

MANIPULAÇÃO E PARTICIPAÇÃO -

A RÁDIO NACIONAL EM DEBATE

Miriam Goldfeder

Tese de Mestrado defendida no  
Conjunto de Ciências Políticas,  
Departamento de Ciências So-  
ciais do I F C H da Universidade  
de Campinas, em Setembro  
de 1977.

5567m

615/BC

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

## Í N D I C E

INTRODUÇÃO	1
A PRODUÇÃO RADIOFONICA	28
PARTICIPAÇÃO POPULAR	119
CONCLUSÃO	168
BIBLIOGRAFIA	177

## AGRADECIMENTOS

Almirante, Amaral Gurgel, César de Alencar, Floriano Faissal, Giuseppe Ghiaroni, Hermínio Bello de Carvalho, Jorge Goulart, Manuel Barcelos, Mario Lago, Murilo Amorim Correia, Nora Ney, Paulo Tapajós, Renato Murce e Sérgio Cabral

Pelos Depoimentos.

João Augusto Macedo Soares (Rádio Nacional do Rio de Janeiro), Marco Antônio Gomes (Programa 'São Paulo Agora', Rádio Panamericana de São Paulo) e José Ramos Tinhorão

Pelo acesso à documentação.

Professores Dr. Décio Saes, Dr. Arnaldo D. Contier, Dr. Luís Orlandi, do IFCH da UNICAMP e Norma de Abreu Telles

Pelas valiosas contribuições.

Sonia Goldfeder, Célia Goldfeder, Icléia Cruz e Odete Crochik

Pela colaboração.

## AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Prof. Dr. Michel Maurice Debrun, do Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência da UNICAMP

Pela dedicação, rigor e abertura intelectual com que orientou esta tese.

Prof. Dr. Haquira Osakabe, do Departamento de Linguística do IFCH da UNICAMP

Pelo acompanhamento contínuo, interessado e criativo deste trabalho.

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

Pela concessão da bolsa para pesquisa e realização desta tese.

## INTRODUÇÃO

## CULTURA DE MASSA E CULTURA POPULAR

Nosso objetivo com o presente estudo é proceder à análise ideológica da produção radiofônica de maior penetração no Brasil nos anos 50 ligada à Rádio Nacional do Rio de Janeiro, buscando seu significado político-ideológico mais amplo, a partir da função ocupada por ela no conjunto das práticas sociais do período. Partiremos, para tanto, do pressuposto básico de que o controle exercido por estes mecanismos culturais esteve longe de exercer-se de forma hegemônica, abrindo brechas para a penetração de elementos ideológicos que extrapolaram, de uma forma ou de outra, o estreito domínio imposto pela ideologia dominante.

A instância cultural, propriamente dita, ocuparia, desta forma, um espaço específico na reprodução das relações sociais vigentes, reelaborando, a nível das significações, um determinado sistema de dominação política. Esta especificidade adviria ainda do fato de que a manipulação efetuada pelos meios de comunicação de massa não pode ser pensada enquanto um fator absoluto, assim como a autonomia dos grupos fruidores deve ser enxergada a partir de sua relatividade.

Haveria, a nosso ver, um espaço que oscilaria entre estes polos da produção cultural, entre estas duas categorias explicativas de sua função social, a saber: a manipulação e a espontaneidade. A prática radiofônica nos anos 50 demonstrou, desta forma, a existência de uma permeabilidade destas manifestações culturais às resistências e aspirações do público que as consumia.

Torna-se necessário, desta maneira, delimitar um campo teórico capaz de apreender e interpretar este objeto que nomeamos. Neste sentido a discussão da possível existência de um espaço intermediário entre o que denominaríamos Cultura Popular de um lado e Cultura de Massa de outro, abre perspectivas concretas para a análise.

Este lugar, de onde partiríamos para a apreensão dos significados subjacentes à produção ligada à Rádio Nacional do Rio de Janeiro poderia, a nosso ver, ser pensado a partir de um movimento pendular que ora se aproximaria das formas mais massificadoras dos mecanismos de produção cultural, movimento dominante no objeto de analisamos; ora se faria vizinho de uma manifestação autônoma e espontânea das camadas consumidoras, atendendo às suas expectativas mais autênticas. Neste sentido, tentaremos levantar algumas questões em torno dos conceitos Cultura Popular e Cultura de Massa, a fim de que as questões acima levantadas se explicitem no plano propriamente teórico.

Antonio Gramsci<sup>1</sup> seria, a nosso entender, o pensador capaz de nos fornecer os subsídios necessários à revisão da noção do Popular em termos culturais, numa perspectiva que julgamos a mais abrangente dentre os teóricos que se propuseram pensar esta problemática. Gramsci pretende, antes de mais nada, fugir aos modelos explicativos fechados aprioristicamente e faz suas reflexões a partir de manifestações culturais históricas. Com isto, dota seu aparato teórico de uma operacionalidade que possibilita perceber o fenômeno objeto de nossa dissertação a partir de uma dimensão ampla e pouco ortodoxa.

Na recuperação do conceito de Popular é que residiria nossa preocupação teórica central, já que entendemos que a postura do autor frente a esta noção nos permite pensar uma série de manifestações culturais, entre as quais aquele ligada à nossa análise. O popular, em Gramsci, derivaria diretamente de suas concepções quer acerca do papel do intelectual na sociedade, quer do que denomina a Cultura Nacional Popular.<sup>2</sup>

---

1 - Ver, a propósito, Literatura e Vida Nacional, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968; Cultura y Literatura, Barcelona, Península, 1972; Os Intelectuais e a Organização da Cultura, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

2 - Cultura y Literatura, op. cit., pág. 169.

Para o autor, a inexistência de uma cultura nacional popular está ligada diretamente à ausência de intelectuais orgânicos às classes populares, que compartilham das necessidades, aspirações e sentimentos confusos das massas. Assim se refere à propósito do fracasso da intelectualidade laica italiana enquanto formadores da 'consciência moral do povo-nação':

'(...) E fracassaram por não haver representado uma cultura laica, por não ter sabido elaborar um 'humanismo' moderno, capaz de penetrar nos estratos mais rudes e incultos...'<sup>3</sup>

Segundo Gramsci, estes intelectuais deveriam ser capazes de captar o que existisse de conservador e progressista nas manifestações da cultura espontânea dos setores dominados, na sua concepção de mundo, rearticulando e reelaborando a partir destes dados as condições de uma nova proposta.

Enfatizando a questão da cultura como diretamente imbricada com a noção de Processo Cultural (formação da cultura) enquanto elemento dinâmico em constante mutação, o autor propõe antes de mais nada um projeto político-cultural. Trata-se de elaborar as condições para o surgimento de manifestações orgânicas aos interesses e expectativas dos setores populares.

A noção de Popular encontra-se em Gramsci diretamente ligada à questão da ideologia das camadas dominadas, à sua maneira de ser e ver, diz respeito diretamente às necessidades e aspirações destes setores<sup>4</sup>. No horizonte máximo de seu projeto figura, por-

3 - Cultura y Literatura, op. cit., pág. 172.

4 - A noção de Ideologia em Gramsci, que aparece, por exemplo, em La Política y el Estado Moderno, Península, Barcelona, 1971, será aquela de resto aceita por nós neste trabalho; para o autor a ideologia seria 'a concepção de mundo que se manifesta implicitamente na arte, no

tanto, a visão orgânica da cultura, que fornecerá as balizas teórico-metodológicas não para a constituição de um modelo de análise, cremos, mas de instrumentos capazes de focar fenômenos históricos concretos. Nisto residiria, a nosso ver, a abertura do autor em relação às demais teorias à propósito da questão cultural e a causa pela qual o incorporamos às reflexões acerca da produção radiofônica nos anos 50.

Gramsci parte do estudo da penetração das novelas de folhetim na Itália, no século XIX, para desenvolver suas hipóteses acerca das relações entre a cultura, a política e a sociedade. Ainda que releve o sentido predominantemente narcotizador deste gênero de produção literária, 'a novela substitui (e favorece ao mesmo tempo) a fantasia do homem do povo, é um sonhar acordado'<sup>5</sup>. Gramsci não se vê impedido de analisá-la enquanto uma manifestação de cultura popular, ainda que longe de se identificar com o que o autor apresente como proposta ideal. Ele ressalta neste tipo de produção como o folhetim, o comprometimento que é estabelecido com um certo nível de aspirações da camada social para a qual se dirige.

Esta posição denota, antes de mais nada, a necessidade de se inserir na discussão do produto cultural a categoria PÚBLICO CONSUMIDOR, sem a qual torna-se incompleta a avaliação do papel desempenhado por qualquer tipo de manifestação simbólica. Desta forma, na medida em que um grupo social estabelece uma identificação mínima com uma determinada produção, e a expressa pelo seu consumo, fica demonstrada por princípio a capacidade deste produto de estabelecer um vínculo, atendendo com isto a algum tipo de necessidade psico-social.

O público passa a ser focado, por Gramsci, enquanto elemento dotado de certa capacidade de decisão e escolha, com possibilidade, em última instância, de interferência no próprio processo

---

direito, na atividade econômica, em todas as manifestações de vida individual e coletiva!.

5 - Cultura y Literatura, op. cit., pág. 174.



de elaboração da produção cultural. Assim o autor amplia a discussão da problemática do POPULAR, enfocando seus limites e horizontes. Este 'popular' pode ser visto em princípio como o fenômeno que atinge as camadas dominadas, ainda que numa primeira instância não ultrapasse a dimensão mascaradora, ou de falsa identidade. A existência de um modelo ideal de cultura nacional-popular, não impede Gramsci de se voltar para as formas concretas de manifestação, tentando perceber nelas as razões de sua eficácia. Ele o faz através então deste duplo enfoque: do ponto de vista da produção, na medida em que esta deve elaborar um encontro com as necessidades psico-sociais do público e do ponto de vista da recepção, já que esta deve necessariamente detectar esta identidade e consequentemente consumir.

Este movimento produção - consumo e vice-versa, condiciona a análise gramsciana ao mesmo tempo que abre novas dimensões qualitativas para a avaliação crítica das funções desempenhadas pelos produtos culturais dirigidos para as grandes massas. Leva-nos, por outro lado, indagar da especificidade desta prática simbólica, em relação ao consumo atingido, a que necessidades particulares atende, quem, em termos sócio-culturais pode ser denominado seu público. Gramsci contribui mais uma vez para estas reflexões quando localiza este último, ponto de vista estritamente cultural; para ele o público popular seria aquele que 'não tem nem crê ter pretensões a uma cultura superior, não pretende uma ascensão portanto neste nível'<sup>6</sup>.

Em termos sociais, Gramsci se referia, evidentemente, à classe média baixa e ao proletariado, enquanto componentes da massa virtual de leitores de seu objeto de análise, o folhetim.

Estas considerações serão repensadas no decorrer de nosso trabalho, quando tratarmos objetivamente dos efeitos

---

6 - Idem, ibidem.

da prática cultural ligada à Rádio Nacional sobre a sua camada ouvinte - expectadora.

Estas breves linhas acerca da noção de Cultura Popular em Gramsci tiveram como propósito unicamente explicitar o espaço dentro do qual pretendemos situar nossa temática. Abandonamos, assim, conceitos demasiadamente rígidos que nos impediriam de focalizá-la enquanto um fenômeno que pudesse ser pensado como uma manifestação cultural ligada às necessidades simbólicas latentes nas camadas que a consumiam.

Ao mesmo tempo, nosso objeto pede uma abordagem enquanto manifestação atada aos mecanismos da comunicação de massa dada a sua própria natureza e à época em que se situa. A postura frente ao conceito Cultura de Massa (e Indústria Cultural) parte de pressupostos semelhantes àquele que nos colocaram frente à noção de Cultura Popular. Para nós, a desambiguação e relativização dos primeiros torna-se pré-requisito para se pensar o papel concreto exercido por este tipo de produção simbólica no contexto em que nos situamos (e em qualquer outro, conseqüentemente).

Neste sentido, Umberto Eco e Edgar Morin<sup>7</sup> fornecem-nos significativos subsídios para tratamento das problemáticas relativas à Comunicação de Massa. Deles retiramos, sobretudo, uma postura frente a estes valores, posição esta que, embora profundamente crítica em relação aos fenômenos da cultura de massa e indústria cultural, tenta escapar ao profundo ceticismo que marca a visão da intelectualidade, tanto de esquerda quanto a conservadora, acerca da questão cul-

---

7 - Principalmente em suas obras Apocalípticos e Integrados, São Paulo, Perspectiva, 2a. edição e Cultura de Massas no Século XX, Rio de Janeiro, Forense - Universitária, 1975, respectivamente.

tural na sua generalidade.

Tanto Morin quanto Eco têm como ponto de partida a crítica da concepção elitizante da cultura, embora o façam de forma peculiar a cada um. Isto lhes permite e aí reside, a nosso ver, um dos aspectos importantes de suas contribuições, penetrar nas estruturas mais profundas destas manifestações procurando perceber seu sentido e função, não só dentro do conjunto das práticas culturais, mas da sociedade como um todo.

Em Edgar Morin, a crítica à visão aristocratizante aparece, como faz questão de frisar, não através da exaltação da cultura de massa, mas em função da 'diminuição da cultura cultivada'. Assim se expressa o autor:

'Os cultos vivem numa concepção valorizante, diferenciada, aristocrática, da cultura. É por isso que o termo 'cultura do século XX' lhes evoca imediatamente, não o mundo da televisão, do rádio, do cinema, dos comics, da imprensa, das canções, do turismo, das férias, dos lazeres, mas Mondrian, Picasso, Stravinsky, Alban Berg, Musil, Proust, Joyce. Os intelectuais atiram a cultura de massa nos infernos infra-culturais. Uma atitude 'humanista' deplora a invasão dos subprodutos industriais da cultura moderna. Uma atitude de direita tende a considerá-la como um divertimento a ilotas, barbarismo plebeu. É a partir da vulgata marxista que se delineou uma crítica de 'esquerda' que considera a cultura de massa como barbitúrica (o novo ópio do povo) ou mistificação deliberada (o capitalismo desvia as massas de seus verdadeiros problemas)' (...)<sup>8</sup>.

'(...) Tudo parece opor a cultura dos cultos à cultura de massa: qualidade à quantidade, criação à produção, espiritualidade ao materialismo, estética à mercadoria, elegância à grosseria,

<sup>8</sup> - Cultura de Massas no Século XX, op. cit., pág. 12.

saber à ignorância. Mas antes de nos perguntarmos se a cultura de massa é na realidade como a vê o culto, é preciso nos perguntarmos se os valores da 'alta cultura' não são dogmáticos, formais, mitificados, se o 'culto da arte' não esconde muitas vezes um comércio superficial com as obras'.<sup>9</sup>

Para Morin seria preciso, portanto, abrir um novo espaço de discussão, a partir do reexame da noção ética ou estética de cultura, e da problematização deste novo espaço cultural (que o termo DE MASSA, para ele não conseguiria abarcar) que surgiria com 'fronteiras ainda fluídas, profundamente ligadas às técnicas e à indústria, assim como à alma e à vida cotidiana'.<sup>10</sup>

Umberto Eco, na introdução à obra citada, aprofunda estas reflexões acerca da postura frente a este fenômeno cultural específico. O autor aponta a generalidade e ambiguidade do termo cultura de massa que teria, segundo ele, levado ao desenvolvimento de duas atitudes às quais tece algumas críticas. A primeira, dirigida à visão aristocrática, cultivada e apocalíptica ao mesmo tempo, em relação à cultura massificada e sobre ela assim se expressa Eco:

'(para eles) a cultura de massa é a anti-cultura. Mas como nasce no momento em que a presença das massas na vida associada, se torna o fenômeno mais evidente de um contexto histórico, a 'cultura de massa' não indica uma aberração transitória e limitada; torna-se o sinal de uma queda irrecuperável, ante a qual o homem de cultura (último supérstite da pré-história destinado a extinguir-se) pode dar apenas um testemunho extremo, em termos de Apocalipse.'<sup>11</sup>

9 - Idem, pág. 14.

10 - Idem, pág. 15.

11 - Apocalípticos e Integrados, op. cit., pág. 8.

A segunda posição, que o autor denomina a dos Integrados, teria levado a um otimismo frente ao surgimento da cultura de massa:

'Em contraposição, a resposta otimista do integrado: já que a televisão, o jornal, o rádio, o cinema e a estória em quadrinhos (...) agora colocam os bens culturais à disposição de todos, tornando leve e agradável a absorção das noções e a recepção de informações, estamos vivendo numa época de alargamento da área cultural, onde finalmente se realiza, a nível amplo, com o concurso dos melhores, a circulação de uma arte e de uma cultura 'popular'<sup>12</sup>.

Nem 'Apocalíptico' nem 'Integrado', Umberto Eco indaga se estas posições não seriam faces da mesma moeda, já que enquanto os primeiros sobrevivem obssecadamente confeccionando teorias sobre a decadência; os outros, que não teorizam, ocupam seu tempo produzindo e emitindo mensagens cotidianas a todos os níveis.

Até que ponto não estariam os apocalípticos oferecendo 'o mais sofisticado produto oferecido ao consumo de massa?' A estes 'críticos populares da cultura popular' restaria a função de consolar o leitor na medida em que 'lhe permite entrever, sob o derrocar da catástrofe, a existência de uma comunidade de 'super-homens', capazes de se elevarem, nem que seja apenas através da recusa, acima da banalidade média'<sup>13</sup>.

Esta posição, alimentada pela total negação e desconfiança em relação a estes novos eventos culturais, significaria em última instância um convite à passividade.

'Expulsa pela porta, a integração volta pela

12 - Idem, págs. 8 e 9.

13 - Idem, pág. 9.

janela.<sup>14</sup>

A crítica de Umberto Eco aos 'Apocalípticos' é dirigida basicamente aos teóricos da Escola de Frankfurt, os divulgadores do que denomina o 'conceito-fetichista' Indústria Cultural. Para Eco esta noção teria capacidade de bloquear o discurso e enrijecer a discussão a partir de um ato que ele considera uma reação emotiva aos produtos da cultura de massa.

Eco salienta a ilusão destes autores que acreditam na cômoda possibilidade da existência atual dos dois níveis independentes, o da comunicação de massa e o da elaboração aristocrática que a precederia sem por ela ser condicionada. Critica a incapacidade dos 'apocalípticos' em aceitar os eventos históricos ligados ao aparecimento da imprensa e televisão e reclama deles uma relação dialética, ativa e consciente com os condicionamentos da indústria cultural, o único papel que segundo Eco caberia ao operador cultural. O que censura no aristocrata é a sua negação à cultura de massa em bloco, sua recusa em estudar concretamente seus produtos e a maneira pela qual são consumidos.

A posição dos teóricos da Escola de Frankfurt poderia ser recuperada em dois textos básicos, 'A Indústria Cultural' de Theodor Adorno e 'A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução' de Walter Benjamin<sup>15</sup>.

Benjamin se refere à perda da 'aura' do objeto artístico com o advento das técnicas de reprodução, que ao mesmo tempo que emancipa a obra de arte em relação à existência parasitária im-

14 - Idem, pág. 11.

15 - O primeiro pode ser localizada in Comunicação e Indústria Cultural, Gabriel Cohn (org.), SP, Cia. Edit. Nacional, 2a. ed. 1975, e o segundo in Os Pensadores, XLVIII, Abril Cultural, 1975.

posta pelo papel ritualístico, subverte sua função pela perda da autenticidade (e historicidade, conseqüentemente)<sup>16</sup>. A função artística apareceria como acessória, para dar lugar a uma função política. Para Adorno, divulgador do termo Indústria Cultural, esta se constituiria num sistema estruturado que, utilizando-se dos meios técnicos atuais, visaria uma 'integração a partir do alto, de seus consumidores'; o controle total da máquina sobre o homem faria com que o consumidor deixasse de ser o sujeito da indústria, para tornar-se seu objeto<sup>17</sup>.

As massas, para Adorno, 'não são a medida mas a ideologia da Indústria Cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas: se adaptar'<sup>18</sup>.

Isto determinaria as características de uma mensagem indiferenciada, dirigida tendencialmente a um público indiferenciado; significando a Indústria Cultural em termos de atuação ideológica, um meio de substituir a consciência pelo conformismo:

'Jamais a ordem por ela transmitida é confrontada com o que ela pretende ser ou com os reais interesses dos homens'<sup>19</sup>.

A Indústria Cultural caberia então a reprodução infinita das relações de produção vigentes, na acepção de Louis Althusser<sup>20</sup>; ela atuaria neste sentido como reprodutora da sociedade de classes no plano das significações. Em última instância, exerceria livremente sua função mascaradora e mistificadora sobre a mente das massas, significaria a falsa consciência.

16 - Benjamin, W. - op. cit., págs. 14/15.

17 - Adorno, T. - op. cit., págs. 287/288.

18 - Idem, pág. 288.

19 - Idem, pág. 293.

20 - 'Ideologia y aparatos ideológicos de Estado', in La Pensée, 51, Paris, 1970.

Não resta a menor dúvida de que a problemática levantada pelos teóricos franckfurtianos é dotada de uma profundidade crítica que deve ser antes de tudo respeitada pelas questões que faz surgir à tona da discussão. A crítica a estes teóricos centra-se, no entanto, na visão apresentada, excessivamente fechada e sem alternativas, que decorre de uma postura cética e irreduzível em relação aos fenômenos da cultura de massa, levando em última instância a um imobilismo político-ideológico.

Para Umberto Eco, a questão essencial estaria na formulação do problema, tanto por parte dos críticos, quanto dos defensores da Indústria Cultural. Assim, se estes últimos se equivocariam pela defesa do livre cambismo e da democracia consumista, os primeiros o fariam por pensar de forma conclusa e acabada que a Indústria Cultural ou a Cultura de Massa conteria em si uma proposta negativa, acreditando numa prática cultural que pudesse se subtrair ao condicionamento industrial. Não se censura aos Apocalípticos, a denúncia que fazem da ideologia otimista dos integrados; a crítica que estes dedicam à existência desta categoria de operadores culturais que produz para as massas utilizando-as com fins lucrativos<sup>21</sup>.

O que Eco não aceita é a recusa franckfurtiana ao estudo concreto destes produtos, é a formulação (como os integrados) de uma visão dicotômica da Cultura de Massa, enquanto positiva ou negativa, quando para ele a questão deveria ser assim formulada:

'Do momento em que a presente situação de uma sociedade industrial torna ineliminável aquele tipo de relação comunicativa conhecida como conjunto dos meios de massa, qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais?'<sup>22</sup>

---

21 - Apocalípticos e Integrados, op. cit., pág. 19

22 - Idem, pág. 50.



O autor prega a necessidade de uma intervenção ativa das comunidades culturais no campo das comunicações: 'silêncio não é protesto, é cumplicidade'<sup>23</sup>. A comunidade dos homens de cultura deveria se constituir num 'grupo de pressão'<sup>24</sup>, que através de uma crítica cultural cerrada, (não separada de uma ação a nível político), lutasse pela melhoria num certo setor dos programas e pela abertura do discurso<sup>25</sup>.

Esta breve síntese do pensamento de Umberto Eco, surge somente no sentido de situar um campo de discussão com o qual nos identificamos, na tentativa de vislumbrar criticamente, as possibilidades de participação no universo da comunicação de massa.

Retornemos, no entanto, às bases iniciais de nossa proposta, qual seja delimitar um espaço intermediário entre o que vislumbramos como Cultura Popular e Cultura de Massa, tentando abandonar, desta maneira, modelos conceituais 'fechados', procuraremos estabelecer entre estes dois polos não uma relação de oposição, mas de possível interação. Para tanto, torna-se necessário afastar qualquer visão purista em relação ao conceito de Cultura Popular (por exemplo as posições que a encaram como a manifestação genuinamente elaborada pelo povo), bem como em relação ao de Cultura de Massa. Tentaremos perceber, desta forma, como esta última se vê obrigada a integrar elementos que caminham ao encontro de interesses e expectativas reais das camadas sociais para as quais se dirige, como condição de sua eficácia simbólica. A cultura de massa pode ser, a nosso ver, permeável a visões de mundo 'populares', às ansiedades concretas destes setores, e, portanto, não se comporta necessariamente como elemento mistificador. O público deve ser, portanto, encarado como uma categoria capaz de impor condições de aceitabilidade, por mínimas que sejam, de determinadas manifestações, passando, de simples objeto para o qual se dirige a pro-

23 - Idem, pág. 52.

24 - Idem, pág. 54.

25 - Idem, ibidem.

dução, a sujeito capaz de manifestar-se e interferir, ainda que de forma marginal e precária.

Não queremos com isto assumir uma posição que identifique a cultura de massa como a forma assumida pela cultura popular no século XX, ou seja, como aquela que teria vindo substituir junto ao povo, tanto a cultura erudita quanto o folclore. Pretendemos somente relativizar as posturas relativas a estes dois modos de manifestação cultural bem como não maximizar a categoria mercantil enquanto elemento que iria desviar toda e qualquer produção simbólica de seus intuitos mais amplos.

Ao mesmo tempo combatemos as posições céticas que veriam na Cultura de Massa um fenômeno repetitivo, redundante por excelência. Edgar Morin atenta para a dialética inovação - repetição existente no interior da própria produção 'de massa', na medida em que esta, para permanecer viva e atuante no mercado, não poderia prescindir de uma dose de criatividade:

'A contradição invenção - padronização é a contradição dinâmica da cultura de massa. É seu mecanismo de adaptação ao público e de adaptação do público a ela. É sua vitalidade.'<sup>26</sup>

Ainda que os elementos padrão e redundância tendam a ser dominantes na produção cultural de massa, eles esbarram nos limites da própria necessidade de manutenção e ampliação de mercado. Não seriam desta maneira estas as categorias que tornariam os dois campos, o da Cultura Popular e o da Cultura de Massa, antagônicos; os produtos ligados à esta última não poderiam aparecer na forma puramente massificadora, redundante, ou entorpecedora; eles deveriam elaborar as condições de sua penetrabilidade.

---

26 - Cultura de Massa no Século XX, op. cit., pág. 22.

Por outro lado, permitimo-nos compreender nosso objeto, neste nível que oscila entre o puro controle e a necessidade de expressão e participação de seu público, já que o momento histórico no qual emerge, a década de 50, poderia ser pensado como um tempo de transição em que as formas da 'indústria cultural' não se encontravam plenamente desenvolvidas. Assim, embora já presente o aspecto da manipulação simbólica, estávamos longe das atuais formas de controle através dos mecanismos de comunicação de massa. A produção radiofônica ligada à Rádio Nacional, embora já submetida às leis de mercado, guardou, a nosso ver, brechas que permitiram (ou permitiriam em última instância), a canalização de conteúdos mais amplos.

O próprio contato direto com o público através do auditório salvaguardaria, assim, uma margem de satisfação ainda que mínima, das necessidades de participação implícitas nos setores sociais fruidores deste gênero de prática cultural. Este espaço de atendimento às expectativas psico-sociais do consumo permaneceu, desta forma, latente, ainda que predominasse uma mensagem acrítica e mistificadora.

O papel político-ideológico ocupado especificamente pela Rádio Nacional será objeto de nossa próxima discussão.

## A QUESTÃO DA IDEOLOGIA

Entendemos que a análise dos pressupostos ideológicos subjacentes à produção radiofônica ligada à Nacional do Rio de Janeiro deve partir, em primeira instância, do caráter de classe que fundamenta suas significações, seja em termos dos grupos que a produziram, seja daqueles que a consumiram.

Da mesma forma, o estudo do campo cultural propriamente dito pede uma localização em relação ao papel específico que teria ocupado no conjunto das práticas sociais, bem como seu relacionamento com os padrões ideológicos dominantes, ou seja, sua posição frente ao circuito político no qual está inserido.

Em Literatura e Vida Nacional, Antônio Gramsci<sup>27</sup>, focaliza os fenômenos culturais enquanto 'estruturas ideológicas da sociedade', como mecanismos que permitiriam a reprodução ou superação dos sistemas sociais vigentes. Desta forma, ele encara a cultura erudita e a cultura popular como manifestações seja diretamente ligadas às instituições dominantes (o caso da primeira) seja ligadas à concepção de mundo e vida das classes populares, contrapondo-se aos esquemas oficiais (a segunda).

Para o autor desta maneira (e tenderíamos a encampar sua posição) pensar a cultura é sobretudo pensar sua função ideológica. Entender a cultura implica ao mesmo tempo em perceber o sistema político que controla os meios de produção e comunicação culturais, é encará-la dentro da sua própria autonomia.

Pretendemos explicar, neste trabalho, o espaço das relações simbólicas específicas que tratamos, na redefinição que empreenderam dos pressupostos ideológicos que sustentavam a estrutura político-social, bem como o papel histórico desempenhado por elas dentro destes mecanismos de reprodução e manutenção ou mesmo reestruturação deste sistema.

Para tanto cumpre esclarecer a relação que esta produção cultural de massa manteve com os discursos políticos dominantes nos anos 50, a saber, o Nacionalismo, o Populismo e o Desenvolvementismo, pano de fundo dos debates ideológicos travados no período.

---

27 - Op. cit.

O Nacionalismo que, segundo Francisco Weffort<sup>28</sup> poderia ser considerado o padrão ideológico que marcava os discursos políticos da época, ou seja, como a ideologia de referência necessária dos diversos projetos de classe que se definiam, aparece na Cultura de Massa como horizonte até certo ponto longínquo, que poderia numa ou noutra manifestação ser identificado, de forma marginal. O projeto nacionalista não aparece nos mecanismos de comunicação de massa, a não ser em fins da década, mas já dentro de uma outra faixa de produção e consumo, ligados a um nível cultural médio (a bossa nova, por exemplo) ou dentro de propostas mais amplas como as dos Centros Populares de Cultura.

A recuperação do discurso nacionalista através das manifestações ligadas à Rádio Nacional não pode ser, portanto, efetuada na sua forma acabada ou mesmo nas suas características mais superficiais. Situação semelhante ocorreria com as ideologias mencionadas: o desenvolvimentismo e o populismo.

A proposta desenvolvimentista enquanto ideologia e política econômica não teve outra função a não ser oferecer certas condições para a penetração desta produção ligada aos meios de comunicação de massa, na apresentação que elabora de um universo de possibilidades de ascensão e mobilidade social. Com isto queremos colocar que ao desenvolvimentismo caberia um papel de back-ground histórico, a partir do qual as manifestações ligadas ao rádio poderiam garantir sua efetividade, guardando no entanto uma autonomia discursiva em relação a ele.

À primeira vista o populismo como forma ideológica, pareceria recuperável na produção da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. A análise concreta deste fenômeno radiofônico no entanto nos levou a concluir que este permaneceu autônomo enquanto mecanismo colado a uma proposta cultural, com papel, linguagem e mesmo mensagem espe-

---

28 - 'Política de Massas' in Política e Revolução Social no Brasil, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

cíficas.

O populismo, enquanto prática política e ideológica de incorporação das massas ao sistema de dominação, teria acionado mecanismos de controle político explícitos, bem como formas de participação objetivamente canalizadas para fortalecer seu intuito de compromisso social. Desta forma, sua intenção manipuladora e ao mesmo tempo fornecedora de canais de expressão das necessidades latentes nas camadas mais baixas da sociedade, encontrava seu espaço próprio, num plano essencialmente político, ligado a um projeto deliberadamente e paternalista. Ainda que o populismo encontrasse plena ressonância nos setores proletários e pequeno-burgueses por excelência, este fator não nos possibilita uma relação automática com as formas de manifestações culturais ligadas à Rádio Nacional nos anos 50. Elas guardaram uma autonomia como já dissemos em relação à prática política, propriamente dita.

Qual seria então a especificidade desta prática radiofônica? Ela atuaria, a nosso ver, num plano determinado, assumindo um papel de controle social, implícito e difuso, veiculando a excelência de valores ético-morais, um modelo de sociedade ideal, positivo, sem, no entanto, respaldar-se direta e explicitamente, num projeto político.

Torna-se evidente que em última instância ela corroboraria o pacto social propagado pela ideologia dominante, mas somente indiretamente, num plano geral, nunca através da retransmissão do discurso político propriamente dito.

Este projeto radiofônico será marcado antes de mais nada, pelo seu caráter disseminado, diluído, mantendo desta forma uma relação também diluída com o universo ideológico referido. Podemos dizer que se trataria de uma redefinição deste ideário, efetuado pelas classes médias elaboradoras dos produtos ligados aos meios de comunicação de massa que cumpririam a função de redistribuidoras de seus valores

de classe para o conjunto dos setores desfavorecidos, a saber, as baixas classes médias e o proletariado.

A circulação destas formas de ver e pensar a realidade não se faria, no entanto, de maneira coerente e sistemática; este instrumento de controle social ainda que manipulado pelas classes médias, incorporou formas de participação que fugiam ao universo ético-moral propagado pelas mesmas. Ao mesmo tempo que estes setores ace-  
navam com seus valores conservadores, conformistas, ilusórios em últi-  
ma instância, aceitos de forma predominante e incorporados ao comporta-  
mento coletivo, paralelamente se viu impregnado por visões de mundo que  
funcionavam como elemento corrosivo ao conjunto de sua proposta ideoló-  
gica.

Não se pode, portanto, falar de um projeto exclusivamente manipulador subjacente à cultura radiofônica ligada à Rádio Nacional do Rio de Janeiro nos anos 50, da mesma maneira que ao falar-  
mos nela devemos antes de mais nada atentar para sua especificidade. Este papel controlador do gosto e opinião pública deve ser pensado na sua permeabilidade às expectativas reais dos setores abarcados por esta dis-  
tribuição de bens simbólicos, na medida em que estes foram capazes de redefinir a mensagem consumida em termos de tentativas de manifesta-  
ções autônomas e espontâneas.

O presente trabalho deverá demonstrar o que assinalamos nesta Introdução, ou seja, que os conteúdos ideológicos do-  
minantemente divulgados pelo nosso objeto de estudo foram capazes de as-  
similar formas de corrosão e resistência, demonstradas quer pela pene-  
tração de uma visão de mundo anti-conservadora, quer pela participação  
autônoma dos setores populares.

Com isto pretendemos apontar o quadro geral que permeou a análise desta determinada prática cultural, bem como dos  
seus efeitos sobre aqueles que se apresentaram como seus consumidores  
típicos.

## ESTRUTURA DO TRABALHO

O desvendamento ideológico da produção ligada à Rádio Nacional do Rio de Janeiro nos anos 50 se desenvolveu através do exame das suas principais manifestações, ou seja, dos eventos que marcaram este projeto que deteve a hegemonia da audiência radiofônica no período.

Desta forma, procedemos inicialmente a um levantamento e pré-seleção do material tentando retirar dele uma amostragem que julgamos significativa. A partir daí elaboramos uma estrutura que pretende dar conta dos aspectos que selecionamos como relevantes do ponto de vista político-ideológico, isto é, aqueles que seriam capazes de explicitar o significado e a função destas produções culturais para o conjunto da sociedade e da época em que se manifestaram. O tratamento do material propriamente dito foi feito através, inicialmente, da análise do Ídolo de Rádio como a concentração individualizada do conjunto dos valores sociais conservadores, como referendamento dos padrões éticos vigentes. O objeto central focalizado foi a cantora Emilinha Borba, o grande mito musical do período, em confronto com aquela que foi designada como sua rival, Marlene. A estas duas intérpretes denominaríamos a ala integrada, pela relação que mantinham com os meios de comunicação, ou seja, pelas suas características predominantemente massificadoras.

A partir daí demonstramos como este conjunto de valores se sustentava num plano coletivo, enquanto visão idealizada de mundo; a rádio-novela, serviu-nos assim, de elemento básico para estas considerações.

Exposto o quadro ideológico dominante neste veículo de comunicação passamos à detectar as possibilidades de corrosão destes padrões através, de um lado, das produções humorísticas vistas



enquanto elementos de transgressão; e de outro, das imagens idolátricas desviantes das estruturas conservadoras. Para este último aspecto Nora Ney, que focalizamos enquanto uma intérprete marginal aos mecanismos mais massificadores e Dalva de Oliveira, que entendemos ter ocupado uma posição peculiar nestes mesmos esquemas, aparecem como os dois elementos focalizados.

O capítulo seguinte foi dedicado à outra face do Rádio, o público consumidor do conjunto destas imagens, seja enquanto referendador das mesmas, seja como rearticulador dos valores transmitidos. Focalizamos assim as suas diversas formas de manifestação: o programa de auditório, o fã-clube, as respostas dadas às revistas especializadas.

Torna-se necessário salientar que, estes objetos foram tratados dando ênfase a determinadas problemáticas e apareciam à medida que nos forneciam subsídios para o enfoque das mesmas. Assim, por exemplo, o repertório das intérpretes focalizadas não sofreu uma análise estrutural mais profunda, servindo-nos essencialmente como elemento complementar e corroborador do conjunto das questões tratadas. O objetivo, portanto, foi remeter a um quadro geral da produção ligada à Rádio Nacional do Rio de Janeiro para a compreensão de seu significado mais amplo enquanto prática simbólica.

## MATERIAL ANALISADO

### I - A REVISTA DO RÁDIO

Revista semanal, era especializada em notícias referentes aos 'bastidores do rádio', de grande penetração popular, é a segunda vendagem em todo país na época, a nível nacional.

