecimento das instituições sociais e religiosas (THOMASSEAU, 2005).

Evidenciado nas massas, o estilo foi ganhando novos espaços e utilizado em diferentes narrativas e inúmeras manifestações culturais, como a literatura clássica, crônicas, folhetim, teatro popular, tango, cinema, jornalismo e documentário, telenovela (SILVA, 2013). O que demonstra, nesse sentido, o subestimado o gênero ao ser avaliado *a priori*, já que sobreviveu e influenciou ao longo dos anos toda uma produção artística, a começar pela “sua contribuição original na prática de uma escrita teatral (no sentido pleno), da qual se pode ainda, no teatro atual, medir as consequências e seguir os prolongamentos” (THOMASSEAU, 2005, p.11).

Entre as décadas de 40 e 50, o gênero também não passou despercebido por outra paixão do gosto popular, as radionovelas. Assim, o presente artigo investigará, de forma resumida, a influência do movimento melodramático nas peças radiofônicas no período de 40 a 50, em que o rádio é conhecido como a “Era do Ouro”. Primeiramente, será definido o conceito de melodrama e na sequência um panorama da produção das obras na América Latina. Posteriormente, após a identificação das principais características e influencia, será realizada uma análise da temática proposta.

2. O ESPETÁCULO MELODRAMÁTICO

Ideologias, lutas por direitos, formas de reivindicação, denúncias como a fome do povo e o poder dos ricos e escândalos burgueses eram encenados ilegalmente nas vielas das localidades que residiam as classes baixas, no final do século XVII. Enquanto os teatros populares eram proibidos na França e Inglaterra, em meio a uma tentativa de acalmar os ânimos da população que reivindicava mudanças no sistema socioeconômico e clamava por novos tempos de igualdade e justiça na França, nasceu o melodrama, “um espetáculo popular que é muito menos e muito mais que teatro (MARTÍN-BARBERO,

1997, p. 157). Isso porque, é com a consolidação do gênero que o teatro evolui da condição estritamente teatral para a “forma-teatro”, que passa assumir as características dos “espetáculos de feiras” e das “narrativas da literatura oral” e uma forma peculiar de encenar, com gritos, gestos abruptos, a fala.

O melodrama, termo de origem italiana que designava um drama inteiramente cantado, firmou sua estética a partir da chegada da Revolução Francesa e após arrastados anos de opressão poder e transformações (THOMASSEAU, 2005). “Os melodramas reconciliaram todas as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas” (THOMASSEAU, 2005, p.15). Para as classes populares, em sua maioria analfabeta, a forma teatral burguesa, com inspiração na literatura, não seria assimilável. Desta forma, a “estética melodramática” se voltou para a “dramaticidade na encenação” (MARTÍN-BARBERO, 1997), algo menos lírico e ao mesmo tempo de grande prestígio e virtuosidade. Havia, além de um conjunto de elementos sonoros e cênicos, uma estrutura dramática simplificada, com uma temática de cunho educacional. Conhecido como pai da primeira obra melodramática com *Coelina ou l'Enfant dumystère (1800)*, Pixierécourt (APUD, MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 159), via no modelo uma postura quase institucional para as classes populares e chegou a afirmar: “escrito para os que não sabem ler”.

Basicamente, quatro sentimentos prevaleciam nesse ambiente teatral: medo, entusiasmo, dor e riso, envoltos em situações que geram ao mesmo tempo sensações no grande público, como a excitação, revolta, o alarde, compassividade e feitos burlescos (SUNKEL, 1985). E tudo isso era vivenciado em três atos (perseguição, reconhecimento, amor) por um conjunto de personagens, composto pelo traidor, o justiceiro, a vítima, o bobo e o herói. São erupções de excessos, em que há uma reafirmação da condição moral de ética, da valorização das relações familiares, da religiosidade e da bondade.

