

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**



Radiodrama nos anos 1980: o projeto de produção da Lintas/Gessy Lever ¹

Eduardo Vicente ²

Ao falar sobre a produção de radionovelas no Brasil, Lia Calabre afirma que “na década de 1970 o gênero desapareceu, apesar de algumas tentativas isoladas de reativá-lo” (CALABRE, 2007, p. 82). Embora a afirmação seja, de um modo geral, correta, esse texto será dedicado a um projeto de produção que representou uma admirável exceção dentro desse cenário: ao longo da década de 1980, milhares de horas de programas ficcionais radiofônicos foram produzidas em São Paulo naquele que foi, sem dúvida, o maior projeto brasileiro do gênero durante o período. A empresa responsável por essa produção foi a Lintas, a housing agency da anglo-holandesa Gessy Lever (atual Unilever).

As radionovelas, séries e peças ficcionais criadas no projeto foram veiculadas – em alguns momentos – por mais de trezentas emissoras, localizadas principalmente em cidades do interior de estados das regiões Norte, Centro-Oeste e Nordeste do país. Essa comunicação busca oferecer um relato sobre esse projeto, discutindo questões como a importância do rádio dentro do cenário das comunicações do país no período, a relação que o projeto estabeleceu com a produção cultural independente paulistana e a atualização tecnológica que possibilitou para a produção

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Universidade de São Paulo. eduvicente@usp.br

radiofônica ficcional, além de apresentar algumas das obras produzidas e dos profissionais envolvidos.

Inicialmente, será oferecido um histórico da atuação das empresas Gessy e Lever no rádio brasileiro até a década de 1970. Depois, um breve olhar sobre o lugar do rádio no cenário das comunicações brasileiras durante a década seguinte. A seguir, será apresentado o projeto radiofônico da Lintas e detalhes sobre a formação da equipe, trabalhos produzidos, forma de distribuição dos programas e a sua base tecnológica.

Para a realização desse trabalho, contei com a colaboração de inúmeros profissionais e amigos. Valvênio Martins, Geraldo Leite, Nivaldo Ferraz, Zalo Comutti, Enéas Carlos Pereira e Chica Brother, que atuaram no projeto, tiveram a gentileza de me conceder seus depoimentos. As pesquisadoras Fabiana Nogueira e Viviani Alves, do Centro de História da Unilever Brasil, forneceram valioso material sobre o projeto de rádio e sobre a história da Gessy e da Unilever, composto por textos de pesquisa, um livro sobre a empresa, um *clipping* de jornais e revistas e centenas de horas de gravações. Carlos Minehira, meu ex-aluno de graduação na Universidade Anhembí Morumbi, apresentou-me um primeiro panorama sobre a produção radiofônica da Lintas que funcionou como um importante ponto de partida para esse texto. A todos, registro aqui meus sinceros agradecimentos.

A Gessy-Lever e os caminhos da *soap opera* brasileira

A história da Gessy remonta ao ano de 1897 quando, na cidade de Valinhos (SP), o veneziano José Milani, que importava produtos de limpeza, adquire uma pequena fábrica de sabão. A empresa assim formada, a José Milani & Cia, lança o sabão Minerva poucos anos depois e, em 1913, o sabonete Gessy (UNILEVER, 2001, p. 13-14), assumindo, em 1932, a denominação Companhia Gessy Industrial. Sua atuação no rádio

será bastante expressiva na década de 1940 tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, patrocinando “programas de aventuras como O Homem Pássaro; de música como Versos e Melodias Gessy e Alma Cabocla; de variedades, como o Grande Show Gessy; e de esportes, como Rádio Esporte Gessy.” (IDEM: 80-83).

Já a Lever Brothers surgiu em Bolton, Inglaterra, no ano de 1884, como um negócio de venda de sabão criado por William Hesketh Bolton em sociedade com seus irmãos. Sua grande inovação em relação aos concorrentes foi cortar o sabão em pedaços regulares e embalá-los, criando a marca *Sunlight*. Poucos anos depois, *Sunlight* já era o sabão mais vendido no mundo e a Lever ampliava suas atividades lançando os flocos *Lux*, para lavagem de roupas e, mais tarde, o sabonete de mesmo nome (UNILEVER, 2001: 12-13).

A empresa chega ao Brasil em 1929 como Sociedade Anônima Irmãos Lever e lança seu sabonete Lever em 1932³. A Lintas, Lever International Advertising Services, a *house agency* da empresa, é implantada no país em 1931.

