

UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO

LUÍS GERALDO ROCHA

**UM ESTUDO SOBRE A SIMILITUDE ENTRE RÁDIO E
CINEMA ATRAVÉS DA TRILHA SONORA DE FILMES**

BAURU
2014

LUÍS GERALDO ROCHA

**UM ESTUDO SOBRE A SIMILITUDE ENTRE RÁDIO E
CINEMA ATRAVÉS DA TRILHA SONORA DE FILMES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Ciências Exatas e Sociais Aplicadas como parte dos requisitos para a obtenção do título de bacharel em Comunicação Social - Jornalismo, sob orientação da Profa. Me. Daniela Pereira Bochembuzo.

BAURU
2014

Rocha, Luís Geraldo.

R672r

Um estudo sobre a similitude entre rádio e cinema através da trilha sonora de filmes / Luís Geraldo Rocha -- 2014.

88f. : il.

Orientadora: Profa. Me. Daniela Pereira Bochembuzo.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) – Universidade do Sagrado Coração – Bauru – SP.

1. Rádio. 2. Cinema. 3. Trilha Sonora. 4. Web rádio. I. Bochembuzo, Daniela Pereira. II. Título.

LUIS GERALDO ROCHA

**UM ESTUDO SOBRE A SIMILITUDE ENTRE RÁDIO E
CINEMA ATRAVÉS DA TRILHA SONORA DE FILMES**

Banca examinadora:

Profa. Me. Daniela Pereira Bochembuzo
Universidade do Sagrado Coração

Prof. Me. Lucas Silveira de Azevedo
Universidade do Sagrado Coração

Dr. Antonio Walter Ribeiro de Barros Júnior
Universidade do Sagrado Coração

Bauru, 26 de junho de 2014.

RESUMO

Com elaboração tecnológica construída no final do século XIX e início do século XX, o cinema constitui-se em uma nova forma de entretenimento e de arte. Até o final da década de 1920, o cinema caracterizava-se por transmitir somente imagens. Somente a partir de 1927, ele tornou-se uma expressão artística e comercial transmitida por linguagem. O rádio também surgiu no mesmo período. A partir dos anos 1920, as primeiras emissoras comerciais atingiram as grandes massas. Paralelamente, passaram a apresentar uma simbiosidade: as trilhas sonoras cinematográficas atingiram e permaneceram na mente das grandes multidões pelo rádio. Esta pesquisa objetivou-se pela tentativa em detectar este relacionamento pela plataforma digital da Universidade Sagrado Coração e a validade da premissa anterior: as pessoas detêm na memória as grandes trilhas sonoras veiculadas pelo rádio? Para responder a essa questão, este trabalho ampara-se em pesquisa bibliográfica sobre os temas Meios de Comunicação, Rádio, Cinema e Webrádio, produção de conteúdo experimental em áudio sobre trilha sonora para o Projeto de Extensão Webrádio USC com o intuito de aliar ensino, pesquisa e extensão e, por fim, a realização de pesquisa qualitativa por meio de grupo focal. O resultado demarcou com exatidão o nível de reminiscência dos indivíduos participantes da pesquisa e, ao mesmo tempo, define o relacionamento entre o rádio e o cinema.

Palavras-chave: Rádio. Cinema. Trilha sonora. Webrádio.

ABSTRACT

With technological development built in the late nineteenth and early twentieth century, the film constitutes a new form of entertainment and art. Until the late 1920s, the film was characterized by transmitting only images. Only after 1927, he became an artistic and commercial expression conveyed by language. The radio also came in the same period. From the 1920s, the first commercial stations reached the masses. In parallel, began to present a simbiosidade: cinematic soundtracks reached and remained in the minds of large crowds on the radio. This research aimed to the attempt to detect this relationship by the Sacred Heart University digital platform and the validity of the earlier premise: people hold in memory the great soundtracks aired on the radio? To answer this question, this work bolsters in literature on the topics Media, Radio and Webradio, producing experimental audio content on the soundtrack for the Extension Project Webradio USC with the intention of combining teaching, research and extension, and finally, conducting qualitative research through focus group. The result demarcated accurately the level reminiscent of the subjects of the research and at the same time, defines the relationship between the radio and the cinema.

Palavras-chave: Radio. Cinema. Soundtrack. Webradio.