Todo o peso do drama se apoia no fato de que se acha no segredo dessas fidelidades primordiais a origem dos sofrimentos. O que converte toda existência humana – desde os mistérios da paternidade ao dos irmãos que se desconhecem, ou ao dos gêneros – em uma luta contra a aparências e os malefícios, é uma operação de decifração. É isso o que constituiu o verdadeiro movimento da trama: a ida do desconhecimento ao re-conhecimento da identidade, esse momento em que a moral se impõe (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.166).

No entanto, apesar de fazer grande sucesso também entre a burguesia, o melodrama não foi visto com bons olhos pela crítica, já que a palavra ao ficar em segundo plano, perdeu espaço para o espetáculo cênico visual e sonoro. O gênero era tido por alguns, não apenas como a encenação do exagero, que exigia do público constantemente uma resposta de dor, risos, comoção, lágrimas, que de certa forma era “degradante”. Assim, seu valor intelectual e de movimento artístico foi renegado a um mero produto sem originalidade, voltado para entreter e educar as classes populares.

Apesar de inspirado em outros gêneros como a tragédia, o drama burguês, o teatro shakespeariano e adquirir algumas características de pantomimas mudas e dialogadas, foi no romanesco, também desprezados pela crítica, que o melodrama encontrou a sua principal fonte de inspiração (THOMASSEAU, 2005). Em um novo cenário melodramático surge uma parceria duradoura entre romancistas e profissionais de teatro. Além disso, escritores romanescos também se tornaram autores de peças e vice-versa, levando as histórias que estampavam os folhetins para os palcos e deles, para as folhas de papéis. Isso permitiu um forte diálogo entre ambos os gêneros, não apenas de conteúdo, mas de expressão e questões estéticas.

Com o decorrer das décadas e novos contextos sociais e culturais, o pensamento coletivo foi sendo alterando e a composição e recepção melodramática também. Os enredos assumiram uma linguagem mais sentimental, dramática e realista a cada nova geração (MARTÍN-BARBERO, 1997). Os valores e as ideologias foram em grande parte influenciadas pelo apogeu capitalista e pela Primeira Guerra Mundial e o gênero passou a ser uma das formas de mobilizar as massas, já que outras formas de arte e comunicação, como o cinema, o rádio e mais tarde a televisão, passam a criar conteúdos inspirados na dramaticidade. Um desses exemplos são as peças radiofônicas, também conhecidas como radionovelas, radioteatro.

3. A PEÇA RADIOFONICA

A criação e a futura consolidação do rádio durante as décadas de 20 e 30 do século passado, possibilitou que o meio se desenvolvesse em seus mais diversos e plurais aspectos técnicos e estéticos. Emissoras criavam e experimentavam, para além da

programação musical e jornalística – evidenciadas até hoje – as expressões artísticas, por meio grades diversificadas com produtos voltados para o entretenimento e consumo.

Um dos formatos que ganhou notoriedade nesse período foi a peça radiofônica. Segundo Scheffner (1980), as primeiras experiências dramáticas no rádio, conhecidas como *hörspiel*, foram realizadas juntamente com a primeira transmissão oficial do meio na Alemanha, no dia 29 de outubro de 1923. Tratava-se, nesse momento, de peças teatrais adaptadas, chamadas de “peças transmitidas”. A respeito da gênese dessa produção, devemos levar em conta um aspecto peculiar:

“A nova arte acústica – a peça radiofônica – não surgiu como, por exemplo, a pintura, como a arquitetura, a partir de uma necessidade nascida organicamente – surgiu, como o cinema, a partir de um invento técnico. Poucas formas artísticas tradicionais tiveram nascimento tão sintético. Nenhuma outra, com um sistema de transmissão tão abrangente” (Schöning, 1980, pág. 167-168).

E foi justamente essa possibilidade que atraiu e fez com que autores como Eugène Ionescu, Bertold Brecht, Walter Benjamin e Orson Welles, entre inúmeros outros, escrevessem e dirigissem suas próprias peças radiofônicas. Este momento especial do rádio ficou conhecido como a sua “Era de Ouro”: uma programação, na maioria das vezes, de boa qualidade aliada a uma extrema diversidade de produções e expressões artísticas.