Em relação ao rádio, a Lever foi uma das responsáveis, nos Estados Unidos, pela tradição das *soap operas*. Ela se tornou um dos maiores anunciantes da era de ouro do rádio norte-americano patrocinando programas como *Lux Radio Theater*, *The Bob Hope Show* e *Big Town*, com Edward G. Robinson (DOUGHERTY, 1983)⁴. No Brasil, um passo inicial em relação ao veículo foi dado em 1936, quando Rodolfo Lima Martensen, que se tornaria depois diretor da Lintas, funda a Companhia Royal de Radio Produções, a partir de um convite do Departamento de Propaganda da Irmãos Lever. Sua primeira produção será o programa *Hora Esquisita*,

³ O sabonete seria relançado no Brasil, com o nome Lux, apenas em 1963.

⁴ Todos esses programas permaneceram no rádio entre as décadas de 1930 e 1950, migrando depois para a televisão.

patrocinado pelo sabonete Carnaval, da Lever, e lançado em julho pela Radio Difusora de São Paulo.

Por anos a fio a Lever patrocinou programas de auditório da Rádio Nacional. E pôs o seu nome num de variedades, o Levertimentos, que era transmitido simultaneamente pela Nacional e pela Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro, e pela Tupi e Difusora, em São Paulo, movimentando uma constelação de que faziam parte, entre outros, Pixinguinha, o apresentador César Ladeira, as cantoras Marlene, Emilinha Borba e Ângela Maria, o maestro Radamés Gnattali e, em começo de carreira, um certo Chico Anysio (UNILEVER, 2001, p. 26)

Já em relação às radionovelas, a Lever, no início da década de 1950, passou

[...] não só a patrociná-las como também a produzi-las. A agência Lintas comprava textos e os distribuía, de graça, às emissoras, que os levavam ao ar, intercalando anúncios dos produtos da empresa. O advento das fitas magnéticas, no final da década, permitiu à Lintas entregar às rádios não mais textos, mas novelas gravadas. As fitas, que uma laboriosa rede de distribuição fazia chegar aos quatro cantos do país, vinham com os anúncios da Lever, além de janelas que as emissoras – cerca de 250, alcançando 23 milhões de ouvintes – podiam preencher como bem entendessem (UNILEVER, 2001: 27).

Esse modelo de distribuição dos capítulos das radionovelas através de fitas e sem pagamento pela veiculação será também a base projeto radiofônico dos anos 1980.

Em 1960, ocorre a aquisição das Indústrias Gessy pela Irmãos Lever, com a nova empresa assumindo a denominação de Indústrias Gessy Lever⁵. Considerando o período de seu surgimento, a Gessy Lever dedicará grande parte de seus esforços publicitários à televisão. As novelas continuarão a ser seu principal foco de interesse e ela patrocinará, entre

⁵ A denominação atual da empresa, Unilever, foi adotada em 2001.

outras produções, a versão televisiva de O Direito de Nascer, lançada em São Paulo e no Rio de Janeiro em dezembro de 1964 (UNILEVER, 2001: 29). Mas a empresa não parou de investir em rádio, ou mesmo em ficção radiofônica. A prática de produzir radionovelas, gravá-las em fita magnética e entregá-las às emissoras que, como vimos, foi iniciada nos anos 1950, manteve-se nas décadas posteriores.

A partir da aquisição da Gessy, essa produção passou a ser denominada Grande Novela Gessy Lever. O projeto de rádio dos anos 1980 foi resultado de uma atualização dessa estratégia. Valvênio Martins, produtor e pesquisador de rádio que atuou no projeto a partir de 1986, atribui as mudanças feitas a Castro Negrão, que assumiu a área de produção de rádio da empresa por volta de 1981.

Quando o Negrão chegou para coordenar esse Núcleo de Rádio da Lintas, que atendia basicamente à Gessy Lever, existia a Grande Novela Gessy Lever, que era colocada no ar de que maneira? Pegava-se na prateleira um texto pronto, acabado, antigo da Ivani Ribeiro [...], chamava de volta preferencialmente os mesmos atores que haviam feito aquilo no passado, na Rádio São Paulo [...] e aquilo era falado novamente. Aquilo era interpretado daquela maneira clássica da radionovela. E o Negrão achava aquilo muito chato [...] e começou a buscar no teatro autores que pudessem ter uma linguagem mais nova (MARTINS, 2009).

