

# Sons, imagens, sensações: radionovelas e telenovelas no Brasil

SILVIA HELENA SIMÕES BORELLI  
e MARIA CELESTE MIRA  
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

## Resumo

---

O objetivo do texto é atualizar a discussão sobre a radionovela e mostrar sua importância para a formação da telenovela brasileira. De sua história recuperam-se origens, autores e atores que influenciaram decisivamente, padrões de produção que marcaram, ao menos no início, o trabalho em televisão e, sobretudo, a matriz melodramática, responsável pela continuidade do gênero no novo veículo.

**Palavras-chave:** radionovela, telenovela, televisão brasileira

## Resumen

---

Esta comunicación pretende realizar una actualización de la discusión sobre la radionovela y su importancia en la formación de la telenovela brasileña. En su historia, buscarse las orígenes, los principales autores y actores que tuvieron gran influencia sobre las formas de producción características del inicio del trabajo en televisión y sobre las matrices melodramáticas, responsables por la continuidad del género en el nuevo medio.

**Palabras-clave:** telenovela brasileña, radionovela, televisión

## Abstract

---

The purpose of this text is to update the discussion about *radionovela* and to show its importance in the formation of brazilian *telenovela*. From its history, we recuperate origins, authors and actors that contributed decisively; production patterns that determined, at least in the beginning, the work in television; and, above all, the melodramatic source, responsible for the continuity of the genre in the new media.

**Keywords:** brazilian soap-opera, television, radio

## I.

*"São 21 horas, na pacata São Paulo dos anos 40. Sob acordes musicais soturnos, ruídos estranhos imitam uma bomba. Gritos. Respiração suspensa. Finalmente voltam ao ar as vozes de Nélio Pinheiro e Sônia Maria, o casal romântico sobrevivente da catástrofe, que prova: o bem sempre vence o mal e o verdadeiro amor é eterno. Ao fundo, os acordes de Sonata ao Luar de Beethoven. A cidade respira aliviada e, com lágrimas nos olhos, os fãs imaginam o beijo final. Está no ar, pela PRA-5 Rádio São Paulo, o último capítulo da radionovela Fatalidade, de Oduvaldo Viana, que durante dois meses, introduzida sempre por uma ária de La traviata, tem emocionado milhares de ouvintes atentos".<sup>1</sup>*

A história da radionovela e da telenovela na América tem envolvido sempre mulheres, melodrama e empresas de sabão. Foi assim nos Estados Unidos com a ficção seriada que então se chamou *soap opera*. O mesmo aconteceu com a criação que parece ter se originado em Cuba e difundido-se por toda a América Latina: a radionovela. No Brasil não foi diferente: importou-se o modelo para recriar aqui o gênero preferido das mulheres. O teatrólogo Oduvaldo Viana, tendo vivido na Argentina nos anos 30, entrou em contato com aqueles que são, para Jesús Martín-Barbero, os mestres da radionovela na América do Sul<sup>2</sup>. Ao voltar para o Brasil, no final de 1940, ofereceu os scripts para várias emissoras, mas acabou por se instalar na Rádio São Paulo, onde lançou *Fatalidade* ou *A predestinada*<sup>3</sup>. O pioneirismo de Oduvaldo Viana, porém, não é único, pois na mesma época a Rádio Nacional do Rio levava ao ar *Em busca da felicidade*, do autor cubano Leandro Blanco, considerada, em outros depoimentos, como a primeira radionovela produzida aqui. Com seu lançamento, a emissora - já popular por seus programas de auditório e de grande potência de transmissão - consagrou o gênero em todo o país<sup>4</sup>. De qualquer forma, as duas foram lançadas entre 41 e 42, marcando o início da idade de ouro das novelas de rádio no Brasil, que se estendeu por duas décadas.

1 "Radionovela, essa abandonada". *Folha da Tarde*. São Paulo. 24/11/84. s/p.

2 MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. México. Gustavo Gili. 1987. p. 183.

3 Cf. VIANA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo. Brasiliense. 1984. p. 71 e BELLÍ, Zenilda Poci Banks. *Radionovela: análise comparativa na radiodifusão na década de 40: através de registros de audiência em São Paulo*. São Paulo. Mestrado. ECA-USP. 1980. pp. 70-71.

4 Cf. CIGLIONI, Waldemar. *Depoimento. A história do rádio*. São Paulo. IDART. TR 229 A. s/d.

Pode-se dizer que a nova fórmula já tinha precedentes no folhetim impresso, difundido no Brasil desde o século XIX através de publicação em jornais. Mas esta não era uma forma que pudesse ser chamada de popular<sup>5</sup>, como o seria consensualmente o rádio a partir dos anos 30. Já nesta década, o veículo começou a funcionar comercialmente e voltou-se para a produção de programas de calouros, humorísticos e de variedades, contrariando o destino mais erudito que lhe fora atribuído, inicialmente, por seus criadores e preparando o terreno para o lançamento das radionovelas.

Na década de 30 existia também um pouco de radioteatro. Há notícia do *Teatro Manuel Durans*, na Record de São Paulo, de Plácido Ferreira na Mayrink Veiga do Rio, de Jerônimo Monteiro na Rádio Cruzeiro do Sul e da atuação de Octávio Gabus Mendes, na Tupi de São Paulo<sup>6</sup>. Os radioteatros, em geral, apresentavam uma peça completa em três atos, levados ao ar em dias alternados da semana. Com a mesma periodicidade tiveram início as radionovelas. Foi o caso de *Teatro de Romance*, em que Oduvaldo Viana, sob o patrocínio da fábrica de extrato de tomate "Peixe", lançou suas novelas, *Fatalidade*, *Renúncia*, *Alegria* e mais uma centena delas<sup>7</sup>. Como estas, as demais produções freqüentavam, dia sim dia não, os lares brasileiros. Só que, ao invés de se apoiarem em nomes de radialistas, as novas produções carregavam o nome de seus patrocinadores, como o *Teatro de Evocação Gessy* ou, quando não os ostentavam, deviam a eles a sua realização.

O adaptador de *Em busca da felicidade*, Gilberto Martins, era funcionário da Standard Propaganda, responsável pela publicidade da Colgate Palmolive e a primeira a criar um departamento de rádio em 1944, que contava até mesmo com um estúdio de gravação<sup>8</sup>. Os mais célebres autores do período estavam ligados a uma ou outra dessas agências que contratavam escritores, recrutados do campo jornalístico, publicitário ou do próprio rádio, com o fim específico de criar ou adaptar textos para esse meio. A relação comercial, já aprovada em outros países, aqui se repetia: a radionovela era um veículo tão bom para a divulgação dos produtos de higiene e beleza que compensava investir em sua produção. A Colgate Palmolive concentrou sua iniciativa na tradução e adaptação de relatos cubanos e mexicanos. A principal concorrente - a Gessy Lever - investiu também em textos de autores nacionais, fiéis à matriz melodramática.

Valia a pena. Desde os primeiros episódios de *A predestinada*, a pequena Rádio São Paulo disparou na liderança da audiência. O mesmo aconteceu com a emissora carioca e a radionovela se tornou uma febre

---

5 Cf. ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões e RAMOS, José Mario Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo. Brasiliense. 1989. p. 17.