Este cenário, somente foi possível, devido as características do veículo radiofônico que possui vasta tradição de expressões ligada à esfera do popular, por meio da oralidade. Com o seu material de som e palavra, o qual se dirige à capacidade interior da imaginação, entrou num relacionamento imediato com o receptor. Toda espécie de som pode ser transmitida pelas ondas de rádio, sendo que o seu efeito peculiar reside na transmissão simultânea para milhares e ao mesmo tempo para cada indivíduo que a recebe (SPERBER, 1980). O rádio permitiu uma tarefa individualizada e uma outra coletiva, dialogando com o íntimo e mexendo com o sentido singular do ser, ao mesmo tempo que lembra a pluralidade das semelhanças de um grupo. Assim, o fator determinante “é a necessidade da massa”, mas que ao mesmo tempo fala “individualmente com cada ouvinte” (SPERBER, 1980, p. 143).

Em meio a essa pluralidade, a peça radiofônica pode ser definida como um gênero genuinamente radiofônico, já que surgiu e se desenvolveu no amago da radiodifusão, com capacidade de assumir as mais diversas formas narrativas, do romance policial ao

documentário ou o conto infantil. No entanto, é evidente que, a produção tenha se apoiado em formas predecessoras mais consolidadas, como o teatro e a literatura – sobretudo, neste último caso, nos romances de folhetim do final do século XIX e início do XX, por já trabalhar com uma estrutura narrativa serializada, que de certa forma estava ligada histórica e conceitualmente ao gênero melodramático.

Dos folhetins surgiam os dramalhões que inspiravam os radioteatros, neles se encontravam a mistura de culturas, do rural com o urbano, do popular com o massivo, de que certa forma constituía a porta de acesso aos sentimentos da população (MARTÍN-BABERO, 1997, p. 237).

Elas despertam paixões e invadiram o imaginário social coletivo. O estilo manteve em sua estrutura dramática, a essência de impactar, de pautar o social, as aspirações heroicas, de interpelar o popular com o drama íntimo, tratar dos fatos trágicos e despolitizar as intempéries rotineiras. A radiodifusão havia absorvido as tragédias e as obras do clássico repertório: “o mundo é por antonomásia o do gênero menor – as comédias de enredos palacianos, os lugares comuns dos salões povoados de cavalheiros donjuanescos e damas casquivanas” (GONZÁLEZ, 1985, p.104).

3.1 A LINGUAGEM SONORA: PRINCÍPIOS E ELEMENTOS

O enredo mantinha uma linguagem simplista e uma temática conservadora, objetivando sensibilizar o ouvinte, gerando o consumo do universo fantasioso. “Até os últimos capítulos, o bem predominaria sobre o mal com a punição ou o arrependimento daqueles personagens que haviam de desviado do comportamento socialmente aceito pela moral vigente na época” (FERRARETO, 2001, 119).

Uma das principais características do gênero residiu em seu amplo potencial sinestésico e imaginativo. Por não trabalhar com imagens visuais, “apenas” com imagens sonoras, a narrativa sonora tinha a capacidade de estimular sensações e a percepção de cada ouvinte – sem abrir mão de sua tarefa coletiva, capaz de atingir simultaneamente um determinado grupo de pessoas (audiência). Assim, teve a função não apenas de entreter ou representar uma dada realidade imediata, mas de ultrapassá-la, atingindo o universo da significação, do imaginário e a aventura da linguagem. Neste contexto, a peça

radiofônica deve ser entendida, não apenas como um produto finalizado, monolítico, mas como todo um complexo processo, um fenômeno em si.

A criação e a análise de uma peça radiofônica pressupõe o entendimento daquilo que Schafer (1991) chamou de paisagem sonora: a (re)criação diegética ou extradiegética de um ambiente sonoro (“real ou virtual”) em seus aspectos físicos e sinestésicos. Da mesma maneira que somos capazes de criar, descrever e ilustrar um ambiente por meio de palavras e imagens visuais, também somos capazes de utilizar “apenas” o som para isso. A paisagem sonora de um ambiente era capaz de passar não apenas sua sonoridade imediata, mas também os “climas” e sensações associados.

