

Narrativas audiovisuais nos países lusófonos

Encontros, fronteiras e territórios comuns

Organizadores
Cristiane Neder
Teresa Norton Dias

Coprodução

**Laboratório de Performance Experimental | Conselho de Cultura
Universidade da Madeira | Portugal**

**Grupo de Pesquisa Estudos Luso Brasileiro do Audiovisual
Universidade do Estado de Minas Gerais | Brasil**



José Castellar: o rádio como profissão ¹

Eduardo Vicente ²

Introdução

A obra e carreira de José Castellar (1923-1994), que atuou intensamente no rádio paulistano entre as décadas de 1940 e 1950, traduzem exemplarmente as tendências do rádio brasileiro no período. Ao longo de sua carreira, Castellar atuou em inúmeras emissoras de rádio de São Paulo, roteirizando e dirigindo programas de diferentes gêneros e formatos, com grande predominância do ficcional, e adequando suas produções ao gosto de diferentes públicos. O texto a seguir irá também apresentar algumas de suas obras, buscando, a partir de sua trajetória, iluminar o cenário radiofônico paulistano e algumas das principais características da produção então desenvolvida.

A base para a pesquisa aqui apresentada foram os depoimentos prestados pelo autor e disponibilizados pelo Acervo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo (CCSP), bem como o acervo de roteiros de Castellar que foi organizado por este pesquisador e encontra-se disponibilizado na ECA/USP³.

Inicialmente, será oferecida uma breve apresentação do cenário radiofônico paulistano do período e, a seguir, uma visão geral sobre a

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Universidade de São Paulo. eduvicente@usp.br

³ Constei, para a organização do acervo, em 2012, com a fundamental ajuda de Rafael Venâncio, pesquisador de rádio e, naquele momento, estudante de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da ECA/USP.

carreira de José Castellar, juntamente com a descrição de algumas de suas obras mais significativas

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

O cenário radiofônico paulistano

Embora seja inegável o papel da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, como a mais importante emissora da história do país e, portanto, uma referência fundamental para o rádio em todas as suas áreas de produção, é preciso considerar que São Paulo contou com uma importante produção radiofônica local, dotada de considerável autonomia, além de um amplo e significativo número de emissoras. Assim, embora tendo a emissora carioca como paradigma, é importante afirmar que a cidade de São Paulo desenvolveu uma tradição própria no rádio, na qual foram inúmeras as produções voltadas para a música, a história, os temas de sua atualidade e os seus personagens típicos. É de se supor que fizessem isso respondendo às demandas de um público local que a Nacional não poderia, evidentemente, atender de forma satisfatória.

Como exemplos de obras paulistanas voltadas para o local no sentido aqui proposto, tivemos produções críticas e politizadas como *A História de Zé Caolho*, de Dias Gomes; *Ópera em 1040 Quilociclos*, de Tulio Lemos; e *A História das Malocas*, de Osvaldo Molles. Porém, essa preocupação com o local se manifestava também em produções com outras motivações. Por exemplo, se a obra de Molles era fortemente influenciada pela literatura de Alcântara Machado, ela também se vinculava a uma tradição estabelecida nos programas radiofônicos humorísticos de São Paulo desde

os anos 1930, como *Cascatinha do Genaro* e *As Aventuras de Nhô Totico*⁴, que apresentavam personagens baseados em habitantes típicos da metrópole paulistana, tanto os vindos do interior de São Paulo e de outros estados, especialmente do nordeste, como os imigrantes italianos, espanhóis, portugueses e libaneses (Guerrini Jr., 2009).

Essa característica local da produção radiofônica paulistana talvez tenha sido favorecida também pela grande diversidade de programas produzidos na cidade durante o período, atribuída por Rocha e Vila (1993) à intensa concorrência entre as emissoras. José Castellar, em depoimento de 1978, acrescenta ainda que o rádio de São Paulo pagava salários sensivelmente inferiores aos praticados no Rio, o que levava a um êxodo dos astros e estrelas para a Capital Federal e obrigava as emissoras locais a uma constante renovação de seus programas e elencos (Castellar, 1978). Além disso, Lia Calabre aponta que havia uma “grande circulação de textos no eixo Rio-São Paulo. Oduvaldo Viana, Otávio Augusto Vampré, Ivani Ribeiro e Walter Foster atuavam muito mais em São Paulo, mas vendiam seus textos para emissoras de outras regiões do país. (Calabre, 2007: 75)