A penetração do rádio no Brasil na década de 1980

Geraldo Leite, que foi supervisor de planejamento de mídia da Lintas, explica a estratégia que norteou a ação da agência junto ao rádio:

A televisão tinha uma penetração horizontal no país naquela época talvez de 80% a 85% dos domicílios, alguma coisa assim. Mas quando chegava no Norte e Nordeste, ou por vezes no interior de alguns outros estados, essa penetração caía e era o rádio, que em geral era igual à televisão, que nesses lugares subia. Nas classes mais baixas, principalmente, a televisão não chegava, e

principalmente no interior do Brasil. [...] Nós sempre usávamos essa defasagem para dizer “olha, é aqui que o rádio tem que entrar”. Porque o rádio não só vai trazer uma parcela de cobertura que a televisão não alcança como vai trazer o que a gente chama de frequência, repetição da mensagem, mais barato do que a televisão (LEITE, 2014).

Geraldo observa ainda que as produções eram necessariamente para o rádio AM, já que o FM não se voltava às classes menos favorecidas e nem era tão presente no país, especialmente nas regiões visadas pelo projeto (LEITE, 2014). Em relação à questão da penetração do rádio, o projeto parece evidenciar um cenário onde as desigualdades regionais determinam grandes diferenças no que se refere aos usos sociais do veículo. Durante as décadas de 1970 e 1980, o rádio AM numa cidade como São Paulo, por exemplo, pode ser claramente dividido entre emissoras que buscavam ouvintes de baixa renda e das regiões mais periféricas através de comunicadores de grande penetração popular e, de outro, entre as que investiam no jornalismo, na prestação de serviços e na cobertura esportiva, visando as camadas médias da população. Assim, enquanto uma rádio como a Record, que ocupou o primeiro lugar de audiência em São Paulo durante boa parte desse período, apostava em nomes como Eli Corrêa, Zé Bértio e Gil Gomes, emissoras como Jovem Pan e Bandeirantes disputavam a atenção de um ouvinte em melhor situação econômica através do jornalismo, da informação sobre o trânsito e da prestação de serviços, bem como do público masculino através do noticiário esportivo e da transmissão do futebol.

Em outras regiões do país, especialmente no meio rural, no entanto, as demandas a serem atendidas parecem ter sido um tanto distintas, permitindo que a ficção radiofônica mantivesse uma significativa capacidade de atração sobre os ouvintes. De qualquer forma, deve-se considerar que mesmo o público dessas regiões estava se transformando

e, talvez, já não recebesse bem as produções tradicionais que normalmente eram oferecidas através da Grande Novela Gessy Lever, o que talvez ajudasse a justificar as mudanças propostas por Castro Negrão para a atuação da Lintas. Assim, as ações de promoção do projeto tiveram, prioritariamente, a função de afastá-lo da tradição do rádio e da própria Gessy Lever, mostrando que se tratava de algo novo. Uma reportagem de 1985, da revista *Afinal*, focada na divulgação do projeto, afirmava que

A radionovela quer conquistar novamente o público [...]. Mas não da maneira que conquistou o Brasil nos anos 50, com dramalhões e sustentada em interpretação empostada. Há três anos esse produto vem sendo rejuvenescido por uma equipe de jovens atores e autores de teatro. Um projeto supervisionado por Castro Negrão, da SSC&B Lintas, a agência de publicidade que há 35 anos é a responsável pela produção e distribuição da Grande Novela Gessy Lever. [...] Há três anos, somente 60 emissoras de rádio transmitiam suas desgastadas produções. Mas *Fábio e Joana* foi o marco divisor; escrita e dirigida por Carlos Alberto Soffredini, autor teatral consagrado com a peça *Carrera do Divino*, essa radionovela teve uma eficiente campanha de lançamento pelas emissoras do interior, e recebeu o interesse imediato de 180 rádios (AFINAL, 1985: 42).

A formação da equipe

Por sua proposta de renovação do gênero ficcional radiofônico, o projeto da Lintas assumiu grande proximidade com a cena cultural que se desenvolvia naquele momento na cidade de São Paulo. Geraldo Leite, que se tornaria um dos grandes apoiadores do projeto, foi trabalhar na Lintas ainda nos anos 1970. Ele se dividia entre suas atividades profissionais na agência e sua carreira artística no Grupo Rumo, do qual era vocalista. O pai de Geraldo, também publicitário, havia sido o representante em São Paulo da Rádio Nacional, do grupo Vitor Costa. Por conta disso, Geraldo sempre teve uma forte ligação com o rádio, tendo inclusive produzido, por

três anos, os anos 1970, o Programa *Noite Alta*, na Bandeirantes FM (LEITE, 2014).