Cada paisagem sonora, por sua vez, era composta por outros dois elementos, as camadas, ou seja, a quantidade de sons distintos que podiam ser escutados e identificados ao mesmo tempo, e texturas, timbres próprio de cada som, uma tessitura própria específica de determinada sonoridade. Em outras palavras, eram as características ou o conjunto de características reunidas que faziam com que um dado som pudesse ser entendido como tal e não como outro qualquer. Tudo isso era necessário para dar vida e sentido para a peça, que em sua essência era audição.

Além da sensibilidade e do domínio de aparatos técnico, microfones, mesas de som, equipamentos de captação e edição de áudio, havia a etapa de design sonoro, também chamada de arte da sonoplastia, que equilibrava as relações entre os diferentes elementos que eram complementares entre si, como a voz, música, ruído desejável, efeitos e silêncio.

A voz foi, com certeza, um dos principais elementos da peça radiofônica. Ela permitiu um resgate e uma atualização da oralidade, mediatizada pelas tecnologias sonoras (Silva, 1999). Isso porque o veículo anulou as condições básicas da comunicação oral, entre orador e receptor. A voz do ator só chegava ao ouvinte por intermédio do veículo, ocorrendo uma despersonalização narrativa, ou seja, um instrumento da peça.

Mas não podemos esquecer ainda, que a maneira como se fala atribui significado às palavras e ao texto: “O sentido da palavra, a sua *gestalt*, é tornada sensível, materializada no sentido aristotélico, pela voz viva e audível; é também personalizada pela cor, o ritmo, o fraseado, a emoção, a atmosfera e o gesto vocal” (Klippert, 1980, 85). Assim, atores e locutores envolvidos na produção de uma peça radiofônica, davam espontaneidade às falas das personagens, de modo a favorecer a imersão do ouvinte em um mundo possível, o mundo narrativo. Somente com a possibilidade de comover

interiormente seu ouvinte, o ator, “contava apenas com as oscilações de sua voz para despertar no ouvinte, através de sua força de imaginação, sensações e emoções” (SPERBER, 1980, p.114).

Elementos da linguagem musical auxiliavam diferentes necessidades narrativas, já os ruídos desejáveis eram equivalentes aquilo que muitos chamam de efeitos sonoros. Em uma escala de alternâncias entre varias espécies de sons, sequências eram construídas e tudo se constituía em sentido. Por efeitos sonoros entende-se aqui, todo e qualquer tipo intencional de filtro, efeito, distorção ou manipulação que alterasse significativamente a forma final do som em sua constituição física. A ausência de sons, isto é, o silêncio, também era pensado, utilizado e considerado enquanto recurso expressivo, conforme fora explorado em trabalhos minimalistas, notavelmente na obra de John Cage (GARCIA,1996).

A utilização desses elementos do design sonoro de uma peça radiofônica normalmente se processava via utilização de equipamentos eletrônicos, como as mesas de som e mais tarde computadores. Nestes equipamentos e computadores, a arte da peça radiofônica ia se construindo pela intermediação de um processo técnico-criativo entre sua concepção a priori e a sua transmissão final.

3.1 O TRÁGICO E A INDÚSTRIA CULTURAL

As transmissões das peças radiofônicas periódicas ou semanais passaram a invadir o universo particular de cada indivíduo e a fazer parte do cotidiano das massas. Elas despertavam sentimentos diversos e geravam manifestações e debates, “aguardando o episódio seguinte, o público comentava os fatos ocorridos, concordava ou censurava as atitudes tomadas pelos personagens, criando com estes laços de admiração ou de aversão” (CALABRE, 2002, p.34). As encenações radiofônicas forneceram assim às emissoras uma audiência ávida de distração e ao mesmo tempo, ao público iletrado, a chance de ter acesso a algum tipo de forma de arte, adquirindo “a sensação do benefício cultural, mesmo dentro da lógica de algo imediato” (GONZÁLEZ, 1985, p. 106).