Assim, se tivemos um rádio marcadamente paulistano em determinados programas, tivemos também a versão paulistana do modelo que se tornava hegemônico através da Rádio Nacional, como as radionovelas e os programas de auditório, por exemplo. Patrocinado por grandes anunciantes nacionais e internacionais, esse rádio era legitimado por um *star-system* local, composto por autores, apresentadores, cantores e atores. É especialmente a esse rádio hegemônico que, como veremos, pode ser relacionada a produção de José Castellar.

⁴ *Cascatinha do Genaro* foi “apresentado por Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, primeiramente na Rádio Cruzeiro e, posteriormente, na Rádio São Paulo” (<http://www.dicionariompb.com.br/nha-zefa/dados-artisticos>, acessado em 04/08/2021). Vital Fernandes da Silva, o Nhô Totico, atuava pela Rádio Cultura (Guerrini Jr., op.cit.: 12).

Nelson Mendes Caldeira, em seu *Estudo Sobre a Rádio-Difusão em São Paulo*, publicado em 1942 pela Federação Paulista das Sociedades de Rádio, aponta que, naquele ano, o Estado de São Paulo contava com 42 emissoras de rádio contra 14 do Distrito Federal (que se somavam a outras 04 emissoras do Estado do Rio de Janeiro), 11 de Minas Gerais e 05 do Rio Grande do Sul – os Estados com o maior número de emissoras do país.

O Brasil contava, naquele momento, com 94 emissoras (Caldeira, 1942: 09) e o Estado de São Paulo respondia, portanto, por 45% do total.

O marco inicial do rádio de São Paulo é a criação, em 1923, da Rádio Sociedade Educadora Paulista. No ano seguinte, surge a Rádio Club São Paulo, segunda emissora da cidade (Tota, 1990: 44). Em 1927, ocorre a criação da Sociedade Rádio Cruzeiro do Sul, que interrompe suas transmissões depois de poucos meses de atividade, mas ressurgue, em 1932, já sob o controle comercial de Alberto Byington Jr., que atuava “na área de importação e comercialização de rádios e peças” (idem: 58)⁵. A partir da Cruzeiro do Sul, Byington formaria a primeira cadeia de emissoras do país, a Verde Amarela, que reuniu as emissoras Radio Philips do Brasil (RJ), Radio Sociedade Mayrink Veiga (RJ), Rádio Clube de Juiz de Fora (MG) e Radio Clube de Santos (SP) (Rocha & Vila, 1993: 46).

O ressurgimento da Rádio Cruzeiro do Sul aponta para a importante mudança trazida pelo Decreto 21.111, de 01 de março de 1932, que regulamentou a publicidade radiofônica. A partir dele, teremos a orientação comercial dominando as ações e os empreendedores privados substituindo as associações e sociedades sem fins lucrativos na gestão das emissoras. A Rádio Sociedade Record, fundada em 23/10/1928, sintetiza bem esse processo. A partir de 1931, sob a liderança de Paulo Machado de Carvalho, a emissora inicia a formação de um elenco próprio, volta-se a

⁵ Byington havia fundado, em 1928, a gravadora Colúmbia do Brasil, que posteriormente seria rebatizada como Continental Gravações Elétricas.

um público mais amplo e alcança grande sucesso. A emissora iria manter sua hegemonia em São Paulo por muitos anos.

Com o incremento das verbas publicitárias, no ano de 1933 duas novas emissoras irão surgir na cidade: a Rádio Sociedade Cosmo e a Rádio Difusora de São Paulo. A Cosmo foi fundada pela Organização Byington, tendo seu nome alterado depois para Rádio América. Já a Difusora foi criada por um grupo de empresários locais e, posteriormente, revendida aos Diários Associados, de Assis Chateaubriand (Rocha & Vila, op.cit: 46).