Dois outros membros do Grupo Rumo, Helio Ziskind e Paulo Tatit, integrariam posteriormente o projeto, respondendo por boa parte das trilhas musicais produzidas. Por essa via, as produções assumiam uma certa proximidade com a nova cena musical que se constituía na cidade. Além deles, Wanderley Martins, ator, diretor e compositor musical que trabalhou junto a Carlos Alberto Soffredini no Grupo de Teatro Mambembe, também respondeu por algumas das trilhas musicais do projeto, assim como César Assolant, músico e compositor que acabaria depois se especializando na produção de músicas para o público infantil (especialmente discos e espetáculos de teatro).

Geraldo Leite já trabalhava na Lintas quando Castro Negrão foi contratado. Valvênio Martins chegaria à agência um pouco mais tarde, em 1986, para trabalhar mais diretamente com Negrão. Posteriormente, Valvênio trabalharia na BBC, na Rádio USP e na Rádio Cultura.

Entre os novos autores teatrais, Carlos Alberto Soffredini (1939-2001) foi o primeiro selecionado por Castro Negrão para o projeto e, também, seu nome de maior destaque. Soffredini fundou, em 1976, o Grupo de Teatro Mambembe, que se voltava “para uma investigação junto às raízes da comédia de costumes e do circo-teatro” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL). Entendo que essa ligação de Soffredini com a cultura popular acabou sendo decisiva para o seu grande envolvimento com o projeto radiofônico. Do Mambembe, além do já citado Wanderley Martins, participaram do projeto o músico e sonoplasta Sérgio Chica, além dos atores Rosi Campos, Ednaldo Freire e Flávio Dias, entre outros⁶.

⁶ Rosi Campos desenvolveu uma extensa carreira no teatro, na televisão e no cinema; Ednaldo Freire, ator, diretor, cenógrafo e professor de teatro, foi um dos fundadores do Mambembe; Flávio Dias é dublador de cinema e televisão desde a década de 1970, além de ator, radioator e diretor de dublagem.

Além de Soffredini, outros autores que produziram com certa regularidade para o projeto foram Alhyntor Magalhães Jr (Maga), que trabalharia posteriormente como roteirista em programas radiofônicos e televisivos; Enéas Carlos Pereira, autor de espetáculos musicais e produções das emissoras de televisão como Globo e SBT; Benê Rodrigues, dramaturgo, professor e diretor de teatro; Bosco Brasil, autor de teatro e televisão; entre outros. Entre os atores e atrizes listados nos créditos de algumas das produções destacam-se Iara Jamra, Wendel Bezerra, Sílvia Poggetti, Nancy Galvão, Eduardo Silva, Riba Carlovich, Nivaldo Ferraz, Oswaldo Boaretto, Dulce Muniz, Paulo Gorgulho, Fernando Petelinkar, Francesco Zigrino, Fernando Neves, Ariela Goldmann, Rodrigo Faro, Mauro de Almeida, e Luiz Carlos Bahia. O projeto contou também com locutores para a apresentação dos programas e dos comerciais produzidos, com destaque para Antonio Viviani, Gilberto Rocha, Guilherme Queiroz e William Bonner.

Entendo que essa longa lista de nomes demonstra o notável esforço de renovação de quadros que então foi empreendido. Isso permitiu que os programas apresentassem, em alguns momentos, um nível considerável de experimentalismo e, em outros, uma finalidade didática e informativa.

Ao mesmo tempo, é interessante observar que todo o projeto, embora envolvendo parte significativa de uma geração de escritores, atores e músicos que teria um papel expressivo no cenário cultural da cidade e do país, fosse voltado a um público que se encontrava fora do chamado eixo Rio-São Paulo, sendo essa, evidentemente, uma das razões para que o mesmo tenha permanecido praticamente desconhecido do meio acadêmico até o presente.

O projeto radiofônico

Embora várias matérias de jornais e revistas apontem que o processo de renovação da produção radiofônica da Lintas foi iniciado em 1981, aparentemente seu primeiro grande destaque foi a já citada radionovela *Pablo e Joana*, escrita por Carlos Alberto Soffredini em 1983. Com 120 capítulos, ela narrava a história de “um jovem ator de circo, de dezoito anos de idade, apaixonado pela filha de um magnata do café, de dezessete anos”. *Pablo e Joana* teria sido escrita em dois meses e sua produção contava com 40 atores” (VISÃO, 1983)

Falando sobre a obra, em julho de 1983, Edison Benetti, então diretor de mídias da Lintas, afirmava que a produção chegava a aproximadamente 200 emissoras de rádio, alcançando um público potencial de 15 milhões de mulheres acima dos 15 anos de idade e pertencentes às classes B, C e D, além de garantir 32.500 inserções comerciais nessas emissoras (MEIO & MENSAGEM, 1983). Também era apontado que o novo esquema de divulgação das novelas incluía o envio às emissoras de

cartazes, selos autocolantes, artes de anúncios para mídia impressa, *press releases*, chamadas sobre as cenas dos capítulos. Entretanto, o ponto que tem provocado maior interesse dos diretores das emissoras é o espaço que deixamos para que ele junte aos comerciais dos produtos Gessy Lever outros não conflitantes de anunciantes locais (MEIO & MENSAGEM, 1983).