Esta revista permaneceu em circulação durante toda a década; era dirigida por Anselmo Domingues, responsável também pela última página, uma espécie de 'editorial'.

A Revista do Rádio se estruturava em torno de reportagens e colunas, algumas fixas, das quais selecionamos as que, do ponto de vista de nossa análise, fossem capazes de nos fornecer informações para a formulação de hipóteses expressivas.

Selecionamos as seguintes colunas como as mais significativas:

A - 'O Diário da Emilinha' que também levou o nome de 'Álbum da Emilinha', numa época em que o objetivo da coluna era fornecer o histórico da cantora. Tratava-se de uma coluna semanal, 'teoricamente' escrita pela intérprete (acreditamos que outros escreviam em seu nome), onde era descrito o seu dia a dia, suas viagens e sua vida familiar.

B - 'Galeria das Fan...áticas' - Esta coluna nos trouxe o comportamento e a opinião do público extremado: o fã que se aventurava escrever para a Revista expondo suas expectativas e sua devoção. Tratava-se de informações com uma grande dose de redundância, mas que servem como 'paradigma' para se pensar a atitude geral daquele público envolvido pelas imagens idolátricas. Esta coluna teve maior frequência durante os anos de 1953 e 1954.

C - 'Opinião dos Fãs' - Tratava-se também de cartas de fãs escritas para opinar a respeito de certas pessoas ligadas ao meio artístico, de certos programas; para falar sobre determinados problemas, formular queixas, etc. Esta coluna foi frequente nos anos de 1952, 1953 e 1954 e desapareceu em seguida.

D - 'Mexericos da Candinha' - Tratava-se de fofocas sobre o meio musical e radialístico, de onde podemos extrair boas informações acerca, por exemplo, do conflito entre radialistas, emissoras, etc.

E - 'A Voz do Povo' - Coluna de curtíssima permanência, o que é significativo, dada a sua natureza. Ela apareceu em cinco números no ano de 1952 e se baseava em enquetes realizadas nas ruas com pessoas pertencentes às classes populares, classe média baixa, como ascensoristas, balconistas, choferes de taxi, ou mesmo operários, a respeito de suas preferências radiofônicas.

F - 'A Última Página' - Poderíamos denominá-la 'Coluna Editorial', onde Anselmo Domingues, diretor da Revista, abordava os mais diversos problemas que iam desde a questão do comportamento nos auditórios até conflitos sindicais.

G - 'Marlene ou Emilinha' - A melhor frase. Não se tratava exatamente de uma coluna, mas de um concurso instituído pela Revista onde solicitava-se aos leitores que remetessem frases que se referissem a estas duas artistas. As melhores eram publicadas e premiadas, apesar de nunca ficar claro no que constituía este prêmio. A partir desta coluna poderíamos extrair dados a respeito da perspectiva diferenciada ou não a partir da qual eram vistas estas duas imagens.

H - 'Artigos Esparsos' - Seriam aqueles de onde extrairíamos as informações as mais variadas sobre o Rádio em geral, sobre o processo de ascensão e declínio dos astros e emissoras, sobre os conflitos radialísticos mais frequentes, etc.

## II - PROGRAMAÇÃO DA RÁDIO NACIONAL

### A - Programas de grande auditório:

1 - 'Programa César de Alencar' - Ia ao ar todos os sábados à tarde, tendo iniciado sua carreira com duas horas de duração chegou a ter, quando em seu auge, seis horas ininterruptas. Era dividido em quadros fixos, cada qual com características musicais peculiares, com patrocínio exclusivo para cada quadro. Apresentado e produzido por César de Alencar, tinha como atração principal e fixa a cantora Emilinha Borba. Os quadros eram

bastante diversificados e continham, por exemplo, uma Parada dos Maiorais, um setor de Rádio Revista, Músicas Consagradas, etc. Pode ser considerado o programa de maior audiência da Rádio Nacional na época e provavelmente, dos mais ouvidos no Brasil.

2 - 'Programa Manoel Barcelos' - Tratava-se de uma programação de variedades, iniciado em 1948, dividido também em vários quadros. Continha uma parte musical, uma parte humorística, quadros jornalísticos, teatrais, de perguntas e respostas, etc. Apresentado e produzido por Manoel Barcelos, o programa se iniciou com três horas de duração, passando para quatro horas; ia ao ar às quintas-feiras a partir das dez horas da manhã. Sustentou uma grande audiência até 1956 aproximadamente.

#### B - Programas Humorísticos:

1 - 'Tancredo e Trancado' - Escrito por Giuseppe Ghiaroni ficou 16 anos em cartaz na Rádio Nacional, de 1950 a 1966 aproximadamente. O programa girava em torno dos dois personagens-título, que se envolviam em situações cômicas. Tancredo era interpretado por Apolo Correia e Trancado por Brandão Filho.

2 - 'Edifício Balança Mas não Cai' - Programa que estreou em 1950, inicialmente escrito por Paulo Gracindo e Mario Brasini, sendo substituídos posteriormente por Max Nunes e Haroldo Barbosa. Passava-se num famoso edifício onde se desenrolavam os acontecimentos, possuía alguns quadros fixos, como o do Primo Rico e Primo Pobre, importante pelas questões sociais que levantava. Participavam do 'Balança mas não cai' os atores: Ema D'Ávila, Brandão Filho, Paulo Gracindo, Floriano Faissal, Nilza Magnani, Germano Augusto, Apolo Correia e outros.

3 - 'PRK30' - Produzido, escrito e apresentado por Lauro Borges e Castro Barbosa. Este programa permanece de 1946 a 1950 na Rádio Nacional. Girava em torno de uma rádio 'clandestina', paródia do sistema radiofônico brasileiro.

### C - Rádio-Novelas:

Utilizaremos o 'script' de uma delas, 'Mãe', escrita por Giuseppe Ghiaroni e levada ao ar em 1948.

## III - PROGRAMAÇÃO HUMORÍSTICA DE OUTRAS EMISSORAS

A - 'História das Malocas' - escrito por Oswaldo Molles para a Rádio Record de São Paulo. Levado ao ar durante 12 anos, de 1954 a 1966, tinha como ator principal Adonira Barbosa. O enredo se desenvolvia numa favela, onde desfilavam os personagens-tipos, seus habitantes.

B - 'Bangalôs e Malocas' - também escrito por Oswaldo Molles para a Record. Segundo informações, permaneceu em cartaz durante o ano de 1956. Conta a história de um grupo de desocupados reunidos em um sindicato, onde só entrava quem não trabalhasse.

## IV - DEPOIMENTOS

Foram ouvidos vários tipos de personalidades ligadas ao mundo radiofônico, musical, jornalístico, pertencente s ou não à época. Nosso objetivo com a coleta destes depoimentos dos radialistas foi o de principalmente recolher dados e tentar recuperar a visão de rádio dada por eles, tentando na maioria das vezes aguçar a memória das testemunhas desta fase do radialismo brasileiro. Foram entrevistados: Mário Lago, Sérgio Cabral, Paulo Tapajós, Almirante, Hermínio Bello de Carvalho, Renato Murce, César de Alencar, Manoel Barcelos, Nora Ney, Jorge Goulart, Floriano Faissal, Giuseppe Ghiaroni, Amaral Gurgel, Murilo Amorim Correia.

## V - PROGRAMAS HISTÓRICOS

1 - '40 Anos da Rádio Nacional' - produzido por Lourival Marques, em 1976 para a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, um histórico da emissora

desde os seus primórdios.

2 - 'Semana do Rádio' - produzido por Marco Antonio Gomes para o programa 'São Paulo Agora', da Rádio Panamericana de São Paulo, em 1976,

## VI - VÁRIOS

Utilizamos-nos de artigos, entrevistas e colunas contidas em Revistas, como Cruzeiro, Manchete e Realidade; jornais, como Diário da Noite, A Noite e O Estado de São Paulo.

## VII - MATERIAL DISCÓFILO

Foi utilizado na medida em que o repertório das cantoras analisadas assim o exigia. A Coleção Ídolos da Música Popular Brasileira, organizada por J. L. Ferrete, para a Continental, constitui a base de nossa pesquisa.

A PRODUÇÃO RADIOFÔNICA

## A PRE 8 - RÁDIO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO

A escolha de um fenômeno de comunicação de massa específico, como objeto de análise, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro nos anos 50, parte do pressuposto inicial que em um nível determinado ele teria colaborado, por um lado, para a manutenção e reprodução das relações sociais vigentes, seja no plano concreto, seja no plano das significações; e por outro (ainda que limitadamente), para a sua transformação. A opção pela emissora e pelo período justificar-se-ia na medida em que ela se constituiu, na época, num dos mais eficazes instrumentos de propagação cultural já verificado até então; através de uma ação hegemônica, a nível nacional, a Rádio Nacional chega a atingir no Rio de Janeiro, 50,2% de audiência média em 1952.

A ascensão da PRE 8 a este posto privilegiado nos meios radiofônicos pode ser localizada a partir dos anos 45, tendo atingido seu ápice nos seis primeiros anos da década de 50 para, a partir daí, iniciar seu lento declínio. Durante este período foi capaz de acionar mecanismos que lhe permitiram atender a uma gama diversificada de necessidades simbólicas, através de uma atuação que se caracterizou pelo caráter não monolítico de sua mensagem.

As razões maiores de sua eficácia ultrapassariam, é evidente, o âmbito cultural propriamente dito, e poderiam ser localizadas no conjunto das relações sociais, econômicas e políticas que teriam permitido a ampla penetração de seu projeto. Cumpre-nos, portanto, compreender a Rádio Nacional no conjunto dos mecanismos de legitimação ideológica acionados direta ou indiretamente pelo sistema de dominação política, vale dizer, como uma prática cultural, com autonomia e atuação específicas, destinada, no entanto, em última instância, a reiterar o quadro geral dos valores dominantes do período. Esta emissora deveria atuar como um mecanismo de CONTROLE SOCIAL (como já desta-



camos na introdução), destinado a manter as expectativas sociais dentro dos limites compatíveis com o sistema como um todo. Este controle se exerceria, no entanto, de forma implícita, parcial e difusa, ao contrário dos mecanismos propriamente políticos, que atuavam num sentido explícito, incorporador e manipulatório, através de uma forma determinada de distribuição de bens e de valores de participação e obediência. O que a Rádio Nacional propagava, em última instância, não era a excelência de um modelo político, mas a legitimidade de um tipo de sociedade e de um quadro de valores éticos. Atendendo a um rol de expectativas, diluído e por vezes contraditório, a PRE 8 caracterizava-se por uma produção diversificada que, ora se aproximava de uma perspectiva conservadora (sua forma dominante), ora permitia e veiculação de um conteúdo mais liberal e autônomo. Ao mesmo tempo, a inexistência de um consenso total a nível dos próprios agentes produtores, ligados à emissora, possibilitava a propagação de um discurso oscilante, no sentido ideológico do termo.

A Rádio Nacional caberia, teoricamente, a reprodução dos sistemas de valores dominantes enquanto emissora pertencente ao Patrimônio da União<sup>1</sup>, recodificando-os em termos de uma ideologia própria dos setores médios. Esta redefinição seria então imediatamente redistribuída pelos setores inferiores da estrutura social, as classes médias baixas e o proletariado, seu público por excelência.

Neste sentido, poder-se-ia dizer que o caráter não monolítico destas manifestações adviria da sua própria natureza contraditória enquanto portavoz de um sistema de manipulação e controle de um lado e instrumento de legitimação cultural em relação à esta massa de consumidores de outro. A necessidade de atender a estes setores explicaria o caráter relativamente autônomo do discurso radiofônico, em relação às representações simbólicas das classes dominantes, na medida em que sua mensagem deveria se situar nesta outra esfera cultural,

1 - A PRE 8 era classificada como um 'órgão da Superintendência das Empresas incorporadas ao Patrimônio da União'.

a das camadas excluídas. Explica, da mesma forma, os motivos pelos quais a reprodução da ideologia dominante se fazia de forma relativa, abrindo brechas para a penetração de conteúdos mais amplos.

Constituindo uma infra-estrutura financeira e administrativa, com uma equipe qualificada e sobretudo, com um projeto eficaz, a Rádio Nacional pode cumprir seu duplo papel, de mecanismo ao mesmo tempo legítimo, para os setores dominados e reproduzidor do ideário dominante.

A PRE 8 possuía uma organização empresarial, altamente centralizada e administrada através de departamentos com funções definidas<sup>2</sup>, não recebendo financiamento oficial. Era sustentada por verbas publicitárias, o que nas épocas áureas lhe permitia manter uma equipe enorme, com salários excelentes e ainda reinvestir os lucros na própria organização.

A capacidade técnica da PRE 8, baseada numa aparelhagem eletrônica de qualidade superior à maioria das existentes, permitia à rádio atingir o país através de quatro emissoras de ondas curtas, enquanto que as transmissões para o Estado do Rio de Janeiro, realizadas por uma emissora de ondas médias de 50 KWS, possibilitava uma qualidade de som dificilmente atingida pelos demais canais. Não queremos, evidentemente, com estas informações atribuir às condições administrativas, financeiras e técnicas as razões da projeção da Rádio Nacional; visamos somente apresentar as bases sobre as quais se construiu seu projeto ideológico-cultural, dando-lhes um peso limitado na explicação, sem no entanto negar-lhes um papel.

---

2 - A revista elaborada em comemoração ao vigésimo aniversário da Emissora 'Rádio Nacional, 20 Anos de Liderança a Serviço do Brasil', publicada em 1956, forneceu-nos os dados relativos à estrutura da emissora.

Tudo indica que a subida de Victor Costa à direção geral da emissora, em 1951, cargo que ocupou até 1954, teria contribuído decisivamente para a afirmação da hegemonia da Rádio Nacional; ele levou às últimas consequências, com sua competência empresarial e organizativa, um projeto claramente popularizador. Assim se refere a publicação 'Rádio Nacional, 20 Anos de Liderança a Serviço do Brasil', a respeito de seu ex-diretor:

'foi o mentor dos programas para as grandes massas, estabelecendo as bases de um rádio avassaladoramente popular e atraindo grandes negócios com firmas de cobertura nacional'<sup>3</sup>.

Ainda que devêssemos relativizar a visão acima descrita, não restam dúvidas que a partir dos anos 50 a PRE 8 teria conseguido atingir a perfeita coordenação de seus propósitos, enquanto empresa disposta a ampliar suas bases e como órgão cultural destinado a elaborar um projeto eficaz pela sua penetração e atendimento às expectativas psico-sociais dos setores populares. Esta organização permitiu a manutenção durante pelo menos a metade da década de 50, de um corpo de funcionários numeroso, constituído aproximadamente de 8 diretores, 240 funcionários administrativos, 10 maestros e arranjadores, 30 locutores, 124 músicos (divididos em 3 orquestras), 55 rádio-atores, 40 rádio-atrizas, 50 cantores, 45 cantoras, 18 produtores e assim por diante<sup>4</sup>.

Citamos estes dados como um acréscimo ao quadro geral levantado a propósito da amplitude da rádio, pretendendo demonstrar também a sua capacidade de arregimentar grande parte dos melhores profissionais de rádio do país, através dos salários e das condições de trabalho oferecidas. Para ela se dirigiram os melhores autores de novela, como Ghiaroni, Amaral Gurgel; redatores humorísticos, como Max

---

3 - Idem, ibidem. Estas informações foram confirmadas pelos depoimentos de Floriano Faissal, Paulo Tapajós, Manoel Barcelos e César de Alencar, entre outros.

4 - Idem, ibidem.

Nunes e Haroldo Barbosa; maestros como Radamés Gnattali, Leo Perachi, Lirio Penicali; atores como Mário Lago, Paulo Gracindo, Elza Gomes, Isis de Oliveira, Iara Amaral; cômicos como Walter D'Ávila, Brandão Filho, Apolo Correia, só para citar os mais conhecidos. Este 'cast' sustentava uma programação diversificada e contínua, que ia desde concertos sinfônicos noturnos (ao vivo), radio-jornais, radio-novelas, até humorísticos, programas de auditório, etc.

Por que o período Victor Costa teria atingido tal projeção e quais as causas do descenso da Rádio Nacional? É evidente que a capacidade diretiva de Victor não é explicação suficiente para os acontecimentos que marcaram a emissora nos princípios da década; estes não teriam se efetivado não fossem dadas condições objetivas que o permitissem. Nomeado diretamente pelo Estado, como de resto a maioria dos diretores gerais da Rádio Nacional, mais especificamente pelo Governo Getúlio Vargas, contou com irrestrito apoio político para implementar sua proposta de atendimento simbólico às classes desprivilegiadas. Interessava ao sistema, como um todo, oferecer um espaço de participação cultural para estes setores, na medida em que esta prática preenchia um vazio não abarcado pelo projeto político propriamente dito. Esta função específica exercida pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro no último período getulista, não implica, no entanto, na perda de sua autonomia em relação quer ao sistema governamental, quer a sua ideologia como um todo. A emissora não funcionou eminentemente como um veículo de propaganda política (embora participasse eventualmente de campanhas como por exemplo a do 'O Petróleo é Nosso', em 1952). Ao governo cabia a nomeação dos elementos para ocupar o quadro de funcionários da Rádio; no mais, ele não interferia diretamente na programação ou em assuntos internos à própria emissora. Isto não significava, no entanto, que o Estado não impusesse limites ideológicos às mensagens veiculadas; ele os assegurava 'a priori' pelo controle sobre o grupo produtor das mesmas. Com esta breve alusão ao caráter do compromisso existente entre a Rádio Nacional e os setores políticos dirigentes, pretendemos somente alentar para o papel exercido pelas condições políticas externas em relação a determinados acontecimentos ligados à emissora, entre os quais aqueles que signi-

ficaram o seu apogeu e mais tarde o seu declínio. A 'carta branca' de que dispunha Victor Costa, num período em que a arregimentação popular em torno de determinados valores era extremamente útil ao sistema não explica o projeto subjacente à Rádio Nacional, mas a possibilidade de sua implantação. Da mesma forma que a queda de Getúlio (e de Victor Costa, em consequência) e a subida de Juscelino Kubitschek ao Governo não explicam o declínio da rádio. Não podemos, no entanto, abandoná-los, enquanto fatores complementares. As razões da decadência gradual da proposta hegemônica da emissora devem ser buscadas assim em planos diversos, tanto externos quanto internos à ela.

O surgimento da televisão e a negação de um canal de TV à Rádio Nacional, por deliberação do governo de JK são causas atribuídas pelos agentes da rádio na época, para explicar a queda da PRE 8<sup>5</sup>. Segundo estes, a fuga da maioria das verbas publicitárias para as emissoras de televisão teria tornado frágil a infra-estrutura da Nacional, impossibilitando a manutenção de um 'cast' e de uma programação nos níveis existentes nos primeiros anos da década. Teria ocorrido, desta forma, um progressivo esvaziamento da emissora que não era mais capaz inclusive de manter a qualidade técnica de seu equipamento. Isto somado à impossibilidade de se obter a concessão do canal de TV teria decretado, segundo os radialistas ouvidos, o declínio final da rádio. Estes fatores infra-estruturais não devem, no entanto, ser considerados como os únicos responsáveis pela perda da hegemonia da PRE 8. Devemos procurar também as causas internas, ligadas ao projeto radiofônico propriamente dito.

A quebra da eficácia simbólica da emissora ocorreria, portanto, devido a causas paralelas àquelas propriamente externas; a Rádio Nacional teria deixado, gradativamente, de responder às necessidades psicológicas e culturais do público para o qual se dirigia.

---

5 - Os depoimentos de Floriano Faissal, Renato Murce, Manoel Barcelos e outros apontam neste sentido.

Por um lado, devido à falta de apoio por parte do próprio governo Kubitschek em continuar a implementação destas práticas (a ideologia desenvolvimentista parecia preferir acenar com perspectivas mais concretas), por outro pela falta absoluta de renovação de seu projeto como um todo. A programação da Nacional passou a se caracterizar, a partir da segunda metade dos anos 50, por uma repetição exaustiva dos mesmos esquemas; as imagens propagadas pela emissora sofreram um desgaste gradual e os canais abertos à participação popular (como os programas de auditório) foram lentamente abolidos. A emissora não teve mais condições infra ou super-estruturais de readaptar-se às novas exigências do mercado consumidor. As bases sobre as quais se assentava os programas populares abertos ao público, os humorísticos, as rádio-novelas se diluíam à medida que deixavam de atender às exigências simbólicas de um público que se transformava. As causas externas, como o aparecimento da TV, não explicam, na década de 50, a perda de audiência; neste período, o acesso a um aparelho de televisão se restringia aos setores mais favorecidos em termos econômicos, permanecendo ainda o rádio como um veículo das grandes massas, até meados da década de 60.

A Rádio Nacional não conseguiu criar outras alternativas para manter sua legitimidade perante um consumo popular, sendo gradualmente substituída por outras emissoras radiofônicas, o que contribuiu para seu descenso. Um episódio ocorrido em abril de 1964 viria marcar seu esvaziamento final. Referimo-nos à expulsão, dos quadros da emissora, de elementos considerados subversivos, realizada com a colaboração de três radialistas (César de Alencar, Celso Teixeira e Hamilton Froes) que delataram os colegas 'implicados'. O evento, que provocou a detenção, demissão e mesma fuga de uma série de indivíduos ligados à Rádio Nacional marcou, a nosso entender, sua falência definitiva.

O presente trabalho pretende desvendar os significados subjacentes ao projeto global da PRE 8 através da análise de suas manifestações mais significativas, seja ligada à produção propriamente dita, seja aos canais que abriu à participação popular.

Pretendemos, desta forma, explicar as razões que fizeram da Nacional do Rio de Janeiro, na década de 50, um fenômeno marcante da radiofonia brasileira. Mais ainda, como sua proposta se tornou obrigatoriamente permeável à penetração de fatores que rompiam de um certa forma com as imposições de uma prática cultural massificadora, permitindo a incorporação de manifestações a nível da produção e do consumo que significaram uma abertura em seu próprio discurso.

### A MORAL CONSERVADORA

#### EMILINHA BORBA E A IMAGEM PARADIGMA

Um moralismo difuso e predominantemente conservador caracterizava a produção ligada à Rádio Nacional na sua vertente mais integrada. Ela derivava, evidentemente, do caráter de classe que marcava esta prática ligada aos setores médios da população, bem como do conjunto das ansiedades e frustrações dos grupos sociais para os quais esta era dirigida, a baixa classe média e a classe proletária, como já vimos anteriormente.

Entendemos por moralismo a prática dos valores morais atados aos padrões éticos vigentes e válidos para o grupo social emissor das mensagens, ligados basicamente às instituições burguesas como família, igreja, casamento, etc.

A difusão destes esquemas de comportamento vai permitir um controle parcial do modo de ser e pensar dos setores sociais dominados, na medida em que são assimilados e passam a fazer parte da vivência cotidiana destes últimos. Subjazia a este projeto, evidentemente, uma tentativa de manutenção da ordem social, pela propagação da excelência dos padrões éticos dominantes.

Caberia então aos mecanismos desenvolvidos pela PRE 8 a reprodução do sistema de dominação vigente, através da criação de produtos que simbolizassem e antes de tudo sintetizassem o conjunto dos valores éticos dominantes ou aqueles que fossem passíveis de manipulação por parte das classes detentoras do poder econômico e político.

Ainda que a legitimidade destes mecanismos criados pela emissora dependesse de certa forma da mentalidade conservadora por eles propagada, ela estava subordinada, por outro lado, ao grau de permeabilidade da produção radiofônica a outros valores menos tradicionais e, portanto, liberalizadores, capazes de atender a diferentes níveis de expectativas.

Tentaremos perceber então como estes padrões éticos ainda que referendados da moral dominante, surgiam alterados em determinadas manifestações ligadas à Rádio Nacional do Rio de Janeiro, enfim, como estas práticas rompiam com o espaço restrito imposto pela cultura de massa.

A síntese, no plano individual, do quadro de valores conservadores vai ser realizada através da criação dos ídolos de rádio que terão a função de transmissores indiretos daqueles padrões de comportamento. Na década de 50, o esquema baseado nestas imagens atinge momentos de performance, e tem em Emilinha Borba, seu projeto paradigmático.

A cantora vai constituir, na década de 50, a imagem tipificadora, a nível individual, do quadro de valores morais conservadores e reprodutores das relações sociais dominantes. Alicerçada em rígidos pressupostos éticos, ela mantém sua hegemonia até fins da década, quando parece não mais traduzir os anseios das camadas sociais para as quais dirigia seu modelo de mulher e cantora.

Com um poder de penetração (e controle) so-



bre um público de origem suburbana, ela mantém um estilo cujo nível de elaboração permitia uma relação direta e empática com sua platéia. Originária ela própria de subúrbio, estação de Mangueira, vai significar 'o primeiro grande cartaz forjado para a idolatria dessa gente'.

'Simpática, nada sofisticada, de boa aparência e trazendo na experiência da luta sofrida pela vida uma prática natural de contato com a gente simples, Emilinha Borba iria gradativamente substituindo suas concorrentes no gosto do grande público, primeiramente no Rio de Janeiro e depois pelo País afora.'<sup>6</sup>

Embora um tanto 'absorvido' pela imagem, J. L. Ferreti descreve os aspectos gerais que teriam tornado possível a eficácia do ídolo Emilinha. Abria-se, a princípio, uma possibilidade de identificação imediata para um certo público, com um nível de exigências culturais precário e com necessidade de uma prática simbólica que as preenchesse. Este espaço social iria se tornar, de certa forma, o lugar típico de propagação e referendamento dos pressupostos ético-morais que iriam compor a imagem-protótipo bem como estabeleceria os limites para além dos quais esta última se tornaria intolerável.

De que forma, afinal, se realizaria este controle 'ideológico'?

Através, inicialmente, da difusão de uma postura absolutamente preconceituosa perante a sociedade. Emilinha é síntese de virtude, correção e idoneidade moral. Seu modelo de comportamento seria incapaz de portar desvios de qualquer ordem. Ela deveria simbolizar evidentemente, a possibilidade de realização individual plena no plano das instituições sociais, basicamente aquelas que circundavam o universo familiar tais como casamento, virgindade, maternidade, etc.

---

6 - FERRETI, J. L. - Encarte disco 'Ídolos da MPB - Emilinha Borba', Discos Continental, SP.

O primeiro impasse surge quando do nascimento de um filho da cantora e daquele com quem se casará 'secretamente' três anos mais tarde, Artur de Souza Costa Filho. A manutenção da sua imagem se torna incompatível com o evento, isto é, com o fato de Emilinha Borba ser 'mãe-solteira'. Para que seu prestígio não se abalasse definitivamente, criou-se uma explicação integradora: Emilinha havia adotado uma criança em uma viagem ao Rio Grande do Sul (terra do futuro marido). A criança, 'curiosamente', se chamaria Artur Emílio (fusão do nome da cantora e do provável pai) e passa-se a vender uma imagem de mãe prestimosa, preocupada; enfim, o modelo ideal de maternidade, ainda que desfalcado pela ausência do lado paterno. O sistema promocional montado pela Rádio Nacional e pela Revista do Rádio acabou, portanto, incorporando um fator corrosivo por princípio (a existência do filho da cantora), transformando-o em elemento conservador apto a reproduzir um ideal doméstico de mulher e mãe.

Emilinha Borba detém um papel específico se levarmos em conta o espaço ocupado por ela no conjunto das expectativas do público para o qual se dirigia. Sua imagem idealizada de mulher deveria se estruturar basicamente em atendimento aos preceitos de uma moral conservadora, onde o fator sensualidade apareceria totalmente encoberto pelos pressupostos de integridade moral, exaltação familiar, e assim por diante. Em artigo publicado pela Revista do Rádio 'O presente que você deve dar ao seu namorado'<sup>7</sup>, Emilinha responde:

'A honestidade permanente. Os valores morais valem muito mais que os materiais.'

Em outra coluna, 'Emilinha Responde'<sup>8</sup>, perguntada sobre o divórcio, ela opina evasivamente:

'Uma solução para certos males de incompre-

7 - 3.1.59, Rio de Janeiro.

8 - 24.5.58, Rio de Janeiro.

ensão conjugal. No entanto, sou de opinião que tudo aquilo que Deus une, ninguém pode separar.<sup>9</sup>

Uma semana atrás<sup>9</sup>, na mesma coluna, ao ser indagada sobre a possibilidade de seu desquite, ela taxativamente responderia: 'Preferiria a morte!'

A imagem da cantora não permitia brechas, portanto, que pudessem colocar em dúvida sua posição frente à instituição do casamento, 'sagrado', que só 'Deus pode separar!'

A visão assexuada que pretendia apresentar, corrobora seu conservadorismo bem como reproduz o tom preconceituoso que permeia a estrutura da estrela Emilinha. Sua sensualidade deveria permanecer sob o mais severo controle. Ainda na coluna 'Emilinha Responde'<sup>10</sup>, uma fã lhe pergunta a razão pela qual não tira fotos de maiô, ao que ela retruca: 'Porque sou cantora, não vedete!'; a uma outra indagação semelhante, teria respondido: 'Porque canto com a garganta, não com as pernas!'. Em raríssimas ocasiões a cantora aparecia de shorts ou com roupas mais ousadas<sup>11</sup>. Sua aparência recatada atuava como componente indispensável ao conjunto da imagem, sendo claros os limites éticos que se lhe impunham. Não se pretendia incorporar um público através de um apelo liberalizador, mas, pelo contrário, valorizando uma mentalidade reprimida e ao mesmo tempo repressiva.

Na medida em que o apelo erótico sofre um esvaziamento, ocorreria como que uma projeção mimética: o modelo de mulher vendido projetava um dever ser feminino que encontraria ressonância num público feminino para o qual a imagem aparecia como horizonte de referência.

9 - 17.5.58, Rio de Janeiro.

10 - 5.4.58, Rio de Janeiro.

11 - FERRETI, J. L., Encarte ..., op. cit.

O 'ótimo social' que é apresentado, o mito da felicidade, propunha à mulher seu lugar específico no lar (reportagens sobre a vida doméstica de Emilinha eram uma constante na Revista do Rádio). A consumidora típica, vítima de dupla exclusão, enquanto setor subalterno economicamente e enquanto portadora de um papel social secundário, iria encontrar sua 'estrutura de consolação'<sup>12</sup> no universo mistificado dos padrões éticos da classe média. Desta forma, o mito Emilinha pretendia acenar para uma possibilidade integradora da mulher na estrutura social. Os efeitos desta difusão de valores sobre um público feminino serão discutidos com mais detalhes na parte final desta dissertação, quando trataremos especificamente do fenômeno da participação popular.

Para José A. Severo<sup>13</sup>, em artigo sobre a cantora, este ídolo teria funcionado como um modelo feminino de uma classe média emergente, projeção dos sonhos da mulher média das décadas de 40 e 50. Segundo o autor, a vida da cantora deveria seguir o exemplo das 'stars' de Hollywood, sem escândalos e sem afronta à moral estabelecida. Ainda que a nosso ver, a imagem de Emilinha servisse basicamente de parâmetro a um mundo suburbano, proletário ou semi-proletarizado (a partir de valores pertencentes ao ideário da classe média, evidentemente) e que o modelo 'Hollywoodiano' sofresse aqui uma nítida defasagem e um profundo corte moralista, o autor comprova a localização do universo ético-social possível para aquela vertente da produção radiofônica.

Emilinha Borba compôs uma visão típica de personalidade, que viria preencher, no plano do imaginário, um conjunto de angústias e frustrações das camadas excluídas do mercado de consumo material através da sua colocação enquanto produto simbólico passível de ser consumido.

A imprensa representada basicamente pela

12 - ECO, Umberto - op. cit., pág. 196.

13 - Artigo 'Emilinha! Emilinha!' in Revista Realidade, Ed. Abril, São Paulo, março/1972.

Revista do Rádio se encarregava para tanto, ao mesmo tempo que desenvolvia esta imagem no plano 'mitológico' de mergulhar na sua vida privada, a fim de extrair o lado humano que permitiria um mínimo de identificação em relação aos seus seguidores. Esta privacidade iria se alicerçar sobre o mito da auto-realização individual<sup>14</sup>, isto é, sobre um modelo exemplar de conduta social e econômica demonstrado como possível para o conjunto da sociedade.

Edgar Morin atenta para os movimentos inseparáveis do real e imaginário que fundamentam a eficácia destas 'mitologias modernas':

'Como toda cultura, a cultura de massa produz seus heróis, seus semi-deuses, embora ela se fundamente naquilo que é exatamente a decomposição do sagrado: o espetáculo, a estética. Mas, precisamente, a mitologia é atrofiada: não há verdadeiros deuses; heróis e semi-deuses participam da existência empírica, enferma e mortal. Sob a inibidora pressão da realidade informativa e do idealismo imaginário, sob a pressão orientadora das necessidades de identificação e das normas da sociedade de consumo, não há grande arrebatamento mitológico, como nas religiões ou nas épopeias, mas um desdobramento da terra.'<sup>15</sup>

A eficácia dos mitos promovidos pela cultura de massa residiria desta forma, por um lado, na sua estruturação a partir de bases reais humanas, a partir das próprias leis do mercado e, por outro, na sua capacidade de simbolizar no plano imaginário os ideais de setores sociais excluídos deste mesmo mercado.

'A eficácia dos modelos propostos vem, pre-

14 - A este respeito ver MORIN, Edgar - op. cit., cap. 'Os Olímpianos'.

15 - Idem, pág. 94.

cisamente; do fato deles corresponderem às aspirações e necessidades que se desenvolvem realmente.<sup>16</sup>

Desta forma, o modelo Emilinha representou um possível social na década de 50, porque se alicerçava nas oportunidades acenadas pelo desenvolvimento industrial, propagando a efetividade da realização individual desde que asseguradas as relações sócio-econômicas e políticas do sistema. Seu conservadorismo não faria mais do que contribuir, no plano da ideologia, para a reprodução da estrutura social como um todo.

A mitologia da mobilidade social propagada pelo ídolo Emilinha Borba comprovaria as especulações a propósito da dialética real-imaginário tão própria à cultura de massa. Será através da descrição de sua trajetória individual que o ídolo vai demonstrar como concreta uma possibilidade aparentemente remota para o setor social do qual efetivamente emerge: a da ascensão social pelo esforço individual.

Em fins de 1953 e início de 1954, o 'Diário de Emilinha' transformou-se em 'Álbum da Emilinha'<sup>17</sup>. Através desta coluna semanal a cantora percorria detalhadamente sua vida, desde a infância, 'feliz e humilde' (o falecimento de seu pai teria provocado a decadência econômica da família). Criada pela avó ela vai vencendo os percalços: aos 12 anos já era 'artista de rádio' na Cruzeiro do Sul. A partir daí o salto pela intervenção do destino; sua mãe, camareira do Cassino da Urca, onde atuava Carmem Miranda por volta de 1939, desperta o interesse da famosa artista, que lhe pergunta o que poderia fazer por ela, se tinha uma filha que pudesse ser auxiliada, etc.; Emilinha é indicada e passa a participar do show.

Tratava-se, evidentemente, de um enredo

16 - Idem, ibidem.

17 - Ver Revista do Rádio de 10.5.53 a 6.11.54. A partir daí até 19.3.55 sua coluna passou a denominar-se 'A Vida de Emilinha'.

novelístico, com um dado essencial: ele teria realmente acontecido; isto é, o que se difundia era essencialmente uma realidade (idealizada) que, tendo sido possível para um indivíduo, serviria de parâmetro para um conjunto de indivíduos. A vida da cantora passava a simbolizar uma possibilidade teórica para um setor, a classe média (e aqueles que circulavam na sua órbita ideológica) de ascensão na escala social e realização a partir daí, das aspirações que a nova situação lhe permitiria. Tudo isto, evidentemente, desde que estivessem asseguradas as relações sociais básicas que regiam o sistema vigente.

A partir do momento em que a 'ascensão da estrela' se via por um lado marcada por uma visão romanceada onde os obstáculos se transpunham pela força e perseverança dos atores e, por outro, por um dado essencial, a veracidade do romance, passava-se a exercer um controle indireto sobre o modo de agir e pensar daqueles que aceitavam o ídolo como seu modelo de vida. Indiretamente, salientamos, porque não se tratava de prescrições impostas, não eram normas que se apresentavam como regras a serem obedecidas, mas imagens que apelavam à imitação e ao consumo.

O evento Emilinha Borba é peculiar na medida em que o mito da ascensão individual apresentava, para os setores da baixa classe média e operária, base social de sua demanda, uma viabilidade remota. Com isto queremos salientar a função basicamente projetiva ocupada pela cantora no mundo das expectativas e ansiedades destas camadas sociais.

Para que se mantivesse, portanto, a ilusão de que 'as oportunidades estão abertas para todos' era preciso que se acesse com algumas válvulas de escape e realização ainda que no plano meramente simbólico. O mundo das mercadorias, espaço prometido pela política desenvolvimentista, deveria encontrar uma fórmula de participação, no cotidiano das classes dele excluídas através dos mecanismos acionados pelos meios de comunicação de massa. O acesso a este universo do consumo como realização concreta do mito da mobilidade social, vai ser desenhado pela imagem da cantora e acompanhado no plano do imagi-

nário pela legião de seus 'seguidores'. Como isto se dava no plano do concreto?