6 Cf. CIGLIONI, Waldemar. op. cit. p. 05 e 10.

7 CASTELAR, José. *Depoimento. A história do rádio*. São Paulo. SMC/PMSP. Arquivo Multimeios. TR 846. s/d. p. 6.

8 Cf. BELLI, Zenilda Poci Banks. op. cit. p. 75.

nacional. As mulheres deliravam pelos seus protagonistas, não perdiam um capítulo e não paravam de chorar. Iam aos estúdios esperar os artistas na saída das gravações, escreviam cartas, ameaçavam suicidar-se, deixavam heranças e sonhavam, mais do que tudo, em casar-se com seus ídolos. De acordo com as personagens que interpretavam eles eram amados ou odiados porque a identificação com elas era o verdadeiro fundamento daqueles sentimentos. Alguns escreviam cartas a esses artistas para dizer, aquilo que eles próprios denominavam, *algumas verdades*, outros as enviavam ao autor agradecendo conselhos de vida ou repudiando os maus exemplos contidos em sua história<sup>9</sup>. Os patrocinadores faziam fila:

*"Nos horários nobres os clientes, às vezes, precisavam esperar um ano para conseguir patrocinar uma novela... Como havia um interesse muito grande do público, o número de radionovelas foi aumentando. Em pouco tempo a Rádio São Paulo transformou-se numa emissora cuja programação transmitia quase que exclusivamente novelas."*

A referida emissora mantinha um elenco fixo de 200 radioatores - cada produção absorvia cerca de 10 - e terminou seus dias com um arquivo de 2.500 textos<sup>10</sup>. A Rádio Nacional não ficava atrás: irradiava cerca de 16 novelas diárias e 10 radioteatros completos, tendo chegado à marca de 24 apresentações por dia, sustentadas por um elenco de 150 radioatores. No ritmo desta inflação, as novelas que, de início, tinham em torno de 26 capítulos e duração de 2 meses, começaram a se alongar, estendendo-se por 3 a 4 meses. Algumas duraram anos, como o famoso *O Direito de Nascer*, superada de longe por *Jerônimo*, o *herói do sertão*, no ar por 14 anos<sup>11</sup>

O espaço ocupado pela radionovela nas programações radiofônicas da época permitia uma diversificação no espaço dos gêneros ficcionais, sobretudo na Rádio São Paulo. É Waldemar Cigliani quem esclarece:

*"A gente fazia 15 novelas por dia mas o espectador não se cansava de ouvir porque cada uma tratava de um tema. Por exemplo: tínhamos novelas religiosas, infantis, policiais, de aventura, românticas, água-com-açúcar (...) A gente começava de manhã com uma novela água-com-açúcar e terminávamos às 22 horas com um teatro de aventura"*.<sup>12</sup>

9 Idem. pp. 129-139.

10 "Velhas emoções que estão de volta". São Paulo. *Jornal da Tarde*. 14/01/1984. s/p.

11 Informações retiradas de: BELLI, Zenilda. op. cit. p.52 a 57 e "O início nos anos 30". Rio de Janeiro. *Tribuna da Imprensa*. 15/07/1986. s/p.

12 "Velhas emoções que estão de volta". op. cit. s/p.

A narrativa variava de acordo com os horários: os de maior audiência localizavam-se às 20 e 21 horas, mas também entre 10 e 15 horas. Neles, eram exibidas novelas românticas que garantiam uma maior fidelidade de público. À noite, havia uma incorporação maior do público masculino, mas no período de 10 às 11 e 13 às 14 horas, as mulheres representavam quase três quartos do total dos ouvintes<sup>13</sup>. Nesses horários predominava o melodrama e estava localizado o maior interesse dos produtores de sabão em patrociná-los. Contudo, ainda que o esquema comercial estivesse prioritariamente organizado em torno do melodrama e da audiência feminina, é curioso notar a existência de uma certa liberdade para os autores, quanto à escolha do gênero ficcional a ser adotado:

*“As agências de propaganda encomendavam as novelas aos autores, mas não indicavam o gênero. Interessava a eles uma novela que conseguisse prender o ouvinte.”<sup>14</sup>*

Mas a liberdade de escolha e a presença da diversidade de gêneros estavam diretamente vinculadas à expansão da radionovela e à necessidade de ocupação dos inúmeros espaços radiofônicos. As diferentes narrativas distribuíam-se por horários variados e organizavam a programação diária das emissoras; a escala das alternativas previa uma seqüência que começava com o infantil e alcançava o terror, nos últimos momentos do dia. Entretanto, é importante ressaltar que a amplitude desta expansão não se localizou apenas na esfera da produção. A radionovela chegou a atingir em 1947, no Rio de Janeiro, a preferência de cerca de 45% do público de rádio, contra aproximadamente 20% dos musicais e programas humorísticos e 10% do espaço ocupado pelos noticiários<sup>15</sup>. Estas informações permitem antecipar um pressuposto que será melhor desenvolvido posteriormente: os gêneros ficcionais articulam-se à esfera da produção e ao imaginário dos receptores, construindo uma cadeia de múltiplas mediações.

Várias outras emissoras adotaram essa estratégia de comunicação, sobretudo as que, como a Tupi, Record e Panamericana - esta adquirida por Oduvaldo Viana em 1944 - em São Paulo, e a Mayrink Veiga no Rio, já tinham tradição no radioteatro. A radionovela vivia seus momentos de glória. Ditava moda e transformava hábitos: o bispo de Belém, no Pará, por exemplo, se viu obrigado a mudar o horário da missa, quando a Rádio Nacional resolveu apresentar *A Bíblia* em 400 capítulos<sup>16</sup>. As revistas

---

13 Cf. BELLI, Zenilda. op. cit. p.148.

14 Idem. p.104.

15 Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988, p.41.

16 “Apresentação do programa *São Paulo Agora*”. *História do Rádio*. São Paulo IDART TR 229A. s/d. p. 1

especializadas publicavam trechos das novelas de maior sucesso. A perspectiva de atingir o estrelato atraía para o meio um grande contingente de amantes do rádio. Apenas isso - o estrelato - podia ser oferecido pelas emissoras e pelos patrocinadores. Os depoimentos de artistas da época são unânimes em afirmar o quanto era difícil trabalhar no rádio: eles eram mal pagos e quase não havia recursos materiais e técnicos. O tipo de inserção não profissional ao meio se adequava à precariedade da produção, tornando possível sua realização através de um esquema exclusivo de boa vontade. Sarita Campos, atriz, resume bem essa situação:

*“O Oduvaldo Viana, então, batia com a cabeça na parede porque nós não tínhamos meios... nós não tínhamos técnicos tão aperfeiçoados, como temos hoje, mas eram todos tão esforçados, trabalhavam tanto para que tudo saísse bonito, que tudo saía lindo”*<sup>17</sup>.

Ou quase tudo. As emissões feitas ao vivo e um tanto improvisadas geravam erros e confusões que compõem o anedotário da história do rádio.

Em seu trabalho sobre a radionovela nos anos 40, Zenilda Belli explica que o processo de sua produção era relativamente complexo e envolvia uma equipe técnica grande que operava por divisão do trabalho:

*“Autores, produtores, adaptadores, operadores de som, diretores, engenheiros de montagem e som, músicos, atores, narradores, contra-regras...”*<sup>18</sup>

Mas, o que se depreende dos depoimentos de época é que, na maioria das vezes, várias dessas funções eram acumuladas pelo mesmo profissional. Waldemar Ciglione, diretor da Rádio São Paulo por muitos anos, conta que fazia de tudo: locução, interpretação e direção<sup>19</sup>. O testemunho dos contra-regras pode confirmar ainda mais esta conjuntura:

*“Os tiros falharam e eu continuei tentando. Para salvar a situação o ator disse: - O revólver falhou, mas vou te matar com a minha faca. Daí os tiros saíram... Eu servia tanto de contra-regra (que faz ruídos) como de sonoplasta (que coloca as músicas)... Os diretores davam os scripts algumas horas antes do programa e eram exigentes...”*

---

17 CAMPOS, Sarita. *Depoimento. A História do Rádio*. São Paulo. IDART.TR 229 B. s/d. p. 5.  
18 Cf. BELLI, Zenilda. op. cit. p. 116.

19 “Suspiros. Desmaios. O radioteatro está de volta”. São Paulo. *O Estado de S. Paulo*. 06/02/83. s/p.

Serafim Costa Almeida, com 31 anos de rádio, continua contando como se esforçava para procurar às pressas um Chopin ou Beethoven com três acordes seguidos para contentar um diretor<sup>20</sup>.