A produção seguinte foi a adaptação de *Inocência*, do Visconde de Taunay, realizada por Benê Rodrigues. Em seguida, tivemos a maior produção de todo o projeto: *Anita, Heroína por Amor*, de Carlos Alberto Soffredini, que retratava a história de Anita Garibaldi. Havia, segundo os responsáveis pelo projeto, uma intenção de produzir enredos vinculados a diferentes regiões do país:

Pablo e Joana retratou o homem do interior paulista. Inocência falou do homem do Centro-Oeste brasileiro. Anita – Heroína por Amor [...] fala do Sul do país. Anita [...] é uma superprodução, com 156 personagens, interpretados por 76 atores; a trilha sonora foi feita pelo compositor e diretor musical (muito premiado pelos seus trabalhos no teatro paulista) Wanderley Martins (AFINAL, 1985).

Segundo Castro Negrão, a ideia era mapear todo o Brasil e “falar de suas regiões, seus costumes e sua linguagem através de uma história folhetesca” (AFINAL, 1985). Soffredini fez uma ampla pesquisa para esse trabalho, que reproduzia tradições, sotaques e trazia músicas típicas do Rio Grande do Sul. *Anita* foi estrelada por Rosi Campos, teve 78 episódios e foi, também, a primeira obra radiofônica de cunho histórico de Soffredini, que faria pelo menos uma outra com esse caráter: *O Sal da Terra*, enfocando a Guerra de Canudos e com duração de apenas 30 capítulos. *O Sal da Terra* seria veiculada em 1987. Para a produção, Soffredini permaneceu durante três meses na região de Canudos, realizando uma pesquisa para o roteiro

Em julho de 1987, o projeto sofre uma importante alteração, com o surgimento da iniciativa da *Rádio-Criatividade Planificada Gessy Lever*, que modifica substancialmente a programação produzida. *Rádio-Criatividade* oferecia, para as mais de 200 emissoras atendidas, programas diários de aproximadamente 25 minutos de duração, que incluíam três minutos de comerciais de produtos da empresa⁷. Essa modificação ligava-se também a um processo de renovação e ampliação do quadro de profissionais envolvidos na produção radiofônica da Lintas. Valvênio Martins e Enéas Carlos Pereira entraram no projeto nesse momento, para a produção da radionovela *História das Copas*, que recuperava narrações radiofônicas da Copa do Mundo desde a década de 1930 (PEREIRA, 2015).

⁷ Como Rexona, Omo, Minerva, Claybon, Doriana, Close-Up e Brilhante, entre outras marcas.

Valvênio explica que a *Rádio-Criatividade* considerava um ciclo de programação de duas semanas. A primeira semana era ocupada pelo programa *Radiotexto*, que trazia minisséries de 6 capítulos ou até mais longas, produzidas por diferentes autores e transmitidas de segunda a sábado. O programa estreou com *O Sal da Terra*, de Soffredini, que possuía 30 episódios. Já para a segunda semana, eram produzidos três programas diferentes. De segunda, quarta e sexta, o *Rádio-Encontro*, programa musical que consistia em longas entrevistas com um determinado artista, feitas de preferência em sua residência. Na edição do programa, a entrevista era intercalada com músicas do repertório do artista. Baseado no programa televisivo *Ensaio*, produzido por Fernando Faro para a TV Cultura, esses programas traziam apenas a voz do entrevistado, nunca a do entrevistador. Segundo Valvênio, foram produzidos por volta de 70 programas dessa série, onde eram enfocados tanto artistas populares como nomes mais ligados à MPB (MARTINS, 2009). Entre os entrevistados, Valênio cita Luiz Gonzaga, Milton Nascimento, João Bosco, Elizeth Cardoso, Alceu Valença, Nando Cordel, Cremilda, Carlos Santos, Juca Chaves e Jerry Adriani. Para o programa sobre Luiz Gonzaga, por exemplo, Valvênio recorda que a equipe de produção permaneceu por três dias na casa do artista. A apresentação dos programas era feita por William Bonner (MARTINS, 2009).