Nos anos seguintes, várias outras emissoras surgiriam, três delas sob o controle de Paulo Machado de Carvalho: Rádio São Paulo, que representou a volta, sob um modelo comercial, da Rádio Club São Paulo; Rádio Excelsior, a “face elitizada da organização Record” (Idem, p. 56) e a Sociedade Bandeirantes de Radiodifusão. Além delas, tivemos ainda as criações das rádios Tupan (depois Tupi), já como parte do grupo Diários Associados, e Cultura, criada por Olavo e Dirceu Fontoura, filhos do proprietário dos Laboratórios Fontoura, que produziam o Biotônico de mesmo nome (Guerrini Jr., op.cit.)⁶.

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

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

⁶ Em 1959, a Cultura será adquirida pelo grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand e, dez anos depois, pela Fundação Padre Anchieta, tornando-se uma emissora educativa (Guerrini Jr., op.cit.: 69-70).

inaugurada em 1953⁷; e a Rádio Eldorado, criada em 1958 como braço radiofônico do Grupo Estado (Vicente, 2011: 58). Esse era o grupo de emissoras atuante na cidade durante o período de atividades no rádio de José Castellar.

A carreira de José Castellar

José Castellar nasceu em Recife, em 18/03/1923, e mudou-se ainda criança para o Rio de Janeiro com a família. Segundo depoimento que concedeu em 21/07/1978 a Eliana Lobo de Andrade Jorge, o início de sua carreira como roteirista de rádio foi, em boa medida, casual. Em 1943, ainda residindo no Rio de Janeiro, ele se tornou redator de uma agência de publicidade, onde uma de suas primeiras atribuições foi a de escrever uma radionovela para o departamento de rádio da empresa (Castellar, 1978).

Embora ele não mencione o nome da agência em seu depoimento, tratava-se da Standard, criada em 1933 por Cícero Leuenroth e que tinha então como sua principal cliente a empresa norte-americana Colgate-Palmolive. Assim, José Castellar envolve-se com as radionovelas ainda num momento inicial dessa produção. Conforme observa Lia Calabre:

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

⁷ <http://radiogdejulho.com.br/historico>, acessado em 02/08/2021.

Algumas passagens do depoimento de Castellar atestam o modo como a produção de radionovelas era desenvolvida dentro da Standard e, também, sobre o controle que a agência buscava exercer sobre o trabalho de seus contratados – pedindo modificações no roteiro, inclusão de personagens e recursos narrativos etc. E embora Castellar achasse que o roteiro que escrevia “era apenas para treinar e depois iam jogar fora”, ele é avisado de que deve se apressar e que sua novela – que se chamava *Regeneração* e não consta do acervo – iria ao ar em breve, no Teatro de Romance dos produtos da marca Peixe, da Rádio São Paulo. Quando a data da estreia já estava próxima, ele é avisado de que a novela não será assinada por ele, mas por “João de Deus”, o pseudônimo utilizado por todos os escritores da agência e que funcionava, portanto, como uma espécie de assinatura da Standard nas produções de seus funcionários (Castellar, op.cit.)⁸.

Assim, fica evidente a intenção das agências de manter um controle rígido sobre os roteiros produzidos por seus funcionários e que ela os considerava como sendo de sua propriedade. É também evidente que o interesse comercial das agências e, mais especialmente, de seus clientes, seria sempre um fator crucial num campo de produção que, nesses termos, nunca seria completamente autônomo.

Em depoimento de 1979, Castellar admite que, quando havia liberdade na escolha do argumento e uma menor interferência da agência, ele se envolvia mais no trabalho. Mas em qualquer caso, segundo ele, havia sempre a intenção de levar ao público temas importantes e atuais, “envolvendo com o véu diáfano da fantasia a crua nudez da verdade”, ao

⁸ Segundo o depoimento, Castellar se mostrou insatisfeito com essa exigência e, numa solução conciliatória, a empresa definiu que as novelas de todos os autores seriam, daí em diante, assinadas com o pseudônimo Sérgio Castellar. ⁹ A primeira frase é, na verdade, uma citação imprecisa de Eça de Queiroz. A expressão correta, que Castellar utiliza em diversas de suas produções, é “sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia”, subtítulo do romance *A Relíquia*, de Eça de Queiroz, de 1887.

mesmo tempo em que “havia essa ginástica de, com a possível dignidade, mantermos o íbopo” (Castellar, 1979)⁹. Castellar acrescenta ainda que a radionovela começou em pleno Estado Novo e que, portanto, também era preciso enfrentar a questão da censura (Castellar, op.cit.).