Ainda é o 'Diário de Emilinha'<sup>18</sup> que vai cumprir a função de reiterar para as camadas excluídas, os benefícios da sociedade de consumo, tentando se apropriar, evidentemente, de qualquer esboço crítico consciente destes setores. A resposta a estes estímulos se fará de forma a equilibrar o descompasso criado entre a crescente oferta e a inviável demanda. O espaço que a cantora dispunha semanalmente na Revista era ocupado, em grande parte, pela descrição de seu cotidiano, seja como artista seja como mulher comum. O mundo 'extra-artístico' de Emilinha era inteiramente preenchido por idas ao cabeleireiro, à costureira, compras de sapatos, presentes para o filho e parentes. Sua imagem consumista se realizava nos aniversários, Natal, Ano Novo, enfim, em qualquer oportunidade que se apresentasse para demonstrar seu amor aos objetos, pessoas e mercadorias. Ela trocava constantemente de apartamento, carro, móveis, enfim os bens de consumo (supérfluos, na sua maioria) constituíam o complemento indispensável ao seu prestígio enquanto estrela em ascensão.

O mito Emilinha circulava, no entanto, num espaço até certo ponto limitado; ela não poderia se apresentar como participante do mundo das mercadorias inacessíveis; sua demanda deveria encontrar um parâmetro no conjunto das aspirações de uma classe média em ascensão. A imagem que propagava necessitava guardar uma margem de identidade com uma faixa social intermediária, sob o risco de perder as bases de sua legitimidade.

Os efeitos desta propaganda ideológica se farão sentir na forma encontrada pelos seguidores da cantora para responder aos estímulos que lhes eram constantemente lançados. Na inviabilidade de realizar concretamente o acesso ao universo do consumo eles engen-

18 - In Revista do Rádio, anos 51/52/53/54 e 55, por exemplo.



dravam um sistema de compensação simbólica, presenteando Emilinha com os bens materiais oferecidos pelo mercado. Desencadeava-se, desta forma, um mecanismo de consolação; a incapacidade de aquisição dos bens para cada um de seus fruidores era sublimada pela viabilização destes anseios, na pessoa do ídolo; realizava-se concreta mas simbolicamente para o mito, os anseios irrealis para seu grupo social.

Não se pode perder de vista o sentido do sacrifício destes fãs, na sua grande maioria mulheres que ocupavam funções de empregadas domésticas, balconistas, com um salário reduzido e que retiravam deste uma quantia endereçada à aquisição de presentes para a cantora. São inúmeras as referências feitas por Emilinha em sua coluna semanal a respeito dos presentes que lhe eram oferecidos quer pelos fãs-clubes que realizavam campanhas a fim de angariar fundos para a realização da oferenda, quer pelos seus admiradores, autônomos, que lhes remetiam constantemente objetos de uso pessoal, caseiro, etc.

Na sua coluna do dia 29.1.1955 (Revista do Rádio) ela faz alusão a um broche de platina, a um terço, um missal, uma saladeira enviada por fãs. Dia 5.11.1955 refere-se a um aparelho de chá ganho em Itajaí e dia 12.6.1954 fala de porta-jóias de prata e sapatos ganhos das fãs baianas.

Com isto queremos tão somente exemplificar e apontar o espaço de expectativas no qual se movimentava a imagem de Emilinha. Ela chega a ganhar, quando no auge de sua carreira, por volta de 1953, uma máquina de lavar roupa, um guarda-roupa completo, uma geladeira, um piano, e até uma cama toda enfeitada de prata<sup>19</sup>.

A doação destes últimos objetos, participantes do universo das aspirações da classe média emergente dos anos 50, era sintomática. Os admiradores do ídolo colaboravam para sua composição fi-

19 - FERRETI, J. L. -op. cit.

nal, reiterando os valores propagados; assimilavam, portanto, os pressupostos básicos de uma ideologia que não lhes era orgânica (porque não se vinculava aos anseios e necessidades reais destes setores situados na escala inferior da esfera social), mas que aparentemente lhes apresentava uma saída: a ascensão a partir do esforço pessoal. O mito significa a antecipação deste sonho, antecipação que permanece, no entanto, no plano do imaginário.

Esta resposta dos 'seguidores' atêm-se, por outro lado, ao espaço doméstico, neste caso específico. O que se percebe, portanto, é que a forma de construção do mito Emilinha poderia ser qualificada como eficaz no seu conjunto; a reação fruidora retifica tanto a imagem da mulher (como vimos nos exemplos citados) como a imagem da estrela.

Em relação a este último aspecto há que se considerar a tentativa de perpetuação da fase ascensional de Emilinha através da super-valorização das conquistas e da reprodução das mesmas através dos anos. A vitória da intérprete no concurso 'Rainha do Rádio' em 1953 provocou uma tal agitação no Rio de Janeiro que a festa de sua coroação, realizada no Teatro João Caetano, trouxe para a capital do país uma multidão de fãs de todo o Brasil. A sua eleição, aparentemente fruto de uma violenta campanha realizada pelos fãs-clubes, acabou sendo decidida fora do pleito, isto é, por alguma empresa que teria encampado a candidatura e coberto o número necessário de votos. Isto não impedia, no entanto, uma intensa mobilização por parte da cantora e de elementos ligados à Rádio Nacional em torno de sua candidatura, à semelhança de um pleito político. Através de sua coluna na Revista do Rádio<sup>20</sup>, dos programas de auditório, principalmente o 'César de Alencar', da arregimentação de 'cabos eleitorais', viagens pelo interior, ela construía sua ascensão ao título máximo do Rádio, na época.

Esta capacidade de mobilizar e arregimentar

20 - Ver o 'Diário de Emilinha' dias 13, 27/1/53, 10 e 24/2/53.

eleitores, esta organização por parte dos próprios fãs-clubes, atestava a preocupação do reforço da imagem Emilinha enquanto estrela, ou seja, a reiteração de seu lado mitológico, a outra face da personalidade do ídolo. A 'aura' em torno da cantora deveria permanecer a todo custo, sua decadência real ocasionaria o esvaziamento do espaço imaginário, compensatório, que lhe cumpria preencher.

No ano seguinte, 1954, quando foi eleita 'Rainha do Rádio' Mary Gonçalves, ao passar sua coroa, Emilinha recebia uma faixa com os dizeres 'Rainha Eterna dos Brasileiros'<sup>21</sup>. A partir daí, sua 'majestade' seria mantida por sucessivos títulos: 'Rainha Permanente dos Corações', 'Rainha Permanente da Marinha' (depois de reeleita 'Favorita da Marinha'), a 'Eterna Rainha das Rainhas', 'Rainha Absoluta do Rádio' e assim por diante. O que se pode concluir é que não havendo uma imagem substituta, na época, 'à altura' capaz de preencher o mesmo espaço de necessidades simbólicas, tornava-se necessário 'perpetuar' o ídolo. Reafirmava-se, desta forma, a dupla natureza do mito radiofônico: a humana e a sobre-humana, isto é, a Emilinha mulher, cotidiana e doméstica, a classe em ascensão, e a imagem da estrela: a realidade e o mundo extra-terreno.

Os efeitos projetivos-identificadores só seriam possíveis se este binômio permanecesse inseparável; a eficácia do modelo, como já vimos, iria residir neste duplo movimento. A penetração dos valores emitidos vai persistir na proporção em que preencher vazios e frustrações psico-sociais, econômicas e simbólicas.

A 'Rainha' Emilinha simbolizaria a realização de expectativas latentes nos setores femininos excluídos, sua permanência em constante ascenso compensaria o descenso gradual a que as camadas inferiores estavam submetidas. O estrelato de um indivíduo, a nosso ver, consolava parcialmente a grande maioria condenada ao anôni-

21 - FERRETI, J. L. - op. cit.

mato. Este vazio psico-social das classes subalternas, criado pelo constante desequilíbrio entre necessidade e realização, encontrou elementos reorganizadores nas mensagens transmitidas por estes modelos culturais enquanto modelos de vida<sup>22</sup>. Neste sentido é que se pode afirmar que sob certo aspecto a cultura de massa teria por função transformar as relações de tensão em relações de sentido, isto é, diminuir os prováveis choques advindos das contradições sociais e econômicas a que estão submetidos os setores desprivilegiados.

Só gostaríamos de apontar aqui, antes de retomar a temática objeto de nossa análise, que encaramos como relativa, a capacidade de 'mistificação' desta forma de produção cultural. Para nós, certas faixas sociais guardam uma margem de autonomia, na medida em que reelaboram ao consumir, as significações emitidas, reinterpretando-as e adaptando-as ao seu modo de ser e de pensar a realidade. Com isto gostaríamos de marcar nossa posição contrária a uma visão totalmente massificadora de determinados produtos simbólicos. Feita a ressalva, voltemos à análise propriamente dita.

A ideologia da mobilidade social, bem como do conservadorismo moral, como é propagada pela Rádio Nacional, através da imagem de Emilinha Borba, recebe seu complemento pela via de uma visão de mundo religiosa e assistencialista. A religião não aparecia, no entanto, num sentido filosófico amplo, como interpretação da realidade ou algo que se aproximasse de uma visão mais abrangente. É dentro de uma prática religiosa que ela veiculava seus valores, na ênfase ao papel da missa, das promessas, orações. Tratava-se de uma visão da sua função cotidiana, como diretriz das mais elementares ações: o apelo ao auxílio dos santos na resolução das questões como doença do filho<sup>23</sup> e até do cãozinho predileto, as constantes missas celebrando seu aniversário, etc.

22 - MORIN, E. - op. cit., pág. 93.

23 - Revista do Rádio, 'Diário de Emilinha', 10.8.57, Rio de Janeiro.

Duas demonstrações das seguidoras de Emilinha atestam os parâmetros de religiosidade que as acabavam envolvendo. No seu 'Diário' Emilinha agradece a 'demonstrações de carinho dos fãs', quando de uma operação que realizou, principalmente a uma fã que 'assistiu 20 missas, comungou 20 vezes, rezou 60 terços e 2036 facultatórias, e fez 36 sacrifícios pelo seu restabelecimento'<sup>24</sup>. Em outro comentário, por ocasião de um concurso para 'Rainha do Rádio', fãs mandam uma missa e prometem uma vela do tamanho de Emilinha para que esta vença o pleito<sup>25</sup>. As respostas aos estímulos religiosos se realizavam na forma dos rituais popularizados pela Igreja católica (como não poderia deixar de ser, dado o nível social dos grupos consumidores); é neste espaço simplificado da mística religiosa que se situava a eficácia do carisma Emilinha Borba.

Pouco a pouco é o próprio público que passava a cobrar a religiosidade de Emilinha. Qualquer desvio de comportamento neste sentido era imediatamente referido e demandava explicações por parte da 'estrela'. Este controle que os consumidores passaram a exercer pode ser percebido na reação a duas atitudes da cantora; seu ingresso na Legião da Boa Vontade e no fato de seu casamento ter sido somente realizado no civil. Estes fatos provocaram reações imediatas. A entrada da cantora na LBV ocasionou protestos que colocavam em dúvida a idoneidade religiosa da cantora. Ela foi obrigada a justificar-se imediatamente através da coluna 'Emilinha Responde':

'A LBV não é um movimento religioso; continuo católica como sempre. Apenas agora faço parte de uma congregação de auxílio ao próximo. Mas, graças a Deus, vou à missa sempre que posso.'<sup>26</sup>

---

24 - Idem, 4/8/56.

25 - 'Diário de Emilinha' 17/2/53.

26 - Revista do Rádio, 17/5/58.

Em outra ocasião ela declarava, a respeito da LBV: 'Estamos com Deus em qualquer condição'<sup>27</sup>; reiterava, assim, sua profissão de fé colocada em dúvida pelo próprio público, através de uma justificativa filantrópica; ela se redimia, desta forma, de um possível deslize na sua imagem advindo do fato de pertencer a uma associação com objetivos místicos contraditórios.

Seu casamento religioso constantemente era cobrado<sup>28</sup>. Poucas 'fãs' se conformaram com uma união puramente civil, e, a cantora, através da Revista do Rádio era obrigada a prometer a realização do ato religioso para o mais breve possível.

O que gostaríamos de salientar é que o mito Emilinha, pelas informações que veiculava, acabou por despertar um lado profundamente conservador das camadas populares no tocante à visão do papel da Igreja como instituição. A reação aos estímulos acaba, portanto, atuando de forma integradora e convergente, impedindo mesmo que ao nível da produção os desvios se efetivassem.

O assistencialismo pretende fechar o círculo das mensagens; ele vinha, a nosso ver, contrabalançar o mito da mobilidade social e da ascensão individual. Era a visão sobre o outro, o lugar do desprivilegiado que deveria ser resguardado, sob o risco da imagem parecer destituída de um sentido social mais amplo. Esta visão assistencial, derivada da postura religiosa de ajuda ao próximo, é recuperável nas campanhas que Emilinha empreendia (em colaboração com a Rádio Nacional) de auxílio aos flagelados do Nordeste<sup>29</sup>, de envio de donativos às casas de caridade<sup>30</sup>, etc. Ela participava periodicamente de programas e festas em hospitais e associações de caridade<sup>31</sup>, shows em locais vitimados por

27 - Idem, ibidem.

28 - Revista do Rádio, 'Diário de Emilinha', 28.9.67.

29 - Idem, 24.3.53.

30 - Idem, 10.8.57.

31 - Idem, 7.10.52.

enchentes<sup>32</sup> e assim por diante. A resposta era consentida. As campanhas assistenciais mobilizavam os fãs-clubes e a população dos subúrbios; enfim, todos os setores fruidores do mito radiofônico.

A nosso entender, as garantias de proteção pessoal e segurança dos setores marginalizados encontravam ressonância nas camadas mais baixas da sociedade (classe média baixa e proletariado), na medida em que permaneciam enquanto anteparos capazes de diminuir a margem de intranquilidade que permeava estes setores. O ídolo (bem como o líder político num outro nível), ao assumir um caráter popular-paternalista, capaz de acenar com soluções concretas e imediatas para determinados problemas sociais, iria inspirar a confiança de seus seguidores.

Emilinha criava um espaço positivo, plenamente compensatório e equilibrador das inseguranças e incertezas dos setores atendidos pela sua 'mensagem de otimismo'.

## O REPERTÓRIO E A REITERAÇÃO DOS VALORES

As músicas gravadas por Emilinha Borba serão objeto de referência somente a título de confirmação do padrão ideológico que marcava a sua imagem. Tratava-se de um repertório evidentemente não sofisticado, tanto no sentido musical quanto da própria letra, numa mensagem difusa que não contradizia o conjunto dos valores propagados pela cantora. Pelo contrário, ele viria reforçar e referendar os pressupostos ético-morais sobre os quais se assentava a figura de Emilinha.

---

32 - Idem,

Eclética, cantava de tangos a boleros, passando por rumbas, marchinhas sem grande preocupação seja com estilo, seja em dar um caráter mais nacionalista ao repertório. Intérprete de inúmeras versões, ocupava um espaço diluído no campo da produção musical. A cantora, pelo que pudemos constatar por uma coluna semanal da Revista do Rádio<sup>33</sup>, raramente participava da lista dos discos mais vendidos, embora suas músicas alcançassem sucesso nos programas de rádio e de auditório. Sua imagem se apoiava em algumas músicas estereótipos, alguns grandes sucessos, que eram constantemente reapresentados.

Ocorria com o fenômeno Emilinha uma dupla redundância, quer ao nível do repertório, repetitivo, quer pela insistência sobre os mesmos produtos em si pouco inovadores. Os números musicais constantes reavivavam o universo moralista e conservador propagado pelo modelo de vida 'emiliniiano'. 'Em Nome de Deus', um de seus maiores sucessos, aponta para esta reiteração de valores:

'Agora tu serás meu esposo  
Cantarás a glória no meu coração.  
Agora viveremos juntos  
Unidos p'ra sempre  
Em nome de Deus.

Já vês minha vida  
Como enfim a sorte nos acaricia  
Já compreendestes. (...)  
E que nem inveja, nem ódio, nem ciúme  
Não puderam nunca manchar nosso amor.'

Traduzindo um ideal romântico, em que o a-

---

33 - Revista do Rádio, coluna 'Campeões de Popularidade', sobre índices de vendagem de discos, década de 50.



mor vence os obstáculos, apesar de tudo, 'sob a proteção divina', esta música tipificava do conjunto do repertório e principalmente dos grandes sucessos de meio-de-ano da cantora.

O bolero 'Senhorita', gravado em 1955, apontava para o mesmo universo de aspirações:

'Senhorita... Eu não tive a intenção  
De magoar teu coração  
Destruindo a ilusão, senhorita.

Para que tanto namorar.  
Se só um será seu par  
Só um irás amar, senhorita...

Procurando amor em vão  
Se tens tanto que viver  
Senhorita...

Tens cuidado pobre moça  
Envenenam tua alma  
Quando beijam tua boca!

Esquemática e redundante na sua forma, moralista em seu conteúdo, esta música, como a primeira citada, funcionou como 'carro-chefe' durante um longo período da carreira da intérprete. As expectativas são as mesmas, o casamento irá coroar uma relação romântica, os desvios devem ser recuperados e reintegrados de forma convergente; não havia espaço, no repertório central de Emília, para uma ruptura com o sistema das regras de comportamento sacramentadas socialmente.

'Cabide de Molambo'<sup>34</sup>, gravado com César

34 - Autoria de Luís Bittencourt, Tuyú, disco original Continental nº

de Alencar, vem reafirmar o que foi levantado:

ela: 'Serei tua para sempre  
mas se tu me prometer  
nós um dia ir na Igreja  
para o nosso amor benzer (...)

ele: Quero um abraço apertado,  
acompanhado de um beijinho.

ela: Mas aqui não pode ser.  
Tem muita gente a nos olhar.  
E depois da nossa vida  
todo mundo vai falar. '

A idealização romântica pode ser recuperada, mais uma vez, em outro sucesso da cantora, 'Jóia Rara', de 1956:

'Eu sei que tu és pobre  
Mas eu te quero assim.  
Me queres tanto, tanto  
Teu amor é tão sincero.

E eu te amando  
Como te amo  
Não sei como suportar  
Ver-te longe de mim

Noites inteiras vendo as horas passarem  
Chamo pelo teu nome  
Procuro te encontrar.  
Como é possível pessoas que se querem  
Viverem tão distantes  
Sofrendo por amar...

A Deus eu sempre peço  
 Que teus sonhos e meus sonhos  
 Com lágrimas não tenham que findar  
 A vida é muito curta  
 O amor é jóia rara.  
 Quem ama deve a vida aproveitar. '

Ainda que esta amostragem possa parecer pouco significativa, dado o repertório relativamente vasto da cantora, ela serve a nossos objetivos que são limitados: demonstrar como a tônica dominante do seu conteúdo musical reproduz as mesmas bases ético-sociais estruturadoras do mitô Emilinha.

Umberto Eco, em 'Apocalípticos e Integrados', no capítulo 'Sons e Imagens', pode trazer nos contribuições para a análise<sup>35</sup>. O autor aponta em termos globais para a música de consumo a predominância de uma 'fórmula musical'<sup>36</sup>, onde a repetição seria uma norma, uma das causas, em última instância, da fruição que provoca.

'Uma das características do produto de consumo é que ele nos diverte não por revelar nos algo de novo, mas por repetir nos o que já sabíamos, o que esperávamos ansiosamente ouvir repetir e que é a única coisa que nos diverte.'<sup>37</sup>

Seria possível pensar, assim, o repertório de Emilinha dentro da função de 'plágio normativo', na acepção de Umberto Eco<sup>38</sup>, enquanto tentativa de transformar as exigências do público em fixas e imutáveis, onde a novidade nunca surgiria na forma de uma ruptura, mas em pequenas doses, sem alterar as expectativas.

35 - ECO, Umberto, op. cit., pág. 293.

36 - MILLS, Wright - 'White Collors' in Eco, Humberto, op. cit., pág. 298.

37 - ECO, Umberto - op. cit., pág. 298.

38 - Idem, pág. 299.

Esta música, funcionando constantemente enquanto válvula para determinados sentimentos de evasão e entretenimento, não teria, para o autor, um papel imediatamente pernicioso, de degeneração da sensibilidade ou amortização da inteligência, desde que representasse uma situação episódica de evasão e consolo e não uma regra permanente.<sup>39</sup>

Assim, a condução da sensibilidade coletiva na direção de certos mecanismos seria perniciosa na medida em que tornaria rotina padrões do inconsciente social, mantendo, desta forma, imutável o sistema de relações sociais que regem determinados grupos sociais. O problema para Umberto Eco se colocaria na medida em que a música de consumo 'substituísse todas as possibilidades e experiências, provocando assim o entorpecimento da individualidade, a negação dos problemas, a redução ao conformismo dos comportamentos e o êxtase passivo requerido por uma pedagogia paternalista que tenderia a criar sujeitos adaptados'<sup>40</sup>. Ele adverte para a validade da crítica à cultura de massa como uma situação antropológica em que a evasão episódica se torna uma norma; não aceita, no entanto, a posição que vê a negatividade desta evasão em si, para ele uma postura intelectualista e aristocrática<sup>41</sup>.

Por que inserimos, afinal, aqui, esta discussão?

A nosso ver, a análise do fenômeno Emilinha Borba, não só a nível de repertório, como da constituição de sua imagem, deveria necessariamente incorporar este debate. Ainda que consideremos, de uma forma geral, o repertório (e o mito) de Emilinha como reiterador de determinadas reações ligadas a uma posição conservadora e inibidora

39 - Idem, pág. 303.

40 - Idem, pág. 303.

41 - Idem, ibidem.

de atitudes mais contestatórias e menos reformistas, isto não significa que encaramos este modelo como a forma acabada de todo e qualquer produto ligado ao que se denomina cultura de massa. Acreditamos que o repertório de Emilinha teria assumido uma função nítida de consolo a partir do momento em que apela para uma forma de tratamento dos temas de amor e paixão pela via da idealização, por fornecer uma visão conservadora do social. Podemos até induzir, a partir daí, que o fenômeno representado por ela não teria permitido brechas para a veiculação de um ideário mais amplo; o que não podemos desprezar, no entanto, é a capacidade de certos mecanismos ligados aos meios de comunicação de massa de estimular reações mais criativas.

#### ALGUMAS REFLEXOES A PROPÓSITO DO

#### MITO EMILINHA BORBA

A estruturação de um mito, de seus efeitos e funções sociais coloca problemas, a no sso ver, que extrapolam a questão de sua natureza ideológica. Até o presente momento, levantamos aspectos julgados relevantes para se pensar os mecanismos de produção simbólica como reprodutores de determinadas formas de dominação social. Ao mesmo tempo nos indagamos das razões de sua eficácia. Por que um acontecimento como a existência de Emilinha Borba teria capacidade de extrapolar o próprio âmbito da cultura para entrar no espaço político, elegendo candidatos como Chagas Freitas, em 1954, somente através de seu apoio por intermédio da Revista do Rádio e comparecimento a alguns comícios?<sup>42</sup> Por que, inclusive, é convidada, no mesmo ano, a candidatar-se a vereadora<sup>43</sup>, proposta que se aceita, teria provavelmente

42 - Revista do Rádio - Album.

43 - Idem, 10. 4. 54.

provocado a sua eleição?

A força e a penetração do símbolo que representava não pode, a nosso ver, ser desprezada enquanto puro mecanismo manipulatório. Sua legitimidade encontra uma razão de ser na medida em que abre um canal de satisfação de necessidades simbólicas latentes. Poderíamos colocar em dúvida a forma como estas vias foram utilizadas; o que não podemos deixar de levar em conta é a possibilidade destes mecanismos serem repensados dentro de um outro contexto, veiculando outros valores numa função seja crítica, seja criativa. Ao mesmo tempo, deveríamos nos afastar de uma posição culturalista ou erudita ao nos postarmos frente a fenômenos desta natureza e perguntarmos de que espaço parte nossa crítica frente a eles.

Ao confundirmo-nos com os críticos contemporâneos de Emilinha que, em nome de uma posição aristocratizante (e moralista) se voltavam contra a proliferação dos fãs-clubes considerados 'antros imorais'<sup>44</sup>, ou mesmo aqueles que em nome do bom gosto criticavam sua voz e repertório<sup>45</sup>, poderíamos minimizar a própria importância do fenômeno. Defendê-lo como legítimo, e portanto, necessariamente insubstituível, seria contradizer tudo o que até agora tentamos colocar a propósito de nossa visão em relação ao evento.

Indagamos, a partir daí, quais outras possibilidades, naquele campo determinado de exigências, estariam abertas para os fruidores do mito Emilinha Borba, isto é, quais as opções no campo simbólico que se ofereciam para um público marginalizado sócio, econômica e culturalmente?

Por que estes grupos optaram pelo consumo

44 - FERRETI, J.L. - op. cit.

45 - Idem.

de produtos que lhes provocavam reações 'ingênuas' ou de consolo fictício? Não seria pela própria escassez de outros capazes de estimular reações mais críticas e complexas que partissem das mesmas bases comunicativas?

Com estas observações pretendemos somente atentar para a necessidade do estudo destes fenômenos considerados 'incultos' (como aquele que inicia nossa dissertação), imbuídos de uma perspectiva crítica que não deve, no entanto, se confundir com uma postura preconceituosa frente a eles.

#### MARLENE - A RIVALIDADE FORJADA

A construção dos ídolos musicais femininos, através principalmente da Rádio Nacional permitiu uma fragmentariedade de imagens que ora poderiam representar rupturas reais ao nível dos pressupostos ético-morais e sociais veiculados, ora digressões que abririam um leque de opções às expectativas do consumo. No primeiro caso, incluiríamos as intérpretes Nora Ney e Dalva de Oliveira a quem dedicaremos a parte final deste capítulo; no segundo, aquela que consideramos o contraponto necessário à imagem 'fechada' de Emilinha Borba, a cantora Marlene.

Ostentando uma rivalidade, à primeira vista real, em relação a Emilinha, Marlene surgiu impondo padrões relativamente liberalizadores não só em relação à sua imagem, como também em função de seu repertório. Ao nível da imagem, a cantora propunha uma ruptura parcial com o tom moralista-conservador tão próprio de sua rival. Sofisticada e moderna, ela se projetou através de um quadro mais ousado e sensual, destituído da carga moralista tão própria a sua 'opositora'.

Ao mesmo tempo, estes desvios encontravam limites no próprio modelo de sua vida pessoal, sempre marcado pelo mito da felicidade conjugal (até fins da década de 50, pelo menos). Paradigma da realização mundana, Marlene abandonou, no entanto, o ideal doméstico 'emiliano'.

Com um nível artístico superior, mais versátil, dividia sua função de cantora com a de atriz e bailarina, diversificando desta forma a faixa de seu consumo; tentava penetrar paralelamente numa camada mais sofisticada de público, elaborando cuidadosamente sua imagem e aperfeiçoando seu estilo. Sua ida a Paris, a convite de Edith Piaf (segundo foi divulgado)<sup>46</sup>, comprova seus intuítos de projeção internacional, atitude que não poderia ser encampada por Emilinha dados os próprios limites desta última enquanto intérprete.

O que podemos inicialmente concluir a respeito da imagem Marlene é que existe uma intencionalidade (ao menos de sua parte) de participação num nível de produção cultural superior ao padronizado pelos meios de comunicação de massa. Como isto ela pretendia, evidentemente, atingir um público com nível de expectativas superiores: as classes médias e classes médias altas. Ainda que não possamos comprovar sua penetração nestes setores, acreditamos, no entanto, que a artista reunisse algumas condições para tanto, o que seria atestado; ao menos pelo seu início de carreira, ocorrido no Copacabana Palace em 1948<sup>47</sup>. Atendendo a um público de nível social relativamente elevado e com um conjunto de expectativas qualitativamente diverso, mais sofisticado, Marlene parecia reunir atributos que a levasse, em primeira instância, a se afastar dos projetos mais massificadores do mundo radiofônico. O que se constata, no entanto, é que a cantora acaba, de certa forma, engolida pela 'máquina', tornando preponderante seu conteúdo popular (de massa) ainda que não se dissolvesse seu aspecto 'mid-cult'.

46 - Revista do Rádio, abril de 1958.

47 - FERRETI, J. L. - op. cit., 'Marlene'; informações veiculadas pela Revista do Rádio.



O que gostaríamos de explicitar com isto é que a imagem Marlene construída principalmente pela Rádio Nacional e Revista do Rádio acabou penetrando nas camadas sociais fruidoras do mito Emilinha, numa tentativa de criar opções para a mesma faixa de público sem, no entanto, atender a expectativas radicalmente diversas. A Marlene consumida pelas massas suburbanas não é percebida, a nosso ver, dentro das rupturas que a própria cantora tentava propor; as pressões exercidas pelos próprios mecanismos de comunicação, acreditamos, bem como pela própria expectativa pré-existente no público, fizeram com que a intérprete não levasse às últimas consequências uma imagem que alterasse ou introduzisse novas necessidades simbólicas.

Em entrevista recente a um programa de rádio em São Paulo<sup>48</sup> Marlene declarou:

'As vezes eu chegava no palco e queria fazer uma coisa mais séria, mas o público não queria não; se contentava em ver, podia cantar errado, desafinar, o público queria ver...'

Ainda que estas informações possam estar deformadas pela sua postura crítica atual, o que nos revelam é que objetivamente ela acabou atendendo a um público cuja demanda por bens culturais pertencia a um universo limitado e não-sofisticado. Sejam quais forem as causas da restrição à abertura da imagem Marlene: imposição de padrões de consumo por parte do público, imposição por parte dos produtores culturais ou limitações estruturais da artista na época, o que se verifica é que o tom dominante do ídolo Marlene acabaria por ser fruído e percebido como pertencente ao mesmo universo de valores, ainda que, como vimos, sua imagem diferisse em claros aspectos do mito-paradigma Emilinha. Com isto queríamos fazer ver que as divergências entre as duas imagens - Emilinha e Marlene - dado o grau de sutileza e absorção.

---

48 - Programa 'SAO PAULO AGORA' ('A semana do Rádio'), Rádio Panamericana, setembro/1976.

pelos mecanismos de comunicação a que estavam submetidas, vão aparecer encobertas para o público pertencente às esferas mais baixas da população, embora pudessem ser percebidos por uma camada de classe média, por exemplo.

Que razões poderiam ter nos levado, à primeira vista, a localizar em Marlene um modelo de oposição ao quadro dos produtos mais 'integrados' difundidos pela Rádio Nacional? Dois aspectos poderiam nos conduzir a esta conclusão: a rivalidade criada entre ela e Emilinha, e o seu repertório, com características inovadoras em relação aos padrões dominantes na música de consumo. A análise dos mesmos nos levou, no entanto, a conclusões que contradisseram as primeiras impressões a seu propósito.

A oposição veiculada pela Revista do Rádio e Rádio Nacional teria nascido em 1959 quando o concurso 'Rainha do Rádio' foi vencido por Marlene graças à cobertura de votos efetuada por uma empresa de refrigerantes no Rio de Janeiro (o concurso será melhor analisado na quarta parte da dissertação). Esta 'vitória ilícita' (que passa depois a ser institucionalizada), provoca a revolta das partidárias da candidata mais prestigiada, Emilinha Borba, que decretaram uma verdadeira 'guerra' contra as seguidoras de Marlene. A Rádio Nacional, que já havia de certa forma preparado esta oposição (o programa 'Manoel Barcelos' patrocinava a candidatura de Marlene e o 'César de Alencar' a de Emilinha), encampou a rivalidade criada e passou a explorá-la comercialmente. Embora em primeira instância esta divisão de públicos entre as imagens pudesse ter sido relativamente espontânea, ela passa a ser reproduzida pelos mecanismos radiofônicos através de um forjamento cada vez maior da diferenciação entre os mitos, tornando o processo, a partir daí, quase que incontrolável. O intuito evidente da emissora (e da Revista do Rádio) era criar uma diversificação de imagens dentro de um espaço de expectativas semelhantes.

O que foi criada, a nosso ver, em última instância, foi uma contraposição artificial, quase falsa na medida em que não

acentuava as características realmente diferenciadoras; explorava-se tão somente uma espécie de inimizade pessoal entre as artistas, uma oposição a nível individual.

Marlene, em depoimento já citado<sup>49</sup>, esclarece como a sua imagem foi elaborada em oposição à de Emilinha, provocando a divisão de um público oriundo dos mesmos estratos sociais:

'O negócio era voto comprado mesmo. A Antárctica patrocinou; não que eu tivesse popularidade não; a Antárctica deu cheque em branco para cobrir os votos e eu ganhei. A favorita não era eu não. Eu era só conhecida na noite pelo público do Copacabana Palace, mas pelo grande público do país que ouvia a Rádio Nacional era a Emilinha, a grande estrela, eu não. Era uma Joana Ninguém. A partir daí, então, eu comecei a cantar e com a grande rivalidade em volta, formaram os grupos (...), aí se dividiram, aí comecei a subir, as gravações começaram a aparecer e fazer sucesso e aí, plum (sic) estourei.'

O que se pode perceber desta forma é que a intérprete saiu do meio sofisticado, do Copacabana Palace, para se moldar às expectativas de um outro tipo de público através de uma campanha estruturada e forjada pela Rádio Nacional.

Marlene continua o depoimento:

'O Brasil inteiro se dividiu, comecei a ser atacada porque ganhei o concurso (...). Aí então os jornalistas se dividiram. Foi seríssimo, e havia brigas terríveis, às vezes íamos na mesma cidade fazer um show e chegava no aeroporto o público carregava eu para um lado, ela (Emilinha) para outro. Era o público que dividia, não havia nada criado ou forçado não, foi uma popularidade nascida deles próprios(...).'

49 - Programa 'São Paulo Agora', citado.

Perguntada, no entanto, se teria havido uma utilização desta rivalidade por parte da Revista do Rádio, para implementar uma briga entre elas, individualmente, a cantora assim respondeu:

'Não era só a Revista do Rádio, eram todos, a imprensa toda (...) Era um negócio muito sério. Realmente todos queriam tirar a sua lasquinha. Mas eu não gostei daquilo não...'

A máquina promocional acabou, portanto, por divulgar a imagem da rivalidade, diluindo as possíveis diferenças e personalizando a oposição. Com isto se acionava um mecanismo de arregimentação de públicos basicamente semelhantes, mas que viam na diversificação dos modelos uma opção sem, no entanto, fugir ao controle da força hegemônica do rádio, representada pela Nacional do Rio de Janeiro.

A semelhança da fruição e da reação pública comprovaria a hipótese de que as duas imagens não apresentavam atendimento a expectativas opostas. As cartas endereçadas à Rádio Nacional, através da Revista do Rádio, bem como os depoimentos ouvidos, atestariam a semelhança de linguagem nas respostas emitidas pelas duas 'Legiões de fãs'. Emilinha Borba em depoimento prestado ao Programa 'São Paulo Agora' comprova as observações de Marlene:

'... quando a pessoa torce pelo Flamengo não aplaude o Corinthians e o Botafogo. E assim as fãs fizeram, quem aplaudia Marlene não aplaudia Emilinha. Mas nós sempre procurávamos contornar a situação. Vou dizer, muitas vezes naquele auditório no dia de meu aniversário, quando aquilo ficava super lotado, Marlene não podia se apresentar, senão levava a pior, o mesmo quando era aniversário dela (...) os fãs reagiam com vaia ... uma vez ... senti como que tivesse tomado uma injeção, uma dor tremenda, uma fã de Marlene me tacando uma agulha...'

Independente das visões diferenciadas das duas cantoras (Marlene parece hoje ter uma consciência mais crítica do

fenômeno), o que gostaríamos de extrair dos depoimentos é a semelhança qualitativa com que as duas imagens eram projetadas e recebidas.

A fruição ou repulsa se davam, portanto, de forma semelhante: o grito, a vaia, o beliscão, a agulhada eram utilizados indiferentemente pelas duas alas; ao mesmo tempo as reações revelavam origens bem delimitadas: não são manifestações referendáveis por uma classe média ou média-alta; tipificavam uma faixa social sem preconceitos quanto à legitimidade deste tipo de atitude. A prática da vaia e de ações semelhantes em relação a ídolos populares, denota, a nosso ver, uma espontaneidade e uma libertação das normas de conduta social em si significativas, porque fogem às imposições do sistema ético dominante.

Estas questões serão revistas na quarta parte da dissertação; elas são aqui mencionadas na medida em que comprovam a natureza semelhante do espaço sócio-cultural em que as duas imagens se projetavam, ao contrário do que à primeira vista pudéssemos inferir. Enfatizamos esta discussão na medida em que a imagem atual de Marlene (e mesmo aquela divulgada na época) tenderia a fazer-nos levantar a hipótese de que a intérprete pertenceria ao espaço da chamada cultura média, atendendo predominantemente a expectativas que fugiriam ao universo das camadas populares.