Na América Latina, a realidade não foi diferente e se tornou uma fábrica da “indústria de ilusões” (CALEBRE, 2007). A precursora foi Cuba, que passou a exportar peças para vários países, e depois Argentina, mas rapidamente o gênero se espalhou por

todo o continente. O sucesso das produções cubanas foi fortemente movido pelos interesses de transnacionais com sede nos Estados Unidos, que definiam as prioridades dos negócios e comércio publicitários daquele país (GONZÁLEZ, 1985).

A forma de encenar, por sua vez, seguia o exemplo estadunidense da *soap-operas*, concebidas na década de 1930 originalmente pelos veículos de propaganda das fábricas de sabão, com foco no público feminino. O fato está ligado também às questões de viabilidade da produção destas obras. Apesar do período econômico e político não ser o ideal nos países latino-americanos, devido à recessão e ditaduras, as emissoras encontraram na publicidade o aporte para dar vida aos diferentes programas de entretenimento, auditório, radionovelas e humor.

As mensagens publicitárias que apoiavam esses radioteatros provinham de um comércio pequeno em dificuldades financeiras. A radiodifusão que chegaria a ser um negócio de peso e de pesos, mais de milhões, começou vendendo pequenos espaços daquilo que denominavam horas, mas que pouca relação tinha com os sessenta minutos que compõem uma hora (GONZÁLEZ, 1985, 105).

Um dos fatos que não pode ser ignorado é o cenário socioeconômico que vivia o mundo com a segunda guerra mundial. Os EUA, visando cortar laços econômicos entre algumas nações da América Latina e Alemanha, sob bandeira Nazista, promoveu a penetração cultural norte-americana, com o “*Star System* hollywoodiano” (sistema de identificação, consolidação e promoção dos chamados astros e estrelas dentro do mercado de produtos culturais), ganhando um aporte nacional nas grandes emissoras radiofônicas, na indústria fonográfica e nos estúdios cinematográficos (FERRARETO, 2007). A fórmula era simples, empréstimo aos países de terceiro mundo, em que a contrapartida era a fomentação e a entrada de empreendedores da indústria cultural. Assim, a radiodifusão “viveria aquela que é considerada a sua época de ouro, caracterizada por uma programação voltada ao entretenimento, predominando programas de auditório, radionovelas e humorísticos” (FERRARETO, 2007, p.112).

No Brasil, apesar de realizar algumas transmissões encenadas desde a década de 30, a primeira radionovela a ser transmitida foi a obra do cubano Leandro Blanco, “*Em Busca da Felicidade*”, em 1941, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Com interesse voltado para fins publicitários, a iniciativa de trazer a obra foi da Empresa de Propaganda

Standart, detentora da conta publicitária da empresa norte-americana Colgate-palmolive que viu na radionovela uma forma de impulsionar vendas de seus produtos (FERRARETO, 2001). A estratégia publicitária tornou-se um sucesso, o programa que era irradiado nas segundas, quartas e sextas, às 10 da manhã, durou mais de dois anos e meio. Ainda em 1941, em São Paulo, foi transmitida pela Rádio São Paulo a primeira radionovela brasileira, “Fatalidade”, de Oduvaldo Viana. Ambas as rádios ficaram famosas por suas produções ao longo dos anos.

As rádios maiores possuíam seus próprios setores de radioteatro, que englobava diversos profissionais, atores, sonoplastas, produção responsáveis não só pelas novelas, mas pelas atuações nos demais produções de entretenimento das emissoras. Havia ainda os escritores - que em sua maioria, ou trabalhavam por encomenda ou atuam junto com as agências de publicidade. Algumas novelas eram produzidas, outras compradas de países vizinhos, como Cuba, e adaptadas para a realidade local.

Apesar dos patrocínios, os custos de produção eram altos. Assim, algumas agências de publicidade produziam e gravavam as peças no Rio de Janeiro ou em São Paulo, muitas vezes com a participação do público, e distribuía cópias para serem transmitidas pelas cadeias no restante do país (FERRARETO, 2007). Outra alternativa era a reencenação das peças pelas equipes de radioteatros de outras emissoras, em diferentes regiões.