Aos meus pais, José Carlos e Carla, por me apoiarem incondicionalmente em todas as decisões da minha vida, fazendo-me ser a pessoa que sou hoje e por me mostrarem, desde cedo, o valor dos estudos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus, por iluminar minha trajetória acadêmica e me ajudar nos momentos mais difíceis.

À Profa. Me. Daniela Pereira Bochembuzo, por aceitar ser orientadora deste projeto, pelos riquíssimos diálogos e contribuições e pela amizade que se fortaleceu ao longo desta pesquisa.

À Universidade Sagrado Coração, pela preciosa estrutura, que tornou este projeto possível.

Aos meus pais, pela ajuda, conselhos, paciência e apoio.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O CINEMA.....	17
2.1	ORIGENS DO CINEMA.....	17
2.2	O SOM NO CINEMA.....	20
2.3	A MÚSICA DE FUNDO E SUA RELAÇÃO COM O IMAGINÁRIO POPULAR.....	24
2.4	USO IDEOLÓGICO DO CINEMA.....	25
3	O RÁDIO.....	29
3.1	ORIGENS DA RADIODIFUSÃO.....	29
3.2	O RÁDIO SE TORNA UMA REALIDADE.....	32
3.3	O RÁDIO NO MUNDO.....	34
3.4	O RÁDIO NO BRASIL.....	35
3.5	O AUGE.....	38
3.6	USO IDEOLÓGICO DO RÁDIO.....	41
4	O RÁDIO NO SÉCULO XXI.....	45
4.1	QUESTÕES LEGISLATIVAS ACERCA DO RÁDIO NO BRASIL.....	47
4.2	IMPASSES PARA A DIGITALIZAÇÃO DO RÁDIO NO BRASIL.....	49
5	SEMELHANÇAS ENTRE O RÁDIO E O CINEMA.....	51
5.1	A INDÚSTRIA CULTURAL.....	51
5.2	RÁDIO E CINEMA SE FUNDEM: A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL E A POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA.....	53
5.3	O CINEMA BRASILEIRO: ESTRELANDO, OS CANTORES DO RÁDIO.....	55
5.4	AS RADIONOVELAS: REFLEXO DOS AVANÇOS DA SONORIDADE NO CINEMA.....	56
6	O PROGRAMA “RÁDIO CINE”.....	59
6.1	METODOLOGIA.....	60
6.1.2	SOBRE AS MÚSICAS DO PROGRAMA.....	62
6.1.3	SOBRE A PLÁSTICA E O FORMATO DO PROGRAMA.....	63
6.2	RESULTADOS.....	64
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
	REFERÊNCIAS.....	67
	APÊNDICE A.....	70
	APÊNDICE B.....	75
	APÊNDICE C.....	79
	APÊNDICE D.....	84

“O homem cria as ferramentas e, subsequentemente, as ferramentas recriam o homem.” Marshall McLuhan, teórico da comunicação canadense.

1 INTRODUÇÃO

Uma das principais características que diferenciam o homem dos outros animais é a comunicação, que acompanha a evolução humana desde os seus primórdios e foi a responsável pelas grandes mudanças pela qual as sociedades passaram ao longo de sua história. Estas alterações são de caráter social e científico, uma vez que a mensagem proferida pelo emissor e captada e entendida pelo receptor pode modificar o mundo em que ambos os agentes vivem.

A primeira manifestação que caracterizou a comunicação aconteceu na Pré-História e envolvia emissão de sons e gestos que imitavam a natureza. Tais métodos constituíam-se nas únicas maneiras do homem primitivo se comunicar. Estes sons e gestos, forma arcaica de comunicação, hoje em dia ultrapassada pelos artefatos tecnológicos e pelo próprio desenvolvimento psíquico e social humano, apesar de principal, não era o único mecanismo para o homem deixar sua marca. Além delas, havia as pinturas rupestres, datadas de 35.000 a 15.000 anos a.C. que consistiam em pinturas em cavernas retratando cenas comuns do meio onde o ancestral da raça humana vivia.