O que pretendemos demonstrar é que ainda que ela pudesse responder às necessidades de setores com ansiedades mais sofisticadas, diríamos, Marlene assumiu um papel (ainda que à sua própria revelia) de modelo identificador para os setores mais baixos da população. Ao mesmo tempo, este fato confirma a capacidade dos mecanismos de promoção e produção ligados ao rádio, de forjar e explorar falsas oposições, diluindo aquelas que pudessem ter um peso maior na medida em que significavam diferenças qualitativas. Neste plano, uma parcela do repertório de Marlene tem um peso significativo, por tentar abranger conteúdos mais críticos, ainda que à semelhança do que ocorria com sua imagem, ele tenha se diluído no conjunto das suas gravações. A intérprete, em 1952 e 1953, grava duas músicas de carnaval, 'Lata D'Água' de Luís Antonio e Jota Júnior e 'Zé Marmita' de Brasinha e Luís Antonio, respectivamente, sucessos que chegariam a caracterizar Marlene como uma cantora senão

'engajada', ao menos atenta e consciente de problemas de cunho social. Este repertório carnavalesco (somado a outras interpretações como 'Patinete no Morro', de Luís Antonio, para o carnaval de 1954) se inseriria num espaço tendencialmente crítico (embora com limites definidos) na medida em que fazia surgir temáticas cujas personagens extrapolavam o universo das classes médias; os habitantes do morro e da favela. Ainda que estas músicas traduzissem uma visão idealizada ou mesmo romântica deste mundo marginalizado, elas representavam uma ruptura e um avanço no conjunto da produção musical dominante, apesar que nesta faixa interpretada por Marlene, de músicas carnavalescas, não era pouco comum a abertura deste espaço onde aparecessem propostas mais amplas no sentido social ou mesmo político. A título de exemplificação, transcrevemos as letras das interpretações citadas:

'Lata D'Água'

Lata d'água na cabeça

Lá vai Maria

Lá vai Maria

Sobe o morro e não se cansa

Pela mão leva a criança

Lá vai Maria.

Maria lava a roupa lá no alto

Lutando pelo pão de cada dia

Sonhando com a vida do asfalto

Que acaba onde o morro principia.

'Zé Marmita'

Quatro horas da manhã

Sai de casa o Zé Marmita

Pendurado na porta do trem

Zé Marmita vai e vem

Numa lata Zé Marmita

Traz a bóia que ainda sobrou do jantar

Meio dia Zé Marmita  
 Faz o fogo prá comida esquentar  
 E Zé Marmita  
 Barriga cheia  
 Esquece a vida num bate bola de meia.

'Patinete no Morro'  
 Papai Noel não sobe na favela  
 O morro também tem garotada  
 Eu botei o meu tamanco na janela  
 E de manhã não tinha nada  
 Patinete lá no morro  
 É um cabo de vassoura e tamba de goiabada.

É assim que vai crescendo o cidadão  
 Vendo morrer ilusão sobre ilusão  
 Você condena sem pedir perdão do céu  
 É triste o garoto pobre  
 Crescer sem Papai Noel.

Sem entrarmos em profundidade nos méritos do conteúdo musical propriamente dito, temática que foge aos nossos objetivos, gostaríamos de somente apontar para esse lugar novo que surge pela voz da intérprete Marlene: o mundo do trabalhador, do explorado. Este avanço ideológico ocasional por parte da cantora é significativo se levarmos em conta os grupos sociais sobre os quais atuava, predominantemente as classes médias baixas e operárias. Ela se permitia assim a discussão de problemáticas sociais, como a situação da mulher favelada e suas aspirações, do pingente; ainda que estas músicas não ultrapassassem os limites de uma visão cíclica e conformista do social, não sendo apresentadas as possibilidades de alteração do cotidiano. A repetição 'Lá vai Maria, lá vai Maria / Zé Marmita vai e vem', aponta para uma constância que não vê possibilidade de transformação. A ilusão que permanece na Maria da 'Lata d'água' e que morre aos poucos no cidadão do 'Patinete no Morro' destaca o universo de expectativas da classe marginalizada, sem

no entanto apontar-lhes alternativas para sua superação (a alienação de Zé Marmita, que 'esquece a vida num bate bola de meia' quem sabe seja para os autores, a saída).

Feitas as ressalvas às barreiras ideológicas que se impunham às contribuições mais 'engajadas' da época, acrescentamos o fato de pertencerem a um repertório carnavalesco, o que contribuiu, a nosso ver, para a parcial diluição dos avanços críticos. No entanto, o que nos preocupa em relação a estas composições é a função específica desempenhada enquanto interpretações significativas para a formulação do 'ídolo' Marlene.

Permitindo que a mulher favelada que sonha com o asfalto, que o trabalhador mal alimentado e mesmo o pobre da favela participassem da composição de sua imagem, a cantora poderia romper ainda dentro dos quadros de uma produção para as massas, os limites impostos pela tônica dominante do discurso radiofônico e musical. Como, no entanto, esta intervenção era marcada pela ocasionalidade, o modelo de vida representado por Marlene acaba por absorver as possíveis rupturas.

Poderíamos acrescentar um dado importante que foi minimizado pelas estruturas ligadas ao rádio que se relacionava ao fato de, ao contrário de Emilinha Borba, Marlene assumir uma posição nacionalista em relação ao seu repertório. O compositor brasileiro sempre teve um lugar privilegiado nas gravações de Marlene, numa época de intensa penetração da música estrangeira no país. A intérprete, no entanto, não foi capaz de destacar este aspecto no plano geral da sua imagem.

Creemos assim que o despertar de atitudes mais contestatórias e menos conformistas permaneceu enquanto hipótese não realizada à primeira vista, ao menos; a confecção do ídolo Marlene não permitiu que fossem levadas a cabo as possibilidades de alterar as expectativas simbólicas de seus seguidores.

Ainda que apresentasse discrepância em relação à imagem-protótipo, Emilinha Borba, a máquina publicitária acaba-



ria por minimizar as diferenças fundamentais, relevando as secundárias e reiterando as semelhanças<sup>50</sup>. Os efeitos resultantes destas práticas culturais permaneceram, portanto, no espaço da redundância e do entorpecimento.

## A NOVELA RADIOFONICA E A

### CONVERGENCIA DE VALORES

A rádio-novela surge em nossa dissertação como objeto de análise enquanto espaço de convergência dos valores morais conservadores típicos dos setores médios. Queremos dizer com isto que ela se comportou como fórmula simbólica da realização dos ideais ético-sociais da sociedade burguesa, de forma acabada, fechada, sem possibilitar ou apresentar aberturas no sentido ideológico. Ela teria, então, um papel reiterador deste campo de valores em seu sentido mais geral, como visão de mundo, capaz de fazer convergir uma gama de situações consideradas características. Nela, conflitos e contradições seriam canalizados no intuito de organizar um universo de sentimentos, frustrações e angústias, numa síntese harmoniosa, onde tudo se enquadraria funcional e integradamente.

Nosso intuito é demonstrar as hipóteses acima levantadas, através da análise da estrutura interna de uma rádio-novela<sup>51</sup> - a 'Mãe' de Giuseppe Ghiaroni, levada ao ar pela Rádio Nacional em

50 - O próprio fato de Emilinha Borba vender a imagem de 'Predileta da Marinha' e Marlene a de 'Predileta da Aeronáutica' exemplifica e comprova os esquemas de difusão niveladores em relação aos dois modelos.

51 - A dificuldade em localizar 'scripts' antigos nos obrigou a restringir a análise a um único modelo.

1948 tentando efetuar certos contrapontos com 'O Direito de Nascer' que representou uma das maiores audiências do rádio brasileiro na época.

A 'Mãe', ainda que não tenha sido praticamente 'escolhida', mas a única que pode nos chegar às mãos, dada a inexistência de material preservado, contém os elementos básicos estruturais que definiam a novela radiofônica; ela desenvolvia todo o sistema tipificador da intriga parcelada através dos elementos de tensão e oposição básicos neste gênero de produção.

Seu enredo seria, em síntese, o seguinte: numa fazenda, um rapaz e uma moça de diferentes condições sociais (ele, Roberto, filho do patrão, dono da fazenda; ela, Maria, empregada, filha do jardineiro) apaixonados desde a infância, mantêm um namoro secreto, que acaba resultando no nascimento de um filho. Isto, evidentemente, gera conflitos, provocados pela família do rapaz, que não aceita a união (casamento), provocando daí a separação dos dois. Maria se casa com o administrador da fazenda, que é morto por ela para salvar o filho (Luís), ameaçado de morte pelo padrasto. A heroína permanece durante 20 anos na prisão, período em que Roberto casa-se e assume o filho, que se torna médico. Por um 'acaso' Luís vai à prisão fazer experiências, encontra Maria (desconhecendo sua origem) e contribui para sua libertação. A mãe vai trabalhar na casa do filho, até que a trama se resolve, depois, evidentemente, de inúmeros percalços. Roberto, viúvo, acaba reencontrando Maria. Luís casa-se com uma assistente e a 'felicidade volta a reinar no seio da família'.

Com esta síntese queremos somente apresentar o pano de fundo sobre o qual se desenvolvem os conflitos básicos da rádio-novela.

A 'Mãe' continha os denominados 'ingredientes' que possibilitavam a ampla penetração deste tipo de produção, na medida em que era capaz de acionar os mecanismos de identificação-projeção, através dos quais ocupava seu espaço no conjunto das expectativas psico-

sociais de um determinado público -consumidor.

Num plano mais geral, poderíamos situar a proliferação do drama novelado no Brasil no período pós -guerra<sup>52</sup>, quando estariam criadas as condições psico -sociais de sua aceitabilidade. A rádio -novela encontrava um espaço adequado de penetração no quadro de insegurança criado pelos efeitos do conflito, bem como em clima de expectativas e ansiedades de superação deste quadro. A necessidade de recomposição da sociedade em bases mais sólidas, iria procurar nas soluções novelísticas as bases de sua 'realização imaginária'. Tentar -se -ia assegurar, no plano simbólico, a reorganização da vida social, sem, no entanto, alterar os pilares básicos que asseguravam a sobrevivência desta sociedade até então.

A novela permaneceu, no entanto, como gênero de pleno consumo através da década de 50 (e até nossos dias, sob formas novas, mas assentada sobre bases semelhantes), já que, a nosso ver, superadas as condições históricas que geraram sua proliferação, mantiveram -se as razões sócio -econômicas capazes de provocar as situações de instabilidade que tornaram a estória em capítulos uma necessidade simbólica permanente.

Em primeira instância, a novela cumpre funções que poderíamos considerar generalizadas.

Antonio Gramsci<sup>53</sup>, ao analisar a novela de folhetim, atenta para seu papel:

---

52 - Em depoimento a nós prestado (abril/77, Rio de Janeiro), Amaral Gurgel, um dos mais significativos autores de rádio -novela, confirma a aceitação plena deste gênero a partir dos anos 45. A afirmação é ratificada por Ghiaroni, em depoimento prestado em maio/77, São Paulo.

53 - Cultura y Literatura, op. cit., págs. 173/174.

'(ela) substitui (e favorece ao mesmo tempo) a fantasia do homem do povo, é um sonhar com os olhos abertos... no povo, a fantasia depende do 'complexo de inferioridade' (social) que determina largas fantasias sobre a idéia de vingança, de castigo dos culpados, dos males que não se suportam, etc.'

A novela produziria, desta maneira, um efeito que poderíamos denominar compensatório em relação aos dilemas e contradições da vida real<sup>54</sup> desde que não rompesse com seu sistema 'fechado' de resolução dos conflitos e suas fórmulas de construção da intriga e dos personagens. Ela poderia, ocasionalmente, irromper por outro lado um processo criativo, fator que tentaremos abordar mais adiante.

De que forma, afinal, estes aspectos se reordenariam em casos específicos?

A 'Mãe' não fugia às regras convencionais das novelas radiofônicas. Ghiaroni estruturou o enredo em torno de um personagem, Maria, o símbolo da maternidade, a idealização da mulher-mãe. A apresentação da rádio-novela delimitava o espaço de valores em torno dos quais a intriga seria montada.

... 'Todas as mães são santas'... 'Para o homem uma noite de amor termina com a madrugada. Para a mulher, uma noite de amor só termina com a morte. O amor do homem diminuiu com o tempo porque ela ama a mulher, o amor de uma mulher aumenta porque ela ama o pai de seu filho.'<sup>55</sup>

A mulher, portanto, caberia um papel social específico em nome do qual abriria mão de todas as suas prerrogativas e

54 - Ver Umberto Eco acerca da noção já mencionada de 'estruturas de consolidação' in Apocalípticos e Integrados, op. cit., pág. 196.

55 - 'Script' de 'Mãe', Rádio Nacional, 1948, Rio de Janeiro.

direitos. Assim se comportava o personagem Maria, modelo de virtude, beleza, caráter e renúncia: a heroína feminina por excelência.

'Eu esconderei o meu amor por Roberto a vida inteira. E se é algum consolo para você (em relação a um outro personagem) saber que nunca serei de ninguém, saiba: o meu amor consumirá a minha mocidade e devorará o meu corpo. E quando eu for velha e enrugada, o meu rosto não tiver beleza, nem o meu corpo desejo, eu levantarei os olhos para o céu e direi: 'Graças a Deus'.<sup>56</sup>

Passiva, conformada, só reagiu quando seu papel social foi colocado em risco. Uma frase do personagem poderia exemplificar:

'A vida tem certos caminhos que a gente é obrigado a seguir. É inútil a gente se revoltar.'<sup>57</sup>

Exemplo de sofrimento e resignação, ela simbolizava o bem numa visão essencialmente dicotômica, aspecto caracterizador, de resto, da totalidade da produção novelística. Ao personagem idealizado acrescentava-se dois componentes: sua condição social inferior e sua relação afetiva com outro personagem de posição social e econômica elevada. A barreira que se colocava para a realização da união ocasionaria o conflito básico acionador da trama.

A oposição social (representada pela família do rapaz, Roberto) ocupava, desta maneira, um papel fundamental, já que era na resolução deste conflito que se apoiava o desenrolar da novela. O caráter desta solução conciliatória, em última instância, desvendaria o projeto ideológico subjacente a esta produção: a proposta de união das classes não pela ruptura de barreiras e preconceitos, mas, pelo contrário,

---

56 - Idem.

57 - Idem.

através da possibilidade de ascensão dos níveis mais baixos. As contradições do episódio apareciam como sintoma da possibilidade de recomposição do equilíbrio social.

Como seriam então trabalhados os personagens e as problemáticas?

A condição básica do enredo seria manter a heroína enquanto vítima de situações, fazendo-a participar de acontecimentos que a desviavam dos padrões rígidos do comportamento social, para depois reintegrá-la num plano elevado, inatingível para os seres humanos comuns. Não há opção para o desajuste, este é criado pela novela enquanto artifício referendador da excelência da moral conservadora. Na 'Mãe' o desvio aparece na situação de 'mãe solteira' da personagem central (no 'Direito de Nascer' o problema se repetia, a mãe de 'Albertinho Limonta' comete o mesmo 'erro'). Esta situação tenderia a ser reajustada por um casamento criado de certa forma 'à revelia do personagem central', mas que assegura a legitimidade do filho, foco de conflitos futuros.

O 'pecado' sofre assim um aparente obscurcimento, e é redimido a longo prazo pelo lento e penoso sofrimento de Maria na prisão (no 'Direito de Nascer' a personagem se redime do pecado tornando-se freira). A redenção final virá graças a uma intervenção do destino, que 'assegura a vitória do bem e da verdade, sobre a injustiça e a traição'.

Esta confiança, própria da estrutura de valores da classe média, de que os valores positivos podem ser salvaguardados desde que o acaso esteja pronto a interferir no curso normal dos acontecimentos, é reiterada pela rádio-novela na medida em que ela pretende garantir sua eficácia em relação a um determinado grupo de fruidores. O clima de imobilidade e expectativa que daí decorre, deve ser assegurado basicamente pela trajetória da personagem central que vai simbolizar a garantia de que 'no final, as coisas acabam sempre dando certo', desde que as estruturas básicas da sociedade permaneçam inalteradas. O acon-

tecimento anômalo deveria necessariamente, como vimos, se reintegrar numa visão equilibradora do social.

As situações, portanto, não podiam apresentar para o ouvinte nenhuma quebra de expectativas; ele sabia o que o esperava e tinha condições de prever o final.

Umberto Eco, a propósito dos 'Mistérios de Paris', de Eugène Sue, enfoca este tipo de problemática:

'Assim como as perspectivas de informações devem perder-se bruscamente no vago das repetições consoladoras e conciliantes, os acontecimentos devem, igualmente, prestar-se a soluções que os submetam aos desejos dos leitores, sem porém abalá-los na base.'<sup>59</sup>

A reconstrução de um quadro equilibrador ocorreria através do desdobramento de conflitos que acabavam desvendando os pressupostos ideológicos sobre os quais se assentava a novela 'Mãe' bem como grande parte da produção novelística da época. A estrutura da trama se ligava, desta forma, diretamente à ideologia a ser difundida.

A barreira social em si não existiria, o que de fato se revelava era o conjunto de personagens negativos que a criavam, isto é, que fazia das diferenças sociais fatores de oposição. A superação do entrave se faria pela vitória dos personagens símbolos do bem sobre seus adversários, vitória que não era marcada pelo acirramento das contradições, mas pelo compromisso assumido entre as coligações de força positivas.

Na 'Mãe', a personagem central, Maria,

59 - Apocalípticos e Integrados, op. cit., pág. 198.

acabava reencontrando-se com Roberto numa situação não de descenso social deste, mas de possível ascensão da primeira. A união se torna possível, através da conciliação inter-classes, num nível mais alto, no espaço dos grupos sociais dominantes. A ideologia da mobilidade social garante a ascensão dos indivíduos de caráter, honestos e sobretudo resignados; não há uma luta pela realização dos objetivos mais amplos, chega-se a eles através da confiança no destino e em Deus.

O desdobramento dos grupos de tensão vai garantir, por outro lado, a função da novela enquanto polo de atração de evasões psicológicas, de alívio de tensões, enfim, como válvula de escape cotidiana das frustrações e sentimentos de culpa. A história novelada ocupa, assim, em primeira instância, uma função de atendimento de expectativas a curto e longo prazo, isto é, na sua atuação diária, na repetição constante dos conflitos e na garantia implícita de que as normas sancionadas pela sociedade acabarão por se impor sobre as 'aparentes' contradições.

A ansiedade criada pelo 'suspense' - a ameaça de assassinato dos personagens (Roberto e Luís, por exemplo); o perigo da fuga do 'casal ilícito' (Maria e Roberto) era constantemente mantida não só como garantia de audiência, mas porque é parte integrante da estrutura novelada a criação e alívio constante de tensões psico-sociais.

Ao mesmo tempo, uma forte dose de realismo deveria estar contida neste tipo de produção, na garantia dos efeitos de identificação entre o ouvinte, os personagens e o enredo, condição primeira para a eficácia e penetração da rádio-novela. Os personagens negativos permitiam um afastamento (a tia vingativa da 'Mãe', que arma os conflitos, que cria equívocos era apresentada de forma estereotipada, não se prestando, à primeira vista, a qualquer projeto de identificação), enquanto que os chamados 'positivos' possuíam uma carga emocional forte, simbolizando indivíduos perfeitamente localizáveis no real, capazes de provocar empatia no mais insensível ouvinte.



As formas positivas de atuação social eram elaboradas assim, de modo a permitir uma relação empática; o universo da ficção só seria passível de consumo na medida em que aparecesse para o ouvinte como dotado de componentes realistas capazes de provocar uma identidade mínima. Edgar Morin aponta para o caráter das imagens criadas pelos meios de comunicação de massa:

'... as imagens se aproximam do real, ideais tornam-se modelos, que incitam a uma certa praxis... Um gigantesco impulso do imaginário em direção ao real tende a propor mitos de auto-realização, heróis modelos, uma ideologia e receitas práticas para a vida privada. Se considerarmos que, de hoje em diante, o homem das sociedades ocidentais orienta cada vez mais suas preocupações para o bem estar e o 'standing' por um lado, o amor e a felicidade por outro lado, a cultura de massa fornece os mitos condutores das aspirações da coletividade.'<sup>60</sup>

A rádio-novela, num estágio primeiro, seria capaz, desta forma, de atuar num nível concreto, palpável; apresentar, através da ficção, as alternativas viáveis para a realização social.

'... E é porque a cultura de massa de torna o grande fornecedor dos mitos condutores do lazer, da felicidade, do amor, que nós podemos compreender o movimento que a impulsiona, não só do real para o imaginário, mas também do imaginário para o real. Ela não é só evasão, ela é ao mesmo tempo, e contraditoriamente, integração.'<sup>61</sup>

Morin aponta, assim, para uma função mais geral da cultura de massa, que poderíamos, evidentemente, localizar na especificidade da produção rádio-novelistica, a saber, a inserção do consumidor-ouvinte no mundo das relações sociais, integrando-o de forma

60 - Morin, Edgar - op. cit., pág. 76.

61 - Idem, ibidem.

consentida.

Não estamos com isto demonstrando uma regra necessária dos mecanismos de comunicação de massa, mas as formas dominantes sob as quais emergiam (e emergem) suas produções. A comunicação de massa, enquanto forma de difusão cultural e a novela enquanto estilo de produção não eram, obrigatoriamente, pela imposição de sua estrutura, propagadoras de valores conservadores. As manifestações específicas, objeto de nossas considerações, traduzem, no entanto, as formas dominantes de atuação da produção cultural de massa e seis efeitos mais amplos devem ser encarados enquanto tais.

O que gostaríamos de destacar aqui é a dupla especificidade da rádio-novela: quer ao nível da estrutura, quer da sua ideologia; o que ocorria era um processo de repetições consoladoras e conciliantes. O gênero das histórias em capítulos, obrigado a renovar constantemente o interesse do ouvinte, era marcado pela germinação de episódios sucessivos submetidos seja às exigências do mercado, seja à estrutura do enredo. Desta forma, o papel cotidiano da novela, de atender às necessidades de tensão e desenlace do público, acabava por vezes produzindo tensões e desenlaces falsos; o enredo tornava-se por vezes o que Eco declara a respeito de 'Os Mistérios de Paris'<sup>62</sup>: 'Uma cadeia de montagem destinada a produzir satisfações contínuas e renováveis'.

A 'Mãe' não foge à regra, embora nenhuma novela, a nosso ver, tenha superado neste sentido a adaptação de 'O Direito de Nascer'. Falsos dilemas eram constantemente utilizados para a manutenção da audiência (tentativas de assassinato frustradas, roubos sem significado), artifícios abandonados durante o curso da novela e que não tinham nenhum peso sobre o desenrolar final dos acontecimentos. O que se procurava, no entanto, durante estas digressões da estrutura do enredo era reiterar os valores básicos sobre os quais este mesmo se assentava: a honestidade (Maria, por exemplo, a princípio acusado do roubo

62 - ECO, Umberto - op. cit., pág. 195.

de um objeto vê provada sua inocência, sem maiores consequências para o desenrolar da história) ou a fidelidade conjugal (uma ameaça de fuga de Maria, já casada, com Roberto, que também não se realiza). Nada, portanto, era totalmente gratuito na estrutura deste gênero de produção. As digressões episódicas inúteis no sentido do desenvolvimento da trama acabavam por ocupar uma função de reiteração permanente dos valores referendados pela sociedade. O papel cotidiano da rádio-novela se superpunha muitas vezes à de função mais geral; era preciso manter a atenção do ouvinte sem romper, no entanto, com o seu quadro geral de expectativas.

O que deveria ser garantido, diariamente, era que os desvios acabariam sendo assimilados, que não ocorreriam grandes mudanças ou transformações. O espaço do final feliz deveria ser garantido.

O 'happy-end' surgiria então para sustentar o mito da possibilidade e quase inevitabilidade da vitória do bem sobre o mal; a garantia de que a ilusão seria mantida, a prova de que a felicidade é possível.

Para Edgard Morin 'o happy-end é postulado pelo otimismo da felicidade, o otimismo da rentabilidade do esforço; é preciso que todo o empreendimento nobre e heróico tenha sua recompensa aqui na terra'.<sup>63</sup> Na cultura de massa, ele ocupa basicamente uma esfera individual, o happy-end existe assim em favor do indivíduo privado. O que se propõe é a possibilidade da saída particular, pessoal, pela superação da insegurança e incertezas psico-sociais.

'No happy-end privado, a eliminação ou o evitar do absurdo, a vontade de salvar os heróis dos perigos, constituem negativamente uma espécie de segurança social ou garantia contra todos os riscos imaginários, positivamente, uma valorização mitológica da

63 - Cultura de Massas no Século XX, op. cit., pág. 82.

felicidade.<sup>64</sup>

Algumas observações se fazem, no entanto, necessárias. Embora o tipo específico de rádio-novela colocado no ar pela Rádio Nacional na década de 50 (e possivelmente por todas as emissoras do período) não deixasse brechas para uma ruptura dos padrões ético-sociais vigentes (ideológicos, em última instância), isto não significa, em nosso entender, que esta condição fosse inerente a este gênero de produção. Para nós, a novela em si, enquanto forma, não significaria necessariamente conservadorismo e repetição; ela poderia (como pode) permitir a penetração de posturas inovadoras e a veiculação de posições mais críticas.

A profunda ressonância que a novela radiofônica encontrou na ideologia e psicologia populares nos leva a indagar sobre os possíveis caminhos que poderiam ter levado este público, não só a aceitar e consumir os valores referendados socialmente, como também a conviver com outras formas de agir e pensar. O caminho aberto pela novela de rádio à imaginação popular, por outro lado, como vimos em Gramsci<sup>65</sup>, poderia levá-la não só a substituir como favorecer a fantasia do homem do povo; torna-se necessário levar em conta o papel menos limitado do rádio em relação à televisão, pelo fato mesmo de obrigar o ouvinte a criar a imagem visual daquilo que lhe está sendo narrado.

Ainda que possamos considerar a rádio-novela na década de 50 como símbolo de convergência do conjunto dos valores sociais conservadores, como reprodutora de uma visão de mundo idealizada, a sua crítica deve ser relativizada.

64 - Idem, pág. 83.

65 - GRAMSCI, Antonio - op. cit., pág. 173.

Mesmo que ela não ultrapassasse o horizonte de uma consolação mistificadora, não podemos perder de vista um princípio que deveria reger toda e qualquer análise da produção ligada à cultura de massa: a questão ligada à recepção da mensagem como um elemento capaz de reinterpretá-la a partir de códigos que diferem daqueles pertencentes aos setores emissores da mesma. Umberto Eco<sup>66</sup> aponta para as distorções ou filtragens que alteram as significações da mensagem e, portanto, a sua função 'pragmática', em função do quadro de valores que informa o consumidor.

Com isto queremos somente indicar o outro lado do problema, que se encontra, infelizmente, fora do alcance de nossa pesquisa. Um estudo da eficácia do discurso 'novelístico' só se completaria, a nosso entender, a partir do contacto com o campo consumidor do produto e, portanto, a partir da verificação direta dos seus efeitos sobre os grupos sociais fruidores.

Estas colocações assumem aqui um carácter relativizador das reflexões efetuadas acerca do papel da novela radiofônica, tentando apontar para uma dimensão que nos possibilitaria pensá-la não somente enquanto elemento especializado em lidar com mentalidades apáticas, mas capaz de gerar, em tese, reações criativas e até mesmo críticas.

### O HUMORISMO E OS EFEITOS CORROSIVOS

Nosso objetivo ao analisar a produção humorística na década de 50, é perceber as rupturas que poderia ter provocado

<sup>66</sup> - Apocalípticos e Integrados, op. cit., pág. 205.

em relação ao quadro de valores dominantes nos meios de comunicação de massa e na Rádio Nacional de forma especial.

Partimos do pressuposto que o cômico e o riso marcam sua presença através do exercício de uma função social. Henry Bergson<sup>67</sup>, ao analisar o significado do riso, atenta para a necessidade de abordar o problema 'a partir de seu meio natural, que é a sociedade'. O autor prossegue: 'é preciso sobretudo determinar a sua função útil que é uma função social (...) O riso responde a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social.'<sup>68</sup>

O riso, por outro lado, enquanto resultado do ato cômico, conteria em si uma dupla função: liberadora por um lado e repressiva por outro. Eduardo Diatay B. Menezes, em seu artigo 'O Riso, o Cômico e o Lúdico'<sup>69</sup> destaca a vinculação que Freud estabelecia entre o riso e o princípio do prazer, na medida em que o cômico estaria ligado a uma eliminação temporária da censura ou coersão, principalmente aquele cômico de fundo agressivo, obscuro e macabro. Freud atribuía ao mesmo tempo, à comicidade e ao risível, o papel de mecanismo de defesa face às nossas ansiedades e angústias, de modo semelhante ao que ocorreria com o sonho, o imaginário, etc.<sup>70</sup>

Bergson<sup>71</sup> num outro plano, mas dentro das mesmas preocupações, alerta sobre a necessidade de se verificar a causa especial de desarmonia que provocaria o efeito cômico. Para o autor

67 - BERGSON, Henry - Le rire - Essai sur la signification du comique, PUF, Paris, 333e. édition, 1975 (orig. 1940).

68 - Idem, pág. 6.

69 - Revista de Cultura VOZES nº 1/1974 ano 68, 'O Riso e o Cômico', pág. 8.

70 - 'El Chyste y su Relación con lo Inconsciente' in Obras Completas del Prof. S. Freud, Madrid, Biblioteca Nueva, 1923.

71 - Le rire ..., op. cit., pág. 157.

seria necessário que houvesse na causa do cômico alguma coisa ligeira e especificamente atentatória à vida social, para que a sociedade respondesse com este gesto que ele qualificaria como defensivo.

O riso poderia também atuar, no plano do social, como função de controle, levado a cabo pelo temor ao ridículo dos sentimentos que comandam o agir humano; ele seria assim utilizado como técnica de controle, para mostrar aprovação e desaprovação, desenvolver atitudes comuns, etc. O cômico ocuparia, desta forma, uma função particular na manutenção do quadro normativo e axiológico de uma determinada sociedade. Haveria, no entanto, outras formas de utilização do humor por outras camadas ou grupos sociais, enquanto meio de mudança e até como instrumento de luta e oposição.

Estes comentários que efetuamos a propósito do papel do riso e do cômico não visam, evidentemente, discutir a fundo a questão, o que fugiria de resto aos objetivos de nossa análise. Pretendemos com eles somente localizar o espaço no qual se desenvolvem os debates em torno do sentido destas manifestações e seu papel no campo das práticas sociais. Nossa preocupação fundamental, no presente trabalho, seria perceber o efeito de ruptura produzido pelo cômico em relação à lógica cotidiana, às normas sociais, enfim destacar seu efeito corrosivo em relação ao sistema de valores ordenadores das relações sociais. Tratar-se-ia, mais ainda, de desvendar o caráter crítico do cômico, analisá-lo enquanto uma forma específica de conhecimento do social, com poder para estabelecer uma descontinuidade em relação ao pensamento razoável.

Tentaríamos privilegiar, assim, a produção humorística enquanto campo simbólico passível de ser penetrado por um discurso mais amplo no sentido ideológico do termo, ocupando, no entanto, um papel específico em relação aos seus efeitos sociais. Contrapondo-se à novela enquanto produto cultural com uma atuação sobre o lado emocional do ouvinte, o humor possui no racional seu espaço privilegiado (mas não exclusivo) de atuação. Desta forma, a distância criada entre o consumidor e a produção limitaria e atenuaria os efeitos corrosivos pas-

síveis de serem produzidos pela comicidade. Com isto queremos somente destacar que a atuação da novela como propagadora dos valores sociais referendados, poderia ser considerada de maior eficácia do que o humor, na medida em que este último caracterizava-se por pertencer a um espaço considerado, de antemão, como 'permitido'. Não pretendemos com isto diluir o papel crítico que o humor pode eventualmente assumir no conjunto da produção radiofônica na década de 50; ao enfocá-lo pretendemos atentar para os limites de sua atuação, analisando-o, no entanto, como um espaço potencialmente aberto à veiculação de um discurso mais avançado.

## A PROGRAMAÇÃO

A produção humorística ligada à Rádio Nacional do Rio de Janeiro caracterizava-se por tal diversidade de programas e autores que nos impediria, à primeira vista, detectar um fio condutor que a explicasse em sua totalidade. Ao mesmo tempo são poucas as manifestações neste campo que, a nosso ver, contiveram propostas mais radicais no sentido ideológico e estrutural. De certa maneira, poderíamos dizer que teria havido uma predominância das chamadas fórmulas cômicas, isto é, de modelos de incitação ao riso baseados em 'macetes' soberamente conhecidos pelos autores que deles se utilizavam para obter os efeitos pretendidos.

Do conjunto da produção ligada à Rádio Nacional do Rio de Janeiro realizamos uma seleção prévia, a fim de detectar mos aquelas manifestações mais significativas quer no âmbito da penetração quer em relação a sua capacidade de romper com os discursos culturais predominantes. Dos programas ouvidos, destacamos: 'Tancredo e Trancado', de Giuseppe Ghiaroni, 'Edifício Balança mas não Cai', de Max Nunes e Haroldo Barbosa e 'PRK 30' de Castro Barbosa e Lauro Borges. Dentre estes nos deteremos naquele que, acreditamos, reuniu qualidades de estrutura e significação que o colocava num plano de humor mais elaborado, a saber, o 'PRK 30'.



Julgando, no entanto, que a produção humorística ligada à Rádio Nacional teria encontrado limites ideológicos definidos, vale dizer, que sua capacidade de elaborar uma crítica através do cômico esbarrasse em um projeto diluído, seja em função de uma censura interna feita pela própria emissora, seja por ser efetivamente esta a proposta de seus autores, fomos buscar em outras emissoras os horizontes possíveis para o humor na década de 50. São Paulo pareceu-nos caracterizar-se como um centro onde a programação humorística encontrou um espaço de atuação em que a ruptura e a corrosão marcaram presença significativa. As razões destas diferenças poderiam ser aventadas sob forma de hipóteses. Não poderíamos afirmar a existência de um grupo de produtores mais críticos na capital paulista, na medida em que o melhor programa (segundo testemunhas) de sátira política, 'Marmelândia', era escrito por Max Nunes e Haroldo Barbosa, os mesmos do 'Edifício Balança Mas não Cai'<sup>72</sup>, cariocas, cuja produção para a Rádio Nacional era marcada por um relativo descompromisso.

Como exemplo da produção paulista poderíamos citar Oswaldo Molles que escrevia para a Rádio Record, de São Paulo, a 'História das Malocas', um dos únicos programas de crítica social produzidos na época, marcado por uma grande audiência em São Paulo. A 'Rua do Sossego' (Rádio Tupi), outra manifestação do humor paulista, trazia um quadro final, 'Conversa Secreta', escrito e interpretado por Murilo Amorim Correia, onde se tratava satiricamente o debate político através da imitação dos dois representantes de maior evidência em São Paulo: Jânio Quadros e Ademar de Barros.

Embora o Rio de Janeiro fosse permeável

---

72 - De 'Marmelândia', levado ao ar pela Rádio Tupi, não obtivemos nenhuma gravação original, somente referências de entrevistados, entre os quais Murilo Amorim Correia.

a este gênero de humor (Paulo Silvino mantinha um programa de sátira política na Rádio Mayrink Veiga), a capital paulista parecia ter aberto um espaço marcado pela maior 'seriedade' no tratamento humorístico do fato político ou social.

A disponibilidade de um público para este tipo de produção pode explicar em parte a sua maior incidência em São Paulo, enquanto que o consumo carioca se veria mais identificado com uma comicidade menos comprometida. Isto, no entanto, não significa, a nosso ver, que a produção ligada à Rádio Nacional do Rio de Janeiro tenha tido menor importância no conjunto das manifestações ligadas ao humor. Queremos somente marcar um contraponto, a comicidade paulista, para detectar as possibilidades abertas na década de 50, à crítica através do humor.

Procederemos, inicialmente, a um enfoque geral dos programas cariocas, para depois nos centralizarmos na PRK 30; a sátira política e o humor paulista merecerão, por último, um tratamento específico, a propósito de se recuperar estas manifestações marcadas por um maior 'engajamento' político-social.

## O HUMOR CARIOCA - HORIZONTES E LIMITES

Os programas 'Tancredo e Trancado' e 'Balança mas não cai' ocupariam, a nosso ver, um espaço semelhante no campo da produção cultural, enquanto manifestações que não atingiram um nível crítico ou mesmo satírico. O que se projetava através deles seria uma visão do real capaz de produzir o riso, que se sobrepunha, no entanto, à própria corrosão (exceção feita ao quadro do 'Balança'; 'Primo Pobre e Primo Rico').

O 'Tancredo' poderia ser qualificado como uma comédia, onde os personagens centrais atuavam como elementos de ruptura da lógica das situações; a atuação deste tipo de humor era calcada no plano da desestruturação do episódio e o que se tentava romper não era o sistema de valores sociais mas a racionalidade do cotidiano. Os personagens centrais, Tancredo e Trancado, eram aqueles que, constantemente solicitados para solucionar impasses reais, faziam mais por criar novos atritos, sem, no entanto, deixar de integrá-los ao final, num plano equilibrado.

O programa se estruturava a partir de um modelo norte-americano em que os personagens cômicos eram os únicos a apresentar uma atipicidade, atuando sobre episódios lógicos e realistas (informações a nós prestadas pelo autor, em entrevista concedida em junho de 1977 e confirmadas pela leitura dos 'scripts'). Este contraste é que iria provocar a hilariedade; não havia espaço para a corrosão ética, o real se recompunha, seja através da ação dos personagens, seja pela própria força do pensamento razoável. Tancredo era a imagem do herói sem caráter, na sua forma popularesca: vivia de expedientes não tendo trabalho fixo, era covarde, mentiroso e semi-analfabeto. Dominado pela mulher, se constituía num mito às avessas.