O auge do sucesso no Brasil ocorreu entre o final de 1940 e início de 1950, período em que algumas rádios transmitiam diariamente mais de seis radionovelas, em que “os capítulos eram apresentados em dias alternados, de segunda a sábado, distribuindo-se nos horários da manhã, de tarde e da noite (CALABRE, 2002, p. 38)

Um dos casos mais famosos de impacto na vida da população, não só dos brasileiros, foi o drama cubano “O direito de nascer”, em 1951 com 314 capítulos, ficando quase 3 anos no ar. Além de ter gerado debates entre diversos especialistas e campos da sociedade, em seus últimos capítulos as pessoas mudavam suas rotinas para poder acompanhar a transmissão da novela. Além disso, muitas crianças recém-nascidas nesse período foram batizadas com o nome dos personagens (FERRARETO, 2007).

Assim, as peças radiofônicas que eram dirigidas para as mulheres mais tarde acabaram atraindo todo o núcleo familiar e se consolidou como parte integrante da rotina das classes populares. Essa realidade só foi alterada, com a chegada e a efetiva popularização da televisão, que fez com que o rádio perdesse o seu posto hegemônico

para o audiovisual. Desprestigiado de público e recursos, as emissoras tiveram que gradativamente se ajustar a uma nova realidade, representada, principalmente, por uma diminuição de seus custos e estruturas. Assim, as radionovelas e demais programas humorísticos, ou seja, o modelo de programação que marcou as décadas de 40 e 50, foram sendo transferido para a televisão.

No País, o golpe militar de 1964, representou um momento de ruptura na história do rádio brasileiro, que levou à investigação e à cassação de representantes da Rádio Nacional e de tantas outras emissoras, influenciando assim o fechamento de muitas delas. Nesse período, o governo investiu na integração televisiva do país e “as emissoras foram adotando o modelo de rádios locais, com notícias e prestação de serviços, músicas gravadas e esportes. Os anos dourados do rádio no Brasil chegavam ao fim” (CALABRE, 2002, p.50). As encenações migraram para as emissoras de TV e ao longo dos anos conquistaram prestígio e reconhecimento, tornando-se uma grande indústria. As novelas brasileiras movimentaram e continuam a movimentar milhões e são exportadas para diversos países do mundo. Mas o que representa o sucesso das peças radiofônicas? González (1985) questionava-se em seus ensaios: mal endêmico ou benefício cultural? Obviamente, a resposta não é tão simplista. É preciso avaliar alguns fatores decisivos sobre o gênero que enaltecia o trágico, a comoção e o rio de lágrimas.

No universo capitalista, as produções radiofônicas compõem uma estrutura “transnacional do poder”, que corresponde ao controle da informação. Em algumas nações em que predominam o analfabetismo, o gênero serviu de mecanismo de controle. “Defendem o *status quo*, combatem as mudanças estruturais e exaltam e ilusória conciliação de classes”, (GONZÁLEZ, 1985, 101). É inegável que o rádio foi um importante veículo mercantilizador e de divulgação de novos hábitos de consumo, sendo o preferido pelas multinacionais para o lançamento de novas marcas e produtos (CALABRE, 2002).

Sempre houve esforços no sentido de elevar a peça radiofônica a uma categoria artística. Mas para alguns críticos, influenciados pelo pensamento do velho mundo, além de considerar o rádio como ferramenta voltada para as massas, as peças radiofônicas foram consideradas subprodutos dirigidas a classes passivas com necessidade de distração e que se a radiodifusão havia conseguido convencer a muitos, “não foi apresentando razões e sim dinheiro” (GONZALEZ, 1985, 104).

No entanto, cabe lembrar que, assim como o próprio melodrama, as produções foram analisadas em relação à literatura clássica e é por isso que sofreu tanto preconceito. É impossível negar que a radionovela criou uma nova página dentro do contexto das expressões artísticas com apelo ao popular no continente latino-americano.