Para as terças, era produzido o *Rádio-Riso*, que trazia normalmente um seriado, ou seja, episódios completos de uma história com um grupo de personagens fixo. Alynthor Magalhães Jr. e o grupo Irmãos Bambulha⁸ responderam por grande parte dessas produções, das quais o acervo do Centro de História não guarda, lamentavelmente, nenhum registro.

⁸ O grupo, formado por Marcos Carvalho, José Mombelli Jr., Nivaldo Ferraz, Riba Carlovich, Marcos Emílio Gomes e Reginaldo Canhoni, apresentava-se em teatros e produziu e apresentou, nos anos 1980, o programa humorístico *Não tranca que lá vem alavanca*, na Rádio USP FM.

Às quintas era veiculado o *Rádio-Romance*, que trazia histórias originais ou, o que era mais frequente, adaptações de clássicos da literatura, sempre em episódio único. Enéas Carlos Pereira talvez tenha sido o autor mais importante dessa série, embora Soffredini e Benê Rodrigues também tenham escrito textos para a mesma. Já *Histórias do Sertão*, veiculada aos sábados, trazia textos de Raul Reis, sempre com histórias completas e voltadas para o suspense e o mistério (MARTINS, 2009).

Enéas Carlos Pereira lembra que o ritmo de trabalho era muito intenso e que os três anos em que permaneceu no projeto representaram o momento de consolidação da sua carreira como roteirista (PEREIRA, 2015). A *Rádio-Criatividade* implicava na produção de um capítulo por dia de diferentes programas e Valvênio recorda-se de que trabalhava praticamente todas as madrugadas para finalizar os trabalhos. Comparando as atividades do projeto com aquelas desenvolvidas pelo setor de radiodramaturgia da BBC em Londres, onde trabalhou posteriormente, Valvênio observa que, na BBC, eram produzidas pouco mais de cinquenta peças ou episódios de seriados radiofônicos anualmente, enquanto na Lintas eram produzidas aproximadamente trezentos. Para Valvênio, a BBC tinha uma maior qualidade técnica em sua produção enquanto o projeto brasileiro se destacava pela criatividade (MARTINS, 2009).

A linguagem e as técnicas de produção

Valvênio Martins esclarece que uma questão central na busca por uma linguagem renovada para as produções do projeto era a da eliminação do narrador. Conhecido como “voz de Deus” ou “voice over”, é um recurso bastante tradicional na ficção radiofônica.

Assim, em muitas produções, houve um esforço para substituir o narrador por diálogos, monólogos e solilóquios, ainda que essa não tenha

sido a regra para todas as produções, especialmente para as escritas por Carlos Alberto Soffredini.

Em *Anita Heroína Por Amor*, por exemplo, o uso do recurso é constante, e a narração, feita por Dulce Muniz, é bastante tradicional e didática. Já em *O Sal da Terra*, produção que também exigiu a apresentação de uma grande quantidade de informações, buscando o rigor histórico, o narrador também esteve presente, mas assumindo um formato menos tradicional: com um forte sotaque nordestino, ele conversa diretamente com o ouvinte, narrando fatos ou versões da saga de Conselheiro que leu ou ouviu de diferentes fontes. Não se trata, portanto, do narrador onisciente. Em alguns casos, ele relata ter recebido informações de conhecidos ou de pessoas que procurou para saber mais sobre os acontecimentos. Em outros, alega ter lido sobre os fatos que narra. Também demonstra ter dúvidas, e chega mesmo a listar as diferentes versões existentes sobre um determinado acontecimento, sem tomar posição em relação a alguma delas. Nesses termos, é possível afirmar que o narrador representa o próprio Soffredini, que em sua pesquisa para a produção também consultou relatos e entrevistou moradores da região.

Além disso, Soffredini apresenta quase toda a trajetória de Antônio Conselheiro, desde o início de suas pregações pelo sertão, bem como seus pensamentos e traços de sua personalidade, através de seu diálogo interior com a santeira Joana Imaginária, que representa o elo do pregador com sua vida anterior⁹. Dentro de uma tradição já bem estabelecida tanto no rádio quanto no cinema, nos diálogos os personagens as vozes de Conselheiro e Joana têm o seu som modificado através de um efeito de

⁹ Antônio Conselheiro, segundo diversos relatos, conheceu Joana Imaginária em Santa Quitéria (CE). Joana produzia imagens de santos de barro e madeira e Conselheiro manteve com ela um relacionamento amoroso do qual nasceu seu último filho (ANDRADE, 2006: 22).

reverb que as diferencia das vozes dos personagens “reais” da trama ou mesmo da voz de Conselheiro quando dialoga com estes.

Já nas radionovelas mais curtas e nas produções de episódio único, a ausência do narrador é muito mais frequente.