A invenção da escrita, no século IV a.C., marcou definitivamente a evolução humana e tudo o que se passou anteriormente àquela data, ficou conhecido como Pré-História. Com o nascimento da escrita, foram criados os meios de comunicação, mecanismos usados até hoje com a função de transmitir mensagens de forma rápida, idônea e eficaz. Estes mecanismos, hoje representados pela televisão, pelo rádio e pelos jornais e revistas impressos, nasceram com a prensa de Johannes Gutemberg (1398 – 1468). Para Defleur e Rokeach (1993), existe um desencadeamento de inovações técnicas e científicas que se moldam à medida que a necessidade do homem se comunicar se transforma. O surgimento da prensa, que permitiu ao homem fixar seus pensamentos no papel e guardá-los para a prosperidade, é um desses impulsos revolucionários citados pelos autores. Sendo assim, o desenvolvimento das duas técnicas – escrita e pintura - caminha lado a lado a partir desse período. Já no final do século XIX e início do século XX, a comunicação adquire profunda importância para a vida social do ser – humano, como cita Borbernavé (1982, p. 16):

A comunicação não existe por si mesma, como algo separado da vida em sociedade. Sociedade e comunicação são uma coisa só. Não poderia existir comunicação sem sociedade nem sociedade sem comunicação.

Com os processos comunicacionais se aprimorando cada vez mais, o homem passava por transformações: a partir daquele momento, tudo o que antes não possuía registro físico, agora poderia ficar eternizado em documentos, e a imitação de sons e gestos se tornou coisa do passado, devido a inúmeras possibilidades de enviar e receber mensagens que a escrita proporcionou.

A linguagem, protagonista dessas transformações, que se caracteriza pelo uso de expressões articuladas ou escritas próprias do ser humano, ganhou inúmeras ramificações, com o nascimento do alfabeto e dos idiomas, língua falada por um grupo de pessoas de uma determinada nação. McLuhan (1971) afirma que, devido a sua complexidade e relação direta com todos os outros sentidos humanos, a linguagem sempre foi considerada a mais rica forma de arte humana, pois a distingue da criação animal. Os meios de comunicação se tornaram as ferramentas pelas quais o homem poderia colocar em prática esses novos mecanismos que recebeu e, assim, obter a possibilidade de ser ouvido por milhares de pessoas através da linguagem, por uma simples folha de papel ou de uma pequena caixa emissora de mensagens.

O estrondoso impacto gerado pelos meios de comunicação na vida das pessoas fez com que estudiosos começassem a olhá-los de outra forma, tomando-os como objeto de estudo. A fim de compreender o fenômeno da comunicação, deu-se origem às Teorias da Comunicação, que se propõem a entender e propor possíveis soluções para eventuais problemas nos processos comunicacionais.

A Escola de Frankfurt, que se dispunha a analisar os meios de comunicação de massa, através de uma perspectiva industrial nos anos 1940, e a Escola de Chicago, que focava as estruturas simbólicas comunicacionais na década de 1930, são exemplos de instituições que se dedicaram a discutir e teorizar os fenômenos midiáticos.

Um desses teóricos foi Theodore Newcomb (1903 – 1984), que, com sua teoria do Modelo ABX, se propunha a investigar as relações de comportamento mútuo. Newcomb chegou à conclusão de que dois elementos, cuja falta de intimidade e desconhecimento são recíprocos, pode levá-los a assuntos padrões e

sem profundidade. Por outro lado, se esses dois elementos possuírem tempo maior de convivência, essa situação acarretará em um momento de descontração e intimidade.

Essas afirmações são comprovadas por Newcomb com base no modelo ABX, que indica a existência de dois interlocutores em aparente igualdade de condições, como mostra a figura:

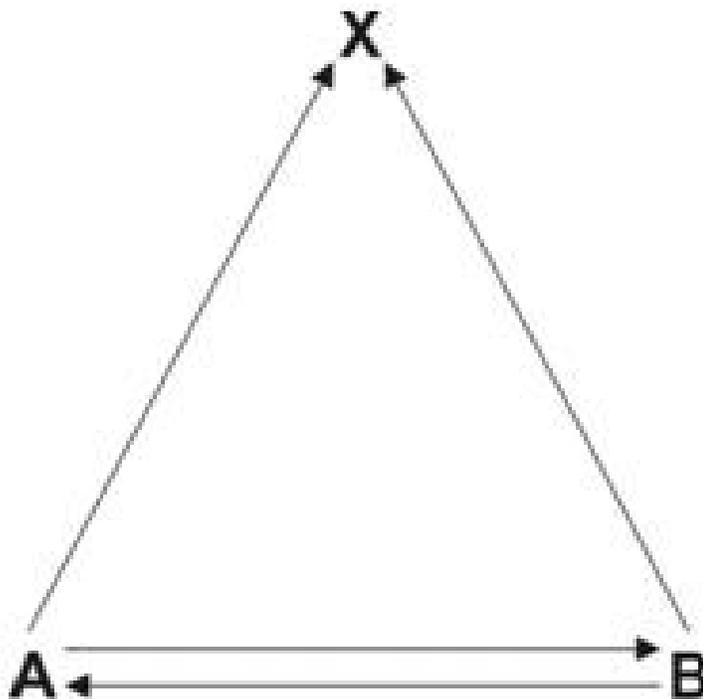


Figura1: Modelo ABX

Fonte: <http://jurnalistiknuaink.files.wordpress.com/2011/09/6.jpg>

O modelo apresenta dois indivíduos (A e B), diante um objeto (x). Caso esses dois elementos (A e B) não possuam qualquer tipo de relação e sejam totalmente desconhecidos um do outro, a comunicação entre os dois irá se limitar ao elemento mais próximo de A e B (X). Porém, caso A e B estejam em sintonia, a condução da comunicação ao objeto próximo (X) irá acontecer, sendo que esse objeto não será o ponto de ligação nem a prioridade da comunicação entre A e B.

Para exemplificar o modelo de Newcomb, pode-se tomar como exemplo dois desconhecidos que se encontram em um elevador. Apesar de morarem no mesmo prédio e serem vizinhos, ambos não possuem nenhum tipo de contato

comunicacional anterior. Dentro desse elevador, e sem nenhum assunto para discutirem, tanto um como outro procurará o ponto de partida para uma conversa, algo relacionado àquele ambiente. Esse algo pode ser algum defeito físico no elevador, a falta de higiene no mesmo e o descaso com que o síndico do prédio trata a questão.

Agora, tomemos por base que esses dois vizinhos sejam amigos de longa data. Ao entrarem no elevador, o relacionamento prévio existente entre os dois deixará o defeito físico no elevador, a falta de higiene no mesmo e o descaso com que o síndico do prédio trata a questão em segundo plano. Os temas que levarão os dois a se comunicar já são conhecidos de ambos e prioritário em detrimento da situação do elevador.

Com uma premissa semelhante à de Newcomb, em que a intimidade é fator determinante para uma comunicação eficaz, o norte-americano George Mead (1864-1928) constrói outra Teoria da Comunicação:

A comunicação é o mecanismo pelo qual existem e se desenvolvem as relações humanas: todos os símbolos mentais e os meios de propagá-los no espaço e preservá-los no tempo. [...] Quanto mais de perto a considerarmos, mais íntima parece sua relação com o desenvolvimento de sua vida interior. [...] Sem comunicação, a mente não se desenvolve de acordo com a verdadeira natureza humana. [...] É através da comunicação que obtemos nosso maior desenvolvimento. (COOLEY in RÜDIGER, 1909, p. 61-62).

Nessa teoria, tal qual a de Newcomb, a intimidade é fator predominante para que haja a comunicação. Exemplo disso se dá através das práticas pedagógicas, em que professor e aluno podem aprender reciprocamente se a interação entre ambos estiver de acordo com os parâmetros defendidos por Newcomb. Outro exemplo são relacionamentos amorosos, que se iniciam através de contatos íntimos entre os envolvidos.

Porém, a comunicação pessoal, defendida por Newcomb e George Mead, como efetiva a partir do momento em que a intimidade entre os envolvidos flui de maneira natural, só é possível graças à fala.

A voz, resultante da articulação entre fala e língua, é elemento fundamental da linguagem radiofônica, conjunto de signos de sintaxe própria originada do uso

articulado de seis elementos condicionados ao meio rádio. Além da voz, envolve música, silêncio, ruído, texto e efeitos.

A música é característica comum ao rádio e ao cinema. Por meio da veiculação de trilhas sonoras, esses meios estimulam o receptor a participar da comunicação, envolvendo-o. Nesse sentido, este projeto pretende checar se o ouvinte é capaz de perceber a simbiose entre a linguagem radiofônica e a música cinematográfica.

Diante disso, coloca-se a seguinte questão norteadora: como conciliar a linguagem radiofônica e cinematográfica em um programa sobre cinema, veiculado no meio webrádio? Para a produção e exibição do programa, as seguintes hipóteses serão testadas: A trilha sonora dos filmes pode defini-los no imaginário popular e a conciliação das linguagens especificadas se dá pela apresentação de músicas de cinema em períodos diferentes; a identificação dos musicais apresentados é analisada por pessoas distintas. Para tanto, o projeto previa a produção de programas radiofônicos sobre cinema, de forma que, ao final, seja verificado se os ouvintes se lembram dos filmes vinculados às trilhas sonoras, determinando se houve conexão do cinema pelo rádio no imaginário popular.