A emergência dos anti-heróis (Tancredo e seu companheiro Trancado) poderia, em primeira instância, representar uma quebra de valores; no entanto esta se fundia num universo moralista, onde temas como sexo, permitidos no espaço da produção humorística, sofriam um tratamento mistificado e conservador. O anti-machismo do 'herói' terminava valorizando o seu oposto; os personagens desviantes acabavam corroborando as normas sociais.

A questão da carestia aparecia eventualmente como temática; ela encontrava, no entanto, no 'Primo Rico e Primo Pobre' seu lugar privilegiado.

Este quadro pode ser considerado, a nosso ver, como o melhor daqueles que compunham o 'Edifício Balança Mas Não Cai', em razão de sua estrutura e de seu conteúdo explicitamente crítico. Poderíamos considerá-lo destoante do conjunto do programa, não só pelo nível do texto mas pela qualidade de interpretação de Paulo Gracindo e Brandão Filho, o Rico e o Pobre, respectivamente.

O 'Edifício Balança mas não cai' surgiu na Rádio Nacional em 1951, em substituição ao 'PRK 30', que se transferiu na época para a Rádio Mayrink Veiga (Rio de Janeiro). Tratava-se de uma sequência de quadros passados nos apartamentos do nomeado edifício, com uma variabilidade de situações e idéias, distribuídos diluidamente, das mais moralistas àquelas capazes de produzir um efeito corrosivo. O 'cômico de situações' reaparece se bem que aqui, ao contrário do 'Tancredo' todos os personagens eram construídos com a finalidade de despertar o riso. A comicidade se construía através de uma ruptura da ordenação lógica do real, com um forte conteúdo popularesco, onde a identidade público-produção podia ser facilmente estabelecida.

Não havia, no entanto, uma perspectiva global corrosiva; as situações criadas ainda que provocassem um certo des-nudamento da ordem natural das coisas acabavam na maioria dos casos corroborando os padrões morais vigentes. A atmosfera geral do programa era criada pelo surgimento de tipos sociais característicos (caricatos na sua maioria), moradores dos apartamentos; através deles se abria um espaço para a veiculação do mais variado quadro de valores. Poderia aparecer, por exemplo, um patrão 'cantando' a empregada, o torcedor fanático do Flamengo (identificado pela repetição da fala: 'Mengo tu é o maior'), uma mistura, portanto, de machismo e fanatismo tipicamente brasileiros e populares. A visão humorística do cotidiano da família carioca era utilizada para abrir eventualmente brechas para comentários irônicos (não críticos ainda) aos próprios mecanismos radiofônicos. Assim, num apartamento escutava-se um programa de calouros, onde uma voz semelhante à de Emilinha Borba (numa imitação de Ema D'Ávila) era sonoramente gongada, os concorrentes eram agredidos pelo apresentador,

etc. O próprio 'Direito de Nascer', a interminável novela, sofreu um tratamento humorístico no 'Balança mas não cai'. Ocorria, enfim, um certo desnudamento da estrutura dos programas de rádio, ainda que partindo de uma ótica que não ultrapassava o 'cômico de situação'. Estas temáticas seriam retomadas já de forma nitidamente corrosiva pelo 'PRK 30'.

A discussão 'humorada' da carestia representava para o 'Balança' o seu limite ideológico; o 'Primo Pobre' constituía-se, a nosso entender, no único quadro possível de ser pensado enquanto uma manifestação de sátira social. Ele se baseava na exploração da oposição entre os dois personagens, no confronto entre o mundo supérfluo do homem rico e o mundo da necessidade do pobre. Na relação entre os primos paira a questão das diferenças econômicas e sociais de onde era extraída a comicidade. O contraste permitia a discussão, por exemplo, da miséria, mas não abria espaço para o tratamento de contradições mais profundas. A abordagem do problema das classes sociais constituía-se, no entanto, num avanço não só dentro do programa, mas no plano geral da cultura de massa.

O diálogo surdo entre os representantes dos setores sociais antagônicos, onde o 'pobre' é enfocado como 'pedinte' e o rico como 'avarento' aponta os limites da crítica. Num plano amplo, a visão dos autores não ultrapassava o nível assistencial; a maneira como o humor enxerga o indivíduo 'pobre', parecia não ir além dos limites colocados pelo paternalismo.

Como amostragem, inserimos aqui uma parte do 'script' do 'Balança mas não cai', referente ao quadro 'Primo Pobre e Primo Rico', levado ao ar em 1952.

Pobre - Primo, a coisa não anda boa não!

Rico - Você quer dizer isso a mim? Eu estou enterrado... Eu não saio mais do porão... Eu queria estar no seu lugar...

Pobre - Olha primo, eu estou aqui mas o meu pensamento está lá no meu barraco. Minha mulher não está boa, não, está com uma pedra na vesí-

- cula e eu não sei onde vou buscar dinheiro para ela tirar essa pedra...
- Rico - Engraçado a coincidência: os problemas de sua mulher são sempre iguais aos da minha. Você sabe que ela também tem que tirar uma pedra?
- Pobre - Da vesícula?
- Rico - Não, da Alfândega, veio da Bélgica, em nome dela, já contou pras amigas todas, eu já aluguei o salão do Itanhagá Golf Clube para o baile da estréia da pedra e ainda não consegui os 500 mil cruzeiros da jóia...
- Pobre - Mas a pedra da minha mulher é da Vesícula, não veio da Bélgica, foi feita aqui mesmo...
- Rico - Pois é! Quando eu falo você não acredita: você é que é feliz!
- Pobre - Felicíssimo.
- Rico - Se eu não estivesse nessa situação eu ajudava você! Eu estou enterrado...
- Pobre - Enterradíssimo... Primo, a minha situação é de pânico... Há noites que eu nem consigo dormir... Tenho vontade de sair pra rua, falar com os amigos... ainda se eu tivesse um telefone em casa...
- Rico - Ah! nem pense nisso! Você não sabe o transtorno que causa um telefone em casa! Eu posso dizer isso de cadeira porque aqui em casa eu tenho oito!
- Pobre - Oito?
- Rico - E não param de tocar: é de Nova York, da Bolsa de Londres. E as despesas de telefonemas daqui pra Inglaterra? Minha mulher só acerta o nosso relógio pelo Big Ben de Londres! Ah, você que é feliz...
- Pobre - Felicíssimo...
- Rico - Eu estou afundado.
- Pobre - Afundadíssimo...
- Rico - Você não precisa acertar o relógio pelo Big Ben.
- Pobre - Não, o meu despertador é um galo que me acordava todo dia às 6 horas... Mas agora coitado do galo...
- Rico - Morreu?
- Pobre - Não, mas eu preciso levá-lo a um relojoeiro pra acertar pelo horário de verão...
- Rico - Se eu não estivesse nessa situação eu até ajudava a você... Te dava um ovo de presente para ver se saía um galo novo...

- Mas eu estou de dívidas até aqui... estou entupido...
- Pobre - Entupidíssimo.. Bem, primo, eu vou indo... Ah, é verdade; você não terá uma roupinha usada que possa me dar?
- Rico - Eu? Você pode não acreditar, mas eu ando de calça furada...
- Pobre - Furadíssima!
- Rico - Se eu não estivesse nessa situação eu ajudava a você.
- Pobre - Olha primo, eu sou amigo de meus amigos! Eu tenho aqui no bolso 5 cruzeiros se você estiver precisando eu racho com você.
- Rico - Dinheiro nunca é demais primo. Deixa aí em cima que eu estou muito precisado.
- Pobre - Precisadíssimo...

O humor teve (e tem), portanto, capacidade de incorporar uma abertura ideológica; as razões que impediram seus produtores de ultrapassar os cânones da visão pequeno-burguesa do social poderiam ser buscadas seja nos limites impostos pelas emissoras, seja pela própria ideologia que informava nossos principais autores.

#### 'PRK 30' - A POSSIBILIDADE DE CORROSAO

'PRK 30', escrito por Lauro Borges e interpretado por ele e Castro Barbosa, levaria às últimas consequências certas temáticas abordadas anterior ou mesmo posteriormente pelos demais programas humorísticos da Rádio Nacional.

A programação da 'PRK 30' vai fornecer um painel paródico do rádio, onde este é mostrado às avessas, desnudado, ainda que não possamos ver nela uma visão explicitamente crítica do que subjaz à radiodifusão.

'PRK 30', a emissora clandestina, sob con-

trole dos locutores 'Nababo de Alicerce' (Lauro Borges) e 'Otelo Trigueirinho' (Castro Barbosa) constituía-se numa rádio dentro do rádio, artifício utilizado para se dar um tratamento humorístico aos mecanismos internos ao veículo.

Os efeitos corrosivos deste programa acabam assumindo uma dimensão mais ampla: o enfoque parodístico do mundo radiofônico, dos ídolos, das novelas, das transmissões esportivas se transformava numa visão irônica do sistema ético condutor do comportamento coletivo. A sátira permanecia, portanto, nos limites do mundo social; o discurso político propriamente dito parece não ter sofrido nenhum tipo de tratamento pelos autores da 'PRK 30', ao menos durante o período analisado.

No plano da sátira aos costumes, no entanto, a 'PRK 30' pode ser considerada o programa mais significativo da época, seja ao nível da mensagem propriamente dita, seja pela criatividade na elaboração dos personagens e situações. Ele abria um espaço de discussão que, a nosso ver, não havia sido explorado até então. A desmistificação dos valores e mitos criados pela rádio constituía-se no ponto de partida do programa. Das gravações recuperadas por Renato Murce<sup>73</sup>, pudemos extrair os pontos em torno dos quais se estruturava a 'PRK 30'.

O apresentador oficial da rádio, Megatério Nababo de Alicerce, protótipo do sujeito desinformado, irrompia e anunciavam emaranhado de trocadilhos o prefixo do programa, o Begin 'atacado' por uma orquestra absolutamente desafinada, dirigida por Radagnés Gnatameli (de Radamés Gnatali). O sotaque português de Megatério apresentava em seguida o 'anti-locutor' Otelo Trigueiro: 'o as... no microfone'; o 'porigrota da voz lantijolada'<sup>74</sup>.

73 - PRK 30, vols. 1 e 2, discos editados por EQUIPE, GB, 1973.

74 - idem.



Era este o clima a partir do qual se desenvolvia o programa em que tudo era motivo para a emissão de trocadilhos, e onde a lógica cotidiana sofria um desvio constante. A emissora imaginária, no entanto, era pretexto para uma crítica permanente à penetração da cultura estrangeira (aspecto que desenvolveremos adiante) e aos mecanismos criados pelo Rádio para a sua penetração.

A paródia das cantoras de rádio poderia ser exemplificada por um dueto entre Lauro e Castro Barbosa em torno da música Babassu (de Babalu), numa clara alusão à Angela Maria, onde os agudos e trinados típicos da cantora eram levados às últimas consequências. A música estrangeira sofre, por tabela, um tratamento satírico; a letra é assim 'reformulada':

'Babassu, o que queres tu.  
Dá-me um pouco de aguardente  
Qué é pra ver se eu fico quente...'

Da mesma forma, o já mencionado personagem Otelo Trigueirinho representaria o protótipo do locutor sempre pronto a enunciar os lugares comuns da linguagem de rádio. Numa voz 'aveludada', manipulatória, ele declarava: 'Se as ouvintes me preferem, por que a gente vai discutir com as ouvintes?' (V 2 - PRK 30).

O 'Good-night' com que 'Trigueirinho' se apresentava e despedia dos ouvintes comprovava a constante preocupação dos autores com a problemática da introdução de elementos alienígenos, no caso, na linguagem radiofônica; assim a paródia dos mecanismos de radiodifusão tentava ultrapassar o nível interno para abranger um espaço mais amplo.

As novelas também eram objeto da ironia dos autores da 'PRK 30'; a 'rádio clandestina' transmitia capítulos de histórias e personagens absurdos, ora cômicos, ora melodramáticos. No volume 1 dos discos citados foi recuperado um 'comovente capítulo da displicente novela: Frinéia Descabelada' (lado A), passada no edifício

'Cai-cai' (ironizando o humorístico 'Balança mas não cai'). O herói e a heroína da novela eram apresentados às avessas, sem tragédias ou 'happy-endings', numa trama, como já nos referimos, totalmente destituída de sentido. Ainda que a linguagem cômica, pela distância que coloca entre a produção e o consumo atenuasse a eficácia corrosiva, o fato mesmo da rádio-novela, um dos pilares de audiência dos rádios na época, ver mostrado o seu lado 'anti-romântico' já introduzia a discussão do rádio enquanto divulgador de determinados padrões éticos e morais, propondo evidentemente uma corrosão destes últimos.

O programa de auditório também sofre uma desmistificação através da construção irônica dos 'locutores' da PRK 30. Agressivos com os concorrentes e com o público, debochados, desnudavam as características manipulatórias e coercitivas deste gênero de programas (Vol. 2 - PRK 30 - lado B).

Ainda que o 'Edifício Balança mas não cai' apresentasse cenas em que o rádio era colocado em discussão (note-se que o 'Edifício' substitui a PRK 30 na Rádio Nacional, podendo inclusive ter incorporado alguns quadros), estas paródias adquiriam uma conotação maior, porque se inseriam num contexto coerente e estruturado em torno de um projeto unificado: a sátira do rádio enquanto linguagem e veículo condutor de um discurso pretensamente cultural.

Desta forma todos os ângulos eram abordados, entre eles, a transmissão esportiva na forma da anti-informação. A partir da construção de um locutor-personagem absolutamente incapaz de transmitir qualquer acontecimento, a PRK 30 irradia da 'Pistola da Gávea' (PRK 30, Vol. 2) uma 'regata automobilística à vela' e do 'Hipólito da Gávea' (em Madureira) (PRK 30 - vol. 1), uma corrida de cavalos, competições absolutamente ininteligíveis, tal o poder de inversão das informações e o completo despreparo dos 'repórteres' para efetuar a cobertura. Dos quadros melhor estruturados do PRK 30, as 'irradiações esportivas' invertem os valores sobre os quais o rádio se assentava (e se assenta atualmente), ou seja, a capacidade de informar correta e rapidamente, de

desvendar a verdade dos fatos, etc. Ainda que estes efeitos pudessem se situar para além da consciência dos receptores ou mesmos dos agentes culturais, entendemos serem estes os resultados, em última instância, do projeto contido nesta programação específica.

No entanto, em nosso entender, a grande importância do 'PRK 30', do ponto de vista político-cultural, estaria nas aberturas (em parte já citadas) do seu discurso no tratamento de temáticas mais abrangentes, isto é, na sua capacidade de utilizar a forma paródica em relação ao rádio para veicular um conteúdo satírico mais profundo. No plano social, o custo de vida e no plano cultural, a penetração estrangeira (já mencionada de relance) eram duas problemáticas que encontravam possibilidades de debate na programação da 'rádio clandestina'. Numa paródia da Valsa 'Saudades de Matão' a dupla caipira 'Alvarento e Rancinho' (corruptela de Alvarenga e Ranchinho, respectivamente - Vol. 2, lado A), é utilizada para introduzir o problema da carestia; assim, a forma paródica é veículo para a sátira social. Esta encontra, no entanto, seu limite na constatação e descrição dos fatos mais imediatos sem um aprofundamento maior, o que não a deixa perder, no entanto, o seu significado. A letra se segue:

'Nós antigamente tinha carne  
 Nós antigamente tinha pão  
 Nós antigamente tinha fei jão  
 Carestia  
 A manteiga, a farinha de trigo sumiu outra vez  
 Nós antigamente não tinha as fila  
 Hoje tem fila pra tudo  
 E a maior fila que tem é a fila do ladrão.'

A visão de que 'as coisas pioraram', de resto presente também em outras produções ligadas ao humor, como vimos, (por ex. no 'Edifício Balança mas não cai'), parece representar o limite da crítica social atingida pela comicidade no Brasil àquela época.

Esse gênero de crítica não se constituía um ponto chave da estrutura do 'PRK 30' (não chegava a ter o peso do quadro 'Primo Pobre' para o 'Edifício Balança mas não cai'); ela comprova, no entanto, a hipótese de que a produção humorística, na medida em que procurava abrir caminhos, se tornava permeável a discussões que saíam do plano simbólico propriamente dito para o plano do real (ainda que a nível mais imediato e cotidiano).

O lado mais contundente da crítica que se introduzia no 'PRK 30' seria o já citado tratamento irônico à internacionalização cultural. Esta problemática permeava praticamente todas as manifestações (como vimos), embora recebesse tratamento especial em alguns quadros. Um exemplo desta preocupação latente nos autores do 'PRK 30' são os chamados 'cursos de língua' ministrados pela 'emissora clandestina'. Numa aula de inglês, por exemplo (Vol. 2 - PRK 30) a mesa é anunciada por um prefixo (good morning, good morning...), como a única professora que 'canta samba no idioma checoslovaco' (o inglês). A aula era ministrada através da tradução de ditados populares para o inglês, pronunciado num acento estranho, como por exemplo: Two bicudos don't se kissing; Dog qui make au, au don't morde nobody; Water mole in peter dure tanto bate até que fure; e daí por diante. Ainda que a simples exemplificação faça perder o tom irônico dado pela excelente interpretação dos humoristas (vale dizer que eles se revezavam e assumiam todos os personagens), ela vem aqui à título de demonstração do espaço e recursos utilizados com a finalidade de transmitir a crítica.

O programa 'Aprendai a falar português', levado ao ar pela 'PRK 30' (Vol. 1 lado B) é assim introduzido pelo locutor Megatério: 'Já que no Brasil o artigo estrangeiro é melhor recebido que o nacional, contratou-se um professor alemão para ministrar as aulas' - e o professor alemão ministra as aulas sobre questões de gramática portuguesa, em alemão, evidentemente. Os 'cursos imaginários', constantes na programação da 'emissora clandestina', desvendavam uma posição clara frente aos problemas da política cultural brasileira.

A música estrangeira sofria por parte de Lauro Borges e Castro Barbosa um tratamento parodístico, como pode exemplificar a presença num programa de auditório de Maurício Chevrolet (vol. 1, lado A, paródia de Maurice Chevalier) 'intérprete das melodias frango-parisienses'. O cantor se anuncia: 'Macherie franzocas do Brasil, je veux chanter la chanson de Lamartine Babô, autor de Adieu Muchacho companheiros de ma vie...'; a 'mélange' linguística vai reaparecer na letra da música cantada numa denúncia irônica da penetração estrangeira no Brasil nesta área. Na 'Hora Sertaneja Francesa' (sic) surge novamente a questão da nossa identidade musical; é a seguinte a letra interpretada (com forte acento francês):

'Matarei jamais

A fome qui est, qui est tout le monde

Grand mole

Mon pobre estomac, tal qual a bric e brac

Fait ginastique très desigual

Vejo junto à moi, beacoup petit pois.'

Mais uma vez a paródia é veículo para se pensar a questão da desnacionalização musical: a crítica à penetração em massa do bolero é introduzida através do 'cantor Pedro Vargas' (Vol. 2, lado A), interpretando Tambor... Tambor... Tambor... (de Amor, Amor, música de Tereza Lara), que narra a 'história de um tambor nascido do amor de uma cuíca e um pandeiro', em ritmo de bolero. Ainda que não possamos afirmar que houvesse uma clara proposta nacionalista na mensagem transmitida através do 'PRK 30', isto é, que seu projeto maior fosse parodiar o mundo radiofônico especificamente, era nítida a intenção de opor o nacional e o internacional no plano da cultura, procurando através de um tratamento humorístico de qualidade, levantar problemas político-culturais de grande importância para a época.

Com isto gostaríamos de reiterar nossa posição ao considerar 'PRK 30' como uma produção corrosiva no plano simbólico, seja dentro do quadro de valores que informavam a radiofonia da

época, seja daquele mais geral que caracterizava a sociedade.

Sobre os efeitos de uma tal programação não poderíamos levantar mais do que meras especulações. Se foram capazes de despertar perspectivas mais críticas ou se exerceram uma função de puro instrumento de evasão, são conjecturas para as quais não temos em mãos respostas definitivas.

#### A SÁTIRA POLÍTICA - DIMENSOES E LIMITES

A inexistência de material preservado a respeito de programas de humor político da década de 50 nos obriga a fazer uma simples menção a partir de informações obtidas em entrevistas realizadas com os próprios produtores ou testemunhas ligadas ao radialismo.

Tivemos notícia, por exemplo <sup>75</sup>, de um programa humorístico realizado por Paulo Silvino na Mayrink Veiga (RJ) com personagens construídos a partir da paródia dos principais elementos políticos da época: Jânio, Ademar, Getúlio, Lacerda que participavam eventualmente de 'debates' e 'jogos de futebol imaginários', onde as suas características principais eram exploradas ironicamente. Não restando sequer uma gravação (a única imagem que tivemos contato foi fornecida por um show levado no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1976, 'Revista do Rádio') não nos foi possível avaliar a dimensão assumida por esta programação. A sua penetração intensa e eficácia crítica poderiam ser comprovadas, no entanto, pelo fato de em 1950, Silvino Neto ter sido o vereador mais votado do Rio de Janeiro. Curiosamente, a campanha se calcou na

---

75 - Informações retiradas do programa '40 anos de Rádio Nacional', Lourival Marques, 1967, Rio de Janeiro.

visão satírica que marcava seu programa. Em depoimento prestado ao programa '40 anos da Rádio Nacional'<sup>76</sup> Paulo Silvino descreve o acontecimento:

'Houve um fato na minha vida que realmente marcou, e que eu pude testar a minha popularidade, eu não fiz isso para testar a popularidade mas sem querer a testei. Foi justamente em 1950, quando houve eleição para vereador aqui no Rio de Janeiro e eu fui candidato pela legenda do Partido Trabalhista Brasileiro.

É bem verdade que naquela época, como candidato do PTB, um programa popular no ar e inclusive imitando a voz de Getúlio Vargas, eu aí já tinha um hand-cap formidável. Eu, quando chegava na porta de uma fábrica, mesmo no meu programa ou na porta de uma fábrica e soltava esta: 'Brasileiros! Trabalhadores do Brasil! Eu vos dirijo a minha palavra! Neste momento nacional! Trabalhadores do Norte e do Sul do meu Brasil! E era uma loucura, eu fazia Getúlio com a boca, a multidão gritava... Mas eu fiz uma campanha na base da brincadeira porque ninguém que se candidata a um cargo qualquer eletivo ou mesmo para o executivo, ele não podia dizer o que eu disse em praça pública. E eu dizia em todos os lugares que eu ia: 'Olhe aí, minha gente, nós não queremos nada com o trabalho! Nós queremos é se arrumar! Não vamos fazer nada por ninguém, não. Em primeiro lugar, vamos tratar da minha família, tá bem?' E o pessoal: 'tá bem! É isso mesmo! Tu tá falando a verdade, que ninguém faz nada por nós! Muito bem! Tamos aí!' 'Então votem em mim! Votem em mim porque eu quero entrar nessa boca! Quero entrar na Gaiola de Ouro'. E foi uma loucura, tive 25 mil votos...'

Embora mencionemos este acontecimento a título de ilustração, ele pode comprovar a capacidade de mobilização contida no humor enquanto arma crítica.

76 - O depoimento foi levado ao ar em 13. 9. 76.

A produção cômica teve, como vimos, condições na época de extrapolar o próprio espaço cultural; no entanto, a crítica contida neste tipo de produção encontrava seus limites definidos. O caso citado em primeira instância demonstra as barreiras que se colocavam para a veiculação de uma ideologia que rompesse com o sistema de dominação política vigente (Silvino pertencia ao PTB, por exemplo). Do que podemos extrair, a crítica contida neste tipo de programação não ultrapassava o nível do julgamento das pessoas envolvidas no jogo político; não se colocava em discussão, à primeira vista ao menos, a estrutura política em si.

O quadro 'Conversa Secreta' (produzido e interpretado por Murilo Amorim Correia, transmitido pela Rádio Tupi de São Paulo) parece também não ter ido além destes limites.

Em depoimento a nós prestado (maio/1977) o humorista esclareceu o caráter da 'Conversa': era construído sobre os acontecimentos diários que envolviam os dois políticos paulistas de maior projeção na década, Jânio Quadros e Ademar, intermediados por um elemento (representante do povo, segundo o autor) a partir dos quais era montado o diálogo imaginário. O que se satirizava (como de resto ocorria com o programa de Silvino) era a trama política, a atuação pessoal de um ou outro na resolução dos problemas mais imediatos, sem, no entanto, aprofundar a crítica, seja a nível dos próprios indivíduos, seja em relação ao sistema das relações políticas mais amplas. Murilo, a título de informação, se declarou 'ademarista' na época, tendo sido inclusive candidato a vereador pelo PSP. Explicou-nos, ainda mais, que nunca teve intenção de abalar o prestígio dos dois políticos, mantendo sua visão irônica dentro de parâmetros que não comprometessem a 'idoneidade' dos mesmos.

Ainda que existam diferenças nas posições de Silvino e Murilo (o primeiro nos parecendo ter avançado muito mais nas suas propostas, e a própria filiação partidária poderia reforçar esta visão), nos parece que a sátira baseada na paródia dos personagens políticos, não conseguiu ir além da mera corrosão, não chegando a assumir uma



postura verdadeiramente crítica.

A sátira política teria esbarrado no compromisso que marcava o sistema como um todo, impedindo que este gênero de produção se localizasse além de uma visão superficial na maioria das vezes (nos parece principalmente o caso da 'Conversa Secreta') ou mesmo comprometida (caso de Silvino) com a prática dominante. Essa constatação da provável superficialidade destes programas fica, no entanto, no plano conjectural, dada a falta de material que nos leve a comprová-la.

Resta-nos lamentar que estes momentos, onde a crítica política (ainda que limitada) através do humor se fazia possível, sejam praticamente irrecuperáveis para uma análise mais aprofundada.

#### A SÁTIRA SOCIAL - O HUMOR PAULISTA

A sátira social propriamente dita só surge, a nosso entender, na produção humorística paulista, daí a digressão neste trabalho para este espaço, São Paulo, que de uma certa forma foge àquele objeto da análise, o Rio de Janeiro.

Nossa tentativa é tão somente recuperar uma manifestação, sob nosso ponto de vista, significativa que marcava presença num plano pouco explorado pelo humor carioca, mas fértil pelas possibilidades críticas que abria. Este gênero teve em Oswaldo Molles um de seus melhores produtores, autor de 'História das Malocas' e 'Banga-lôs e Malocas', tendo a primeira permanecido no ar de 1954 a 1966 e a segunda somente durante o ano de 1956 (ao menos, segundo informações obtidas).

A 'História das Malocas', transmitida pela Rádio Record de São Paulo, e tendo como intérprete principal Adoniram Barbosa, passava-se numa favela, onde transitavam seus personagens, os marginalizados pela vida. Ainda que o programa se construísse sobre uma visão cômico-romântica do mundo excluído, quase trágica em alguns momentos, ele foi, a nosso ver, capaz de exercer um poder de corrosão ao nível dos valores sociais incomum nestas manifestações. Molles extraía os efeitos satíricos a partir de um contraponto: os padrões valorativos da classe média eram remetidos ao espaço precário do mundo excluído e marginal:

'A maloca é o maior esforço que o nada chegou a fazer para ser casa... hotel das estrelas, máquina de moral - estável e móvel, maloca... onde se faz vida social, insocial' (abertura do programa)<sup>77</sup>

No plano mais geral o que se tentava transmitir era uma visão idealizada do universo das Malocas, sob um prisma humanista, quase paternalista em relação àquele que pretendiam enfocar como o povo desprivilegiado. Esta perspectiva não minimizava, a nosso entender, o conteúdo crítico do programa, embora evidentemente pudesse reduzir sua eficácia político-ideológica. A força de 'História das Malocas' iria residir, no entanto, na sua estruturação em torno das dicotomias: trágico-cômico, valores da classe média-realidade marginal, sobre os quais se montavam os quadros e os personagens mais significativos: 'Charutinho' (Adoniram), 'O Trabucão' (o delegado que vivia atormentando os moradores da favela), 'Terezoca', etc.

---

77 - Extraída de gravações da Rádio Record, recolhidas pelo programa 'São Paulo Agora', para a 'Semana do Rádio', setembro/1976 (rádio Panamericana, produção de Marco Antônio Gomes).

Um trecho de um dos programas ilustra, através da fala do personagem central, as características acima mencionadas:

'Esta é a minha maloca, manja? Mais esburacada que tamborim de escola de samba em quarta-feira de cinza. Onde a gente enfia a mão no armário embutido e encontra o céu. Onde o chuveiro é o buraco de goteira. Não tem água de zinco. Às 'veis' a gente toma banho em bacia e se enxuga com a toalha do vento. E quando não tem água a gente se enxuga antes de tomar banho.'<sup>78</sup>

'Charutinho' traduz o lado integrado do consumo, invertendo-o para o seu universo e a sua linguagem denuncia, a nosso ver, a sua condição de exclusão e marginalidade.

Molles, superpondo os discursos cômico/trágico, extrai resultados que, à primeira vista conformistas, desnudavam um espaço pouco consumido por um público de classe média:

(Charutinho) 'A maloca é tão pequena que a gente dorme lá dentro e tem que vir puxar o ronco aqui fora. Não cabe os dois. Maloca é tão miserável que só acende o fogo p'ra fazer churrasco, quando pega fogo na mobília. Maloca na guerra contra os mosquitos, os mosquitos é que ganham a guerra' (...) Maloca onde a riqueza é um jacá de vazieza, uma cesta de fome, um pacote de gemido. Maloca onde as criolas usam gilette no cabelo para fazer barba na barriga dos intrometidos (...) Maloca onde eu cresci de teimoso que eu sou, aqui tão tuas história, tua gente e tua paisagem humana.'<sup>79</sup>

O lirismo e a denúncia da força do setor marginal constituíam-se num dos pontos fortes da 'História das Malocas'.

78 - Extraído da 'Semana do Rádio', cit.

79 - Idem.

A favela apresentada como o último reduto da solidariedade social abria, paralelamente, um espaço para a discussão do 'anti-trabalhismo', filosofia básica assumida pelos seus habitantes. Molles iria criar com 'Bangalôs e Malocas' a réplica às avessas do sindicalismo trabalhista; o programa girava em torno de um grupo de desocupados que vivia debaixo de uma ponte, todos pertencentes a um sindicato onde 'só entrava quem não trabalhava; sem preconceito nenhum, nem de cor, nem de raça, só contra o trabalho'. As discussões na 'entidade' se davam em torno do conceito de trabalho, definido por um personagem que ao decidir sobre a entrada de um elemento no sindicato, um ladrão de galinhas, conclui: 'Todo trabalho tem patrão. Quem afana penosa não tem patrão. Portanto...'

A conclusão trabalho = patrão e consequentemente anti-trabalho = anti-patrão abria uma perspectiva crítica no campo do humor. O espaço da vida marginal como reduto da anti-exploração e da liberdade assumia, desta forma, sua dimensão mais ampla. 'Charutinho' e 'Terezoca' ('História das Malocas') exprimiam num diálogo até certo ponto lírico, difuso e desconexo a síntese da visão descrita:

Terezoca - 'Deus fez o mundo, os anjos, os passarinhos, os trabalhadores, a rua ... depois os vagabundos, sabe o que nós fez? NADA.  
Charutinho - A terra aqui de baixo pertence aos que trabalham. E para nós os vagabundos pertence o céu...  
- Velha, manja a lua no céu ... '

Ainda que um certo idealismo romântico tente minimizar os efeitos conformistas do discurso político da 'História das Malocas' a transgressão, a nosso ver, foi estabelecida. A valorização de uma micro sociedade, de suas normas e valores romperia, sob nosso ponto de vista, com as regras definidas pela ética dominante.

O papel corrosivo do humor encontrava aí uma das suas manifestações mais significativas.

NORA NEY E DALVA DE OLIVEIRA

O SENTIDO DA RUPTURA

A análise da função ocupada pelas duas intérpretes no campo da cultura musical especificamente e da comunicação de massa no sentido mais amplo, responde a uma perspectiva básica em nosso trabalho: de localizar as manifestações que de uma forma ou outra romperam os padrões dominantes de atendimento simbólico. Nora Ney e Dalva de Oliveira representaram, cremos, uma transgressão em termos de imagem e repertório ao sistema de valores conservadores que permeava a maior parte das produções ligadas aos meios radiofônicos.

Atuando em faixas de consumo diversas, elas foram capazes de atender, a nosso ver, a um nível de expectativas que diferiam substancialmente daquelas que produziu a demanda de imagens 'integrativas' como as de Emilinha Borba e Marlene, ou mesmo das rádio-novelas transmitidas pela Nacional do Rio de Janeiro. Ocupando este espaço específico, propuseram uma revisão do conjunto de valores pequeno-burgueses que informava aquela produção, rompendo com os mitos referendadores daquelas práticas: o happy-end deixa seu posto privilegiado, para dar lugar a um outro rol de significados.

Nora e Dalva poderiam ser caracterizadas no plano geral como porta-vozes das angústias e frustrações psicológicas e sociais das classes médias baixas, não mais, no entanto, no sentido 'compensatório' ou simplesmente evasivo, mas como elementos de aprofundamento ou mesmo de intensificação destas tensões. Estas intérpretes traduziram para o plano existencial, enquanto ideologia e para o nível cultural, enquanto manifestação, o clima de insegurança social legado quer num plano mais amplo pelos efeitos da Segunda Guerra, quer no plano nacional pelos anos de ditadura representados pelo Estado Novo. Elas canalizaram, num sentido não mais narcotizador ou idealizado, mas próximo

de uma perspectiva crítica, um outro plano das representações sociais, aquele que dizia respeito a um vazio mais profundo porque universal, insuperável pela via meramente consoladora. Não queremos com isto negar o papel específico exercido pelas intérpretes, enquanto preenchedoras de uma lacuna gerada pelas insatisfações sociais mais latentes, cotidianas; o que pretendemos é inseri-las numa dimensão mais ampla, como recodificadoras de uma perspectiva humanista nova, própria de seu tempo; localizá-las na sua tentativa de recuperação dos valores humanos dispersos, quer por um mundo conflituoso, quer pelos efeitos mais concretos de uma sociedade injusta e desigual.

Nivelar as duas imagens sem atentar para a sua peculiaridade seria no entanto cair em generalizações precipitadas. Pretendemos demonstrar que, de forma peculiar a cada uma, em graus diferentes de profundidade, elas foram capazes de superar os quadros mais redundantes da produção cultural de massa.

NORA NEY

A especificidade desta intérprete em relação à Dalva de Oliveira residiria no fato de pertencer a uma faixa de produção e consumo que poderíamos considerar marginal em relação àquela diretamente comprometida com os mecanismos de comunicação de massa. Enquanto a outra cantora (Dalva) pertencia a um nível totalmente integrado a estes mecanismos, Nora, pelas próprias características de seu estilo, desenvolveu uma imagem sofisticada que em primeira instância não seria diretamente assimilável pelo consumo popular, nem passível de se apresentar como um símbolo idolatrável.

Em depoimento a nós prestado (outubro/76)

ela assim se definiu:

'Eu nunca fui uma cantora das massas. Nunca fui cantora do povão. Sou cantora de disco (...)'

Indagada sobre como se localizava frente a Emilinha e Marlene, prosseguiu:

'A minha 'massa' não era a mesma da Emilinha e da Marlene. Era diferente. Eu tinha uma comunicação de massa. Mas não aquela que elas tinham; elas eram bem populares mesmo, atingiam principalmente empregadas domésticas, etc. Eu já não era, eu tinha um outro tipo de público, apesar de que, os maiores fãs meus eram os presos e as 'senhoras de vida de mais liberdade, de lugares próprios' (sic) (...) elas eram minhas fãs, se sentiam dentro daquilo que eu dizia, que eu cantava...'

Se, por um lado, portanto, seu estilo e repertório se aproximavam de um público com um nível de problemáticas profundas e de exigências superiores no plano cultural, seja a classe média, seja a classe média alta, por outro elas eram capazes de atender às expectativas de camadas que por sua condição existencial, se destacavam do conjunto de indivíduos de seu setor social.

A ruptura realizada por Nora Ney no quadro de valores dominantes se dava em vários planos, como vimos, quer em relação à simbologia pessoal que difundia, quer em relação a sua atuação enquanto intérprete. Apesar de participar do esquema de divulgação encabeçado pela Revista do Rádio, ela o fez quebrando os padrões éticos referendados pela moral dominante naquele meio de comunicação.

A intérprete se apresentava com uma imagem sofrida, carregada, triste, não construída, mas decorrente de uma existência marcada por uma vida problemática e contraditória. Uma 'Emi-

linha às avessas', Nora derrubava os mitos sobre os quais esta última se assentava: a felicidade conjugal, a preservação moral, a indissolubilidade do casamento, opondo a eles, valores como a liberação e luta pelos direitos fundamentais da mulher. As reportagens acerca de seu tumultuado desquite, das ameaças que recebia, de suas tentativas de suicídio, induzidas pelo marido, publicadas na Revista do Rádio complementavam a visão combativa da intérprete. Não se projetava, assim, nenhuma imagem consoladora ou evasiva, pelo contrário, um lado 'não-idealizado', desmistificador e crítico em relação a um universo de valores padronizados e conservadores.