Vale acrescentar que o uso da *voice over* em seu formato tradicional também chegou a causar incômodo entre autores das décadas de 1940 e 1950, quando as radionovelas viveram seu apogeu. Em depoimento ao Idart, José Castellar (1979), um autor muito atuante no rádio paulistano do período, recorda-se de uma radionovela em que, exatamente como Soffredini fez em *O Sal da Terra*, transformou o narrador em um personagem. No caso, um prisioneiro, que narrava a história do interior de sua cela. O final dos episódios era marcado pelo som das batidas do carcereiro nas grades da cela e sua ordem para que o prisioneiro se recolhesse (CASTELLAR, 1979).

Outro ponto importante refere-se à questão das interpretações, onde a coloquialidade substituiu a “voz empostada” que caracterizou o rádio dos anos 1940 e 1950. José Castellar, no depoimento já citado, lembra que autores como Thalma de Oliveira, Osvaldo Molles e Walter George Durst buscavam, já em sua época, uma interpretação mais natural para seus personagens, “evitando o caricato e o elitismo”. No caso das produções da Lintas, diversos dos depoimentos apontam que a grande referência para a atualização da linguagem foi mesmo a telenovela, que também prescindia do narrador onisciente e buscava – especialmente a partir dos anos 1970 – temas nacionais e interpretações menos carregadas¹⁰.

Além disso, as produções contaram com recursos técnicos inexistentes na “Era de Ouro” das radionovelas, como gravadores de fita,

¹⁰ A esse respeito de tema sugiro a consulta a VICENTE, E.; SOARES, R.L. Entre o rádio e a televisão: gênese e transformações das novelas brasileiras. E-Compós, v.19, p.1 - 17. Brasília: Compós, 2016. Disponível em <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1309>

mesas de mixagem, edição em multicanais, teclados sintetizadores, captação de áudio em externas e o uso de técnicas sofisticadas de remodelagem do som gravado.

Ao se referir ao uso de gravadores na produção radiofônica, o produtor e pesquisador alemão Werner Klippert afirmava, nos anos 1970, que “Em primeiro lugar, a técnica de gravação em fita tornou o trabalho artístico mais independente do acaso e, em muitos casos, tornou este trabalho possível pela primeira vez. Em segundo lugar, foram abertos novos campos de criação no terreno técnico.” (KLIPPERT, 1980: 27).

A utilização dos gravadores, num primeiro momento, permitiu que fossem feitas emendas nas gravações, de modo que elas podiam ser retomadas a partir do ponto em que tivesse ocorrido algum erro. Além disso, a partir do desenvolvimento das técnicas de mixagem, tornou-se possível a adição de efeitos sonoros e música a uma trilha previamente gravada. O projeto radiofônico da Lintas, manteve, nas produções, a rotina da gravação simultânea das vozes dos atores e, sempre que possível, dos efeitos sonoros de cada cena, o que permitia uma maior interação entre atores e contrarregras (MARTINS, 2009). Além disso, eram utilizados diversos microfones, ligados a uma mesa de mixagem, o que garantia um melhor controle dos volumes e equalizações individuais e oferecia maior liberdade de atuação aos participantes da performance.

A mixagem e edição final dos trabalhos eram realizadas no que Valvênio Martins definiu como uma “central técnica” formada por quatro gravadores de fita de 1/4 (rolo), sendo “um mestre, dois para voz e trilhas e um para ambientes, muitos ambientes, (...) mais dois pick-ups para acervos em disco e um gravador cassete” (MARTINS, 2009). Todos interligados através de uma mesa de mixagem.

Seguindo a tradição herdada do teatro, os efeitos sonoros das produções eram, quando possível, gravados pelos contrarregras

juntamente com as vozes dos atores. Eles dispunham de um arsenal de equipamentos que lhes permitia simular vários sons dentro de sua área de trabalho no estúdio (portas rangendo, brigas, sons de cascos de cavalos, fogo, etc). Outros sons podiam ser obtidos a partir de bancos de efeitos disponibilizados em discos ou fitas. Mas a real inovação do projeto nessa área foi a utilização, muito provavelmente pela primeira vez no rádio brasileiro, de equipamentos de gravação em externa para o registo de ambientes sonoros e sons específicos. Sérgio Chica (CHICA, 2014) cita gravações realizadas em fazendas, parques e estradas, entre outras locações, onde contou com um gravador Nagra, equipamento de longa história na produção radiofônica e cinematográfica¹¹.