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

Rapidamente, Castellar irá alcançar o que considera o seu primeiro sucesso desse período através de *Anel de Noivado*⁹, uma trilogia de radionovelas em que um anel une as trajetórias de diferentes gerações de mulheres de uma mesma família. Esse trabalho, que ele aparentemente já assinou com seu nome verdadeiro, também lhe garantiu um período de produção mais contínua, superando as limitações impostas pelas radionovelas de dois meses de duração (Castellar, op.cit.).

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

⁹ O roteiro dessas radionovelas não faz parte do Acervo Castellar.

Outro fato marcante lembrado por Castellar sobre seu período inicial no rádio, é o da chegada ao Brasil de Mr. Penn, gerente da Colgate-Palmolive transferido de Cuba: “Mister Penn veio entusiasmado com a radionovela, querendo lançar aqui e lançou ‘Em Busca da Felicidade’” (Castellar, op.cit.). Essa radionovela, como se sabe, é considerada a primeira radionovela veiculada no Brasil e foi ao ar em 5 de junho de 1941, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, numa adaptação de Gilberto Martins do original do cubano Leandro Blanco (Borelli & Mira, 1996: 34). Como Lia Calabre observa,

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

A questão da importação dos roteiros é significativa para a carreira de Castellar porque por essa época ele será transferido para São Paulo, “entre outras coisas, para adaptar as novelas de Leandro Blanco”, sempre pela agência Standard e para a Colgate Palmolive (Castellar, op.cit.). A partir desse momento, ele irá se instalar definitivamente na cidade.

O Acervo Castellar

O acervo é composto pelos roteiros de 226 programas de rádio e televisão, de diferentes gêneros, incluindo radionovelas e telenovelas completas, programas de auditório, programas musicais, teledramas e

radiodramas. Desse total, temos 150 produções radiofônicas, sendo 102 de José Castellar, uma delas em parceria com Péricles do Amaral (*O Coração que eu Roubei*, de 1951); 10 de sua esposa, Heloísa¹⁰; e 05 assinadas por Fabiano da Assunção, pseudônimo que foi utilizado por Heloísa e, ocasionalmente, também por seu marido¹². O acervo traz ainda 24 roteiros de programas de Thalma de Oliveira, um de Gilberto Martins (*Pandemonio Gessy*, sem informação de data ou emissora), um de Cassiano Gabus Mendes (*Pantera Humana*, radiodrama escrito para o *Teatro de Emoção Gessy*, levado ao ar pela Rádio Tupi, em 1944), um de Lourival Amaral (*Seu criado, obrigado*, revista radiofônica de 1954 sem indicação de emissora) e 06 trabalhos dos quais não foi possível determinar o autor, mas que provavelmente são de José Castellar. Como obras de Castellar, foram considerados tanto os trabalhos de sua autoria como as adaptações e traduções realizadas por ele para o rádio.

O acervo abrange mais de 30 anos, sendo o mais antigo registro a radionovela *O Caminho do Pecado*, produzida para a Rádio São Paulo, em 1943, onde não foi encontrada referência ao autor, e o mais recente a telenovela *Papai Coração*, de 1976, adaptada por José Castellar para a TV Tupi a partir da obra *Mundo de Juquete*, do argentino Abel Santa Cruz. Dos 102 trabalhos radiofônicos do acervo assinados pelo autor, 56 trazem a indicação da emissora e estão distribuídos entre 07 delas: 21 para a Rádio São Paulo, 19 para a Rádio Difusora de São Paulo, 08 para a Rádio Tupi, 04 para a Rádio Nacional (tanto a do Rio quanto a de São Paulo), 02 para a Rádio Cruzeiro do Sul, um para a Radio Tamoio (RJ) e um para a Rádio Cultura. Há ainda trabalhos radiofônicos produzidos para agências de