As etapas do processo de produção também não podem ser superdimensionadas. Após a entrega do texto pelo autor, como se nota no depoimento anterior, havia pouco tempo para ensaios, correções e revisões. Waldemar Ciglioni confirma que:

*“Chegava na hora, me davam o papel na mão e eu ia para o microfone sem saber nada, nada, nada. Eu ia ler na hora o papel e procurava dar o máximo de minha interpretação.”*

E o ator André Villon diz também: *“Bastava um ensaio de meia hora antes de cada capítulo ser transmitido.”*<sup>21</sup>

Como a emissão se fazia ao vivo, as trapalhadas eram inevitáveis e os malabarismos para contorná-las também. Estes procedimentos - que parecem ser recorrentes em toda a história da produção na indústria cultural - marcam a época áurea da radionovela, caracterizando-a pelo alto nível de improvisação. Um processo semelhante também ocorreu com a telenovela antes do aparecimento do vídeo-tape e provocou em seus protagonistas, em ambos os casos, uma forte valorização do passado. Esta nostalgia, aliada a alguns elementos intrínsecos à técnica de narração e interpretação radiofônica, produziu um discurso típico sobre a radionovela. Quase sempre em contraposição à televisão, valoriza-se no rádio a sua incompletude como elemento de estimulação da imaginação e criatividade do ouvinte. Como se as sensações pudessem ser medidas pela força maior dos sons em detrimento das imagens. Os relatos de Marthus Mathias, ator brasileiro e Alberto Migré, autor argentino confirmam:

*“A novela de rádio é como um livro: a visualização das cenas corre por conta do ouvinte.”*

*“Yo venía de un medio donde se decía: ‘La calle está vestida de luna, los adoquines húmedos, y un grillo entona un ronco tango unísono’. Pero eran la humedad, la luna y el grillo idealizados por la gente. Era la calle gris que quería la gente. Y la protagonista era rubia y alta como la gente soñaba.”*<sup>22</sup>

---

20 “A emoção com sonoplastia. E em capítulos”. São Paulo, *Jornal da Tarde*. 09/06/75. s/p.

21 CIGLIONI, Waldemar. op. cit. p. 8 e “Radionovela, arte de representar sem recursos visuais”. São Paulo. *O Estado de S. Paulo*. 26/07/1981. s/p.

22 “O herói romântico (só no microfone)”. São Paulo. *Jornal da Tarde*. 19/08/1971 e MAZZIOTTI, Nora. *Soy como de la familia: conversaciones de Nora Mazziotti con Alberto Migré*. Buenos Aires. Sudamericana. 1993. P. 25.

Visto dessa maneira, o rádio aproxima-se da literatura, ganhando prestígio em relação à televisão, considerada como de alto teor massificante - e conseqüentemente de menor legitimidade na hierarquia entre campos culturais. A possibilidade de liberar a imaginação do ouvinte é uma virtude da radionovela constantemente reafirmada por seus autores e intérpretes, sobretudo para aqueles produtores culturais que permaneceram no rádio.

No entanto, uma das mais experientes autoras de radionovela - Ivani Ribeiro, posteriormente absorvida pela televisão - não esconde sua preferência por esta última:

*"É muito mais emocionante. Eu vejo a cena. No rádio é preciso dar maiores explicações, ativar a imaginação do ouvinte. No rádio, a gente diz: - Sente-se, por favor. Na televisão basta um gesto para que isto aconteça."*<sup>23</sup>

Não é - ou não é apenas - o ouvinte que tem que imaginar, mas o texto tem que dizer mais. Uma das características da narração radiofônica é a supremacia do texto: todos reconhecem que sem um bom texto não há radionovela. O diretor Waldemar de Moraes assegura que: *"Novela é 70% o autor... A primeira providência é a escolha dos textos."*

E Ivani Ribeiro completa:

*"... além de boa produção, bons atores e boa direção, o texto deverá ser muito bem cuidado. O rádio não dispõe de imagem, ambientação, externas, se joga apenas com a imaginação, daí o esforço deverá ser redobrado."*<sup>24</sup>

De fato, o trabalho do autor de uma radionovela é dos maiores; ele deve entregar ao diretor os *scripts* com a narração, os diálogos e todas as indicações de sonoplastia, contra-regra e entonações de voz dos atores.

Televisão é mais imagem; o que também contém sua própria complexidade. Janete Clair, a mais consagrada autora de telenovelas dentre as que vieram do rádio pondera que:

---

<sup>23</sup> "Uma parede de amor, sofrimento e cotidiano". São Paulo, *Jornal da Tarde*. 09/06/75. s/p.

<sup>24</sup> Idem.



*"A carpintaria no rádio exige menos. Uma música americana pode indicar que a personagem viajou para Nova York. Na televisão fica difícil simular a cena, ou melhor, ela empobrece caso o cenário não mostre a cidade norte-americana."*<sup>25</sup>

No rádio a narração se produz através de um trabalho de *carpintaria do som*, que deve conter todas as informações de que o ouvinte necessita para criar mentalmente uma estória. *"O som era um personagem a mais no texto"*<sup>26</sup>, opina Mário Lago. Mas ele é mais do que isto. A música, como vimos, pode simular o deslocamento no espaço, ou a passagem do tempo; ela faz a separação das cenas, indica as emoções alegres ou tristes, acentua os momentos dramáticos ou entra para relaxar a tensão. O sonoplasta Serafim Costa Almeida definiu o papel do som de forma magistral:

*"Meu trabalho era como uma estrada, se não houvesse sinalização, as placas, o ouvinte se perdia. Era preciso que a novela vivesse musicalmente."*<sup>27</sup>

A idéia do som como "pista" para o ouvinte relaciona-se à questão do gênero, como no cinema ou na televisão. Trata-se de um código comum ao produtor e ao receptor que tem características específicas. Um episódio de terror, por exemplo, deve contar com trilha musical para criar suspense, sons de correntes se arrastando, gritos, gemidos. Esta é a especialidade do contra-regra, que desde os tempos heróicos da radionovela vem criando ruídos no estúdio das maneiras mais inusitadas, como simular um incêndio amassando papel celofane ou uma trombada, derrubando cadeiras empilhadas sobre uma placa de metal. O realismo da narrativa depende, neste caso, desse trabalho árduo, que ajuda o ouvinte a imaginar. E a mais uma vez, a esfera da produção e o universo do receptor aparecem articulados às estratégias dos gêneros ficcionais.

Mas talvez o principal elemento da magia do rádio seja a voz. O radioteatro, que poderia ser definido como a arte de representar sem gestos, consiste na técnica de transmitir às falas todos os tipos de sentimentos, criando uma personagem - boa ou má, jovem ou velha, ignorante ou sábia - somente através da modulação da voz. Inflexão, imitação, interpretação conferem à voz de um ator a dramaticidade, a ironia, o ódio ou a dor de uma cena, uma personagem, um episódio. A interpretação no rádio tem, portanto, suas regras, que Mário Lago resume de maneira bastante oportuna:

---

<sup>25</sup> "Radionovela, arte de representar sem recursos visuais". op. cit. s/p.

<sup>26</sup> Idel

<sup>27</sup> "A emoção com sonoplastia. E em capítulos". op. cit. s/p.

*"O beijo que o ator de rádio dá em sua própria mão deverá conter a mesma carga afetiva que o beijo dirigido a alguém."*<sup>28</sup>

Um bom radioator deve ter conhecimento do texto, desempenho menos coloquial do que na televisão e sinceridade de comportamento, ou seja, a ausência de imagens é assim compensada: interpretação mais forte, mais impostada; marcação da narrativa, por sons e ruídos; texto mais explicativo.

Mas, na verdade, essa aparente oposição entre rádio e televisão não deve ser superestimada. A telenovela saiu de dentro da radionovela e só bem mais tarde rompeu o cordão umbilical. Nos anos 50, elas conviveram lado a lado, com o rádio fornecendo para a televisão atores e autores, matrizes melodramáticas, o modelo comercial das empresas de sabão e até mesmo a experiência de lidar com a precariedade. As dificuldades técnicas na produção de imagens parecem combinar com a sobrecarga do texto presente na fabricação das primeiras telenovelas: o excesso de dramaticidade e impostação da voz, em oposição à pobreza dos cenários; os sons de tiros e a queda de um corpo com a impossibilidade de simular a visão de um assassinato.

Na década de 50 a radionovela ainda não perdeu prestígio para sua sucessora. A televisão não era então um veículo industrial, nem massivo. Recebia cerca de um terço da verba publicitária destinada ao rádio - 8% contra 22%. Apenas em 1958 teve início a fabricação em série de aparelhos de TV no Brasil. Quando a televisão começou a atrair seus próprios recursos e a popularizar-se é que a telenovela avançou, tornou-se um programa diário, incorporou técnicas como o vídeo-tape, começou a afastar-se do melodrama e aos poucos se estabilizou como o produto mais rentável e de maior audiência da televisão brasileira<sup>29</sup>.

Em meados dos 60 já era clara a decadência da radionovela. A Rádio São Paulo continuava sendo a única que ainda fundava sua programação exclusivamente em novelas. Eram 12 por dia, voltadas para o público feminino de classe C. Mas, ao invés da agitação dos anos 40, a rotina tomou conta dos estúdios: uma fita magnética girava monotonamente e as atrizes faziam tricô enquanto esperavam a hora da gravação. Em 1973 a Rádio São Paulo, que reunira 26 emissoras, as "Coligadas", perdeu sua concessão<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> "Radionovela, arte de representar sem recursos visuais". op. cit. s/p.