“O cinema é como um sonho, uma música. Nenhuma arte atravessa a nossa consciência da forma como o cinema faz. Ele vai diretamente para os nossos sentimentos, lá no fundo dos 'quartos escuros' das nossas almas.” Ingmar Bergman, cineasta sueco.

2 O CINEMA

Este capítulo destina-se a relatar o início, desenvolvimento e o apogeu do cinema enquanto meio de comunicação. Ao mesmo tempo em que narra as especificidades que tornaram esta arte um poderoso instrumento de propagação ideológica. Conseqüentemente, o cinema é um meio que afeta política e socialmente a vida cotidiana, daí a sua importância.

2.1 ORIGENS DO CINEMA

O cinema foi resultado de inúmeras pesquisas, experiências e invenções técnico-científicas que surgiram no final do século XIX e início do século XX. Os filmes, responsáveis por levar milhões de pessoas aos cinemas ao redor do mundo todos os anos, percorreram um grande caminho para chegar ao aprimoramento máximo e terem o status de meio de comunicação de massa, pelo seu poder de encantamento e sua facilidade de acesso produziram seu acesso a milhões de pessoas. Tal fascinação gerada pela Sétima Arte remonta o ser - humano a milhares de anos atrás, em que a obsessão de reproduzir o movimento pela imagem era contínua e incessante, se refletindo, por exemplo, nas pinturas de animais na caverna de Altamira. Mas foi somente nas últimas décadas do século XIX que a tecnologia necessária para que o sonho da reprodução da imagem em movimento se tornasse real estivesse desenvolvida o bastante, para se tornar fato concreto.

O nascimento da tecnologia e linguagem do cinema é motivo de controvérsias, de acordo com os três pesquisadores estudados: Defleur e Rockeach (1993) e Rosenfeld (2002).

Para este último, os grandes pioneiros responsáveis pela concepção do cinema foram os Irmãos Lumière, inaugurando o cinema no dia 28 de dezembro de 1865, ao fazerem uma apresentação pública no Grand Café de Paris, no Boulevard dos Capucines, onde exibiram uma série de documentários sobre a vida cotidiana parisiense. Alguns títulos desses filmes foram atribuídos como “Uma Saída das Usinas Lumière”, “Briga de Bebês”, “O Trem”, “O Regimento” e “O Marechal Ferrant”. Rosenfeld (2002, p. 29), contudo, não desconsidera o trabalho feito por outros pesquisadores contemporâneos dos Lumière, como explica:

[...] Porém nesse mesmo terreno contavam-se então com numerosos pioneiros, que lançavam mão de todos os recursos da fotografia para decompor o movimento em suas várias faces.

Já para Defleur e Rockeach (1993), os Irmãos Lumière, tidos como referências e oficiais inventores da técnica, que mais tarde seria conhecida como cinema não são os únicos responsáveis pela concepção da Sétima Arte. Para os autores, a criação do cinema se deu em três etapas, sendo que cada uma consistia no aprimoramento da anterior. McLuhan (1971) justifica esse mecanismo de elaboração de novas tecnologias afirmando que geram um novo equilíbrio e, proporcionam, cada vez mais o interesse por técnicas mais apuradas de comunicação.

A primeira etapa foi a invenção da câmera obscura, que se fundamentava em um compartimento cuja luz era bloqueada, composto por um pequeno buraco, ao qual se podia ver, em seu lado oposto, a imagem invertida de uma cena externa. (DEFLEUR; ROCKEACK, 1993).

A segunda etapa se deu com o aperfeiçoamento da técnica de ilusão de movimento. O belga Josh Plateau foi pioneiro ao aprimorar tal técnica, baseada na rápida apresentação de um desenho através de uma máquina denominada fantascópio.

Essa máquina, que foi denominada fenaquistiscópio ou fantascópio, foi o primeiro verdadeiro aparelho de cinema. Fora assim, inventado um sistema, baseado em conhecidos princípios de visão, que permitia um observador humano perceber uma ilusão de movimento tranqüilo e contínuo de figuras imóveis apresentadas em série. (DEFLEUR; ROCKEACK, 1993, p. 83.).

Ironicamente, Plateau acabou ficando cego ao realizar uma pesquisa que consistia em filtrar longamente a luz do sol. Suas pesquisas posteriores para o aperfeiçoamento do fantascópio foram realizadas com a visão do cientista totalmente debilitada.