Uma das razões do sucesso se dá pela proximidade entre as características das peças radiofônicas, por meio do gênero melodramático (nenhum outro gênero conseguiu agradar tanto) e a própria essência cultural popular da América Latina. Assim, o que está em jogo no melodrama, é o “drama do reconhecimento”, é como se ele retratasse de forma mais transparente a vida e o sentimentos dos indivíduos dessa sociedade que também é feita de mestiçagens, estruturas sociais e sentimentos, uma “luta por se fazer reconhecer” e isso não engloba o ser apenas como sujeitos individuais, mas também como sujeitos coletivos, da sociabilidade (MARTÍN-BARBERO, 1997). Desta forma, o que move a indústria cultural e o que dá sentido as narrativas das peças radiofônicas é a dinâmica entre ideologia e cultura, por meio de uma profunda conversa entre imaginário, pertence e recordação.

A oralidade não é mera ressaca do analfabetismo, nem do sentimento é subproduto da vida para os pobres – e pode assim servir de ponte entre a racionalidade expressivo-simbólica e a informativo-instrumental, pode ser e é algo além de mero espaço de sublimação: aquele meio que para as classes populares “está preenchendo o vazio deixado pelos aparelhos tradicionais na construção de sentido” (GUTIÉRREZ, MUNIZAGA; 1987, p.22).

O rádio, com a arte do contar histórias, envolve os sentidos e mistura as posições entre personagens, leitor e autor, fatos reais de um relato fictício, ou seja, permite ao indivíduo acessar uma nova espécie de conflito com o que é real, inclusive com aquilo que ele vive.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encenações carregadas de sentimentalismo e com enredos que privilegiavam temáticas como a bondade e maldade, herói e vilão, moralidade e ética, desgraças, conspirações e justiça com a punição dos maus, surgiram no final do século XVII, influenciadas pela Revolução Francesa. O gênero denominado de melodramático invadiu

o imaginário popular em sua maioria iletrada. Mesmo sofrendo ambiguidades ao longo dos anos, adorado pelas massas e subjugado pelos críticos que o consideravam como um subproduto artístico, o estilo influenciou outras produções narrativas e inúmeras manifestações culturais, como crônicas, folhetim, teatro popular, tango, cinema, e peças radiofônicas (e mais tarde televisivas).

No rádio, que também possuía forte vínculo com o popular, as produções inspiradas no gênero melodramático e transmitidas periodicamente ou semanalmente passaram a invadir o universo de cada indivíduo e a fazer parte do cotidiano das pessoas. A narrativa sonora ao mesmo tempo em que dialogava com toda uma herança narratológica, incorporava características próprias da linguagem sonora e de seu próprio meio de produção, transmissão e recepção. Tais mudanças potencializaram algumas possibilidades já apontadas por Schöning (1980, p.172) quanto ao desenvolvimento da peça radiofônica como um “(...) produto artístico autônomo e também desligável do meio de comunicação em que nasceu”. A peça radiofônica superou os limites inerentes ao rádio, ultrapassou assim as fronteiras de seu meio de origem. Com isso, o gênero passou a ser chamado de audioficção, narrativa sonora ou mesmo de peça sonora – designações mais amplas e genéricas, capazes de dar conta do novo escopo atingido.

Independentemente de seu suporte de transmissão ou distribuição, a narrativa sonora mostrou-se como uma forma possível de abrigar e divulgar, seja para nichos específicos ou para milhões de pessoas, as mais diversas modalidades narrativas folclóricas, míticas, românticas, populares, etc - resgatando, estimulando e valorizando a pesquisa, (re)criação, produção e o intercâmbio das histórias que sempre fascinaram o homem.

Na América Latina, região considerada a fábrica de lágrimas, primeiramente por Cuba com as peças radiofônicas e anos mais tarde o Brasil com as telenovelas, fizeram sucesso pois conseguiram atingir uma parcela da população privada do acesso ao letramento. No entanto, essa representação, assim como o gênero melodramático, sofreu a falta do reconhecimento, por alguns críticos, como forma de representação artística.