<sup>29</sup> Todas as referências à telenovela brasileira baseiam-se nas análises dos autores de *Telenovela: história e produção*. op. cit.

<sup>30</sup> Cf. "Novelas que não acabam mais". São Paulo, *Jornal da Tarde*. 19/08/71. s/p. e "Nunca, nunca mais! (E o último capítulo da radionovela)". São Paulo, *Jornal da Tarde*. 03/11/73. s/p.

O estertor da emissora especialista em radionovelas coincidiu com o *boom* da telenovela e com uma reformulação total no campo da televisão brasileira provocada pela consolidação da Rede Globo no cenário nacional das comunicações. A TV descobriu a cor, inovou na técnica, sofisticou a linguagem, diversificou conteúdos e rompeu com a tradição radiofônica em todos os setores: ficcional, jornalístico, de humor e de variedades. O espectador, principalmente o público feminino, foi seduzido definitivamente pela telenovela, que abriu lugar para novos autores formados no novo meio, que já não oferecia espaço apenas para os fabricantes de sabão, mas para toda uma gama de anunciantes dispostos a pagar fortunas por trinta segundos da atenção de uma dona-de-casa. Mais do que no caso da radionovela, a ficção televisual no Brasil conseguiu captar uma percentagem significativa de homens, jovens e crianças, o que ampliou ainda mais sua comercialização.

É como se a narração coletiva tivesse mudado de lugar. A radionovela não pôde mais competir com a forma mais sofisticada presente na televisão. Mas como a telenovela é oferecida ao público apenas no horário noturno, novas tentativas foram idealizadas no rádio. Por volta de 1981, a agência de publicidade Lintas, detentora da conta da Gessy Lever, que já vinha produzindo novelas para emissoras do interior do país, resolveu retomar a estratégia através da mesma Rádio São Paulo, agora com novos concessionários. Uma pesquisa indicava que:

*"19% das donas-de-casa de São Paulo, especialmente aquelas com mais de 30 anos e que ficavam o dia inteiro em casa, sentiam falta da radionovela".*

Assim, as radionovelas voltaram a ser exibidas duas vezes por dia, às 9 horas da manhã e às 2 horas da tarde<sup>31</sup>.

A produção dos anos 80 sofisticou-se: primeiro era feita a gravação das falas e ruídos; depois a sonoplastia e, finalmente, a edição com os comerciais da empresa de sabão, deixando os espaços vazios para que as emissoras colocassem também seus anúncios. O contra-regra não precisava mais se descobrir tanto: os sons vinham agora de discos ou fitas contendo os ruídos habituais da radionovela. A sonoplastia podia contar com uma boa mesa de som e os atores, errando, podiam voltar a fita e regravá-la. A retomada do gênero implicou uma modernização da produção, sob forte influência da televisão. De fato, o estilo da nova radionovela procurava responder às mudanças através de um texto sem grandes monólogos, com maior agilidade na resolução das situações, uma interpretação mais coloquial, trilha sonora composta especialmente para ela. Mais ainda, propunha-se uma discussão *de idéias*, uma invenção de um novo estilo, de um novo padrão, que pudesse romper, por exemplo, com o

31 "Beijos. Suspiros. A radionovela voltou". São Paulo, *O Estado de São Paulo*. 19/07/81. s/p.

maniqueísmo das personagens boas e más: o público parecia não aceitar mais figuras que ficassem à mercê de um destino abstrato<sup>32</sup>. Mas isto nos remete a uma problemática até agora apenas insinuada, que diz respeito à evolução histórica dos gêneros ficcionais.

## II.

### *Doutor, não posso ter o filho que vai nascer!*

Com estas palavras, a personagem Maria Helena - filha de Dom Raphael e Dona Conceição, protegida de Mamãe Dolores e futura mãe de Albertinho Limonta - põe em curso um dos maiores sucessos da história da radionovela e telenovela latino-americanas: *O direito de nascer*, do escritor cubano Félix Caignet. As vozes dos consagrados atores Walter Foster - na rádio Tupi de São Paulo - e Paulo Gracindo - na Nacional do Rio de Janeiro - comoviam, ao final dos anos 40 e início dos 50, os rádio-ouvintes de vários países. Em Cuba, Brasil ou México lágrimas rolavam, indiscriminadamente. Em meados dos anos 60, estas e outras lágrimas retornam: a mesma história é contada aos receptores, permeada, desta vez, não apenas por vozes e sons, mas também, pelas imagens de um canal brasileiro de televisão: a TV Tupi.

Assim como o *Direito de Nascer*, inúmeras outras manifestações culturais circularam indistintamente - em tempos e espaços variados - pelo universo da literatura, circo, teatro, rádio, televisão e cinema latino-americanos<sup>33</sup>. Elas delimitam os contornos de uma cultura popular de massa e podem ser produzidas ora de forma mais artesanal - no caso dos circos-teatros - ora no interior das mais organizadas empresas culturais, como rádio, cinema e televisão. Em qualquer um destes campos explicita-se a conexão dos meios de comunicação com expressões da cultura popular, demarcando espaços de continuidade entre tradições culturais populares e cultura de massa. De acordo com Martín-Barbero, este processo permite o resgate de tradições como a oralidade e o restabelecimento, no caso específico do rádio, da relação entre escuta, leitura coletiva e leitura auditiva, tão característica no universo popular<sup>34</sup>. Estas manifestações apresen-

---

32 "Velhas emoções que estão de volta". op. cit. s/p.

33 Para esta temática consultar: PRZYBO, Julia. *Létreprise mélodramatique*. Paris. José Corti. 1987; SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires. Catalogos. 1985; MEYER, Marlise. "Folhetim para almanaque ou Rocambole, a ilíada do realejo". *Almanaque*. Nº 14.1982; ALMEIDA PRADO, Décio. "O triunfo do melodrama". *João Caetano*. São Paulo. Perspectiva.1972; MARTÍN-BARBERO, Jesús e MUÑOZ, Sonia. *Televisión y melodrama*. Colombia. 1993; MAZZIOTTI, Nora. *El espectáculo de la pasión: las telenovelas latinoamericanas*. Colihue. 1993. MODLESKI, Tania. *Loving with vengeance*. Hamden (Connecticut), Archon Books. 1982. OROZ, Silvia. *O cinema de lágrimas na América latina*. Rio de Janeiro. Rio Fundo. 1992.

34 Cf. MARTÍN-BARBERO, Jesús. op.cit. pp. 183-184.

tam outras particularidades: destinam-se a um público específico e bastante heterogêneo, receptores, ao mesmo tempo particulares e genéricos, no contexto da cultura moderna. No caso brasileiro, e mais genericamente, no latino-americano estão enraizadas numa tradição cultural que privilegia o lado trágico, melodramático e emocionado da vida. Fazem chorar, falam sentimentalmente do cotidiano e transformam o amor - e, por vezes, a paixão avassaladora - em eixo prioritário de organização do mundo e das relações entre as pessoas.

A tradição folhetinesca - que tem sua origem no século XIX - é resgatada neste contexto e impera, centrada basicamente no melodrama; este define a essência da radionovela e da telenovela, que são, como já foi anteriormente citado, produtos fundamentais para a história do rádio e da televisão no Brasil. Ocupam espaços privilegiados na organização das emissoras de rádio e televisão e articulam elementos de eficácia simbólica indiscutível para a cultura de massa: custam pouco, são infinitamente rentáveis e possuem altíssimo grau de apelo popular. Tanto radionovela como telenovela foram concebidas, originariamente, tendo como alvo o público feminino; priorizam temáticas como casamentos, divórcios, adultérios, abortos, prostituição, traições, encontros e desencontros amorosos; assunto de mulher, voltado para donas de casa e idealizado para responder às necessidades de um típico e característico universo feminino. Um trecho do *script* da radionovela *Como te odeio meu amor*, de Amaral Gurgel, pode servir como referência a esta discussão:

*“Alberto: Agora podemos conversar*

*Gilda (raivosa): Aqui ao menos ninguém fica sabendo o que conversamos*

*Alberto (grave): Todos desejamos ajudá-la. E o que lhe disse não é motivo para fazer o que fez (seríssimo). Repito que nossa vida não pode continuar assim. Ou você se atende e procura viver como uma verdadeira esposa ou então...*