Posteriormente a esses dois processos, o próximo obstáculo a ser quebrado foi o uso da captação das imagens na câmera obscura, que resultou no surgimento da fotografia. Com a captação dessas imagens, a dificuldade em fixá-las e conservá-las para a eternidade demandou estudos e investimentos em mecanismos para essa

conservação, criando-se, assim, o filme fotográfico, que mais tarde se tornaria a película de cinema.

O daguerreótipo foi a principal forma para esse anseio. Criado pelo francês Louis Daguerre em 1839, o aparelho trabalhava através de uma chapa polida descrita desta forma pelos autores:

Era exposta a vapores de iodo (para formar iodeto de prata). A luz incidindo nessa chapa, quando corretamente exposta na câmara, fazia o iodeto de prata ser drasticamente modificado onde a luz forte incidia, mas permanecendo relativamente inalterado onde a luz de menor intensidade batesse na chapa.(DEFLEUR; ROCKEACK, 1993, p. 84-85).

Esse processo químico resultou na criação de imagens nítidas e de boa qualidade, e, conseqüentemente, no filme fotográfico. Com esses três processos concluídos e entrelaçados, o cinema já era uma realidade. O cinetoscópio foi o resultado final dessas pesquisas e já era capaz de projetar imagens em movimento. Para efetivar eternamente a invenção, somente uma única etapa faltava: torná-la pública.

A maneira encontrada para atrair interessados em ver as imagens projetadas e, ao mesmo tempo, captar essas imagens, foi transformar essas exibições em eventos públicos, e os estabelecimentos escolhidos para isso geralmente foram cafés e bares subterrâneos parisienses, frequentados, em sua maioria, por pessoas de baixa poder aquisitivo. Nesses locais eram criadas cenas dirigidas de maneiras improvisadas, em que os atores eram os próprios freqüentadores do local:

Os elencos desses filmes arcaicos eram geralmente recrutados num “café”, onde frequentadores desempregados ou cidadãos comuns de aparência adequada eram solicitados a se reunir em certa hora. Um fotógrafo arrojado entrava em ação, contratava quatro ou cinco tipos convenientes e fazia o filme, instruindo-os sobre o que fazer: “Agora finja desferir uma pancada na cabeça desta senhora; e (para a senhora): “E a senhora finja que cai”.(PANOFKY, [1970?], p. 320, grifo do autor).

Tal fato fez com que as sessões se direcionassem apenas para esse tipo de público, o que afetou o conteúdo dos filmes exibidos, fazendo com que a fama do cinema e de suas exibições públicas tenham sido consideradas por muitos como voltadas para um conteúdo de baixo gosto cultural e nível intelectual (DEFLEUR;

ROCKEACK, 1993). O efeito cativo do cinema na população da época tornou-se um fenômeno monstruoso, definido por Kemp (2011):

Um dos principais fatores para a rápida universalização do cinema era sua grande limitação: o silêncio. Filmes mudos eram facilmente adaptáveis, a custos baixos: bastava colocar alguns intertítulos traduzidos e um filme poderia ser exibido para platéias de qualquer lugar. (KEMP, 2001, p. 8).

Esse conteúdo, que foi por muito tempo visto com preconceituoso, consistia em comédias ingênuas, em que a pancadaria era o principal fator atrativo aos novos interessados. Essas comédias definiram o primeiro gênero cinematográfico do cinema, segundo Bergan (2010, p. 10):

Perseguições, tombos e tortas na cara são os elementos mais associados à Comédia Pastelão, mas o termo pode ser usado para cobrir toda comédia física muda. Gênios como Charlie Chaplin, Buster Keaton [...] elevaram o pastelão ao status de arte refinada.

Outros gêneros também faziam sucesso, inclusive a pornografia – dentro dos limites da época –, sendo que o curta “Bridget Serviu Despida a Salada” é o exemplar de maior êxito dessa época.

2.2 O SOM NO CINEMA

A fascinação gerada pelo cinema – uma arte nunca antes vista na História – fez com que seu conteúdo fosse deixado em segundo plano, já que a novidade tecnológica recém-descoberta era o que mais importava. Essa situação começou a mudar com o tempo, à medida que os espectadores ficavam mais exigentes e já estavam cansados do que habitualmente viam nessas exibições, passando a reivindicar filmes com mais apuro técnico e histórias mais elaboradas.