¹⁰ Maria Josefa Castellar (1921-1995) casou-se com José em 1946 e adotou Heloísa como nome artístico para sua carreira de roteirista. Segundo depoimento que concedeu ao IDART, ela trabalhava na agência Standard como secretária e só se tornou roteirista a partir dos anos 1950, quando já estava na Rádio Tupi. Também por ter começado a trabalhar mais tarde como roteirista, sua produção está muito mais ligada à televisão do que ao rádio. ¹² Conforme informação fornecida ao autor por Dora Castellar, filha do casal.

publicidade como a J.W. Thompson e a já citada Standard. Dentre os patrocinadores mencionados nesses roteiros temos Velman, Valery, Loção Juvênia, Johnson & Johnson, Gessy, Farinha Maria, Biscoitos e Massas Piraquê, Biotônico Fontoura, Fundação Brasil, Goodyear, Magnésia Fluida de Murray, Aerovias Brasil e Colgate-Palmolive.

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

O trabalho para televisão de data mais antiga é *Noivado das Trevas*, telenovela produzida para a PRF-3 (TV Tupi) em 1952. Em 1955, surgirão os primeiros trabalhos para a TV Paulista (canal 5), emissora fundada por Oswaldo Ortiz Monteiro três anos antes. A partir de 1956, José Castellar, pelos roteiros contidos no acervo, passa a se dedicar exclusivamente à televisão. A colaboração com a TV Paulista irá se estender até 1966 e serão muitos os roteiros produzidos para essa emissora (teledramas principalmente, mas também programas de variedades, musicais e até um programa infantil).

Isso oferece um quadro bastante razoável das emissoras da cidade de São Paulo no período, bem como de alguns dos principais anunciantes e agências de publicidade do país. Entre os anunciantes, prevalecem os fabricantes de produtos para beleza e higiene feminina – as marcas nacionais Velman, Gessy, Valery, Juvênia e as internacionais Colgate-Palmolive e Johnson & Johnson. Esse cenário é coerente com aquele

descrito por Lia Calabre em sua pesquisa sobre o rádio carioca desse período, onde

O público-alvo das radionovelas era o feminino, os grandes anunciantes desse tipo de programação eram os fabricantes produtos de limpeza e de higiene pessoal. Uma pesquisa do IBOPE, realizada em janeiro de 1944, apontava a seguinte audiência para o período de 10h às 11h da manhã: 69,9 % de mulheres, 19,5% de homens e 10,6% de crianças. O horário matinal concentrava os maiores índices diários de audiência feminina (...). Até meados da década de 1950, a Sydney Ross foi a maior patrocinadora das novelas, seguida por Antisardina - o creme da mulher feminina; Óleo de Peroba; Colgate - Palmolive; Toddy do Brasil e Perfumaria Myrta Eucalol. A partir de 1955, os patrocinadores começaram a variar mais, podendo ser encontradas empresas de eletrodomésticos como a Arno S/A e a Walita ou de roupas íntimas como a DeMillus, Mourisco ou Alteza. (Calabre, 2007: 73).

Essa vinculação entre anunciantes de produtos de beleza e a produção ficcional demonstra uma clara aproximação com o mercado publicitário norte-americano de rádio, onde a denominação *soap opera* foi cunhada pela imprensa, ainda nos anos 1930, justamente para evidenciar essa conexão. Essas produções, na década seguinte 1940, iriam responder naquele país por mais de 90% do horário de transmissão diurna patrocinada das rádios (Allen, 1985: 16).

Exemplos de produções do acervo

Ofereço uma amostra mais ampla das produções do acervo em minha tese de livre docência, Radiodrama em São Paulo, Política, Estética e Marcas Autorais no Cenário Radiofônico Paulistano, defendida na ECA/USP em 2015¹¹. Para os objetivos dessa comunicação, serão destacadas obras do autor que sintetizam algumas das características

¹¹ A tese está disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-07042016-144646/ptbr.php>.

importantes de seu trabalho. Entre estas características, destaco inicialmente a grande quantidade de adaptações de obras literárias.

Diversas dessas adaptações foram apresentadas no programa Rádio Romance, da Rádio Cruzeiro do Sul, patrocinado por Magnésia Fluida de Murray, Saponáceo Radium, Desinfetante Astro e Casa Paraíso. Uma delas, *A Tragédia de Salomé*, uma adaptação livre da peça de Oscar Wilde incorporava, inclusive, o depoimento do escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo que, em sua juventude, conheceu Wilde. A adaptação foi desenvolvida por Castellar em torno do diálogo entre os dois romancistas.