*Gilda (arfante): Então...*

*Alberto: Só vejo um recurso: separação. Resolva...”<sup>35</sup>*

Bastam o título e um pequeno excerto para que se torne possível o mapeamento do contexto. Mesmo sem dados sobre o começo ou o final desta trama é possível intuir que a história se desenrola num clima melodramático ou mesmo de tragédia amorosa. Alberto e Gilda - interpretados pelos atores de teatro, cinema e televisão, Dionísio de Azevedo e Flora Geni - representam, na radionovela as típicas personagens de conflituosas relações. A temática já se tornou clássica: como núcleo central de sustentação, as tensões entre universos masculino e feminino. Trata-se, em pri-

---

35 “A emoção com sonoplastia. E em capítulos”. op.cit. s/p.

meiro plano, de uma mulher dividida: de um lado o casamento, a vida estável, projetos familiares, futuro tranqüilo e promissor. De outro, as inúmeras tentações que se apresentam no mundo fora de casa; elas podem ameaçar o cotidiano e a estabilidade, mas apontam - de forma perigosa e fascinante - o caminho para uma possível ruptura com o tédio do dia a dia. A partir de um certo momento, o tom de normalidade da trama se altera. A tensão se instaura e a voz da razão, personificada pela figura masculina - pai, marido ou guardião - alerta, de forma sutil, porém ameaçadora: apela no sentido da restauração de uma ordem que perpetua a família, o casamento e, no limite, a estabilidade da própria sociedade.

Ainda que o melodrama predomine, inequivocamente, como gênero fundamental na história de radionovelas e telenovelas, outras matrizes podem ser detectadas desde o início das produções radiofônicas e televisuais seriadas; elas se mesclam ao melodrama e compõem o universo da ficcionalidade no campo audiovisual brasileiro.

É difícil a produção de uma periodização precisa que possa recompor a história dos gêneros ficcionais no Brasil. Tomando como ponto de partida os anos 30 é possível afirmar que a produção radiofônica era única - não se pode, é óbvio, falar em indústria cultural neste período - destinava-se a um público genérico e era pautada por um certo grau de improvisação e artesanidade. A programação da ficcionalidade expressava a pluralidade dos gêneros: clássicos da literatura universal, aliados a matrizes do folhetim histórico, da aventura e do drama policial constituíam a tônica dos radioteatros e de outras programações com características similares. Os teatros de Octávio Gabus Mendes e de Manuel Durans - já anteriormente citados - ofereciam peças completas, adaptadas para o rádio em três atos semanais; romances policiais e de aventura foram veiculados pelo Teatro Sherlock, com histórias do famoso detetive britânico; leituras de contos policiais narradas por Jerônimo Monteiro, apresentavam as aventuras do detetive Dick Peter. Além disto, outras manifestações da diversidade genérica podem ainda ser localizadas. Num artigo do *Jornal do Brasil*, sobre radionovelas nos anos 30, um jornalista revela:

*"Vieram outras de todos os gêneros, inclusive, as primeiras novelas musicadas e cantadas, como Meu amor, com Dircinha Batista fazendo uma cigana."*<sup>36</sup>

Ainda na seqüência dos exemplos, *O Conde de Monte Cristo*, um clássico das aventuras de Alexandre Dumas, foi adaptado, em 1932, em pequenos capítulos, no Programa Casé, da rádio Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro. Ademar Casé, responsável pela programação, apresentava também *Os defensores da lei*; nela, acontecimentos policiais ocorridos no coti-

---

36 "O início dos anos 30". op. cit. s/p.

diano das ruas da grande cidade eram narrados misturando elementos de ficcionalidade e realidade, antecipando uma prática de produção audiovisual bastante comum nos dias de hoje<sup>37</sup>: são programas que oscilam entre o documental e o ficcional, borrando fronteiras entre real e imaginário. Produzem a ilusão do real; ela autêntica o valor da narrativa dado que seu caráter pode ser factualmente comprovado.

Descolando da periodização e com objetivo de ampliar a reflexão sobre as tênues fronteiras entre realidade e ficcionalidade, um exemplo salta aos olhos: um programa sobrenatural, da Rádio Record, transmitido à meia-noite e denominado *O teatro do terror*. Nele, a oscilação adquire características excepcionais: o aterrorizante se articula a um real um tanto quanto duvidoso. O relato, pela voz do narrador, surge cercado de todas as *verdades* possíveis:

*“Uma história impressionante, horripilante, é essa que vamos contar hoje. Uma história que nos veio contada pelo nosso ouvinte de Pitangui, Miguel Roberto de Souza. Ele nos previne que esta história também existe num filme e ignora se o filme é baseado na história, ou se a história foi extraída do filme. É assim que ele nos conta a história que ele ouviu do Sr. Lázaro da Costa, que afirma ter o caso acontecido num lugarejo perto de Pitangui, chamado Capoeira Grande. A história nós podemos chamar Uma noite no cemitério”.*<sup>38</sup>

E a partir desta introdução, desenrola-se a trama: as personagens são dois coveiros que caminham pela manhã, pelo cemitério e param aterrados ao escutar fortes gemidos; depois de muito medo e muita hesitação descobrem que o apelo desesperado por socorro advém de um homem considerado morto e enterrado na véspera. O que chama a atenção não é a trama em si, mas a insistência nos parâmetros de verossimilhança. Mesmo em um programa assumidamente sobrenatural, e portanto, fora da realidade, a veracidade e a lógica de composição do real tem que ser critério de organização da narrativa. Um depoimento de Ivani Ribeiro pode ser acionado na confirmação desta hipótese:

*“A Rádio Record teve um programa que marcou época que foi O Crime não compensa (...) Um programa real, extraído dos arquivos da Penitenciária do Estado (...) Um programa que todo mundo ficava em sintonia porque via a realidade dos fatos (...) a história daqueles*

---

37 Cf. RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: o audiovisual e a ficção de massa na Brasil*. Doutorado. São Paulo. PUC-SP. 1990. pp. 322-380.

38 CIGLIONI, Waldemar. *Depoimento. A história do rádio*. op. cit. p. 2.

*que cumprem pena na penitenciária... tudo vinha à tona, em todos os seus detalhes. Inclusive também através desse programa foi possível a todo Brasil ouvir as histórias verídicas de Lampião e sua turma, Dioguinho, tudo mais.”*<sup>39</sup>

Mas o auge do amálgama entre realidade e ficcionalidade parece ser alcançado quando do lançamento da radionovela *Uma sombra em minha vida*, de Dulce Santucci. A *armação* pode ser assim reconstituída: num dado momento, os produtores de um programa regular da Rádio São Paulo interrompem a programação normal e colocam no ar, *de improviso*, o diretor da emissora; este, num lance paródico, *à la Orson Welles*, simula um apelo, que tem por conteúdo  *fatos* do enredo da radionovela em questão. Waldemar Ciglione relata, divertidamente, o episódio:

*“Ele [o diretor da emissora] solicitava aos ouvintes que colaborassem, para que a Rádio São Paulo desse sossego ao coração de um homem, que tinha chegado naquele momento, fugido da Itália e estava à procura de sua esposa e de sua filha, que haviam desaparecido. Eles tiveram um desencontro amoroso e ele soube que elas tinham vindo para o Brasil e estava à sua procura.”*<sup>40</sup>

A ficção se tornou tão real que - dizem os informantes da época, com maior ou menor carga de ficcionalidade em seus relatos - boa parte da cidade de São Paulo se mobilizou e partiu à procura dessas mulheres/personagens. Como consequência, a Rádio São Paulo recebeu a visita de dois representantes do Departamento de Imigração, que solicitavam informações sobre o italiano fugitivo, que não constava dos registros do referido órgão público.

Retomando a reflexão sobre gêneros ficcionais e recuperando alguns elementos da periodização, é possível afirmar que os anos 30, que antecedem ao aparecimento da radionovela, foram caracterizados pela diversidade de gêneros. Ela se manifestava nas radiopeças, radioteatros e outras formas ainda incipientes de ficção serializada; incipientes no que diz respeito à constituição de um padrão tecnológico, empresarial e gerencial de organização da produção radiofônica, capaz de definir periodicidades, recorrências, permanências. A organização mais definitiva deste modelo - de produção e de ficcionalidade - só poderá ser historicamente visualizada com o aparecimento das radionovelas, no início dos anos 40, mais precisamente 1941.