Nora Ney, por outro lado, relutava em participar dos mecanismos de divulgação e promoção ligados ao meio radiofônico. Não possuía um fã-clube organizado e em seu depoimento descreveu as razões porque acabou não aderindo a estes esquemas:

(...) 'Uma vez elas fizeram o Canora (Clube dos Admiradores de Nora). Mas eu sou muito exigente com esta questão de fã-clube. Elas falaram: vamos alugar uma sala, preparar sua promoção. Tá ótimo, faço questão de pagar. Mas tem uma coisa, nesta sala vocês podem preparar as coisas para mim, acho muito bom, maravilhoso, mas terão que fazer o seguinte: vocês vão ter nesta sala aula de alfabetização para quem não souber ler, nem escrever; aprender corte e costura, cozinhar, etc. Se quiserem assim eu apoio este fã-clube, se quiserem fazer isso eu topo. Aí desapareceram e não apareceram mais.'

Comprometida com movimentos ligados à propagação da cultura popular, conscientizadora (participou em 1963 do Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro, da gravação de um disco onde interpretava, numa das faixas, a música de Carlinhos Lyra, 'João da Silva'), Nora Ney tentou evidentemente ampliar a dimensão das organizações de fãs e dirigi-las num outro sentido. A intérprete prosseguiu em seu depoimento:

'Eu não gosto de me situar como mito. Neste tipo de fã-clube o artista é um mito. Eu sou igual a todas as pessoas.'



Eu queria fazer o fã-clube junto com elas, participar, dar algo de mim, como cultura, mas não queria ser o ídolo. Aliás, Haroldo Barbosa disse para mim: você vai ser um sucesso, mas nunca será um ídolo, porque você não tem interiormente este espírito. O que eu tinha queria distribuir, queria alfabetizar, eu tinha esta idéia dentro de mim. <sup>1</sup>

Sua marginalidade em relação às formas integradoras do rádio e sua recusa em tornar-se um ídolo confeccionado segundo as exigências do mercado, fizeram dela um elemento de corrosão. Se por um lado Nora se opunha aos mecanismos que tencionavam transformá-la em um ídolo popular, por outro sua eficácia se assentaria sobre um polo diverso: no atendimento às necessidades simbólicas, seja de uma classe média problematizada, com o vazio psicológico legado por uma sociedade baseada em valores frágeis, seja dos setores marginais: os prisioneiros, as prostitutas e os boêmios. Ela abriria assim para níveis sociais diversos, diferentes possibilidades de identificação.

Carregando atrás de si um sentido trágico de vida, Nora Ney abriu espaço para a veiculação de perspectivas inovadoras e críticas. Seu repertório, absolutamente integrado com a sua imagem carregada e problemática, redefiniam musicalmente as linhas diretoras de seu modelo de vida.

## REPERTÓRIO

Se algum elemento tem a capacidade de explicar o significado e a função da intérprete Nora Ney na década de 50, este elemento é constituído pelo conjunto das suas interpretações, quer pelo seu estilo, quer pelo conteúdo veiculado.

Tradutores de um clima marcado pela angústia existencial própria de uma época em que a relativa falta de conturbações sociais mais profundas não apontava para as classes médias alternativas de vida mais amplas, compositores como Luís Bonfá, Antonio Maria, Lupiscínio Rodrigues se fariam porta-vozes musicais do que se denominava comumente a 'fossa e a dor de cotovelo'. Herdeiros, por outro lado, de um clima de desilusão e insegurança absorvido por uma geração de pós-guerra, nossos compositores 'intimistas' trariam para a temática musical a visão negativa, pessimista e sobretudo sintética da existência, rompendo com isto um quadro da produção musical marcado por uma visão romântica e idealizada do mundo e ao mesmo tempo pela redundância no tratamento das temáticas.

Nora Ney incorporou essas perspectivas inovadoras, de quebra da imobilidade e do conformismo existencial, assumindo literalmente a ideologia implícita neste gênero de produção musical. Musa inspiradora de alguns compositores, muitas vezes foi intérprete de canções especialmente compostas para sua voz e estilo, mais tarde recuperadas pela Bossa Nova.

Tentaremos através de uma amostragem destas composições, não realizar uma análise profunda, mas perceber como elas confirmaram e enriqueceram a imagem difundida pela cantora. 'Bar da Noite' de Bidu Reis e Haroldo Barbosa, de uma certa forma viria localizar o espaço típico de fruição da imagem de Nora Ney, o lugar da evasão marginal, com um leve aceno 'populista':

'Garçon apague esta luz  
 Que eu quero ficar sozinha  
 Garçon me deixe comigo  
 Que a mágoa que eu tenho é só minha  
 Bar tristonho sindicato  
 Dos sócios da mesma dor  
 Bar que é reduto barato  
 Dos fracassados do amor.'

As barreiras sociais e o conservadorismo moral, tão combatidos pela cantora, serão rēcodificados em 'Preconceito' de Antonio Maria e Fernando Lobo, lançado em 23.1.51:

'Por que você me olha  
 Com estes olhos de ternura  
 Por que você diz meu nome  
 Por que você me procura  
 Se as nossas vidas juntas  
 Terão sempre um mesmo fim  
 Se existe um preconceito muito forte  
 Separando você de mim.'

A quebra dos valores consoladores, a visão trágica e desiludida e a incapacidade de se vislumbrar uma saída existencial encontraram em 'Ninguém me ama', de Fernando Lobo e Antonio Maria, lançada por Nora em 26.8.52, a síntese perfeita:

'Ninguém me ama  
 Ninguém me quer  
 Ninguém me chama  
 De meu amor  
 A vida passa  
 E eu sem ninguém (...)  
 Vim pela noite tão longa,  
 De fracasso em fracasso  
 E hoje descrente de tudo  
 Me resta o cansaço,  
 Cansaço da vida, cansaço de mim  
 Velhice chegando  
 E eu chegando ao fim.  
 Ninguém me ama, ninguém me quer...'

Poucas composições como esta teriam colocado abaixo a mitologia da felicidade é do happy-end; Nora Ney gravou dentro da mesma perspectiva, outros 'ensaios sobre a solidão humana': 'Onde

anda você', de Antonio Maria e Dias Lima e 'De Cigarro em Cigarro', de Luís Bonfá, lançado em 23.1.53. A primeira:

(...)

'Fui como um resto de bebida  
Que você jogou fora  
E na hora, farto de mim me esqueceu  
Eu fui mais uma taça desprezada  
Quis ser tudo e não fui nada  
Ninguém é mais triste do que eu.'

Trecho da composição de Bonfá:

'Vivo só sem você  
Que não posso esquecer  
Um momento sequer  
Vivo pobre de amor  
À espera de alguém  
E este alguém não me quer  
Vejo o tempo passar, o inverno chegar  
Só não vejo você  
Se outro amor era meu quarto bater  
Eu não vou atender.'

'Se eu morresse amanhã', de Antonio Maria, lançada em janeiro de 1955, referenda finalmente os mesmos sintomas:

'De que serve viver tantos anos sem amor  
Se viver é juntar desenganos de amor  
Se eu morresse amanhã de manhã  
Não faria falta a ninguém...'

Nora Ney simbolizaria assim uma possibilidade de corrosão e desvio ainda que restrita na sua forma dominante ao nível ético e individual, formando com Dalva de Oliveira uma corrente

que pretendeu romper de alguma maneira com o moralismo conservador latente neste plano da produção simbólica.

#### DALVA DE OLIVEIRA

Dalva de Oliveira guardava uma peculiaridade em relação a Nora Ney e as demais intérpretes aqui analisadas: sua dupla dimensão: por um lado colocando-se como uma intérprete integrada nos mecanismos de divulgação radiofônica e por outro, situando-se marginalmente em relação ao quadro de valores dominantes divulgado pelos mesmos. Um elemento essencial marcava desta forma a diferença entre as duas intérpretes: o público. Os seguidores de Dalva de Oliveira se situavam nas camadas inferiores da população, as baixas classes médias e o operariado; paralelamente, no entanto, atendia às faixas marginalizadas, prostitutas e presidiários, fenômeno semelhante ao que ocorria com a intérprete Nora Ney. Dalva atuaria nestes diversos níveis concomitantemente, através de uma coerência relativa entre a sua imagem, estilo e repertório.

Atendendo a expectativas que se assemelhavam àquelas que caracterizaram Nora, a função exercida por Dalva parece-nos no entanto particular. A partir de um estilo interpretativo popular, com uma voz aguda, projetada (ao contrário do intimismo da voz de Nora Ney), a intérprete se tornava permeável a um consumo não sofisticado, mas ao mesmo tempo mais exigente em relação ao conteúdo das mensagens transmitidas.

Ela também encontraria as bases de sua eficácia numa situação de insegurança e insatisfação social latentes nos setores médios e baixos da população, já desiludidos com as perspectivas

que a sociedade parecia lhes oferecer. Dalva não lhes vinha fornecer consolo, ela intensificaria, a nosso entender, estas problemáticas seja através de sua imagem, seja do seu repertório. Simbolizou, a nosso entender, um desvio na forma pela qual eram canalizados predominantemente os anseios psico-sociais da massa excluída; representou a outra face, não mais a busca dos mecanismos ilusórios mas a procura da identificação no plano das contradições reais. Esta postura foi assumida, no entanto, mantendo-se as condições de idolatria peculiares ao rádio das grandes massas. A intérprete era um mito popular, sem no entanto se investir do caráter predominantemente compensatório, típico destas formas de manifestação. Inúmeros fãs-clubes comprovavam a sua relação com os modelos de comportamento 'idolátricos'; a cantora possuía uma legião de seguidores, que apesar das suas constantes e longas ausências (Dalva fez inúmeras excursões ao exterior, da América Latina à Europa), continuavam mantendo sua fidelidade através da propagação da imagem da cantora pelo Brasil.

Por outro lado, Dalva rompia a barreira do moralismo conservador (como Nora) apresentando ao nível pessoal um quadro de valores desviantes: separada do marido (Herivelto Martins) e dos filhos, depois de um perturbado processo, a intérprete assumiu publicamente uma vida privada liberal e despreocupada com os preconceitos rígidos da moral dominante. Paralelamente, incorpora toda a carga emocional resultante desta situação, elaborando uma imagem angustiada, sofrida, que canalizava num estilo interpretativo dramático e carregado. O 'existencialismo' que marcou Dalva de Oliveira sofreu uma simplificação em relação ao quadro difundido por Nora Ney. Não é mais uma visão sintética, mas uma exacerbação da solidão humana, uma quebra da visão romântica; tratava-se de um realismo negativista levado às últimas consequências. As contradições psicológico-emocionais subiam à tona de forma concreta, clara, popularizada e principalmente redundante.

## REPERTÓRIO

O repertório da intérprete caminhava na direção acima exposta. O cotidiano solitário receberia um tratamento catártico. 'Saia do meu caminho' de Custódio Mesquita e Evaldo Rui, gravada em 9.2.55 exemplifica:

'Junte tudo que é seu  
Seu amor, seus trapinhos  
Junte tudo o que é seu  
E saia do meu caminho...

Nada tenho de meu  
Mas prefiro viver sozinha (...)  
Fracassei novamente  
Pois sonhei mas sonhei em vão (...)'.

'Não tem mais fim' de Hervê e Renê Cordovil, gravada em 28.1.58 reforça a problemática:

'Não tem mais fim  
Este tormento que o nosso romance  
Deixou em mim.  
Não tem mais fim  
Este silêncio que paira no ar  
Ao redor de mim...'

Não havia espaço para o mito da felicidade, para o happy-end; a exacerbação do sofrimento encontra em 'Tudo Acabado' de J. Piedade e Oswaldo Martins, gravada originalmente em 11.3.50, um exemplo característico:

'Tudo acabado entre nós  
Já não há mais nada.  
Tudo acabado entre nós

Hoje de madrugada.

Você chorou eu chorei

Você partiu e eu fiquei

Se você volta outra vez, eu não sei...'

Os amores desfeitos e as decepções amorosas, temáticas de penetração e assimilação imediata, recebiam um tratamento dramático no repertório de Dalva de Oliveira. 'Teus Ciúmes' de Leny Martins e Aldo Cabral, gravado originalmente em 3.12.57, levava às últimas consequências esta visão trágica da relação sentimental:

'Condeno os teus ciúmes, que marcaram o  
nosso amor

Razão dos meus queixumes, causa cruel  
desta dor

Condeno os teus ciúmes, que me crucificaram  
e dilaceraram

O coração, eterna imensidão, da minha  
solidão.

Olhando o meu passado

Muito triste vejo então

O livro desfolhado que só me foi ilusão

E lembro o nosso amor

Um sonho encantador

Naquele tempo lindo

Que eu julgava infundo...

Na minha vida em calma

No embaçado espelho de min'alma...'

Esta composição, marcada pela redundância, rimas evidentes, simbologias elementares, exacerbou o gênero sobre o qual Dalva baseava sua imagem e repertório. No entanto, a intérprete não se destacou somente pela sua redundância. A corrosão que julgamos ter instalado no plano dos ídolos musicais, trazendo à tona um outro nível de problemáticas, uma maneira realista de perceber a existência, teriam



tornado Dalva um polo equilibrador no campo acima citado. Válvula de escape das ansiedades dos setores menos favorecidos, ela viria complementar o espaço de atendimento às expectativas deste público carente de canais de identificação e projeção simbólicos.

Nora Ney e Dalva de Oliveira, em diferentes níveis, abriram, acreditamos, canais de manifestação e exacerbação das contradições sociais constantemente narcotizadas pelo conjunto da produção radiofônica. Elas demonstraram a necessidade inerente à Cultura de Massa de realizar uma diversificação em torno das suas produções, isto é, de não apresentar propostas compactas mas permeáveis a um conjunto de valores desviantes de sua tônica global.

Dalva, Nora, compositores como Antonio Maria e Lupiscínio Rodrigues representaram uma contestação interna às manifestações de massa, ao romperem com uma função mascaradora buscaram uma solução viável para os impasses culturais latentes no período.

Ainda que a proposta de ruptura não ultrapassasse o nível existencial, esse novo humanismo propagado encontrava sua razão de ser numa época em que os valores da democracia e da participação popular se propagavam, ganhando um peso cada vez maior.

PARTICIPAÇÃO POPULAR

Delineamos até o presente momento o universo ideológico em torno do qual se travavam as questões relativas à produção radiofônica dos anos 50. Chegamos a algumas considerações básicas entre as quais aquelas relacionadas com o caráter de classe a partir do qual se definiam os valores veiculados: a sua pertinência ao lugar social ocupado pelas classes médias enquanto setores produtores destas manifestações.

Constatamos que, paralelamente, esta produção atingia de forma abrangente grupos sociais pertencentes às ou --  
 tras faixas mais desfavorecidas na escala social: classes médias bai --  
 xas, classe operária e mesmo setores marginais, excluídos da partici --  
 pação sócio-econômica.

Desta forma, percebeu-se que a ideolo --  
 gia típica de um setor impregnava outras camadas que, desagregadas --  
 de um sistema de valores próprios se viam identificadas num universo --  
 de símbolos que não lhes era diretamente orgânico.

Outrossim, e isto nos parece fundamental, este processo que poderíamos denominar a princípio como MANIPULA --  
 TÓRIO não se efetivou de forma unidimensional, absoluta; pelo contrá --  
 rio, ele conteve, dentro de si, propostas que, dentro de certos limites, --  
 se constituíram num desvio, numa digressão em relação aos padrões --  
 definidos. Isto significa que esta produção se viu obrigada a articular --  
 valores e noções que encontrassem ressonância concreta nas camadas --  
 consumidoras, isto é, que fossem capazes de efetuar um atendimento --  
 mínimo dos anseios psico-sociais destes setores. Mais ainda, esta pro --  
 dução era veiculada de forma a possibilitar uma margem de participa --  
 ção por parte dos seus consumidores, a preservar um mínimo de auto --  
 nomia e espontaneidade por parte dos mesmos.

Neste capítulo da dissertação, pretende --

mos, enfocar a questão a partir do outro polo da produção cultural de massa: o público que a consome, suas necessidades e expectativas, suas formas de preservação de identidade e autonomia e, antes de tudo, o significado de sua presença no consumo dos mecanismos ligados a este nível da produção simbólica.

A categoria consumo passaria a sofrer um tratamento não só enquanto objeto para que se dirige um discurso, mas de sujeito capaz de alterá-lo, de dar-lhe sentido e de reinterpretá-lo, guardadas as devidas proporções. De certa forma, os setores responsáveis pela produção cultural na década (e mesmo anteriormente) se preocuparam em fornecer um espaço onde a manifestação do público estivesse assegurada. O que se revela, no entanto, é que esta possibilidade de participação encontrava limites definidos pelo campo da produção simbólica, que não deviam extrapolar os estreitos domínios permitidos pelos sistemas de comunicação vigentes.

Assim, podemos destacar o AUDITÓRIO como um dos espaços básicos de manifestação espontânea e autônoma de anseios e expectativas dos setores sociais que dele se utilizavam, seja como meio de evasão, seja como expressão de padrões estéticos.

A existência desta brecha, através da qual foi possível dar ao sujeito consumidor um papel significativo no conjunto da produção, altera sobremaneira a análise dos efeitos sociais da cultura de massa no período.

A presença direta do ouvinte-expectador desencadeava processos que se apresentariam em outras circunstâncias velados, porque implícitos e, portanto, não passíveis de um desnudamento por parte do observador. Com isto queremos nos referir a algumas relações básicas desencadeadas nestes sistemas comunicativos.

Estas relações, ainda que não imediata

mente políticas, refletem um mecanismo mais amplo, redefinindo o nível da prática simbólica. Elas serão re-analisadas quando de suas manifestações implícitas, quiçá possuidoras de uma força maior.

Uma das expressões básicas dos mecanismos de comunicação se expressa na função de MANIPULAÇÃO que exerce sobre seu consumidor que se opõe, e se coloca contraditoriamente às manifestações de ESPONTANEIDADE e AUTONOMIA por parte dos mesmos.

Escolhemos inicialmente o auditório para este tipo de abordagem, porque nele esta relação se mostra mais desmistificada e vulnerável à percepção. É no espaço dos PROGRAMAS DE AUDITÓRIO, organizados em função da presença do público, calcados em parte na força comunicativa do animador que as relações produção-consumo se fazem de forma direta.

Vários problemas podem ser debatidos a partir da sua localização como objeto de análise. Cumpre destacar, inicialmente, a importância da presença concreta do consumidor na própria elaboração da produção cultural, ou seja, os efeitos que poderia ter sobre a forma de atuação dos mecanismos de comunicação de massa.

Esta participação direta provocará o desencadeamento de uma série de normas aos produtores, a partir da própria estruturação da programação que deveria acompanhar um ritmo e um 'crescendo' suficientes para provocar uma reação empática, um efeito de adesão. A produção se pretenderá condutora da opinião, do gosto e da sensibilidade do público. Paralelamente esta presença direta do receptor deveria também exercer uma ação impositiva, na medida em que lhe eram dadas oportunidades de reivindicações diretas, de expressão de opinião e de preferência.

A partir daí é que a dialética MANIPULAÇÃO/ESPONTANEIDADE (AUTONOMIA) se desnuda e se confronta abertamente; trata-se de um jogo de forças: ao mesmo tempo que ao setor produtor está aberta diretamente uma oportunidade de domínio e imposição, controle e manipulação, para o setor consumidor da mesma forma, a de participação e manifestação espontânea e autônomas.

Duas programações serviriam nos de base para esta análise: o Programa César de Alencar, levado pela Rádio Nacional, aos sábados à tarde, que chegou a ter, quando de seu apogeu, 6 horas de duração, e o Programa Manoel Barcelos, que ia ao ar às 5as. feiras, das 10:00h da manhã até às 14:00h, no período de sua maior duração.

São significativos porque se constituíam e se estruturavam objetivamente para um auditório embora, obviamente, visassem um consumo do ouvinte de rádio, como de resto, pretendia toda a programação da Rádio Nacional.

Tanto o 'Manoel Barcelos' quanto 'César de Alencar' poderiam ser qualificados como uma programação de variedades; eram estruturados em quadros humorísticos, musicais, reportagens (caso do 'Manoel Barcelos'), parada de sucessos ('César de Alencar') e com uma atração final fixa (na década de 50) - Emilinha no programa de César e Marlene no programa de Barcelos.

Havia um objetivo claramente definido, comercial, de angariar público independente de um projeto definido de programação e mesmo em detrimento da qualidade da mesma. O único 'projeto' implícito neste tipo de programa seria uma estrutura interna que tencionava canalizar as energias, a animosidade e a simpatia para o final do programa, onde a atração, na maioria das vezes a grande responsável pela vinda do público ao auditório, era apresentada: Mar -

lene ou Emilinha. A partir daí se desencadeava uma reação, por vezes violenta, de apoio ou repúdio que demonstrava o grau de identificação que aquele tipo de expectador encontrava naqueles mitos.

Assim, se possibilitava uma margem de autonomia por parte dos manipulados, embora sua participação se fizesse em termos de uma resposta aos estímulos previamente definidos.

É fundamental perceber-se a relação direta entre os efeitos provocados por este tipo de programação aonde o ÍDOLO apresentava-se enquanto imagem viva e os valores através dos quais ele se impunha, seja através das revistas especializadas (Revista do Rádio principalmente) ou mesmo através do material discófilo. Existia, portanto, uma continuidade simbólica entre a elaboração das imagens dentro e fora do palco. A eficácia relativa desta produção se basearia, a nosso ver, na constância de penetração desses valores através dos vários mecanismos da comunicação de massa.

O auditório passava a ser para o público o espaço do desvendamento visual e da confirmação das expectativas em relação aos modelos propostos. Neste espaço, os setores 'excluídos' de um mercado material e mesmo simbólico se viam socializados compensatoriamente, isto é, se viam ilusoriamente participantes de um universo que, a nível do real, lhes estava definitivamente fechado<sup>1</sup>.

Que a Revista do Rádio proporcionava-lhes um mesmo sentido ilusório poderíamos dizer e constatar mais adiante; no entanto, o auditório permitia uma presença (e ao ouvinte uma participação imaginária) que produzia um efeito específico. O auditório propicia ao expectador sentir-se um sujeito capaz de alterar o curso da programação, capaz de, seja gritando, aplaudindo ou vaian-do, realizar processos evasivos vetados em outros gêneros de produ-

1 - Ver MICELI, Sérgio, op. cit., pág. 218.

ção cultural. Desta forma, a evasão, enquanto forma de liberação de tensões, permitiria, para este setor excluído das oportunidades que se ofereciam para a sociedade em geral, realizar um momentâneo e instável equilíbrio 'psicológico'.

A liberação propiciada pela manifestação pública em auditório poderia ser percebida enquanto sintoma de uma insatisfação social latente que se canalizaria por esta via 'manipulada' pelos meios de comunicação de massa. Ao mesmo tempo, a necessidade de participação e integração sociais se vê parcialmente satisfeita, mesmo que pudesse ser alegado, na forma mascaradora da produção cultural para as grandes massas.

Várias problemáticas se colocariam em discussão a partir daí: a característica duplamente funcional da programação de auditório; o nível psicológico e social, e a dimensão propriamente ideológica desta participação, isto é, o grau de autonomia e espontaneidade contido neste tipo específico de produção cultural. Esta última problemática introduz evidentemente a sua contrapartida, isto é, a capacidade manipuladora inerente a esses veículos de comunicação. Mais ainda, coloca-nos a própria questão da passagem de um universo controlador para outro cujo grau de autenticidade começava a se manifestar.

O grau de manipulação dos comportamentos não chegava na época ao nível do atual, aberto e explícito; no entanto, a opinião sofria sempre uma condução delimitada, a partir da qual, a própria interiorização destes valores forjados tornava espontânea a manifestação.

Nossa intenção nesta fase da dissertação é tentar discutir as questões levantadas à luz de acontecimentos concretos, a saber, de eventos que corroborariam as hipóteses possíveis acerca deste espaço de manifestação, o auditório.



Paralelamente, tentaremos abordar outros espaços que tornavam possíveis a participação (ainda que relativa) do receptor: as colunas reservadas aos leitores, na Revista do Rádio e as organizações denominadas fãs-clubes. Na impossibilidade de uma análise direta do público que consumia a produção simbólica quer ligada à Rádio Nacional quer a outros canais de comunicação, fomos obrigados a nos restringir aos dados encontrados. No entanto eles nos pareceram suficientes para levantar as questões básicas a respeito do grau possível de participação do receptor dos bens simbólicos gerados pela cultura de massa dos anos 50, os limites desta ação e a capacidade de controle por parte da produção a eles destinada.

## MANIPULAÇÃO VS ESPONTANEIDADE

### CAUBI, O ÍDOLO FABRICADO

O evento Caubi aparece como exemplo limite da capacidade de construção de um ídolo a partir de um plano de - liberadamente artificial<sup>2</sup>.

Esta artificialidade evidentemente não poderia formular-se sobre o nada, isto é, não se colocava como vazia de sentido. Ela foi construída sobre um mínimo de identidade possível estabelecida entre a imagem e o receptor (receptora, no caso), isto é, so

---

2 - Os dados sobre o itinerário da ascensão de Caubi foram extraídos de Reportagens da Revista do Rádio, do depoimento já citado de Floriano Faissal e de uma entrevista concedida pelo cantor à Televisão Bandeirantes, em setembro de 1976, para um especial sobre os 40 anos da Rádio Nacional.

bre uma recompensa ainda que ilusória e compensatória produzida sobre o público fruidor do objeto.

O desnudamento dos mecanismos publicitários, a manipulação levada às últimas consequências, bem como o risco latente destes esquemas produzirem efeitos incontrolláveis de manifestação espontânea são, a nosso ver, os aspectos relevantes a serem detectados na análise deste fenómeno.

A partir de uma campanha publicitária imensa, copiada daquelas empregadas nos Estados Unidos, o empresário de Caubi, Di Veras constrói rapidamente a imagem de um grande cantor, de um ídolo para um público feminino às custas de artifícios altamente dispendiosos.

De início eram pagas frequentadoras para chorar, gritar, desmaiar, ou agarras o ídolo, invadindo o auditório.

Desta forma, visava-se não só elaborar uma imagem de falsa idolatria como também estimular a adesão dos ouvintes que porventura estivessem hesitantes em relação à imagem criada. O ápice desta encenação ocorreu quando o empresário chamou repórteres e jornalistas estrangeiros, vestiu Caubi com um 'smoking' alinhavado e contratou um grupo de moças para 'rasgá-lo' em público. Esta cena foi fotografada, reprisada nas ruas e Caubi aparecia em todos os jornais e revistas internacionais e do país como uma figura que provocava reações histéricas e violentas, portanto, como um modelo 'além do humano' capaz de desencadear crises emocionais, tal seu 'poder de empatia'.

Evidentemente, esta manipulação dos efeitos de mistificação acaba surtindo os resultados desejados, provocando uma fruição que pouco a pouco arrebatava doses de espontaneidade.

Impõe-se através de artifícios, um padrão de comportamento em resposta a um padrão de imagens. No entanto, este padrão-modelo teria que responder a alguma expectativa concreta desta massa consumidora composta basicamente por um setor feminino de classe média baixa e operária.

Pode-se recuperar vestígios desta ansiedade em colunas que a Revista do Rádio dedicava ao cantor, completando a sua imagem-mito. Nestas colunas permitia-se à fã incursionar no universo humano de seu ídolo, compondo desta forma a dupla imagem: do inacessível e do possível-real, condição para que um mínimo de projeção se estabeleça.

O modelo de conduta representado aí testa-se, revisa-se e reitera-se, bem como o mecanismo que o tornou possível, vale dizer, a auto-realização: esta, inacessível para o ser comum, passa a ser uma possível imaginação capaz de desencadear sonhos projetivos, compensatórios.

Um Olimpo de vedetes domina a cultura de massa, mas se comunica pela cultura de massa, com a humanidade corrente. Os olímpianos, por meio de sua dupla natureza, divina e humana, efetuam a circulação permanente entre o mundo da projeção e o mundo da identificação.<sup>3</sup>

Os ídolos provocam assim uma relação de identidade, porque dotados de uma carga real e projetiva ainda que sua auto-realização esteja absolutamente além do mundo concreto das suas massas consumidoras, socialmente excluídas.

3 - MORIN, Edgar, op. cit., pág. 83.

Desta forma, as Revistas especializadas, entre as quais, a Revista do Rádio, vão complementar as imagens, for necendo ao fruidor o lado real, humano, comum dos mesmos.

O ídolo Caubi é forjado em função de um espaço ainda parcialmente 'vago' para o preenchimento de expectativas, a figura masculina com capacidade de sedução. Numa seção criada em 1958, pela Revista do Rádio, Caubi responde, junto com Emilinha, a perguntas remetidas por supostas fãs<sup>4</sup>. Uma grande percentagem das questões girava em torno de seu possível casamento, de romances que lhe eram atribuídos.

A imagem Caubi é arquitetada no sentido de despertar ansiedades remotas, isto é, irrealizáveis, mas que encontram um possível ao menos a nível onírico. A fã sonha um dia casar-se; seus padrões ético-morais se balizam por este projeto maior; o ídolo aparece como o outro ideal. É evidente a impossibilidade da realização do projeto.

Perguntas como: Você manteria um romance comigo, Marcarias um encontro comigo, são tão constantes como as respostas evasivas e difusas que não quebravam a esperança, não asseguravam nada e mal acenavam com possibilidades. É no entanto esta sensação de instabilidade e inacessibilidade que assegurava a sobrevivência da imagem.

A diferença essencial do ídolo masculino é que na medida em que o seu público é o mesmo que consome o ídolo feminino ele age num outro sentido; visa antes de mais nada preencher um vazio psicológico criado por frustrações e angústias emocionais (e até sexuais), com função compensatória porque permite a catarse. As manifestações ostensivas, quase históricas, quando da presença concreta do

---

4 - Revista do Rádio, julho/agosto/1958 - coluna Caubi Responde.

cantor demonstravam a pré-existência deste vazio que necessitava de alguma forma ser preenchido. Há um componente liberador na resposta ao apelo que a imagem do cantor emite, apelo revestido de componentes afetivo-sexuais. Trata-se também de um modelo compensatório, evidentemente, mas que atua num outro nível; consola substituindo a imagem do 'príncipe-encantado' tão reiterada pelo restante da produção simbólica.

O que particulariza o fenômeno Caubi, e por isso o inserimos nesta parte da dissertação, é primeiramente a premeditação dos valores que iriam compor seu modelo, isto é, sua característica explicitamente 'construída'. Subjazia, portanto, uma fórmula manipulatória que só obtém um grau relativo de eficácia porque se expõe diretamente ao mercado, porque seu consumo é direto. O componente visual é fundamental para a composição da imagem, na medida em que há necessidade de se criar uma empatia global. Para tanto, o espaço do auditório era imprescindível quer para a campanha publicitária, quer para a penetração eficaz do mito.

Havia, assim, um projeto intencionalmente manipulador que, no entanto, só encontrava ressonância quando obtinha uma resposta espontânea (ainda que inicialmente conduzida). Para tanto ele teria que sair do circuito meramente 'controlador' para conservar sua legitimidade, ele deveria necessariamente preencher os espaços psico-sociais e simbólicos pré-existentes nas camadas consumidoras; ele deveria fornecer para a camada que o consumia um mínimo de atendimento às suas necessidades de participação social.

Isto pode explicar a passagem do estágio de um público meramente conduzido para um público que conseguia colocar autonomamente suas pretensões ou ao menos expressar espontaneamente suas preferências. Estes efeitos se realizavam como tais na medida em que se desenvolviam em bases histórico-sociais precisas; a mobilização se dava para uma classe excluída das possibi-

lidades de consumo oferecidas pela sociedade e necessitada de formular sua integração mesmo através de estruturas evasivas e imaginárias. A integração ou socialização real não ocorria e não existiam alternativas culturais a partir das quais este setor se identificasse de forma 'não compensatória'; isto é, a estrutura simbólica carecia de projetos alternativos viáveis para estas camadas sociais.

Este setor feminino marginalizado, alvo de dupla exclusão (problema que abordaremos adiante, com maior profundidade) enquanto classe e enquanto gênero, necessitava, sob risco de permanecer em constante desequilíbrio psico-social, de um mínimo de atendimento às suas ansiedades através da criação destes canais de expansão e 'participação'.

A função primordial do auditório, ao permitir um cotejo direto e visual com o mundo 'mitológico' (através da revista que fornece o lado 'humano') é expressiva porque desencadeia uma evasão objetiva e permite uma manifestação 'qualitativa' de expansão não só energética, mas também de expressão de opinião e gosto. A sua força está nesta margem de espontaneidade obtida pela própria intensidade que a participação coletiva permite.

A manipulação direta (forjamento de ídolos, como Caubi) sempre corre riscos de perder seu controle sobre a opinião de um público que possui um espaço para traduzir suas opções (seja em forma de gritos, vaias, aplausos) e que gradativamente passa a reivindicar uma ação autônoma.

É nos limites desta autonomia que reside o poder de controle dos meios de comunicação - problema que será analisado com mais detalhes quando enfocarmos as formas de representações explícitas (e ostensivas) do rádio na década de 50. Assim, este auditório será responsável pela manutenção da audiência deste gênero de programas, na medida em que o som emitido por eles será causa de mobilização de ouvintes, até que este som ultrapasse as balizas do tolerável para a produção radiofônica. Aqui ele encontra seu limite.

## A RESPOSTA FRUIDORA - O SENTIDO DA ILUSÃO

Utilizamos nos das colunas da Revista do Rádio que eram dedicadas às opiniões daqueles que se identificavam enquanto fãs, isto é, os incorporados fruitivamente aos mecanismos de participação cultural ligados ao chamado lazer suburbano.

É significativa a constatação da pouca permanência e frequência destes espaços dedicados à resposta do consumidor. Estas colunas, 'Galeria das Fan...áticas' e 'Opinião dos Fãs', aparecem com certa frequência em 1954. Ainda em 1952, uma coluna marca rápida aparição, 'A Voz do Povo'. Uma outra, 'Cartas dos Fãs', permanece durante toda a década, mas era baseada em solicitações mais do que expressão de opiniões ou preferências.

Estas colunas devem ser diferenciadas. Enquanto que a 'Voz do Povo' era escrita a partir de entrevistas com elementos populares, a 'Galeria' e 'Opinião' só traziam a fã ardorosa, expressando sua preferência, muitas vezes chefes de fãs-clubes e elementos de alguma forma ligados aos ídolos. Evidentemente, a Revista deveria receber um grande número de cartas para as colunas, sendo que a seleção deveria ser feita a partir do próprio conteúdo e nível das mesmas. Assim, as que foram publicadas, marcadas por uma redundância significativa, eram na maioria expressão de elementos já bastante comprometidos com os esquemas de divulgação.

'A Voz do Povo', título significativo para a época, 1952, teve importância por duas razões básicas: porque trazia a opinião direta do sujeito que era interrogado nas ruas; e, porque atestava, pela sua curtíssima duração, o caráter da Revista, restritivo à participação popular.

O que pudemos extrair desta coluna foi uma certa avaliação dos setores sociais ligados ao consumo radiofônico,

as classes médias baixas, e classe operária para as quais o rádio se constituía em um meio de comunicação fundamental. O que se extrai de maior importância de algumas entrevistas é que o Rádio era basicamente encarado enquanto elemento de lazer para todas as camadas. Não se fala em seu caráter informativo ou mesmo educativo.

Um ascensorista ao ser indagado de suas preferências (ao que parece a única questão que era colocada pela Revista) aponta os 'alegres' 'César de Alencar' e 'Balança mas não cai' da Rádio Nacional enquanto que um vendedor ambulante (22. 4. 52) declara que 'O rádio é a diversão dos que não têm fortuna'. Assim, pode-se perceber o caráter de preenchimento do espaço de lazer ocupado pelo rádio, de forma hegemônica, isto é, como uma das únicas e mais fortes alternativas a preencher o vazio cultural destes setores urbanos desprivilegiados econômica e socialmente.

Outras entrevistas, como a de um cafeteiro ambulante e de uma 'baiana doceira' (sic) revelam uma função mais particular, a de manutenção de laços sociais originais, desatados quando do deslocamento para os setores urbanos. Assim, a audição de 'Almas do Sertão', de Renato Murce, da Rádio Nacional (preferência do primeiro entrevistado) e do programa de Luís Gonzaga, da Mayrink (resposta do segundo) atestam o papel 'ressocializador' do próprio rádio. O programa de Murce, dedicado à poesia e músicas sertanejas e o de Gonzaga às músicas e valores nordestinos iriam produzir um público que, excluído da participação mais amplo do novo meio urbano e rompidas definitivamente as ligações com as regiões de origem, se utilizava do rádio como um veículo cultural, destinado a tornar mais equilibrada sua integração nas novas relações sociais.

O operário que responde que 'gostaria de frequentar auditórios, mas é um simples operário, que ganha pouco e as entradas custam caro' atesta que para certos setores a possibilidade de contato direto com os mecanismos de difusão, de manifestação e



de expansão estava vedada<sup>5</sup>.

Ele representa um ouvinte compulsório, - na impossibilidade de tornar-se um expectador voluntário, o que no - mais atesta a visão do 'rádio, diversão dos que não têm fortuna', alternativa exclusiva para o lazer das classes desfavorecidas. Realmente, a curta duração da coluna nos impede de realizar um diagnóstico maior das expectativas de um público determinado em relação à radiodifusão. O que se pode constatar é a necessidade que esta faixa possuía de encontrar uma opção cultural de preenchimento de seu espaço entre trabalho, de lazer, e que na maioria das vezes requeria um lugar de evasão de suas angústias cotidianas - um lugar que pudesse oferecer lhes um mínimo de compensação psicosocial, uma integração ilusória na sociedade consumidora.