Surge, então, a ideia de introduzir o som nos filmes, que perdura por toda a era do cinema mudo e se dá através de dois experimentos, que se mostraram eficazes e, assim, foram evoluindo pouco a pouco, como afirma KEMP (2011, p. 78), ao explicar esses dois formatos:

O som em disco (no qual o som era veiculado por um fonógrafo em sincronia com a imagem) e o do som em película (no qual ele era gravado fisicamente no filme em que estava impressa a imagem). Embora no início o primeiro método tenha alcançado sucesso, com o processo Vitaphone dominando a indústria, foi a gravação do som em película que prevaleceu.

O avanço de introduzir o som no cinema não deu ao filme de cinema o efeito esperado, pois os motivos que levaram os produtores cinematográficos a investir nessa nova tecnologia não eram as reivindicações do público, mas sim motivos técnicos. O projetor e a vizinhança dos estúdios onde os filmes eram gravados eram barulhentos, e a câmera, ultrasensível a qualquer tipo de som, captando todos os ruídos ambientes. A tecnologia para inseri-la no filme, no primeiro caso, se dava ao vivo, através de uma banda no mesmo espaço onde a película estava sendo exibida ou a música se dava através de um gramofone, como explica Rosenfeld:

Alega-se, por exemplo, que a música, no início, não veio satisfazer um impulso artístico, mas a simples necessidade de encobrir o ruído do projetor, visto que naquela época “pré-histórica” do cinema não havia paredes entre o aparelho projetor e a sala de espetáculos. Com efeito, um ruído desagradável perturbava consideravelmente o prazer visual. Por conseguinte, os proprietários do cinema recorreram desde o início a pianistas e logo em seguida a orquestras (também a órgãos especiais), neutralizando um som desagradável por um som mais agradável. (LONDON, [?] apud ROSENFELD, 2002, p. 123).

A inovação era arcaica e não estava em sintonia com o que era exibido na tela. Os diretores se reuniam com os músicos antes das gravações para conversarem e determinarem as sincronizações das músicas em cada cena. Com isso, se realizavam as primeiras tentativas efetivas de unirem de forma harmoniosa o som e as cenas. Isso fez com novas profissões surgissem e outras, que já existiam, se adaptassem especificamente para trabalharem com a música no cinema, caso dos compositores e dos editores de música. Esses profissionais propuseram um avanço que facilitaria a vida dos diretores e envolvidos na produção dos filmes: compor uma música específica para cada cena, pois, anteriormente, apenas uma música acompanhava toda a projeção do filme, e por isso a dificuldade de sincronização.

Com essas melhorias na produção, os diretores passaram a enviar os filmes para os editores e compositores com marcações nas cenas em que a música

deveria ser colocada. Experiência que se tornou bem sucedida e melhorou a qualidade dos filmes.

A junção entre o som e o cinema também teve a ajuda acadêmica, com publicações de pesquisas de estudiosos da área, como cita Rosenfeld (2002, p. 127, grifo do autor):

Nos anos subsequentes sucedem-se em grande número artigos e ensaios pragmáticos em periódicos e jornais especializados, com o feito de dar instruções precisas para “combinar a música com a atmosfera do filme”, geralmente com referências concretas a filmes de grande êxito e às suas respectivas compilações musicais.

Com o cinema entrando no modelo capitalista de mercado, a pretensão - e necessidade – em conceber um filme falado, sem os letreiros explicativos intercalados as cenas, que a essa altura já se tornaram supérfluos, era uma realidade constante. Rosenfeld (2002, p. 129) explica que:

O filme falado, sobrecarregado de diálogos, não foi uma necessidade íntima, mas uma imposição externa da técnica e do fetichismo dos industriais, que não desejavam escapar de nenhum aperfeiçoamento técnico por medo da concorrência e na esperança de conquistar um público mais amplo.

Durante os anos de 1925 e 1926, nos estúdios da Warner Bros., iniciaram os experimentos para o primeiro filme falado da história, “O Cantor de Jazz”. Com o apoio técnico de Nathan Levinson, antigo engenheiro-chefe do estúdio hollywoodiano e dirigido por Alan Crosland, o filme foi lançado em 1927 e marcou a história da Sétima Arte como o primeiro filme falado a ser lançado. Porém, apresentava apenas duas cenas dialogadas indicada através dos intertítulos. Somente no ano seguinte, “Luzes de Nova York”, dirigido por Brian Froy, apresenta seu conteúdo totalmente falado e com os recursos sonoros disponíveis.