39 RIBEIRO, Ivani. *Depoimento. A história do rádio*. IDART. TR 230. São Paulo. 22/09/1976. p.4.

40 CIGLIONE, Waldemar. *Depoimento. A história do rádio*. op. cit. p. 16.



A ausência de um padrão constituído possibilitou, muitas vezes, a existência de uma imprecisão quanto às qualificações para cada tipo de programação ficcional serializada. Falar, portanto, de radionovela, no Brasil, pressupõe desfazer, num primeiro momento, uma pequena teia de significados. O conceito nem sempre é usado de forma homogênea: as denominações radionovela, radioteatro, radiopeça, histórias seriadas e peças radiofônicas aparecem, por vezes, indistintamente, ainda que respondam, cada uma, por algum tipo de especificidade. Uma certa confusão de denominação pode ser detectada tanto na literatura mais especializada sobre o tema, quanto na fala de alguns produtores culturais, ou ainda, na terminologia usada pela imprensa:

*“Rádio-peça, ou melhor, radio-novela (...) dramalbão, transmitido em infinitos capítulos, que apresenta como característica principal uma estrutura folhetinesca. A trama deve ser interrompida no exato momento em que a tensão atinge pontos culminantes, para que o ouvinte, levado pela pergunta ‘o que será que vai acontecer?’, seja forçado a assistir ao próximo capítulo.”*

*“(...) radionovelas (histórias seriadas) e peças radiofônicas ou radioteatro (textos curtos, apresentados em poucos capítulos).”*

*“Eu prefiro chamar novela de rádio-teatro. Eu falo rádio-teatro por um motivo: porque rádio-teatro incorporou as novelas também. E radionovela é uma limitação.”*

*“A peça radiofônica se situa entre a composição musical propriamente dita e a obra puramente literária (...) Mas para a maioria dos dramaturgos brasileiros a concepção do que seja uma peça radiofônica ainda é confundida com a de radionovela.”<sup>41</sup>*

Entretanto, estas imprecisões ou diferentes atribuições parecem adquirir menor importância quando se constata que as programações apresentam algumas características comuns: são todas resultado de um mesmo padrão seriado de ficcionalidade, originado, por vezes, do circo teatro, teatro popular, folhetim, ou seja, de matrizes culturais populares de massa articuladas a gêneros ficcionais como melodramas, aventuras, comédias, policias.

---

41 HEISE, Eloá Di Pierro. “A peça radiofônica, forma e função”. *Suplemento Cultural. Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo. 31/07/1977; “As radionovelas voltaram. E com elas, as mesmas emoções de 20 anos atrás”. op. cit. s/p; CABRAL, Sadi. *Depoimento. A história do rádio*. IDART. TR 229 B. São Paulo. s/d. p. 11: e: “Na rádio alemã, espaço para o texto brasileiro”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 05/09/81. s/p.

A radionovela, contudo, parece adotar, mais especificamente, a partir dos anos 40, um modelo de gênero: o melodrama. A constituição de um padrão de produção pressupõe também a construção de um modelo hegemônico de ficcionalidade. A diversidade genérica dos anos 30 deixa de existir e é substituída por uma maior - mas nunca plena - homogeneidade, ao redor do melodrama. Um exemplo melodramático, de primeira hora, merece ser revelado:

*"Mario: Vai amanhecer, querida!*

*Maria Tereza: Que pena!*

*Mario: O luar está se apagando... e, dentro em pouco, com a claridade do sol...*

*Maria Tereza: ... desaparecerá a penumbra deste quarto e, com ela, a sombra do teu sonho...*

*Mario: ... mas ficará tu que és o sonho da minha vida! Quero-te tanto! E agora, dorme, meu amor! ...*

*Maria Tereza: Não...*

*Mario: Ainda medo de não sonhar? ...*

*Maria Tereza: Não... agora saudades...*

*Mario: Saudades?*

*Maria Tereza: Saudades de ti, querido, porque o sono nos separará...*

*Mario: O sono que separará é o da morte! Meu amor...*

*Maria Tereza: ...mas para dormir, terei que fechar os olhos e não te verei...*

*Mario: ... nem eu a ti...*

*Maria Tereza: Não nos veremos...*

*Mario: Continuaremos então acordados...*

*Maria Tereza: ...SONHANDO!"<sup>42</sup>*

Este é um excerto do *script* da radionovela *Fatalidade* de Oduvaldo Viana; nela Nélio Pinheiro e Sonia Maria - Mario e Maria Tereza - protagonizam o casal romântico e trágico ao redor do qual a trama se desenrola.

A seleção de alguns títulos de radionovelas pode confirmar também a tendência ao melodrama neste período: *Fatalidade* ou *A predestinada*, *Em busca da felicidade*, *Renúncia*, *Alegria*, *Anjos nas trevas*, *O direito de nascer*, *Redenção*, *Penumbra*.

Ou ainda, uma outra seleção, no mesmo sentido: no campo da *melodramaturgia* do rádio e da TV temos uma autora exemplar, a já citada, Ivani Ribeiro. Com quase meio século acumulado na escritura de radionovelas e telenovelas, Ivani fornece um conjunto enorme de histórias.

---

<sup>42</sup> Trecho do *script* de: VIANA, Oduvaldo. *Fatalidade* (1941). São Paulo. Arquivo Multimeios. SMC/PMSP. DT1855. s/d

Adaptou inúmeros romances da literatura brasileira como obras de José de Alencar, Dinah Silveira de Queiroz e outros, além de adaptações da literatura internacional como Dostoievski, Tolstói, Shakespeare. Escreveu também novelas por ela denominadas *originais*; e a retomada de alguns títulos destas - as *originais* - evidência a predominância do melodrama: *Choram os sinos de Natal*, *O terceiro pecado*, *Alguém morrerá esta noite*, *Carne da minha carne*, *A filha do dono do circo*, *Mulheres que morrem no mar* - esta última adaptada e atualizada para a TV, em 1974 e readaptada, em nova versão, em 1993, com o título *Mulheres de Areia*. Com sua vasta experiência, a autora revela a fórmula de seu sistema:

*"Na novela original eu procurei, dentro do possível, temas reais que pudessem interessar à ouvinte, com os quais ela pudesse se identificar e que a novela tivesse sempre algum interesse, algum apelo e despertasse a atenção da ouvinte. Foi sempre esse o meu sistema (...) Eu lidava com uma porção de personagens, eu criava tipos... eu conseguia que eles ficassem de pé, como a gente diz, psicologicamente vivos."<sup>43</sup>*

É interessante perceber que o depoimento dirige-se exclusivamente ao público feminino, ou seja, a escritora não tem dúvidas sobre a quem se destina sua proposta e a qual universo de expectativas a narrativa deve atingir.

Janete Clair e Raimundo de Oliveira também relatam experiências que caminham no mesmo sentido da anterior e revelam alguns de seus segredos, no que diz respeito à produção de narrativas:

*"Em 56, eu fiz uma novela, era Perdão meu filho (...) era um fato... eu tirei de um acontecimento do jornal; era a troca de duas crianças numa maternidade; dali eu imaginei uma história"*

*"Eu penso nas pessoas, nas pessoas humanas. Em minhas novelas eu coloco todos aqueles tipos que eu conheço, aqueles tipos que convivem comigo, aquelas histórias que a gente tem conhecimento nessa vida constante, diária, em que a gente cotidianamente está lendo o jornal, está sabendo de um fato (...) Histórias que os ouvintes nos contam, porque eu faço vários programas que contam com cartas de ouvintes (...) Porque não é só uma vida que a gente focaliza; focaliza todas as vidas que se envolvem na vida que a gente está des-*

---

43 RIBEIRO, Ivani. *Depoimento. A história do rádio*. op. cit. p. 2.

*crevendo: uma heroína, um herói, todos eles têm outras pessoas ao lado.*"<sup>44</sup>

Os depoimentos de Ivani Ribeiro, Janete Clair e Raimundo de Oliveira - além de desvendarem elementos de execução de um padrão de escritura, de forma narrativa - recolocam um ponto importante para a reflexão: a importância do real, realidade, temas reais, ou seja, elementos do cotidiano que, ficcionalizados, tornam-se capazes de estabelecer diálogo direto entre produtores, produtos e receptores. Os gêneros ficcionais, contidos na forma acabada do produto, transformam-se em elos de ligação desta inesgotável cadeia de união entre produtores e receptores culturais. A proximidade, ou mesmo equivalência, entre realidade e ficcionalidade aparece de forma inequívoca e o esquema adquire características universais. Estão presentes no melodrama um certo naturalismo - travestido de realismo - ou um duvidoso realismo - concebido como expressão, sem mediações, da realidade manifesta, concreta e objetiva; eles fundamentam radionovelas, filmes, a *soap opera* americana e a telenovela latino-americana. A mediação, pelos gêneros ficcionais, conforma um padrão de ficcionalidade solidamente ancorado na estrutura arquetípica, mítica e universalizante.