Mas, agora na contemporaneidade, é preciso afastar o pensamento do velho mundo e reconhecer a contribuição das produções radiofônicas, já que a oralidade permitiu um elo entre a expressão simbólica e um quadro social de uma população que não se sentia representada pela arte clássica.

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. **Estética radiofónica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- BALSEBRE, Armand. **El lenguaje radiofónico**. Madrid: Catedra, 2000.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. São Paulo: Vozes, 1971.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – Magia e Técnica**, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRECHT, Bertold. **Teoria de la radio** (1927-1932). In: BASSETS, Luís (ed). De las ondas rojas a las radios libres. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, pp.48-61.
- CAGE, John. Entrevista. In: GARCIA, Lopes Rodrigo. **Vozes & Visões: panorama da arte e cultura norte-americanas**. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- COSTA, Mario. **O sublime tecnológico**. São Paulo: Experimento, 1995.
- CALABRE, Lia. **A era do Rádio**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.
- CALABRE, Lia. **González e a fábrica de lágrimas das radionovelas cubanas**. IN: MEDITSCH, Eduardo; ZUCULOTO, Valci (Org.); *Teorias do Rádio – Textos e Contextos. Vol II*. Florianópolis: Editora Insular, 2008.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula – a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FERRARETO, Luiz Artur. **O Veículo, A História e a Técnica**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2001.
- GONZÁLEZ, Reynaldo. **O pranto no rádio: remédio infalível?** IN: MEDITSCH, Eduardo; ZUCULOTO, Valci (Org.); *Teorias do Rádio – Textos e Contextos. Vol II*. Florianópolis: Editora Insular, 2008.
- GUTIÉRREZ, P; MUNIZAGA, G. **Radio y cultura popular de masas**. 1985.
- KLIPPERT, Werner. **Elementos da peça radiofônica**. In: SPERBER, B. George (org). Introdução à peça radiofônica. São Paulo: EPU, 1980, pp.11-110
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- McLEISH, Robert. **Produção de rádio: um guia abrangente de produção radiofônica**. São Paulo: Summus, 2001.
- MEDITSCH, Eduardo (org). **Rádio e Pânico – a Guerra dos Mundos, 60 anos depois**. Florianópolis: Insular, 1998.

MENEZES, Philadelpho (org.). **Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992.

PRADO, Magaly. **História do Rádio no Brasil**. São Paulo: Safra/Da Boa Prosa, 2012.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos**. São Paulo: Summus, 1985.

PEIXOTO, Fernando. **Descobrimo o que já estava descoberto**. In: SPERBER, B. George (org). Introdução à peça radiofônica. São Paulo: EPU, 1980, pp.5-10.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

SCHEFFNER, Horst. **Para uma teoria da peça radiofônica**. In: SPERBER, B. George (org). Introdução à peça radiofônica. São Paulo: EPU, 1980, pp. 111-164.

SCHÖNING, Klaus. **Ouvir peças radiofônicas: em defesa de uma criança abandonada**. In: SPERBER, B. George (org). Introdução à peça radiofônica. São Paulo: EPU, 1980, pp.167-188.

SILVA, Júlia Lúcia de Oliveira Albano da. **Rádio: oralidade mediatizada: o spot e os elementos da linguagem radiofônica**. São Paulo: Annablume, 1999.

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

SUNKEL, Guillermo. **Razón y pasión em la prensa popular: un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política**. Santiago Del Chile: ILET, 1985.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama** (Tradução e notas Cláudia Braga e Jacqueline Penjon). São Paulo: Perspectivas, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido – uma outra história da música**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZAREMBA, Lilian; BENTES, Ivana. **Radio Nova, constelações da radiofonia contemporânea**. 3 vols. Rio de Janeiro: Publique / UFRJ, 1999.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A Interativa Teoria do Rádio**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/xxii-ci/gt06/06o19.pdf>>. Acesso: 3 mai 2005.