As trilhas musicais das produções foram criadas, em muitos casos, por um único executante utilizando-se de um teclado sintetizador. Tais equipamentos também possibilitaram a criação de efeitos sonoros eletrônicos que foram incluídos em diversas das produções do projeto. Em seu depoimento, Valvênio Martins cita ao menos uma produção em que Helio Ziskind pode executar a trilha musical em sincronização com as vozes e efeitos já editadas, permitindo assim que a música acompanhasse perfeitamente as ações desenvolvidas na narrativa sonora.

Conclusão

Em novembro de 1990, o Jornal da Tarde anunciava o encerramento do projeto de produção da Lintas, apontando que, em relação às radionovelas, tratava-se do fim do “último núcleo de produção do gênero, que vinha sendo mantido desde 1951 pelas Indústrias Gessy Lever” (FERRAZ, 1990).

¹¹ O modelo Nagra III, por exemplo, lançado em 1958, era “um gravador com um sistema de velocidade estável, alimentado por pilhas, totalmente portátil. Inicialmente a sua produção foi direcionada para reportagens para rádio, mas, rapidamente, começou a ser utilizado para gravações para cinema.” (GUIMARÃES, 2002: 22).

Além da crise provocada pelo confisco econômico que marcou o início do Governo Collor, explicações mais específicas foram apontadas pelos seus participantes. Valvênio mencionou o alto custo da produção dos trabalhos e envio das fitas. Magalhães Jr reclamou da falta de pesquisas, que lhe permitiriam saber melhor para quem escrevia ou se os trabalhos estavam sendo bem aceitos. Hélio Ziskind, por sua vez, apontou a falta de inovação, propondo que fossem produzidos textos de autores como Beckett e Brecht para veiculação no rádio FM, de melhor qualidade sonora (FERRAZ, 1990). Em reportagem posterior era apontada também a questão do “avanço da televisão no mercado brasileiro” (BLECHER, 1991).

Entendo que o principal legado do projeto, para além do significativo acervo de produções ainda preservado e dos quadros técnicos e artísticos que ajudou a formar, está na afirmação da importância da produção radiofônica ficcional mesmo num período em que a televisão já tinha uma grande presença junto à população, algo a ser considerado principalmente no cenário atual, em que novos espaços de distribuição sonora, como o podcast, recolocam a questão do desenvolvimento de produções voltadas a esse e outros gênero ainda um tanto esquecidos do universo radiofônico brasileiro.

Referências

- AFINAL. No ar, mais uma Grande Novela Gessy Lever. In *Revista Afinal*, p. 42-45, 05/03/1985
- ANDRADE, J. W. (2006). *A Experiência Religiosa e Sociopolítica de Canudos: Aspectos Eclesiológicos da Comunidade de Antônio Conselheiro*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Instituto Santo Inácio.
- BLECHER, N. (1991, fevereiro 2). Falta de público faz Gessy Lever tirar do ar radionovela de 40 anos. Folha de São Paulo.

- CALABRE, L. (2007). No tempo das radionovelas. *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo: PósCom-Metodista, a. 29, n. 49, pp. 65-83, 2º sem.
- CASTELLAR, J. (1979). *Radionovela: do passado às perspectivas futuras*. Transcrição de depoimento concedido ao IDART e disponível no Centro Cultural São Paulo. São Paulo.
- CHICA, S. (2014, novembro 12). Depoimento concedido ao autor.
- DOUGHERTY, P. (1983, abril 28). Lever Brothers Back on Radio. *New York Times*. Disponível em <http://www.nytimes.com/1983/04/28/business/advertising-lever-brothers-back-on-radio.html>
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Grupo de Teatro Mambembe. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399372/grupo-de-teatro-mambembe>.
- FERRAZ, P. (1990, novembro 12). *As radionovelas nos últimos capítulos. Longe de um final feliz*. *Jornal da Tarde*.
- GUIMARÃES, C. B. (2008). *A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP.
- KLIPPERT, W. (1980). Elementos da linguagem radiofônica. In SPERBER, G. B. *Introdução a Peça Radiofônica*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária.
- LEITE, G. (2014, setembro 6). Depoimento concedido ao autor.
- MARTINS, V. (2009, outubro 16). Depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira.
- MEIO & MENSAGEM. Radionovela: mídia eficiente. *Meio & Mensagem*, p. 23, 1ª. quinzena de julho/1983.
- PEREIRA, E.C. (2015, janeiro 20). Depoimento concedido ao autor.
- UNILEVER (2001). *Gessy Lever: história e histórias de intimidade com o consumidor brasileiro*. São Paulo: Unilever.
- VISÃO (1983, setembro 5). Radionovelas, novidades no ar. *Revista Visão*, p. 46.