As colunas 'Galeria das Fan...áticas' e 'Opinião dos Fãs' já denotam uma perspectiva bem mais 'consentida' e integrativa. Não há escapatória, quem escrevia já se considerava uma parte dos mecanismos da cultura de massa, se localizando como - um elemento participativo das decisões que norteavam a produção radiofônica musical, compensando desta forma os seus sentimentos de inferioridade social e, portanto, de exclusão sócioeconômica.

A coluna não deixava de ser, no entanto, um espaço de expressão desta opinião fruidora, e para o pesquisador uma fonte de avaliação das expectativas que circundavam o mundo das 'fan...áticas'.

---

5 - De início, gratuito, o ingresso do programa de auditório passou a ser pago (5 mil réis ou 5 cruzeiros atuais, segundo César de Alencar, que declarou ser barato na época) e mais tarde usou-se deste artifício, aumento de preço do ingresso, para uma seleção social dos frequentadores de auditório.

No número relativo a 13.2.54 (Galeria das Fan...áticas), uma fã de Piedade (subúrbio) de 16 anos escreve:

'... Sou fã da inimitável Angela Maria. Um dia, Angela Maria sem conhecer-me deu-me um abraço e um beijo; nos tornamos amigas, inseparáveis.'

'Já imaginaram que maravilha se o Jorge Goulart fosse casado com a minha Angela?'

'Quando encontrar um amor, deixo tudo por ele. Mais por enquanto continuo ajudando Angela.'

Percebe-se nitidamente um processo substitutivo, do mundo real da fã suburbana pelo ideal, pelo 'Olimpo' dos mitos. O mínimo contato com este universo mitológico lhe permite uma compensação temporária, porém, suficiente para lhe fornecer um equilíbrio ilusório, que lhe permitia realizar os seus ideais românticos, o mito da felicidade conjugal, entre outros, na pessoa dos seus ídolos. O indivíduo se apossa das imagens como suas (íntimas, diretas) e assim anula seus projetos (temporariamente), em função da realização dos projetos de seus mitos.

Uma fã de Nelson Gonçalves (27.2.54 - Galeria das Fan...áticas) escreve:

'Lurdinha, me desculpe. Sou fã somente como cantor. As canções que mais aprecio: 'Camisola do Dia', 'Louquinha para Casar','

A fã justifica seu amor, pede 'desculpas' à esposa, não pretende criar atritos que rompam com o equilíbrio conjugal; é evidente a ilusão de sua participação no mundo real do ídolo,

da importância de sua presença (nele). Como no primeiro caso, o universo ideológico não ultrapassa a visão do mundo romântico, da realização amorosa pelo casamento. As duas músicas prediletas atestam as bases valorativas nas quais se assentava a eficácia das imagens. Um outro sintoma da anulação do indivíduo enquanto ser voltado para seus problemas reais podemos encontrar nas respostas das fãs aos modelos femininos.

No número de 2/1/54 - (Galeria das Fan...áticas), Regina, de Rio Comprido, conta que foi se despedir no Galeão, quando Marlene foi à Paris:

'Foi triste, tive a impressão de que não veria Marlene de volta. E sem ela eu não poderia viver.'

O que significa que sem a imagem de Marlene, isto é, sem a compensação cotidiana, sem a projeção de suas expectativas de realização social, um tipo determinado de grupo feminino para quem as alternativas concretas eram poucas, se veria desprovido de um fator equilibrador. A quase declaração amorosa se completa:

'Se fosse morrer atropelada, preferia ser debaixo do carro de Marlene.'

As mesmas esperanças da realização do mito da felicidade através de seus ídolos se repetem (30.1.54 - Galeria das Fan...áticas) - uma fã ardorosíssima de Bill Farr, de 16 anos, moradora no subúrbio de Deodoro:

'Apesar de gostar dele gostaria que fizesse as pazes com Mary Gonçalves e se casasse sem.'

A projeção nítida se mistura com uma sen  
sação real:

'Quando o vejo, dá uma vergonha e um -  
medo incríveis. Não que ele seja um tara  
do, mas a emoção de vê-lo me deixa tão  
transtornada que fujo.'

De certa forma, um outro campo era pre  
enchido, aquele do apelo sexual projetado pelas imagens idolatradas, -  
embora não seja esta função aquela cumprida fundamentalmente pelos  
meios de comunicação de massa naquele período.

Uma frase encontrada na mesma coluna -  
de 13.3.54 atesta bem os pares que compunham o universo simbólico -  
de uma camada suburbana. Uma fã de Dalva de Oliveira declara, ao  
expressar sua admiração pela cantora:

'É preciso ter muita classe para passar  
por tudo que ela passou e ainda continuar  
brilhando.'

(referindo-se às separações do marido e filhos, etc.), o que já atesta  
uma certa abertura moral da consumidora de Dalva, que, como já ana-  
lisamos, projetava uma imagem mais liberalizadora. Uma informação  
da revista: a fã foi rumbeira de 'Los Aztecas'; trata-se de um público  
marginal e, portanto, mais liberal.

'Lá em casa não podemos dispensar 3 coi  
sas: Dalva, Getúlio e Flamengo.'

A difusa perspectiva ideológica destas ca  
madras consumidoras permitia que estas integrassem dentro de uma -  
mesma dimensão uma variabilidade de expectativas e projetos. A iden  
tificação, num mesmo espaço, do fato político, futebolístico e radiofô-

nico poderiam ser sintomas da complementariedade destas funções.

A coluna 'Opinião dos Fãs' define uma forma de participação diferenciável da 'Galeria das Fan...áticas'. Apesar das duas expressarem as rivalidades existentes na divisão do Olimpo - das estrelas, isto é, nelas as preferências se manifestavam, criticando as oposições - Marlene x Emilinha - preocupação constante), a 'Opinião dos Fãs' trazia uma proposta mais crítica, guardados os limites, evidentemente.

A coluna possibilitava, por exemplo, críticas do público em relação ao tratamento dado nos auditórios. No dia 4.3.52 um leitor declarou:

'Manoel Barcelos deveria ter mais consideração com o público que frequenta o auditório. Nós pagamos 5,00 de ingresso e ainda temos que subir pelo elevador de carga. Somos rebaixados e o ajudamos pagando o ingresso. Ele será prejudicado.'

Outro (30.1.54) apontava irregularidades e disparidades dos resultados apresentados pela 'Parada de Sucesso' - pesquisas desonestas.

De qualquer forma, limitadas ou não, as críticas desta coluna se constituíam num espaço possível (evidentemente censurado e limitado pela própria revista). Apareciam críticas ao programa 'César de Alencar' (17.2.53) sobre a improvisação de alguns quadros, a monotonia do programa e até posições (24.2.53) a respeito do baixo nível das programações radiofônicas.

Não faltavam, evidentemente, posturas mais conservadoras que os próprios meios de comunicação: críticas de uma professora mineira (17.3.53) às:

'cenas deprimentes das novelas e dos espetáculos teatrais, tais como adultérios, lutas entre 'desajustados','

Outros (8. 4. 52) fazem ameaças à Marlene:

'Marlene faz mal em tirar fotografias de maillot.'

'... trate de mudar de vida, senão...'

A existência, portanto, deste espaço destinado à opinião pública permite uma manifestação que, mais incentivada (a coluna durou de 52 ao início de 54, não aparecendo com muita frequência) poderia ter se convertido num espaço crítico, onde o próprio rádio se veria colocado numa posição de réu em julgamento, o que poderia ter contribuído para sua própria reformulação. No entanto, a produção radiofônica provavelmente não tinha condições de comportar uma posição aberta de contestação (por parte de seu público) que pudesse desvendar os artifícios de seus mecanismos internos.

## OS CONCURSOS RADIOFONICOS —

### A FRAUDE E O ENGODO

O concurso 'Rainha do Rádio', como já vimos em capítulo anterior, promovido pela Revista do Rádio e inicialmente decidido através do voto popular, tornou-se, a partir de 1949, um pleito forjado, comprado pelas grandes firmas patrocinadoras, fato desconhecido do grande público.

Desta forma, uma massa iludida com seus poderes de decisão e de escolha sobre aqueles que julgavam ser a Rai-

nha ou Rei do rádio, comprava votos, propagandeava-os na medida em que lhe estava aberto um canal de participação e um poder de interferência nos mecanismos da comunicação de massa ligados ao rádio. Este concurso sintetizava, a nosso ver, uma vertente da radiodifusão francamente mistificadora e propagadora de falsas expectativas.

É significativo notar-se que a rivalidade Marlene x Emilinha, depois alimentada pela Rádio Nacional e Revista do Rádio, surgiu espontaneamente, quando as 'eleitoras' de Emilinha - depois de uma 'campanha exaustiva' viram sua candidata perder para uma obscura candidata, Marlene. A percepção do ENGODO desencadeia uma reação violenta. Essa, no entanto, não se amplia nem se localiza em relação aos mecanismos que provocaram a perda da participação espontânea, não se criticava a farsa, mas a candidata vencedora. É assim que a própria Rádio Nacional, através de sua eficiente porta-voz, a Revista do Rádio, consegue abafar um possível desnudamento de seus artifícios promocionais, canalizando as manifestações em direção a uma rivalidade que permanece durante anos como ponto de divisão do gosto e preferência populares.

Abafado, portanto, o conhecimento do mecanismo 'fraudulento' deste 'micro sistema eleitoral', desnudava-se o caráter redutor e ilusório a que o público se via submetido. O leitor-ouvinte era literalmente enganado na sua ingênua pretensão à participação em termos de decisão. Suas reais preferências não chegavam a ser demonstradas, a 'via eleitoral' esbarrava nos interesses comerciais da Rádio e da Revista.

Não querendo superestimar o papel de um concurso para eleição dos Reis do Rádio, este exemplo surge aqui à título de demonstração da função limitadora da participação espontânea, uma tentativa gradual de redução da influência da opinião pública nas decisões ligadas aos meios radiofônicos.

Outro concurso, 'Os Melhores do Rádio', promovido pela Revista do Rádio referenda o caráter excludente deste

tipo de imprensa. Em 1953, esse pleito até então decidido somente a través do voto popular, passou a contar com o julgamento de críticos radiofônicos<sup>6</sup>. Desta forma, ficava declarada a incompetência popular para a escolha daqueles que tivessem melhor desempenhado suas funções no rádio. O público era, portanto, considerado capaz de responder aos estímulos que lhe eram propostos pela produção radiofônica, mas incapaz de exercer um juízo crítico sobre ela.

Esse 'preconceito' caminhava paralelo à quele que norteava a campanha pelo controle do comportamento nos auditórios<sup>7</sup>, fruto do 'elitismo de classe média' que informava as cúpu-las dos meios de comunicação ligados ao rádio da época.

Ainda à época do voto popular para a eleição dos 'Melhores' poderiam ser verificadas fraudes, já que o controle da votação escapava das mãos dos eleitores, porém, o posicionamento excludente comprova os limites claros que se pretendia impor à participação popular<sup>8</sup>.

Inúmeros protestos chegavam à Revista, e verificou-se principalmente uma diminuição da afluência de cartas de leitores, que se revoltavam pelo fato de não serem mais os votantes exclusivos<sup>9</sup>. Anselmo Domingues, sob risco de perder sua penetração e vendagem, utiliza-se de recursos demagógicos atentando para a importância do voto popular, e propondo uma outra solução; a realização de dois concursos, um para o público, outro para a crônica especializada<sup>10</sup>.

6 - 20.10.53 - Coluna de Anselmo Domingues.

7 - 12.12.53, 26.12.53, 16.1.54 - Revista do Rádio.

8 - 23.1.54 - Bilhete aberto.

9 - 13.1.54

10 - 20.3.54 - Revista do Rádio.



Referendavam-se assim pressupostos ideológicos gerais que norteavam os setores dominantes do rádio: a ênfase no controle e manipulação da opinião pública e abertura à participação popular somente quando estritamente necessária para a manutenção da legitimidade da produção simbólica.

O FA - CLUBE —

### A MOBILIZAÇÃO DESMOBILIZADORA

Tentaremos perceber estas micro-organizações, sob um duplo prisma: por um lado, valorizando a sua capacidade mobilizadora e, por outro, tentando perceber a sua dimensão espontânea e autônoma em relação a um controle que haveria em torno desta mobilização.

Dada a quase inexistência de documentação a respeito das leis internas que regiam estas entidades, nós extraímos dados das reportagens realizadas pela Revista do Rádio e dos depoimentos prestados por cantoras e radialistas.

Entendemos que estas formas elementares e fruidas de articulação de 'preferências comuns' atestavam antes de mais nada, a capacidade de certos setores da população de demonstrar seus padrões de escolha através de propostas de organização.

Com isso gostaríamos de propor a análise destas formas de aglutinação de ideários comuns enquanto sintomas de uma possibilidade de articulação do conjunto dos valores diluídos que marcavam as necessidades simbólicas daqueles grupos.

O fã - clube, enquanto vínculo estabelecido entre indivíduos, contém, como todas as manifestações de resposta aos estímulos propostos pela produção da cultura de massa, uma dupla dimensão: aquela que torna sua existência passível de manipulação e controle e aquela que lhe possibilita uma expressão autêntica de ansiedades psico-sociais e simbólicas.

Os efeitos desta dupla localização poderiam, grosso modo, ser qualificados como desmobilizadores em última instância, se pensarmos a mobilização como uma capacidade de aglutinação de forças em torno de interesses exclusivamente de classe, políticos por excelência. No entanto, é a especificidade destas formas difusas de organização que pretenderíamos captar através do enfoque de sua dupla dimensão.

A primeira, que pertenceria ao espaço das práticas 'controladas', e, portanto, manipuladas, poderia ser pensada nas duas formas sob as quais se expressa: aquela imediatamente explícita e aquela que subjaz a estas formas de participação, ou seja, a implícita.

A manipulação é implícita quando se mascara, não sendo imediatamente percebida pelos agentes que a sofrem (e, por vezes, pelos que a realizam). Trata-se, grosso modo, da própria razão de existência destas micro-organizações, em torno de um valor mitológico, construído e forjado, em primeira instância, por organismos externos ao grupo fruidor. Como já vimos, o mito vai reiterar modelos de ser e pensar, não imediatamente orgânicos aos setores que o consomem.

Esta dimensão mascaradora e que em última instância lançaria as bases de um imobilismo político, desencana uma aglutinação natural, que ainda que se realize sob bases, à primeira vista, frágeis, desvenda uma capacidade intrínseca de mobilização social. Esta forma de conjugação de forças se realizará em torno de princípios comuns, muitas vezes rígidos e hierárquicos. Co-

mo exemplo poderíamos enfocar o fã-clube central de Emílinha Borba, no Rio de Janeiro. Fundado em 1952, situado à Av. Franklin Roosevelt ou Av. Pres. Roosevelt, 137 - 119, na Esplanada do Castelo, possuía uma estrutura centralizada, dividida em diretoria social, cultural e bibliotecária. O fã-clube estabeleceu normas para o ingresso das associadas, que deveriam preencher um requisito básico: ser fã incondicional de Emílinha. A 'fidelidade' é pré-requisito para a pertinência do grupo das fruïdas do mito; outra condição está relacionada à contribuição monetária: a sócia pagava 25,00 de jória e 5,00 mensais para pertencer à organização. Havia, assim, um critério de seleção prévio que afastava, obviamente, certos setores totalmente desprovidos em termos econômicos.

De uma certa forma, o fã-clube tenta e levar um setor da massa consumidora a uma situação de elite privilegiada (dentro do conjunto dos setores excluídos ou dominados). O acesso direto ao ídolo, o faz destacar-se da massa fruïda e eleger-se como sujeito participante das discussões inerentes àquele produto simbólico. Ao fã-clube cabia uma série de tarefas, das quais passava a depender parcialmente a eficácia da imagem mitificada. Assim, ele se vê como um agente capaz de controlar decisões a respeito dos mecanismos internos que regiam a reprodução da sua imagem favorita.

Poder-se-ia tomar como uma verdade, que o rol das decisões fundamentais se encontrava fora dos limites da ação deste(s) grupo(s), isto é, que existiam, evidentemente, mecanismos que não só reduziam a margem de sua ação como também o colocavam inteiramente a serviço dos produtores destes bens simbólicos; a isso denominaríamos manipulação explícita.

O horizonte da proposta de atuação destes fãs-clubes era limitado; e os objetivos absolutamente integrados aos mecanismos da produção cultural.

A autonomia relativa destas organizações era obtida através de uma estrutura econômica construída a partir das já citadas mensalidades dos associados.

Com o passar dos anos, os fãs-clubes passaram a ter uma existência e ação nacionais (em todas as grandes capitais, cidades do interior de grandes estados existiam fãs-clubes ao menos dos primeiros ídolos: Emilinha, Marlene, Caubi, Dalva de Oliveira, Angela Maria). Armava-se um verdadeiro sistema de organização econômica que financiava as vindas dos cantores aos locais mais distantes, bem como permitia que as organizações auferissem lucros em suas promoções.

A função essencial do fãs-clubes raramente atravessava os limites do assistencialismo quer em relação ao ídolo em torno do qual se estruturava, quer em campanhas por agasalho, auxílio a flagelados, etc. De certa forma, respondiam aos estímulos lançados pela produção cultural.

Se por um lado articulava-se um controle direto do cantor, cantora ou ator em relação aos mecanismos de propaganda, através do clube, por outro criava-se um vínculo tal que aos poucos este vai ser o responsável pela própria efetividade e manutenção do consumo das imagens. Desta forma, estes micro-organismos desempenhavam uma função essencial na difusão dos símbolos ligados ao rádio, assumindo com isto um caráter de agente 'empresarial' do qual dependia em parte a propagação a nível nacional das imagens ligadas ao meio radiofônico.

Pela coluna de Emilinha Borba, 'O Diário', pelas reportagens na Revista do Rádio, atesta-se o poder de penetração destes ídolos além das fronteiras do Estado do Rio de Janeiro, não só pelo alcance da Rádio Nacional através de suas ondas curtas, mas pelo trabalho desenvolvido por estes fãs-clubes, que consistia antes de tudo na criação das bases econômicas que subvencionavam a vinda dos ídolos, organizando os shows e cobrando ingressos com os quais cobriam as despesas dos cachês, viagens, estadias, etc. Alguns, como já afirmamos, se transformavam em verdadeiros empresários dos cantores nas cidades, criando uma infra-estrutura de tal forma organizada que propicia-

va lucros às entidades e conseqüentemente uma autonomia de ação. Nesta mobilização atestava-se um espaço possível de 'aglutinação de forças' que pôde se opor às teses largamente difundidas a respeito da tão decantada desorganização e tendência à turbulência das camadas populares. Ainda que, em última instância, esta mobilização resultasse no efeito 'desmobilizador' mencionado, ainda assim, ela revelava uma outra face da possibilidade de catalização do gosto e da opinião em torno de movimentos razoavelmente organizados, que guardavam uma forte dose de espontaneidade e uma tendência à autonomização.

Mesmo que estes fãs-clubes proporcionassem uma margem de manipulação e controle por parte dos produtos culturais aos quais eram vinculados, eles puderam demonstrar a existência de um potencial que necessitava de canais de manifestação. Enquanto se mantiveram abertos, foram capazes de orientar as ansiedades e expectativas das camadas sociais para as quais outras vias de participação não se encontravam em disponibilidade aparente.

Quando nos referimos a setores, queremos identificar aqueles que, marginalizados e excluídos socialmente, ainda guardavam uma especificidade: eram constituídos na sua grande parte por um largo contingente feminino. O sentido mais amplo desta característica será alvo de nossa próxima discussão.

## O PÚBLICO FEMININO

Embora aparentemente a produção da Rádio Nacional, na década de 50 (e de resto também em outras épocas), parecesse ser dirigida a um público disperso em gênero e qualificação sócio-econômica, torna-se evidente que seus produtos simbólicos possuíam 'endereço certo'. Do ponto de vista sócio-econômico, podemos

constatar que as classes médias baixas e as demais categorias situadas na base da pirâmide social constituíam o público dominante, o que não significa, entretanto, que não existissem outros setores minoritários atendidos. Os primeiros, entretanto, eram os que determinavam o caráter desta produção, impondo um padrão de consumo e de legitimidade simbólicos.

O que queremos no momento discutir mais pormenorizadamente é a dominância neste grupo hegemônico, de consumidores pertencentes ao setor feminino, canalizador de valores específicos e de formas de fruição peculiares. A demanda feminina visaria, a nosso ver, reordenar os apelos simbólicos que, embora teoricamente dirigidos para um público disperso, encontravam sua razão de ser nos efeitos provocados sobre este receptor específico.

A Revista do Rádio ocupa um espaço análogo; sua demanda essencial era constituída por mulheres que ocupavam posições subalternas na estrutura social. Os seus padrões informativos se norteavam, dessa forma, para este tipo de público. Tomemos, inicialmente, esta Revista para avistarmos o quadro de valores e, portanto, de atendimento a expectativas que inspirava. Pode-se dizer que uma publicação como a Revista do Rádio, que formulava seu conteúdo sobre temas básicos, tais como lares felizes (casamentos bem realizados), possibilidade da conjugação da vida artística e familiar, 'focofocas' sobre novos romances, sobre amores desfeitos, visava fornecer um quadro identificador e projetivo. Estas temáticas, embora pudessem, à primeira vista, despertar a demanda masculina, traduziam um universo de valores femininos: o que se cultuava eram os mitos tão caros a estes setores, como a vida doméstica, a realização materna, a possibilidade de felicidade permanente, vale dizer, o espaço da realização privada, romântico-burguesa.

O apelo erótico, quando aparecia, era na maioria das vezes esvaziado pelas informações complementares relativas ao caráter familiar ou mesmo doméstico daquelas imagens; as re

portagens sobre vedetes, por exemplo, mais projetavam para as mulheres consumidoras padrões estéticos do que funcionavam como estímulo deliberado aos anseios masculinos. Ocorre o que poderíamos denominar uma projeção mimética; o modelo vende para a mulher das classes desfavorecidas um dever ser feminino dificilmente alcançado por estas, mas que permanece enquanto horizonte de referência. Não se oferece, de forma dominante, um quadro estimulante ao homem, mas antes um painel projetivo e 'mistificador' em última análise. A Revista do Rádio, com a sua gama variada de esposas perfeitas, maridos insubstituíveis, paixões duradouras, apresenta um ótimo social, positivo, idealizado, vendendo para a mulher excluída uma imagem do real de classe média, como padrão universal de felicidade.

Com isto queríamos atentar para o modo predominantemente integrador como a mulher enquanto consumidora é enxergada e a forma como se pretendia incorporá-la aos meios de comunicação de massa.

O auditório e o fã-clube, como vimos, no entanto, abririam um espaço de participação para estes setores. Neles se manifestariam as ansiedades e expectativas da mulher duplamente excluída: quer dos benefícios que a sociedade de consumo (nos limites da época) pudesse lhe oferecer, quer de quaisquer outros canais de expressão e expansão de suas necessidades reais ou mesmo simbólicas.

Desta forma, a cultura de massa do período cumpre um papel até certo ponto ambíguo: conservador porque propunha à mulher excluída um papel de mera observadora das possibilidades de ascensão e realização individual das classes médias, através da propagação de horizontes que se localizavam bem além das possibilidades reais das classes subalternas. Desta forma, reiteravam a passividade e o imobilismo social através da visão mistificada que vendiam deste mundo idealizado e ao mesmo tempo concreto. Por outro lado, ela oferecia os canais através dos quais podiam expressar-se estes setores, não a nível reivindicatório, no sentido político como vi-

mos, mas através de uma autonomia relativa de representações simbólicas.

Por que esta dupla alternativa podia coexistir em relação a estes setores femininos? A situação subalterna do ponto de vista social e ético seria capaz, a nosso ver, de gerar uma tal insatisfação destes grupos dominados, que necessariamente deveria desencadear, seja um processo meramente compensatório, seja de participação através dos canais que se lhe oferecessem. Como tudo parece indicar, as opções que se colocaram para o preenchimento do tempo de lazer destas camadas não iam muito além destes mecanismos oferecidos pela cultura de massa.

Tanto o ídolo de rádio, enquanto um modelo de vida, quanto a novela como modelo de mundo, ofereciam a esta platéia feminina um painel diversificado (e difuso) de projetos, provocando em contrapartida efeitos também diluídos. Atendendo a expectativas variáveis, esta produção proporcionava para um público feminino, uma vivência imaginária, ora coercitiva e conservadora, ora marcada por uma profundidade psicológica e emocional.

A análise dos ídolos de rádio permitiu-nos perceber que a cultura de massa pôde desempenhar papéis contraditórios e muitas vezes acionar reações psico-sociais além das previstas pelos seus produtores. Paralelamente, a procura de um espaço de participação, o programa de auditório, permitia à mulher de subúrbio expressar sua condição marginal através de uma simbologia autônoma e espontânea, rompendo os padrões de comportamento sancionados pela sociedade.

Enquanto o homem suburbano se excluía destas manifestações, seja por encontrar outros canais de evasão e participação como o futebol, seja por um constrangimento que o impedia de se expor publicamente num local como o auditório, a mulher ocupava este espaço integralmente. Lá, ela manifestava seu lado emo-



cional, intuitivo, embotado por um trabalho diário limitado e muitas vezes estafante (relembramos que a maioria ocupava funções de empregadas domésticas, comerciárias e operárias). Este setor feminino definia assim sua forma de participação na vida social, o seu modo de integração no mundo mistificado do Rádio, ocupava assim um papel no conjunto da produção cultural que lhe permitia uma dose de interferência, ainda que de pequeno vulto e submetida a controles externos.

A mobilização em torno do fã-clube, mesmo feita em nome de uma ação assistencialista e parcialmente manipulada, comprovava uma potencialidade e disposição destes setores femininos a uma organização própria. Ali a mulher inferiorizada cultural e socialmente, encontraria sua forma de atuação e uma das poucas oportunidades de pertencer a um grupo organizado em função de objetivos comuns.

A Rádio Nacional, a Revista do Rádio e os mecanismos criados ao seu redor foram capazes desta maneira de, em dimensões diversas, criar canais de expressão, manipulação, ou mesmo atendimento de expectativas latentes em determinados setores femininos, de forma a constituir-se numa das poucas formas de produção simbólica abertas para o consumo dos mesmos.

## A AGRESSÃO EXPLÍCITA OU IMPLÍCITA —

### OS LIMITES DA PARTICIPAÇÃO

A agressão poderia ser considerada, a nosso ver, como elemento definidor de certas manifestações da cultura de massa. O nível na qual se dá, e o modo pelo qual se expressa, marcariam as características básicas de algumas dessas manifestações. A agressividade implícita é aquela que pode ser detectada no quadro de va

lores e nos efeitos provocados pela prática da cultura de massa nos meios sociais em que penetra. A mistificação no seu sentido mais amplo pode ser encarada enquanto função inerente a determinados produtos culturais. Ela se constitui num ato agressivo na medida em que o fato real se veria encoberto por uma nuvem imaginária deformando, para o grupo social ao qual se dirige, aspectos da realidade, apresentando-os idealizados.

A compensação simbólica como efeito do ato mistificador, realizaria sua função alienante, ao desviar o sujeito - consumidor das reais contradições de sua prática concreta, apresentando soluções para ele possíveis no imaginário, mas irrealizáveis no plano do real. Apresenta assim para um setor, em nosso caso, para a classe média baixa e operária, camadas socialmente excluídas, alternativas, desligadas de seus interesses de classe, pertencentes ao universo de valores de um outro setor, a classe média. Oferece para uma camada da sociedade ideais de mobilidade social, econômica, incompatíveis com a situação de exclusão que tipifica estes setores situados na base inferior da escala social. Existe, portanto, um sentido de agressão quando a produção cultural cumpre seu papel de apropriador de parte da consciência social das camadas dominadas. Não que este papel se exerça de forma monolítica ou totalizadora; ele comporta, em si, contradições, como já tentamos demonstrar. No entanto, é necessário se colocar que como uma das formas de uma classe dominante perpetuar seu domínio, a violência e a agressão se fazem sentir em todos os níveis: desde aquele que se desenvolve no plano da miséria (para os grupos 'eliminados' dos benefícios que uma sociedade em vias de industrialização como a nossa na década de 50, poderia oferecer) até aquele que se dá no plano do terror e da violência física; seja no plano da violência intelectual e de redução da atividade da consciência.<sup>11</sup>

---

11 - GOLDMANN, Lucien - A Criação Cultural na Sociedade Moderna. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972, pág. 29.

Goldmann, referindo-se às sociedades industrializadas (Europa Ocidental, principalmente), afirma que 'longe de ficarem circunscritas ao seu próprio domínio, a redução do campo de consciência e a diminuição da sua atividade têm, por consequência e por seu turno, repercussões sobre o conjunto da vida humana, à medida em que impedem os indivíduos de se interessarem pelos problemas da organização econômica, social e política e os levam a preocupar-se mais e mais, senão mesmo exclusivamente, com os problemas de consumo e sobretudo com questões de estatuto social e prestígio.'<sup>12</sup>

Dadas as condições históricas onde se situava nosso objeto de análise, poderíamos adiantar que o papel da violência intelectual ainda deveria ser considerado relativamente inferior àquele exercido nas sociedades mais desenvolvidas, onde a questão das condições precárias de vida de uma larga faixa da população já estariam à primeira vista superadas. No caso brasileiro, os problemas relativos ao bem estar social não estavam sequer em vias de resolução, exercendo desta forma uma pressão importante sobre as consciências dos setores dominados. Ao mesmo tempo, o sistema de dominação política baseado num atendimento parcial das expectativas e numa tentativa de legitimação através de um paternalismo assistencialista, evitava que as formas de agressão simbólica se efetivassem de forma drástica ou radical. O risco da perda de legitimidade impõe, portanto, limites à capacidade de agressão dos mecanismos de comunicação vigentes, o que os distanciaria de formas atuais de violência na cultura de massa.

A violência explícita encontrou também um campo de atuação na radiofonia da década de 50. Ela desencadearia situações de controle da participação pública e de limitações de suas manifestações espontâneas, a segunda diretamente decorrente da primeira.

---

12 - GOLDMANN, Lucien, op. cit., pág. 30.

O controle da participação pode ser detectado através das formas de condução da programação de auditório pelos denominados 'animadores'.

A manipulação direta constituía-se inicialmente numa maneira de conduzir a opinião e a forma de participação pública. O programa de auditório é o espaço onde este processo encontrava possibilidades de se desenvolver, sendo contraditória e concomitantemente o lugar de manifestação espontânea deste mesmo receptor entregue à manipulação e controle. Mas, nesta concomitância, nesta permeabilidade destes mecanismos à uma participação do público, é que vai residir a eficácia e a permanência deste gênero de produção cultural. Porque atende, como já vimos anteriormente, necessidades de evasão psico-social de setores cuja marginalidade sócio-econômica e cultural os impede de buscar outras alternativas de desempenho social.

O auditório servia, portanto, inicialmente, como elemento motivador da audiência radiofônica, como mobilizador das expectativas dos rádio-ouvintes. Ele era dirigido para uma participação ativa, a estrutura da programação tendia a conduzir o público a um entusiasmo crescente. Declara César de Alencar:

'Ora, se eu mesmo escalava o programa, se eu tinha a pretensão de dizer que ele ia num crescendo, evidentemente que o público também ia num crescendo, você ia apelando para o público e o público vinha.'<sup>13</sup>

Assim, o auditório era diretamente incitado à participação, dele dependia a eficácia da programação. César de Alencar declara que a Rádio

13 - Entrevista, outubro/1976 - Rádio Federal de Niterói.

Nacional possuía um placar luminoso dizendo: Silêncio / Aplausos.

(...) 'mas eu não usava isto, eu me rebelava contra isso, achava que era um negócio forçado, queria ver como o público reagia e deixava o público muito à vontade.'<sup>14</sup>

No entanto, este 'muito à vontade' possuía seus limites bem definidos. Ele absolutamente não podia impedir que a programação seguisse seu curso normal, não deveria se transformar num ponto de ruptura ou mesmo de digressão.

'Tinha uma hora que ficava assim, muito violento e eu era obrigado a parar o programa, não havia interferência de terceiros, nem de autoridades, a Rádio Nacional tinha a sua fiscalização normal... Eu brincava, quando eu via que não dava pé eu dizia: Opa, parem o programa. Vocês querem parar ou querem que a gente continue o programa? Vocês vão ficar em silêncio?'<sup>15</sup>

Assim, a 'brincadeira' do animador consistia numa ameaça velada, numa agressão indireta que se complementava, embora César o negue, pela repressão direta realizada por 'elementos da segurança do rádio'.

Em entrevista a nós concedida, Manoel Barcelos<sup>16</sup> denunciou a presença de policiais à paisana que retiravam

14 - Entrevista, out/76 - Rádio Federal de Niterói. O letreiro aparece a partir de 1958, por ordem de Floriano Faissal.

15 - Entrevista, outubro/76.

16 - Entrevista, outubro/76.

as fãs mais afoitas. Havia, portanto, formas implícitas e explícitas do exercício do controle sobre as reações espontâneas de agrado ou desagrado do público consumidor. A espontaneidade encontra, assim, as barreiras que lhe indicam os limites além dos quais suas manifestações tornavam-se intoleráveis para o sistema.

A situação repressiva se concretiza em 1958, quando Floriano Faissal impede definitivamente o contato direto entre o público e os artistas, instituindo o uso do vidro que separava os dois mundos. Essa decisão foi apoiada por inúmeras alas entre as quais a Revista do Rádio, numa visão claramente elitista (que no mais também era a da Rádio Nacional) e depreciativa de seu próprio mercado consumidor, que afinal lhe garantia a existência.

A denominação 'macacas de auditório' se bem que rejeitada (hipocritamente, a nosso ver) por alguns elementos pertencentes ao meio radiofônico, denotava claramente a visão que os próprios meios elaboravam de seu público. De conotação classista e racista ('macacas' porque a maioria dos componentes do público era de cor negra) o termo dado por Nestor de Holanda e encampado pelos meios de comunicação de massa, visava justificar medidas repressivas a partir de uma definição pejorativa e desniveladora. A partir da imunidade que lhes concedia esta classificação, a Revista do Rádio e setores da Rádio Nacional desencadearam uma propaganda anti-participação espontânea e pró-repressão.

Renato Murce (em entrevista a nós concedida em outubro de 1976) assim definia o público:

'Era um público muito heterogêneo. Havia muita gente boa, evidentemente, mas uma minoria...'

E é evidentemente a 'maioria' que vai desencadear um processo de contenção por parte da direção da Rádio (Floriano Faissal) para que os cânones do bom comportamento social e, portanto, da participação limita

da fossem assegurados.

Já em 1953 se iniciavam as primeiras manifestações contrárias à participação efusiva das platéias nos auditórios.<sup>17</sup> Para o autor da coluna, Anselmo Domingues, a solução estaria nas mãos dos próprios animadores. E comenta que César de Alencar teria dito num clube de Copacabana:

'Hoje, felizmente estamos livres daquela platéia tenebrosa do auditório da Nacional...'

Dia 19 de dezembro do mesmo ano, o colunista falava sobre a intervenção da polícia num programa onde fãs de Emilinha de Marlène entraram em luta corporal. Na semana seguinte (26 de dezembro) comentava-se que a ordem tinha sido parcialmente restabelecida. Estas manifestações de repúdio à participação coletiva vão se espaçando, até transformarem-se numa espécie de propaganda organizada.

Em seu número de 23 de novembro de 1957, a Revista do Rádio retomava através da última página, ainda escrita por Anselmo Domingues, essa campanha pró-controle das participações do auditório:

'Os gritos não resolvem... Está prevalecendo a mania de medir o agrado do artista pelos gritos que ele recebe.'

O 'editorialista' fala do esforço de Paulo Gracindo para controlar os excessos dos expectadores quando Caubi entra em cena:

'O Caubi tem beirado o precipício do ridículo.'

---

17 - 9 de junho de 1953, Revista do Rádio, nº 196.

Assim, ele deixa claro que as próprias formas de motivação do público provocavam as reações ruidosas que, no entanto, acabavam 'atrapalhando' o andamento normal da programação.

Em princípios de 1958 desencadeava-se uma campanha mais organizada em função da 'moralização' do programa de auditório. O editorial da Revista do Rádio de 31 de maio, 'Macacas não' atesta bem os princípios desta posição. Comentava a majoração dos ingressos na Rádio Nacional para os programas de auditório, possibilitando, assim, 'manter o nível das frequentadoras'. Perguntava-se se 'com a continuação da majoração só a classe rica poderá frequentar auditórios', acrescentando-se entretanto: 'infelizmente a platéia selecionada é a providência possível'... 'forçando o preço a Nacional força a frequência. Parece ruim mas é necessário'.

Desta forma, quando os setores subalternos da população abrem seu espaço de participação, criando símbolos e valores próprios, através dos quais se manifestam (a vaia, o grito, o contato direto e forçado com o ídolo manifestado pela tentativa de puxar-lhe os cabelos ou rasgar suas roupas), quando sua espontaneidade parece representar um perigo, escapar ao controle dos meios de produção simbólica, são acionados mecanismos punitivos e excludentes.