Edgar Morin, em uma análise sobre a constituição do imaginário e das mitologias contemporâneas, no cinema hollywoodiano dos anos 30, afirma a existência de matrizes culturais universais, portadoras de tradições que articulam uma sólida relação entre "*corrente realista, herói simpático e happy end*". Essas matrizes herdadas - da tragédia grega, teatro espanhol do Século de Ouro, drama elizabetano, tragédia clássica francesa, romance de Balzac e Stendhal, folhetim, melodrama, romance naturalista, romance popular de Eugene Sue e cinema melodramático da época muda - e reciclam inúmeras tradições dramáticas, adaptando cada elemento às necessidades de cada meio, e transformando "*a idéia de felicidade no núcleo afetivo do novo imaginário*". Ainda que a tragédia, por exemplo, possa permanecer no decorrer da trama, incorporam-se a ela novos elementos, no sentido da confirmação de "*um compromisso entre o happy-end e o fim natural [a morte], de essência trágica*"<sup>45</sup>. Essa perspectiva possibilita entender os gêneros ficcionais, na cultura de massa, como modelos dinâmicos em constante estado de fluxo e redefinição<sup>46</sup>.

---

44 CLAIR, Janete. *Depoimento. A história do rádio*. IDART. TR 229 B. São Paulo. s/d. p. 10 e OLIVEIRA, Raimundo. *Depoimento. A história do rádio*. IDART. TR 230. São Paulo. 22/09/76. pp. 14-15.

45 MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX. O espírito do tempo 1. Neurose*. 6ª ed. Rio de Janeiro. Forense-Universitária. 1984. pp. 92-93 e 96.

46 Cf. FEUER, Jane. "Genre study and television". *Channels of discourse: television and contemporary criticism*. Robert C. Allen (org). Chapel Hill. University of North Caroline Press. 1987. pp. 113-133, principalmente p. 116.

O período considerado *de ouro* da radionovela - anos 40 e 50 - foi marcado, sem dúvida, pelo melodrama. A partir dos 50, radionovelas e telenovelas - esta última de forma bastante incipiente - passam a disputar o tempo, o espaço e a atenção dos receptores<sup>47</sup>. As telenovelas mantêm o padrão assimilado do rádio: são predominantemente melodramáticas, com algumas adaptações literárias. Portanto, tragédias e melodramas convivem e se alternam, hegemonicamente, consolidando um estilo nos campos sonoro e visual. Entretanto, a radionovela mantém, ainda que timidamente, alguns espaços de diversificação. José Castellar, escritor de radionovelas e telenovelas menciona a existência de novelas cow-boy, do gênero western como *O vingador*, além de radionovelas aventura como *Tarzan*, infantis como o *Teatrinho Chico Minboca*, caipiras como *Rosinha flor dos campos* e policiais como *O crime não compensa*<sup>48</sup>. Ou seja, todos esses gêneros - melodrama, musicais românticos, adaptações literárias, romances históricos, policiais, aventuras - conviviam diversificadamente no espaço ficcional e serializado do rádio brasileiro, entre os anos 40 e 50.

O declínio das radionovelas nos anos 60, seu desaparecimento em 73 e a tentativa de retomada nos 80, definem os limites de reconstituição da história dos gêneros ficcionais radiofônicos. Como já foi citado anteriormente, o espaço da ficcionalidade mudou de lugar. Com a consolidação da telenovela, a partir dos anos 60, risos, lágrimas, medos e ansiedades passaram a ser visualizados. Imagens - primeiro polarizadas entre o branco e o preto e, posteriormente, marcadas pela forte tonalidade das cores - transformaram percepções, conformaram novas subjetividades e agitaram o imaginário coletivo. O melodrama ocupou novos territórios; construiu sua hegemonia original e passou gradativamente a conviver com aventuras, comédias, policiais, até a plena explosão da diversidade ficcional na televisão, a partir dos anos 70.

Numa perspectiva mais geral, os gêneros ficcionais - matrizes culturais universais, recicladas e transformadas na cultura de massa - aparecem como elementos de constituição do imaginário contemporâneo e de construção da mitologia moderna: reposição arquetípica, aclimação do padrão originário a uma nova ordem e instrumento de mediação das projeções e identificações na relação com o público receptor.

O melodrama - como gênero exemplar no contexto da ficcionalidade massiva - se apresenta como elo de ligação dos diferentes momentos da cadeia que une espaço da produção, anseios dos produtores culturais e desejos do público receptor; perpassa, indistintamente, o imaginário de produtores e receptores. Os depoimentos de Lia Aguiar e Ceci Alencar, atrizes que trabalharam durante anos no rádio e o de Celina Passarinho, dona de casa, radiouvinte, são bastante esclarecedores à respeito desta relação:

---

47 Para a história da telenovela no Brasil retomar: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Mario Ortiz. op. cit.

48 Cf. CASTELLAR, José. *Depoimento. História do Rádio*. op. cit. pp. 09-13

" - Eu choro quando tenho que chorar e me emociono muito. (...) Mesmo que saíssemos do script, a emoção compensava. Eu acho que o conteúdo das novelas é sempre o mesmo, os ingredientes não mudam: amor, sofrimento e drama."

"Nós fomos muito amados através da Rádio São Paulo. As fãs, não sei, a gente entrando dentro da casa de todas elas (...) Elas nos levavam para cima do fogão, para o tanque, de volta para o fogão, para todos os lugares da casa"

"Me disseram para ouvir O Direito de Nascer (...) Era emocionante, muitas vezes eu cheguei a chorar e ficava ansiosa pelo capítulo seguinte. Quase sempre a gente trocava idéias com as vizinhas para saber o que ia acontecer no outro dia da novela." <sup>49</sup>

Confirmando: os gêneros ficcionais congregam em uma mesma matriz cultural referenciais comuns tanto a emissores e produtores como ao público receptor. Todos são capazes de reconhecer este ou aquele gênero, falar sobre suas especificidades, mesmo que ignorem as regras de sua produção, gramática e funcionamento. A familiaridade se torna possível porque os gêneros acionam mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivos de diferentes grupos sociais. De acordo com Martín-Barbero, sua "*competência textual narrativa interpela*" sujeitos fazendo com que matrizes culturais tradicionais sejam repostas. Pela memória de falas, textos, velhas histórias, contos e lendas - um dia narrados e ouvidos - o passado reencontra no presente seu sentido e permite a convergência de expectativas no processo de restauração de experiências. Seria possível afirmar que a reposição de matrizes culturais tradicionais, por meio dos gêneros ficcionais, colabora na *salvação* das *origens*, resgate da memória individual e coletiva e restauração da *experiência*, que na modernidade vai se fragilizando em meio ao torvelinho das meras *vivências* <sup>50</sup>.

Gêneros ficcionais constituem, portanto, um padrão a mais na sólida configuração da indústria cultural. Radionovelas, telenovelas, filmes, peças, e livros carregam a marca do melodrama, da comédia, da aventura; as narrativas se sucedem e são veiculadas por sons, sinais gráficos, imagens. Os produtos culturais resultam de um amplo processo que articula

---

49 "A emoção com sonoplastia. E em capítulos". op. cit. s/p; ALENCAR, Ceci. *Depoimento. A história do rádio*. IDART. TR 229. São Paulo. s/d. p. 14; e "Filhos, vinagre e fantasia". *Jornal da Tarde*. São Paulo. s/d. s/p.