Algumas das adaptações são bastante livres e mantém, em alguns casos, uma ligação tênue com o texto original. Dois exemplos, entre muitos, seriam as comédias *Meu Filho É Mais Velho Do Que Eu* e *Sonho De Uma Noite De Verão*, ambas sem indicação de data ou emissora e adaptadas, respectivamente, de obras de F. Scott Fitzgerald (*The Curious Case Of Benjamin Button*) e William Shakespeare (*A Midsummer Night's Dream*).

O roteiro de *Meu Filho É Mais Velho Do Que Eu*, de caráter cômico, é iniciado com a marcha carnavalesca *Mamãe Eu Quero* e um diálogo entre a cegonha e a morte, que trocam suas cargas por engano. Por isso, o bebê nasce velho. A história termina com o protagonista (Euzébio) gritando que quer mamar e a volta da marcha que iniciou o programa. Já a adaptação de *Sonho De Uma Noite De Verão*, embora refira-se, como o texto original de Shakespeare, a um tempo em que “havia fadas e gênios no bosque, perto de Atenas”, traz gírias contemporâneas e é toda construída num tom paródico.

Do *Teatro Goodyear*, produção patrocinada por essa fabricante de pneus e veiculada pela Rádio Nacional (aos domingos, das 18:30 às 19:00), o acervo conta com pelo menos cinco produções de Castellar, todas de 1945 e adaptadas de contos estrangeiros: *O coração humano* (*Human Heart*), de

Adela Rogers Saint Johns, publicado pela revista *Cosmopolitan* em julho de 1940; *O Colar de Diamantes* (*The Necklace*), de Guy de Maupassant, publicado pela *Reader's Digest*, em 1937; *A Árvore da Lembrança* (*White Oak*), de Walter Marquiss, publicado pela revista *Blue Book*, em novembro de 1944; e *Um Coração de Mulher*, versão brasileira de um conto da *Cosmopolitan* do qual não é apontado o nome do autor ou o título original. Esses radio-contos normalmente traziam um prólogo e uma apresentação dos personagens antes do início da trama propriamente dita.

Embora as produções do acervo não apontem tão claramente para essa questão, alguns desses programas patrocinados, que trazem as versões de obras internacionais, representam um aspecto pouco estudado da história do rádio no Brasil, que é o da força dos anunciantes internacionais, especialmente dos norte-americanos, e de sua influência sobre o rádio brasileiro em sua “época de ouro”¹².

O recurso às adaptações foi utilizado, como se sabe, por inúmeros autores de rádio. Diante da alta demanda de produções imposta pelo meio, entende-se que a adaptação era menos trabalhosa do que a criação de roteiros originais, além de permitir a utilização de autores e textos já consagrados junto ao público. Além disso, o conjunto de sua obra mostra que Castellar dominava a língua inglesa e tinha um considerável conhecimento sobre a literatura anglo-saxônica.

Como ilustração do universo das radionovelas escritas ou adaptadas por Castellar temos, entre outros exemplos, *A Lei do Coração*, de 1944 – uma das adaptações de textos de Felix Blanco feitas por Castellar para a Colgate-Palmolive. A produção era veiculada de segunda a sexta e teve a duração de 41 episódios, o que está de acordo com a afirmação de Castellar

¹² É razoável supor que essa influência tenha sido reflexo, ao menos parcialmente, da Política da Boa Vizinhaça (*Good Neighbor Policy*), iniciada por Franklin Roosevelt em 1933 e intensificada durante a II Grande Guerra, especialmente a partir da instalação da base aérea norte-americana em Natal/RN, em 1942.