Assim, a idéia generalizada de que uma massa anárquica e desorganizada possa tornar-se violenta vai informar os agentes produtores da cultura, como de resto as próprias visões mais eruditizadas da produção simbólica. Assim, a idéia da seleção nivelada da camada consumidora começa a tomar corpo para aqueles que, na procura de uma efetividade no consumo de seus produtos, vêm seus consumidores assumirem papéis que não lhes estavam nem nunca estiveram reservados: os de agentes culturais. Quando então os consumidores deixam de exercer um papel meramente passivo, de objeto para o qual se dirige a mensagem, digerida sem provocar uma contrapartida criativa, quando o receptor tenta impor sua forma de consumo, as suas condi



ções para legitimar uma determinada prática simbólica, a partir daí são decretados os limites de sua participação.

A classe média conservadora, detentora dos pressupostos ideológicos que conduziam a radiodifusão, pretendia, assim, anular os possíveis desvios aos padrões estabelecidos e legitimados de postura cético-moral. 'Brigar e berrar', em público, eram atitudes que depunham contra uma imagem de rádio que deveria interessar ao conjunto das classes sociais. Isto criava para a própria Rádio Nacional um problema contraditório: agradar às massas e controlá-las concomitantemente, sem perder a capacidade de penetração e legitimidade. Várias são as formas encontradas pela imprensa para reforçar as soluções impostas pela emissora: a Revista do Rádio lança mão de recursos pouco sutis, publicando a 8 de fevereiro de 1958 uma matéria 'Os Dez Mandamentos para as Fãs' esclarecendo muito bem sua posição em relação à necessidade de controle das massas.

São estas as normas 'sugeridas':

1. Elevar o nome do astro preferido...
2. Aplaudir sim, vaiar nunca.
3. Sempre que o artista estiver cantando, silêncio! Nada de gritos histéricos.
4. Cuidado com as faixas, não enfaixe demais o seu ídolo. E mais cautela com os dizeres das faixas - Olhar a redação, a ortografia, o português.
5. Espere o seu ídolo na porta do rádio mas ... deixe que ele saia livremente e apenas bata palmas.
6. Nada de rasgar a roupa dos ídolos. As roupas custam caro.
7. Se você não gosta do artista que está cantando... silêncio!
8. Quando você passar por um cantor ou cantora que não é de seu agrado, fique caladinha.
9. Pode entrar para os fãs-clubes de seus ídolos, mas lembre-se... olhe os seus afazeres de casa.
10. E finalmente respeito as fãs que são fãs dos outros.

O autoritarismo revestido de 'falso paternalismo', que se revelaria nesta série de normas de comportamento, representava bem o espírito e ideologia manipulatória e repressiva. Há uma clara demonstração de qual deve ser o espaço ocupado pelos fruidores da função cultural, limitado, colaborador, referendador nunca contestatório ou crítico (a vaia, que representaria evidentemente uma manifestação de desagrado era reiteradamente condenada). Até mesmo as expressões consentidas de aprovação deveriam guardar seus limites: 'Nada de gritos histéricos'.

Abaixo a ignorância, viva a colaboração, eram lemas através dos quais a Revista do Rádio desnudava sua visão a respeito do papel cultural de seu público, apontando-lhe o seu verdadeiro lugar: o de massa manipulada. Segundo a revista, os seguintes artistas haviam 'aprovado' os 10 mandamentos: Emilinha, Caubi, Angela Maria, Dalva de Oliveira, Francisco Carlos e Ivon Cury, curiosamente, os mesmos que haviam estimulado aquele gênero de manifestação.

Se por um lado, desvendavam-se os 'horizontes ideológicos' dos canais de comunicação como a Revista do Rádio (que poderia ser considerada a porta-voz da direção da Rádio Nacional), por outro podemos atestar o grau de corrosão e desvio que representavam estas manifestações de auditório (e de rua). Elas interferiam na programação, impediam que corresse normalmente, ultrapassavam os limites do tolerável mesmo para aqueles cuja sobrevivência das imagens dependia da participação deste público.

Por parte das práticas culturais percebe-se claramente uma intenção de arregimentar estes setores somente na medida em que se portassem como mero colaboradores e pudessem ser assim utilizados. Quando esta função não é mais cumprida satisfatoriamente, eles deixam de ser incorporados aos mecanismos de participação simbólica. Desvendavam-se aí os limites das manifestações.

As oposições a programações de auditório assumem no entanto uma diversidade de facetas frente àquele determinado gênero de produção cultural. Estas posturas não fazem mais do que revelar, de uma forma ou outra, uma tentativa de combate por parte da chamada crítica especializada às formas da produção cultural consideradas espúrias em nome de uma pretensa legitimidade simbólica. Esta crítica se fazia sob duas formas básicas, seja em oposição à própria espontaneidade da participação popular, seja às práticas que a provocavam; discutia-se quer o 'baixo nível da produção' quer o 'baixo nível do consumo'. Enquanto a primeira partia, como já vimos, de uma posição excludente; a segunda tentava denunciar o grau de manipulação existente nesta produção. Não encontramos, no entanto, uma crítica anti-repressiva contra as atitudes policialescas dos produtores que impediam as livres manifestações.

O Jornal O DIA de 9 de janeiro de 1954 publica uma reportagem sobre Marlene e Emilinha, constituindo-se numa das únicas defesas encontradas em relação à espontaneidade dos fãs. Assim se manifestava:

'Na maioria gente humilde, que vem do subúrbio, de bairro modesto e até mesmo de favela para o reboliço dos auditórios... É gente que sabe amar com paixão e se habituou à admiração incondicional, num descontrole das emoções bem brasileiras.'

Esse artigo, que pretendia contestar o grau de manipulação a que eram submetidos os frequentadores de auditório, acaba assumindo uma das poucas defesas na época, da livre manifestação dos sentimentos dos fãs. Outro, com uma posição absolutamente dúbia, acaba por justificar a repressão ao auditório (atestando que ela realmente acontecia)<sup>18</sup>. A reportagem 'Emilinha prova seu cartaz' tenta nar-

18 - 27. 9. 53, de Juan Lopes, Revista Cena Muda.

rar os acontecimentos que marcaram um aniversário da cantora.

'Não se pode cercear a expressão dos fãs.'

ressalvando, no entanto, que não critica a atitude dos diretores da Nacional reprimindo o abuso do público na consagração de seus ídolos.

'Elas gritavam além da conta... embora testemunho insubstituível da vontade popular.'

'Não nos cabe o direito de achar que a medida é arbitrária, porque outros não acham. Sempre fomos a favor da livre expansão dos fãs dos auditórios, pois fazê-las calar e comportar-se... provoca recuo dos admiradores.'

A posição dúbia e incoerente atesta o poder que a Rádio Nacional dispunha sobre a crítica dita especializada, que chegava, no entanto, a expressar o seu temor pela perda da hegemonia da rádio.

Estas posições difundidas nos meios jornalísticos, que reconheciam o papel da participação do expectador nos mecanismos da radiodifusão, não se propunham, no entanto, a defendê-las. A única oposição permanente, que não chegava, no entanto, a perceber a dimensão e importância do programa de auditório enquanto forma de manifestação, era feita por Edgar de Alencar, o Dig, no jornal O DIA. A crítica era feita à própria produção dos programas de auditório, radionovelas, humorismos e às reações do público. De certa forma, esta oposição se norteava por uma tentativa de fazer ver a necessidade de se propagar valores cultos e de se elevar o nível geral dos ouvintes.

Dia 6 de janeiro de 1954, Dig comentava -

em sua coluna que 'o rádio melhoraria se diminuíssem programas de -  
auditório e cessasse a loucura coletiva das platéias'... se 'Júlio Louza  
da parasse de explorar as crenças alheias', (a respeito do programa -  
'Hora da Ave Maria'); etc.<sup>19</sup>

Assim, criticava-se as formas desnuda -  
das de exploração e manipulação, mas incluía-se nelas uma crítica eli -  
tista às manifestações das classes baixas que fugiam, evidentemente,  
aos padrões éticos referendados pela classe média.

Esta intensa campanha promovida pela -  
imprensa fortaleceu os dirigentes da Rádio Nacional e, em 1958, como  
vimos, Floriano Faissal toma atitudes definitivas para interromper o  
ascenso das manifestações das platéias. Através de uma seleção pré -  
via<sup>20</sup> ele tenta 'proibir a entrada das macacas de auditório', ou pelo -  
menos impedir que se manifestassem durante a programação. Introduz  
o letreiro, já citado, 'Silêncio/Aplauso', com vistas a comandar a for -  
ma delas se portarem no auditório<sup>21</sup>.

O episódio Caubi, já citado, havia provo -  
cado a ira definitiva da direção e o vidro que separava o palco da pla -  
téia passaria a fazer parte definitiva da programação, o ruído, quando  
existisse, deixaria de incomodar o ouvinte e os produtores da Rádio Na -  
cional. Contraditoriamente, a mesma emissora que se utilizava da  
platéia como arma publicitária, passa a reprimir ostensivamente suas  
reações.

As divergências internas entre grupos per -  
tencentes à Rádio Nacional comprova que mesmo ao nível do projeto -

19 - Entrevista concedida à autora em abril/77, no Rio de Janeiro.

20 - Ignoramos os meios; as informações foram nos assim concedidas,  
em entrevista realizada com Floriano Faissal, abril de 1977.

21 - Idem.

cultural que lhe era subjacente não estavam definidos os limites da participação popular, em relação ao grau de manipulação e autonomia.

Tentaremos propor algumas reflexões a respeito dos fenômenos anteriormente referidos à luz de interpretações realizadas por Sérgio Miceli, op. cit., a partir do texto de Pierre Bourdieu 'La Reproduction (éléments pour une théorie du système d'enseignement)<sup>22</sup>.

A 'proibição' às formas de manifestação autoritária e, conseqüentemente, à existência mesma da programação de auditório revelaria uma outra faceta da violência simbólica: aquela ligada à coalizão detentora da produção cultural dominante<sup>23</sup>.

'A cultura da coalizão dominante, nas condições propiciadas por um mercado material e simbólico não unificado, não conta com os instrumentos adequados à imposição generalizada de seu arbitrário cultural e, por este motivo não encontra os meios necessários à consolidação da legitimidade simbólica da dominação que exerce.'

Para o autor (Miceli), a indústria cultural adquire um peso simbólico estratégico, embora restrito aos limites em que se move; tal fato é inteiramente compensado do ponto de vista sociológico pela experiência de satisfazer a demanda simbólica dos menos favorecidos<sup>24</sup>. Haveria, portanto, quase que uma intenção de ação pedagógica por parte desta coalizão, cuja execução estaria a cargo das 'mass media' com baixos custos relativos, elevado rendimento

22 - Paris, Minuit, 1970.

23 - MICELI, Sérgio, op. cit., pág. 184.

24 - Ibidem, pág. 184.

simbólico e durável repercussão. Segundo podemos inferir, se aceitarmos as proposições acima descritas, existiria uma tentativa de imposição de um arbitrário cultural dominante, redefinido pelos canais competentes, desfigurando e encobrindo, no entanto, esta relação de violência simbólica. No entanto, como já foi colocado, a própria necessidade de atendimento a demandas simbólicas de setores marginalizados passa a impor desvios neste sistema de comunicação que, imediatamente, coordena sua ação no sentido reequilibrador do conjunto das práticas culturais.

Estas atitudes corretoras dos desvios parecem ter ocorrido com a Rádio Nacional em 1958 e vêm atestar o peso do valor cultural dos programas de auditório, bem como o alcance de sua autonomia simbólica<sup>25</sup>. Com isso queremos ressaltar o fato mesmo desta programação (e nela incluímos principalmente os seus efeitos sobre as camadas fruidoras) possuir um discurso autônomo que foge ao controle simbólico da ação pedagógica dominante<sup>26</sup>. Desta forma, quando esta independência torna-se 'comprometedora' a participação da classe produtora da cultura alia-se aos demais setores médios, constantes porta-vozes da ideologia conservadora, movendo uma ação 'saneadora'.

Embora Miceli esteja tratando de objetos e circunstâncias diversos (neste caso, de um incidente ocorrido em 1971 num programa Flávio Cavalcanti), suas observações de caráter teórico nos auxiliam a entender o processo de repressão aos programas de auditório na sua produção e nos seus efeitos. As críticas que antecedem ou justificam a proibição de fato, tentam se fazer pela alegação da indignidade cultural e ilegitimidade simbólica desta programação, vale dizer se fazem em nome de valores e padrões culturais dominantes, ou mais ainda, dos 'álibis' culturais que recobrem a vio-

25 - MICELI, Sérgio, op. cit., pág. 186.

26 - Ibidem, pág. 187.

lência simbólica dominante - 'bons costumes', 'educação para o povo', etc. - que pretendem se impor aos grupos sociais desfavorecidos<sup>27</sup>.

Há uma tentativa, portanto, de reincorporação das práticas da cultura de massa ligadas às demandas 'populares', ao sistema dos meios necessários à imposição do arbitrário cultural dominante e redefinido pelos padrões ideológicos das classes médias. Se pretendia, desta forma, anular quaisquer tentativas de ruptura, que permitissem uma abertura do discurso cultural, que se opusessem quer aos cânones gerais da ideologia dominante, quer àquela passível de ser manipulada por esta.

Com o levantamento destes problemas, gostaríamos tão somente de apontar os diversos ângulos através dos quais a prática da programação de auditório, bem como a sua contestação, podem ser enfocadas. Não eliminando a análise interna destas manifestações, sua função e efeitos, estas últimas observações visam inserir estas práticas no conjunto das manifestações simbólicas controladas pelo universo da política cultural vigente. Assim, embora a prática do programa de auditório se prenda a um circuito manipulador, massificador, possui um duplo aspecto que a torna um elemento corrosivo dentro da legitimidade imposta pelos valores referendados socialmente. Em primeiro lugar, porque torna possível uma manifestação pública espontânea, que se desvia e se encaminha para além dos 'limites desejados'. Em segundo, porque, pelo fato mesmo de dirigir-se a uma camada social desfavorecida, ela incorpora um discurso desviante, oposto às tónicas pedagógicas do ideário da dominação simbólica. Ela lida com valores 'não-culturais', pode chegar a desmascarar, em última hipótese, os 'hábitos fetichizantes e mascaradores da cultura de massa'.

Não queremos com isso dizer que a fun-

27 - MICELI, Sérgio, op. cit., pág. 188.



ção exercida pelas programações que nos servem de objeto de reflexão tenha atingido um plano corrosivo no conjunto das manifestações culturais. No entanto, elas foram capazes de desencadear uma tal gama de oposições, em nome de valores tão ou mais conservadores, que aqueles que informavam tal prática.

Sérgio Miceli, a propósito da crítica à programação 'popular', acrescenta que o intuito desta é concorrer ao monopólio desta legitimidade através de duas formas básicas. Ora colocando em xeque as bases de legitimidade do emissor da mensagem<sup>28</sup> (produtor da cultura de massa), isto é, depreciar o valor do emissor no mercado simbólico<sup>29</sup>, ora depreciando o valor da mensagem, recusando as significações que envolvem a cultura chamada ilegítima em nome da significação da cultura dominante. Esta crítica, assim, tenta reorientar as demandas simbólicas dos receptores 'ilegítimos', consumidores dos produtos que Miceli denomina 'indignos', e inculcando-lhes a idéia do não-valor de seu repertório cultural. Desta forma, as significações da cultura dominante são oferecidas como as únicas legítimas.

O que se faz, portanto, é depreciar o receptor no mercado simbólico na tentativa de recuperar em nome de uma dada 'competência cultural' os valores 'dispersos' pelas manifestações consideradas 'indignas'. O que se espera é reduzir a possibilidade de expressão simbólica autônoma de grupos que por sua própria exclusão e posição (dominada) no conjunto da sociedade, não se encontram totalmente sob domínio do arbítrio cultural dominante. É assim que estas reações desencadeiam processos violentos de 'repressão simbólica', desconhecendo (segundo Miceli) os motivos pelos quais determinados grupos aceitavam determinados programas e imagens e tendiam a manifestar-se fora dos padrões canonizados pela moral vigente.

28 - MICELI, Sérgio, op. cit., pág. 188.

29 - Ibidem, pág. 188.

No cômputo final o que se torna patente é que a capacidade de manifestação autônoma excede concretamente às intenções do paternalismo e dirigismo cultural fazendo com que determinadas camadas sociais realizem suas necessidades estéticas e de lazer, buscando as suas formas próprias.

Podemos perceber que a ética popular nem sempre coincide com os padrões da produção da cultura de massa; que há um horizonte mais amplo vislumbrado por estes grupos em relação ao espaço de expansão de suas ansiedades, que estes horizontes para as classes produtoras dos bens simbólicos possuem limites bem definidos e que estes produtores encontram meios para fazer valer sua autoridade na imposição destas barreiras.

A conquista do espaço de livre manifestação, no entanto, por mais desordenada, difusa ou anárquica que possa ter sido, denota a impossibilidade de impor-se uma prática cultural que iniba por completo a participação daqueles dos quais depende a própria existência desta produção.

Com isto queremos dizer que a legitimidade da produção simbólica está intimamente ligada (e dependente) de canais de resposta e estímulo abertos aos setores fruidores.

A interrupção destes canais acarreta o risco da perda da legitimidade e, portanto, da eficácia dos padrões de dominação culturais.

**CONCLUSAO**

## O CONTEXTO SUBDESENVOLVIDO

Gostaríamos, nesta fase final do trabalho, de formular inicialmente algumas propostas de reflexão acerca da noção de Cultura de Massa e sua aplicabilidade em nosso contexto social, comumente denominado periférico ou subdesenvolvido.

Esta preocupação se faz presente em virtude de algumas posições de pesquisadores brasileiros contrários à adoção deste conceito na análise de fenômenos culturais semelhantes àqueles enfocados neste trabalho. Sérgio Miceli, um dos representantes desta postura assim justifica sua recusa em estender ao Brasil o conceito de cultura de massa, (ao menos segundo ele, na acepção como vem sendo aplicado e pensado no contexto capitalista central):

"a - em termos quantitativos, constata-se a existência de uma sociedade industrial de consumo capitalista apenas nas regiões que abrigam os setores econômicos de vanguarda e os maiores contingentes demográficos;

b - mesmo nessas regiões, não se pode falar propriamente de cultura de massa, visto que o mercado interno exclui a massa da população, mantendo com ela uma relação que expolia seu trabalho em troca da casa de cômodos;

c - nestas condições, não existe cultura de massa em uma sociedade desprovida de "massas" consumidoras, onde se vem processando um remanejamento radical da estrutura de classes, tanto através da expansão dos contingentes "marginais" como através da pauperização do operariado urbano;

d - demais, a cultura de massa que se desenvolve nos países capitalistas centrais tinha por substrato mais amplo as representações "coletivas" do caráter nacional, e, por esta via, chegou a elaborar um quadro de referência cultural (traços psicossociais, símbolos, qualidades, arquétipos, etc.) que servia à projeção e à identificação das diversas classes sociais, é claro, em bases diferenciais" <sup>1</sup>

Essa posição a nosso ver, contém uma série de problemas. Inicialmente, porque parte de uma visão modelo do que deveria se constituir a Cultura de Massa. O próprio autor reconhece sua vinculação a padrões de análise, principalmente aqueles propostos por Pierre Bourdieu, numa tentativa de readaptá-los ao caso brasileiro ou seja às condições concretas de produção cultural em nosso contexto. Por outro lado, postula uma vinculação necessária entre a cultura de massa e a existência de uma sociedade de consumo como condição indispensável para a instalação da primeira. A dependência entre mercado material e mercado simbólico para Sérgio Miceli é pré-requisito para o estudo das produções ligadas ao que se denomina Indústria Cultural, conceito assumido por ele como capaz de explicar os fenômenos atados ao consumo do grande público. Estariam portanto instaladas para o autor as condições de produção ligadas à cultura "para as massas" mas não ocorreria o mesmo com as condições de consumo. O uso do conceito Cultura de Massa no entanto não encontraria na nossa opinião problemas de aplicação, desde que explicitada a forma específica que assume em nosso espaço, a partir de uma relativização ou mesmo reformulação das noções elaboradas pela intelectualidade ligada aos centros da produção cultural, Europa e EUA mais precisamente.

---

1 - A Noite da Madrinha, op. cit., pgs. 164/165

Torna-se necessário portanto, uma análise das configurações específicas assumidas pela cultura de massa, em contextos históricos onde o processo de desenvolvimento das forças produtivas não caminhou segundo as etapas tradicionais mas está, no entanto, inserido num mercado internacional e sujeito aos padrões tecnológicos vigentes.

Luís Costa Lima<sup>2</sup> apresenta importantes subsídios para se pensar a questão da comunicação de massa em nosso meio social. Para ele, é possível se pensar a hipótese de uma "cultura de massa" não mediada por uma constituição social semelhante à sociedade de consumo. Assim se expressa o autor:

"Caso isto se dê, entretanto, será "cultura de massa" não idêntica àquela que, entre nós, reconhecemos. O que não podemos, sequer hipoteticamente, conceber é uma cultura de massa que não esteja fundamentada pelo desenvolvimento tecnológico prévio, o qual não permita a produção em escala vertical. A partir desta primeira propriedade, distinguimos, por conseguinte, entre um elemento invariável - a natureza tecnológica da produção cultural convencionalmente chamada "de massa" e um elemento variável ou conjuntural - i.é, nascido de certa conjuntura - a sociedade de consumo, que, no, ocidente, tem servido como seu mediador social"<sup>3</sup>.

A importância destas colocações reside na possibilidade que vislumbramos da ruptura do modelo clássico da comunicação de massa: tecnologia avançada-sociedade de consumo-cultura de massa, típico dos países centrais. As condições

2 - Comunicação e Cultura de massa, in Teoria da Cultura de Massa, RJ, Saga, 1969

3 - Idem, lb - pg. 53

necessárias para que a cultura de massa faça sua aparição na história, às quais corresponde o modelo acima citado, não seriam de idêntica obrigatoriedade para que ela se expanda. Este modelo só daria respeito à situação originária de sua implantação que, verificada, permitiria a expansão para contextos que parcialmente desconheciam o primeiro e segundo requisitos do esquema primitivo. Bastaria a existência de uma ilha sócio-econômica industrializada para que a cultura de massa enquanto produto concreto e enquanto conceito se difundisse através dos meios de comunicação de massa e se implantasse sobre as formas culturais tradicionais.<sup>4</sup>

Acrescentaríamos a isto que a nosso ver bastariam necessidades político-ideológicas de manutenção e reprodução em larga escala das relações sociais e valores do sistema como um todo, para que este se encarregasse de deflagrar uma rede de meios de comunicação com a finalidade de difundir produtos destinados à manutenção das estruturas vigentes.

Esta discussão sobre a natureza dos mecanismos culturais de massa em um contexto periférico foi aqui inserida afim de esclarecer nossa posição teórica diante de um aparato conceitual que à primeira vista pareceria incapaz de explicar estes fenômenos para o caso brasileiro. Mais ainda, por tratarmos de um período onde o sistema de comunicação de massa não se encontrava ainda altamente desenvolvido, poderia se supor que o objeto que focalizamos não devesse ser analisado sob a ótica dessa nova modalidade cultural.

Creemos ter demonstrado, no entanto que do ponto de vista qualitativo, a produção ligada à R.N. do Rio de Janeiro se caracterizou por uma forma de penetração e consumo, por uma função enquanto prática cultural que ainda que não se tinha identificado totalmente com as características da Comunicação de Massa

---

4 - Idem, ib.

dos países centrais, herdou delas seus principais elementos e mecanismos, elaborando, evidentemente um modo específico de atuação cultural adaptado ao contexto em que se situava. Mesmo que não estivesse inserida numa sociedade de consumo típico, mas numa estrutura fragmentada a nível econômico e simbólico, a Nacional teria demonstrado a nosso ver, uma capacidade de penetração e divulgação de valores e mitos que, tomadas as devidas proporções, atuavam dentro dos moldes de um mecanismo de comunicação de massa típico.

A eficácia relativa da emissora no contexto em que se situava foi fruto como demonstramos em nosso trabalho, das circunstâncias que marcavam a sua presença no conjunto das práticas sociais do período.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do sentido político-ideológico da Rádio Nacional do Rio de Janeiro nos anos 50 visou antes de mais nada, demonstrar o caráter dialético em última instância, deste espaço da produção cultural, no momento em que seu projeto assumiu uma forma hegemônica.

Pretendemos vislumbrar portanto, a dupla dimensão da prática radiofônica naquele contexto enquanto por um lado, reprodutora do conjunto dos valores sobre os quais se alicerçava a sociedade (através principalmente de seus fenômenos mais integrativos, Emilinha/Marlene e a Rádionovela) e por outro, como canal de expressão das angústias, insatisfações e necessidade de participação dos setores excluídos dos benefícios do sistema social como um todo (os programas de auditório e os ídolos marginais o teriam demonstrado).

Esta permeabilidade do discurso e da prática radiofônica a uma gama de significados e a um conjunto de expectativas heterogêneas e por vezes contraditórias, sintetizaria a nosso entender, a própria natureza do produto de cultura de massa em nosso contexto e naquele período determinado, isto é, a impossibilidade do exercício monolítico da manipulação social.



Da mesma forma, a especificidade da mensagem radiofônica pode ser sentida através do espaço e papel ocupados no campo das relações simbólicas propriamente ditas ou seja, a sua atuação enquanto mecanismo de controle social difuso, sua função de distribuidora da ideologia ligada às classes médias para o conjunto dos setores dominados. A Rádio Nacional deveria em tese, ter exercido o papel de integradora simbólica das massas na sociedade de consumo, papel que exerceu como vimos, com eficiência relativa dado o atendimento efetuado por ela às expectativas e necessidades psico-sociais latentes nestes setores desfavorecidos, bem como a permeabilidade demonstrada às concepções de vida e mundo dos mesmos.

Este espaço específico demonstrou paralelamente a autonomia relativa que o campo cultural exerceu em relação às práticas político-ideológicas dominantes, acionando mecanismos próprios e estabelecendo relações peculiares de dominação e vínculo simbólico com os setores para os quais dirigia sua ação.

O que gostaríamos de destacar, no sentido mais amplo, seria a possibilidade de manutenção, malgrado o processo de reificação dominante, de uma autonomia mínima da consciência individual e social, de uma opinião pública que, embora sujeita a esses processos de apropriação ideológica pudesse se manifestar independente e livre desses mecanismos. Esta preocupação portanto se encaminha para além dos limites de nosso objeto de estudo. Trata-se, como vimos na introdução a este trabalho de definir uma postura frente a estes meios convencionalmente denominados de "Comunicação de Massa". Trata-se sobretudo, de nos postarmos criticamente frente a este perigo de desculturização pela desorganização dos receptores, fugindo no entanto a uma posição fatal e imobilista ao mesmo tempo.

Nossa tentativa é a de se perceber as brechas intrínsecas a estes mecanismos e as possibilidades de preenche-las com uma mensagem que, ao contrário de remeter a uma visão passiva de mundo que desorienta e enfraqueça a compreensão, dirige o conjunto dos consumidores a uma postura ativa e inteligente frente às contradições da realidade na qual está inserido. Isto implica, ao mesmo tempo, em aceitar o receptor da mensagem como um elemento capaz de exercer uma reflexão em relação a massa de infor-

mações que o atinge diária e ininterruptamente.

Partilhamos neste sentido das considerações efetuadas por Lucien Goldmann, acerca da questão da ação cultural:

"É essencial manter sempre presente no espírito que há duas maneiras de ler um livro, de ver um filme ou de receber uma informação: uma recepção passiva que sofre a mensagem e uma recepção ativa que procura no livro ou no filme um convite à reflexão, um problema que é preciso assimilar a voz de privilegiada importância numa discussão sobre os grandes problemas da vida, que integra as informações numa visão global, aperfeiçoando-a ou modificando-a"<sup>5</sup>

O autor propõe assim uma nova postura frente aos efeitos da produção cultural, numa perspectiva que prevê a possibilidade de uma reorientação da prática simbólica, partindo sobretudo de uma visão dinâmica do processo de incorporação das mensagens por parte dos elementos que as consomem. Goldmann ao mesmo tempo na oposição estabelecida com a teoria da Escola de Franckfurt, que conclui de forma pessimista sua análise à respeito dos mecanismos de comunicação de massa, propõe uma forma de intervenção nesses meios afim de torná-los instrumentos eficazes capazes de produzir efeitos criadores e críticos.

Não pretendemos com essas breves colocações privilegiar o espaço simbólico ou ideológico conferindo-lhe um papel determinante no campo das modificações sociais, políticas ou econômicas. Visamos somente conferir-lhe uma certa legitimidade que

---

5 - A Criação Cultural na Sociedade Moderna Op. cit. pg. 26

o tornaria passível de uma investigação aprofundada, mantendo ao mesmo tempo uma função particular, específica mas nem por isso destituída de importância no conjunto, quer das práticas conservadoras, quer das transformadoras do sistema vigente.

Paralelamente, quisemos neste trabalho demonstrar a importância de se submeter à análise objetos que à primeira vista poderiam ser considerados "inferiores", mesmo indignos de reflexões mais pormenorizadas mas que contém no entanto, uma carga significativa fundamental para compreensão do comportamento e das relações sociais dominantes em nossa sociedade.

Esperamos finalmente que esta pesquisa consiga contribuir de alguma forma para as reflexões acerca do papel do homem de cultura ante este sistema de condicionamentos culturais. A ele restaria a nosso ver, indagar de sua função na elaboração de uma nova imagem de homem "não libertado pela máquina mas livre em relação à máquina"<sup>6</sup>. Ao mesmo tempo, devemos atentar para as formas de resolução das contradições sociais e do papel exercido nesse sentido pela produção cultural. Lucien Goldmann contribuiria mais uma vez para a finalização destas breves e provisórias considerações:

"A ação cultural está, mais do que nunca, condenada a permanecer estéril se separada da ação econômica, social e política; mas também mais do que nunca a ação social, econômica e política não poderia ser bem sucedida fora ou antes da luta pela tomada de consciência e de sua ativação, ativação inseparável do progresso da vida cultural".<sup>7</sup>

São Paulo, Setembro de 1977

6 - Eco, Umberto - Apocalípticos e Integrados, Op. cit. pg. 16

7 - Criação Cultural na Sociedade Moderna, Op. cit. pg. 31

**BIBLIOGRAFIA**

- Adorno, Theodor - A indústria Cultural in Comunicação e Indústria Cultural, (org. Gabriel Cohn), São Paulo, Cia. Editora Nacional, 2ª ed., 1975
- Adorno, Axelos, Chacon, Habermas, etc - Humanismo e Comunicação de Massa, Rev. Comunicação, RJ - Tempo Brasileiro, 1970
- Adorno, Theodor W. e Max Horkheimer - Indústria Cultural e o Iluminismo como Mistificação de Massas in Teoria da Cultura de Massa. (Luis Costa Lima org.), RJ, Saga, 1969
- Adorno, Theodor W. e Max Horkheimer - Sociológica, Madri, Taurus, 1966
- Althusser, Louis - Ideologia y aparatos ideológicos de Estado, La Pensée, 151, Paris, 1970
- Barthes, Roland - Mitologias, S. Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972
- Baudrillard, Jean - O Sistema dos Objetos, SP, Perspectiva - 1973
- Benjamin, Walter - A obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução in Os Pensadores nº XLVIII, Abril Cultural, 1975
- Bergson, Henri - Le rire, Essai sur la signification du comique, Paris, P.U.F., 333 edition, 1975
- Bosi, Eclea - Cultura de Massa e Cultura Popular, RJ, Vozes, 2ª ed., 1973
- Bourdieu, Pierre - A economia das trocas Simbólicas, São Paulo, Perspectiva
- Cândido, Antonio - Literatura e sociedade, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 4ª edição, 1975
- Cohn, Gabriel - Perspectivas da Esquerda - in Política e Revolução Social no Brasil, RJ, Civilização Brasileira, 1975

- Cohn Gabriel - Comunicação e Indústria Cultural, SP, Cia. Editora Nacional, 1971
- Campos, Augusto - Balanço da Bossa e outras bossas, SP, Perspectiva, 2ª ed., 1974
- Comunicação e Cultura de Massa - Revista Tempo Brasileiro 19/20, RJ, Gráfica Editora Livro S.A.
- Debates Casa Grande - Coleção Opinião, RJ, Inubia, 1976
- Eco, Humberto - Apocalípticos e Integrados, São Paulo, Perspectiva, 2ª ed.
- Eco, Humberto - A obra aberta, São Paulo, Perspectiva, 1971
- Goldmann, Lucien - A criação cultural na sociedade moderna, SP, Difusão Europeia do Livro, 1972
- Goldmann, Lucien - (e outros) - Sociologia da Criação Literaria Buenos Aires - Nueva Vision, 1967
- Gramsci, Antonio - Os intelectuais e a organização da cultura, RJ, Civilização Brasileira, 1968
- Gramsci, Antonio - Literatura e Vida Nacional, RJ, Civilização Brasileira, 1968
- Gramsci, Antonio - Cultura y Literatura, Barcelona, Ediciones Península, 1972
- Gramsci, Antonio - La Política y El Estado Moderno, Barcelona, Península, 1971
- Gramsci y las ciencias sociales - Cuadernos de Pasado y Presente nº 19, Córdoba, Siglo XXI, 3ª ed., 1974
- Gullar, Ferreira - Vanguarda e subdesenvolvimento, RJ., Civilização Brasileira, 1969

- Gullar, Ferreira - Cultura posta em questão, RJ, Civilização Brasileira, 1965
- Hauser, Arnold - História Social de la Literatura y el arte, Madrid, Guadarrama, 2 vols., 3ª ed., 1964
- Jambeiro, Othon - Canção Popular e Indústria Cultural, SP, Ed. USP, 1971
- Leite, Sebastião Uchoa - Cultura Popular, esboço de uma resenha crítica, in Revista Civilização Brasileira nº 4
- Lima, Luis Costa - Comunicação e Cultura de Massa in Teoria da Cultura de massa, (L.C.L. org.), RJ., Saga 1969
- Marcuse, Herbert - A ideologia da sociedade industrial, RJ, Zahar, 4ª ed., 1973
- Marcuse, Herbert - Réflexion sur le Caractère Affirmatif de la Culture in Culture et Societé, Paris, Minuit, 1970
- Marcuse, Herbert - Remarques à Propos d'une rédefinition de la Culture, in Culture et Societé, Obra citada
- Martins, Carlos Estevam - A questão da cultura popular RJ, Tempo Brasileiro, 1963
- Marx, Karl/Engels, Frederico - A ideologia Alemã, Coedición Montevideo, Pueblos Unidos e Barcelona, Gryjalbo, 1972
- Meirelles, José - Notes sur le Rôle de l'Etat dans le développement du Capitalisme au Brésil, in Critique de l'Economie Politique, jan./abril de 1973
- Mc Luhan, Marshall - A galáxia de Gutemberg, SP, Cia. Editora Nacional, 1972
- Medina, C.A. de - Música Popular e Comunicação, RJ, Vozes

- Miceli, Sérgio - A noite da Madrinha, SP, Perspectiva, 1972
- Moles, Abrahamn - Sociodinâmica da Cultura, SP, Perspectiva, 1975
- Morin, Edgar - A Cultura de Massas no séc. XX (o espírito do tempo), RJ, Forense, Universitária, 1972
- Morin Edgar e outros - Cultura e Comunicação de Massa, SP Fundação Getúlio Vargas, 1972
- Mota, Carlos Guilherme - Ideologia da Cultura Brasileira, in Revista Malasartes nº 2, SP, 1976
- Oliveira, Francisco de - A Economia Brasileira: Crítica à Razão Dualista in Seleções CEBRAP 1 - SP, Brasiliense, 1975
- Pignatari, Décio - Informação, Linguagem, Comunicação, SP, Perspectiva, 1968
- Poulantzas, Nicos - Poder Político e Classes Sociais, Porto, Portucalense, 1971
- Revista "Rádio Nacional: 20 anos de liderança a serviço do Brasil", RJ, Rádio Nacional, 1956
- Riesmann, David - A multidão solitária, SP, Perspectiva, 1971
- O Riso e o Cômico - Revista de cultura Vozes nº 1, 1974, ano 68, RJ
- Rosemberg, White - Cultura de Massa, SP, Cultrix
- Saes, Décio - Industrialização, Populismo e Classe Média no Brasil, Cadernos IFCH, UNICAMP, 1975
- Schaff, Adam - A Definição Funcional de Ideologia e o Problema do fim do Século da Ideologia, mimeografado
- Silva, Ludovico - La plusvalia ideológica, Venezuela, Biblioteca de la Universidad, 1970



O Som do Pasquim - (Entrevistas) RJ, Codecri, 1976

Stemberg, Charles (org.) - Meios de Comunicação de Massa, SP, Cultrix

Weffort, Francisco C. - Política de Massas in Política e Revolução Social no Brasil, RJ, Civilização Brasileira, 1965

Weffort, Francisco C. - Raízes Sociais do Populismo em São Paulo, in Revista Civilização Brasileira nº 2, RJ, Civilização Brasileira, maio/1965

Zilio, Carlos - A Querela do Brasil, in Revista Malazartes nº 2, RJ, 1976