50 As noções de *reconhecimento*, *competência textual narrativa* e *interpelação* são utilizadas por: MARTÍN-BARBERO, Jesús. op.cit, principalmente. pp. 124-153 e 229-247 e exemplificadas na reconstituição das especificidades do folhetim e do melodrama. Já os conceitos de *salvação*, *origem*, *vivência*, *experiência* e *memória* estão sendo utilizados de acordo com referenciais contidos em várias reflexões de Walter Benjamin.

tradições literárias e matrizes culturais populares às necessidades econômicas dos mercados televisual, radiofônico, literário e cinematográfico. A ficcionalidade recorta os campos; está presente nos diferentes momentos do processo de produção de mercadorias culturais: na proposta dos produtores e na imaginação dos receptores. Em qualquer que seja o meio - no jornal, com o folhetim; no rádio, com a radionovela; na TV, com a telenovela, a proposta se repõe. Martín-Barbero esclarece, exemplificando:

*"el éxito del radioteatro debe bastante menos al medio radio que a la mediación ahí establecida con una tradición cultural."* <sup>51</sup>

Na esfera da produção e na história dos campos, localizam-se as particularidades, organizadas ao redor de padrões da indústria cultural; no território reservado aos gêneros, as universalidades podem ser encontradas, plenas de especificidades. Convém, entretanto, ressaltar - retomando - que os gêneros devem ser encarados como modelos dinâmicos, com repertório variado de estruturas. Elas resultam da conexão entre um ou mais gêneros e da relação entre formas originais e elementares, com novos recursos. Esses, quando introduzidos, transformam e recriam padrões mais ou menos acabados. Gêneros, portanto: espaço ficcional e efeito de um múltiplo processo que relaciona, articuladamente, matrizes culturais tradicionais, tecnologias e luta entre os interesses da indústria cultural, a força *criativa* dos produtores e os desejos dos receptores; tudo isso, contextualizado historicamente.

### III.

Para finalizar, poucas palavras sobre receptores. A reflexão até aqui apresentada não estabelece diretamente um diálogo com teorias da recepção e nem apresenta resultados de uma pesquisa concreta sobre o receptor de radionovelas ou telenovelas. Aponta e dialoga, contudo, com tendências que consideram a cultura e a produção cultural industrializada como inerentes - e não exteriores - ao cotidiano e ao modo de vida dos sujeitos envolvidos, sejam eles produtores ou receptores. A preocupação se localiza na percepção sobre quem são esses receptores, como se dá a produção de seu universo simbólico e quais são as especificidades da cultura popular em suas condições de uso e relações com a cultura de massa.

A noção de *estruturas de sentimento*, proposta por Raymond Williams, pode contribuir para uma melhor delimitação dessa abordagem. Ele assegura que entender cultura como modo de vida implica em desvendar estruturas de sentimento presentes nas relações que se estabelecem entre produtores, receptores e produtos culturais:

---

51 MARTÍN-BARBERO, Jesús. op. cit. p. 184.

*"Estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente, e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas (...) uma definição alternativa seriam as estruturas de experiências."*<sup>52</sup>

Portanto, não importa se a pesquisa tenha por objetivo refletir sobre a produção das materialidades culturais, gêneros ficcionais ou público receptor. Isso pode ser desenvolvido desde que cada um destes elementos que compõem o universo cultural esteja permanentemente referenciado à globalidade da cultura. Esta, por sua vez, deve ser entendida como sistema total que envolve aspectos materiais, espirituais e modo de vida. Nesse contexto, o papel do receptor, leitor ou espectador não pode ser encarado como passivo, iludido ou alienado. A introdução de uma abordagem analítica que caminha em direção à incorporação das subjetividades ou à construção de uma teoria do sujeito só pode afirmar positivamente a realidade de sujeitos ativos. Ativos pela existência de uma série de normas que acionam o imaginário. Participantes na construção das imagens, reconhecimento de sinais, preenchimento de lacunas e reconstituição de um estilo familiar e conhecido. Capazes de perpetuar e redefinir padrões; de apropriar-se dos gêneros ficcionais e transformá-los em referências, ao mesmo tempo, particulares e universalizantes.

## Referências bibliográficas

---

- ALMEIDA PRADO, Décio. *O triunfo do melodrama: João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972
- ARA, Angel. *Los clásicos y el microfono: del arte y oficio de escribir para la radio*. Caracas. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. 1967
- ARNHEIM, Rudolf. *Estética radiofônica*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980
- BELLI, Zenilda Poci Banks Leite. *Radionovela: análise comparativa na radiodifusão na década de 40; através de registros de audiência em São Paulo*. São Paulo. ECA-USP. Mestrado. 1980
- BORELLI, Silvia Helena Simões. "Fictional genres in mass culture". *Communication for a new world*. J. Marques Melo (org). National and International Cooperation Center/ECA-USP. São Paulo. 1993.
- CANTOR, Muriel. *The soap opera*. Beverly Hills: Sage. 1983
- CASTILHO, Daniel Pietro. *Radiodrama y vida cotidiana*. Quito. Belen. s.d.p.
- COLOMINA DE RIVERA, Marta. *El huésped alienante: un estudio sobre audiencia e efectos de las radio-telenovelas en Venezuela*. Maracaibo. Editorial Universitaria. 1968

---

<sup>52</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 1979. p. 134.



- CURY, Lucilene. *Pequenos grandes contos da América Latina: uma série radiofônica*. São Paulo. ECA-USP. Doutorado. 1992
- Depoimentos. *A história do rádio*. São Paulo. IDART. 1976.
- Depoimentos. *A história do rádio*. São Paulo. Centro Cultural São Paulo. SMC. PMSF. 1978.
- Gravações. *O rádio no Brasil: 55 anos da Rádio Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. Serviço Brasileiro da BBC. s/d.
- LEWIS, Peter. *Radio drama*. London. Longman. 1981.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gili, 1987.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (coord). *Televisión y melodrama*. Colombia: Tercer Mundo, 1993.
- MAZZIOTTI, Nora (comp). *El espectáculo de la pasión: las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993.
- MAZZIOTTI, Nora. *Soy como de la familia: conversaciones de Nora Mazziotti con Alberto Migré*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.
- MEYER, Marlise. "Folhetim para almanaque ou Rocambole, a ilíada do realejo". *Almanaque*, nº 14, 1982.
- MIRA, Maria Celeste. "Televisão, classes populares e mediação cultural". *Travessia. Revista do migrante*. São Paulo. CEM (Centro de Estudos do Migrante). Ano VI. Nº 17. set-dez/1993.
- MODLESKI, Tania. *Loving with vengeance*. Hamden (Connecticut), Archon Books. 1982.
- OROZ, Silvia. *O cinema de lágrimas na América latina*. Rio de Janeiro. Rio Fundo. 1992.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mario Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo. Brasiliense. 1989.
- PRZYBOŚ, Julia. *L'entreprise mélodramatique*. Paris. José Corti. 1987
- RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: o audiovisual e a ficção de massa na Brasil*. Doutorado. São Paulo. PUC-SP. 1990.
- RIVERA, J. B. "Los avatares de una vieja pasión nacional: radio y teleteatro" In: *Medios de comunicación y cultura popular*. A. Ford, J. B. Rivera, E. Romano (org). Argentina. Legasa Ediciones Culturales Argentinas. 3ª ed. 1990
- RIVERA, J. B. "Radioteatro: la máquina de capturar fantasmas" In: *Medios de comunicación y cultura popular*. A. Ford, J. B. Rivera, E. Romano (org). Argentina. Legasa Ediciones Culturales Argentinas. 3ª ed. 1990
- ROMANO, E. "¿Existió el escritor de radioteatro?" In: *Medios de comunicación y cultura popular*. A. Ford, J. B. Rivera, E. Romano (org). Argentina. Legasa Ediciones Culturales Argentinas. 3ª ed. 1990
- SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catalogos, 1985.
- SPERBER, J. B. (org). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo. E.P.U. 1980.
- TERRERO, P. *El radioteatro*. C.E.de A.L. Buenos Aires. 1981.
- VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Enfim, um manual para facilitar a vida. De estudantes, professores e pesquisadores da Comunicação.



*Fontes para o Estudo da Comunicação* é um inventário de livros e publicações monográficas editadas no período de 1984-1993, organizado pelo Prof. José Marques de Melo, com 690 referências de publicações brasileiras e das

mais importantes obras em inglês, espanhol e francês.

O manual vem facilitar o manuseio de um vasto conjunto de fontes e referências nos diferentes segmentos que constituem o universo das Ciências da Comunicação. Publicado em 1995 como volume da "Coleção Intercom de Comunicação".

**Preço por exemplar: R\$ 14,00**

Preencha já o cupom de pedido que se encontra no final da revista e envie acompanhado de cheque nominal para:

**Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, nº 443 - Bloco "A" - Sala 01 - CEP 05508-900 - São Paulo - SP