de que as produções para as agências de publicidade (no caso, a Standard) duravam por volta de dois meses. A trama se passa no tempo presente, durante a II Grande Guerra, portanto, e narra as desventuras de Alberto Reis, músico brasileiro que residia em Paris com sua esposa, a também brasileira Vitória. Alberto é perseguido pelos nazistas por apoiar a resistência e Vitória, segundo informam a Alberto, é capturada e executada pelos alemães. A novela começa já com Alberto residindo no Rio de Janeiro, sofrendo a dor pela perda de Vitória, e sendo consolado por Irene, a filha do agiota que atormenta a sua vida. Depois de algum tempo, e apesar da resistência do pai, Irene se casa com Alberto. Três anos depois, no entanto, Vitória regressa ao Brasil e a trama acaba girando em torno da questão da escolha de Alberto entre as duas mulheres. Um detalhe curioso sobre a obra é a de utilizar uma trilha musical original composta por duas canções: a *Canção de Alberto*, que teria sido composta por Alberto para sua esposa Vitória e que ele sempre executa ao piano, e a *Valsa de Irene*.

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

Outra radionovela que merece destaque é *O Castelo Encantado* (Radio Difusora, 1945), produzida para o Radioteatro Biotônico Fontoura. A obra traz a indicação de ter sido baseada no romance *O Solar de Dragonwyck*, de Anya Seton, teve 19 capítulos e foi transmitida no horário

noturno (20:30 às 21:00) às terças, quintas e sábados. Ela é antecedida por um trailer (sete páginas de roteiro) que, assim como os trailers dos filmes atuais, assume a função de envolver e conquistar o ouvinte. O trailer, inicialmente, relembra que a novela anterior *Lua Sobre o Deserto*, “passava-se num ambiente exótico, romântico...”, no caso, como explica o personagem de um beduíno “entre as areias do deserto, onde raramente as palmeiras erguem a sua figura esguia...”. Afirmando que “o Radioteatro Bitônico Fontoura continuará apresentando a seus ouvintes novelas em ambientes estranhos, em épocas diversas, indo de encontro ao espírito romântico de toda mulher”, o narrador do trailer pergunta: “qual será o ambiente, exótico, distante e sedutor no qual vão acontecer as cenas cheias de romance e imprevisto da novela *O Castelo Encantado*?” Temos, em seguida, a apresentação das várias possibilidades: Espanha? Estados Unidos? China? Brasil imperial? Rússia? Para cada uma delas é apresentada uma transição musical, diálogos entre personagens e narrações sugerindo enredos e reproduzindo algumas informações (ou o senso comum) sobre esses países. Finalmente é revelado pelo narrador que o enredo

[...] passa-se nos Estados Unidos, em 1844, quando ainda havia senhores feudais, todo-poderosos, aristocratas que olhavam o povo com desdém... velhos puritanos, que estavam sempre a ler a Bíblia, e não toleravam que uma moça suspirasse de amor... e lindas raparigas sonhadoras que desejavam correr mundo, ver os arranha-céus de quatro andares de Nova York... poetas que cantavam as belezas do Novo Mundo ou as tristezas de uma cultura europeia desambientada no clima da América nascente e forte! (Castellar, 1945).

Outra produção que conta com um trailer interessante é a radionovela *O Sheik*, de 1950, baseada na obra homônima de E. M. Hull e escrita por Castellar para a Rádio São Paulo. A produção, com 31 capítulos

de 30 min. de duração, foi escrita para o Teatro de Aventuras da emissora e veiculada às segundas, quartas e sextas no horário das 21:30. Seu trailer de apresentação traz uma descrição (altamente ficcionalizada) do processo de criação do roteiro. O trailer é narrado pelo próprio Castellar (ou, mais provavelmente, por um radioator que o interpreta), e faz uma apresentação dos personagens – que, segundo o trailer, foram surgindo diante do autor em sua mesa de trabalho – e da trama. Esse trailer ocupa integralmente o que seria o primeiro capítulo da radionovela e atesta o prestígio que, àquela altura, Castellar já possuía junto aos ouvintes.

Também merece menção a série *Heroínas Anônimas*, escrita em 1946 para a Rádio Tupi. Nela, Castellar ficcionaliza as histórias de personagens reais. No caso, mulheres que inspiraram homens célebres. O acervo conta com programas dedicados a Emma Darwin (esposa de Charles Darwin), Maria Clemm (tia de Edgar Allan Poe), Ana Rutledge (primeiro amor de Lincoln), Lucia e Maria (inspiradores de Pasteur) e às mulheres da vida de Vitor Hugo.

Conclusão

Esse texto buscou oferecer um breve olhar sobre a obra e a carreira de José Castellar e, a partir da trajetória do autor, sobre o cenário radiofônico paulistano durante as décadas de 1940 e 1950, a “era de ouro” do rádio brasileiro. Com esse objetivo, foi apresentado o cenário formado pelas emissoras, agências publicitárias e patrocinadores, bem como algumas características da produção desenvolvida pelo autor.

Acredito que o exemplo de Castellar demonstra a existência, já nos anos 1940, de um significativo grau de organização do meio, com padrões de atuação já estabelecidos e um considerável nível de racionalização da produção. Também demonstra que, apesar do enorme espaço ocupado pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro nesse cenário, existia também uma

considerável produção radiofônica local – em São Paulo e outras grandes cidades brasileiras – que certamente merece um olhar mais atento por parte dos pesquisadores.

Outro aspecto que a amostra evidencia é a da grande influência da literatura sobre a produção radiofônica do período – especialmente através das adaptações de textos – e, mais especificamente, da literatura internacional. Isso pareceu se dever, no caso específico de Castellar, não apenas aos conhecimentos do autor como também à influência de patrocinadores internacionais, especialmente norte-americanos, através dos quais tivemos não só a adaptação de textos como a importação de gêneros radiofônicos – como o caso das radionovelas cubanas trazidas ao Brasil pela Colgate-Palmolive.

Mas entendo, acima de tudo, que falar do passado, no caso do rádio ficcional brasileiro, é também apontar para o futuro, especialmente nesse momento em que, através da prática do *podcasting*, temos o ingresso de um grande número de novos realizadores no espaço de produção antes ocupado exclusivamente pelo rádio terrestre e, com isso, a possibilidade de retomada desse gênero, que já ocupou um espaço central em nosso dial. Assim, um retorno aos autores da “época de ouro” do rádio brasileiro também pode ser uma fonte de inspiração para a retomada e atualização de tradições que poderão impulsionar um rádio mais diverso – estética, temática e socialmente – e, nesse sentido, mais democrático e politicamente relevante.

Referências

ALLEN, R. (1985). *Speaking of Soap Opera*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

- BORELLI, S. H. S. & MIRA, M. C. (1996). Sons, Imagens, Sensações, Radionovelas e Telenovelas no Brasil. In: *Intercom, Revista Brasileira de Comunicação*. São Paulo: Intercom, vol. XIX, n. 01, p. 33-57. Jan. a jun. 1996.
- CALABRE, L. (2006). *O rádio na Sintonia do Tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa.
- CALABRE, L. (2007). No tempo das radionovelas. In: *Comunicação & Sociedade*. São Bernardo do Campo: PósCom-Metodista, a. 29, n. 49, p. 65-83, 2º sem.
- CALDEIRA, N.M. (1942). *Estudo Sobre a Rádio-Difusão em São Paulo*. São Paulo: Federação Paulista das Sociedades de Rádio.
- CASTELLAR, J. (1945). *O Castelo Encantado*. Roteiro radiofônico. São Paulo.
- CASTELLAR, J. (1978, julho 21). Depoimento concedido a Eliana Lobo de Andrade Jorge. São Paulo: Idart/CCSP.
- CASTELLAR, J. (1979). Radionovela: do passado às perspectivas futuras. Depoimento concedido. São Paulo: Idart/CCSP.
- GUERRINI Jr., I. (2009). *Do Biotônico ao Palácio do Rádio: Um estudo sobre a Rádio Cultura de São Paulo, na sua fase de emissora comercial, com base nos documentos arquivados no Centro Cultural São Paulo*. Pesquisa docente. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero.
- ROCHA, V. L. & VILA, N. V. H. (1993). *Cronologia do rádio paulistano: anos 20 e 30*. São Paulo: CCSP/Divisão de Pesquisa.
- TOTA, A. P. (1990). *A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.
- VIANA, D. (1984). *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Brasiliense.
- VICENTE, E. (2011). Música e disco no Brasil: a trajetória do Grupo Eldorado. *Comunicação e Educação*. São Paulo: ECA/USP, v.16. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/44865>