Com “O Cantor de Jazz” e “Luzes de Nova York”, o cinema passa por uma revolução. As estruturas narrativas dos filmes precisavam ser mudadas e a dublagem dos filmes sonoros não seriam cabíveis. Capuzzo (1999, p.59) explica que o som torna-se mais que uma opção:

Para a narrativa cinematográfica, ele agora é uma obrigatoriedade, o que irá remodelar de vez os padrões técnicos e dramáticos até então desenvolvidos. O contraponto imagem e som permitirá maior complexidade narrativa, podendo o cinema contar com recursos mais expressivos, permitindo dar conta de temáticas e articulações mais ousadas.

É nessa época que surgem os musicais, filmes em que a história se desenvolve através de números cantados e dançados pelos atores. Bergan define o gênero como

Uma aliança curiosa entre o sonho e a realidade, que deu a diretores, cenógrafos e diretores de fotografia um ambiente mais criativo dentro da estrutura comercial de Hollywood. O gênero propiciou experimentos com contraste, cor, ilusões de ótica técnicas de tela dividida, sobreposição, truques de fotografia, cenários surreais e animação. Isso fez do musical uma vertente de filmes imaginativos, mas não herméticos, e rentáveis para os estúdios. (BERGAN, 2011, p. 94).

Surgem os monstros cinematográficos, como “King Kong”, de 1933, cuja trilha sonora serviu para criar novas perspectivas de utilização dramática do som no cinema, Capuzzo (1999). Os grunhidos do monstro gigante se tornaram peça chave da história e principal atrativo do filme, criando novas possibilidades de tensões dramáticas para filmes posteriores. Também nessa época se desenvolvem os romances dramáticos, como “... E O Vento Levou”, de 1939, e o público pode acompanhar a história da heroína Scarlett O’Hara sem interrupções de letreiros explicativos, que foram substituídos por diálogos exagerados e melodramáticos.

Não demorou para que o balanceamento entre o discurso dialógico e o discurso imagético ficassem em plena sintonia. A partir dos anos 30, o cinema falado já estava consolidado. Seus astros, que fascinavam o público, como Charles Chaplin, Rodolfo Valentino, Buster Keaton, Clark Gable, Gloria Swanson, Bette Davis e Claudette Colbert se tornaram ícones de uma geração e os filmes, agora falados, não precisam se preocupar com as barreiras idiomáticas, já que a criação das legendas – uma espécie de substituto dos intertítulos dos filmes mudos – se encarregava de fazer com que a história fosse entendida pelo público mundo afora. Em razão disso, a partir daquele período, o cinema passou a ser considerado um exímio meio de comunicação de massa, status que lhe possibilitaria ser usado como mecanismo político e ideológico nos anos subsequentes.

2.3 A MÚSICA DE FUNDO E SUA RELAÇÃO COM O IMAGINÁRIO POPULAR

A música é uma grande aliada do cinema na hora de contar suas histórias. Para Orme (1932), ela é indispensável para manter a tensão dramática durante intervalos nos diálogos, transições em tempo e espaço, flashbacks, cenas em que o personagem espera, etc. Através dessa definição, Rosenfeld (2002) afirma que a função primordial da música no cinema seria a humanização da arte, já que o cinema possui o mesmo fio condutor do teatro, mas não tem seus espectadores presencialmente no momento em que a história está sendo contada. A música, então, permite que a relação espectador-ator-diretor no cinema seja mais quente que a do teatro, cabendo a música suprir essa “deficiência” cinematográfica. Sendo assim, a música no cinema, de acordo com Rosenfeld (2002, p.143), pode fazer com que o espectador se lembre do filme, mesmo quando ouvida isoladamente e vice-versa:

Todavia, alguns compassos de música, inicialmente, durante a projeção dos letreiros e durante algumas poucas cenas do filme, são em princípio suficientes para criar uma totalidade diversa da de um filme sem música nenhuma: mesmo sem serem notados pelo público, criam nele, conscientemente, um estado de consciência específico e impregnam, assim, todo o filme com a dinâmica peculiar à música [...] Ao assistirmos um filme, a nossa consciência apreende uma totalidade de imagens e sons e vinte compassos de músicas ouvidos no início estão presentes, inconscientemente, ao serem projetados nos últimos metros de celulóide.

A música pode mudar o modo de assistir a um filme inconscientemente, fazendo seu espectador se envolver mais com a história assistida. Isso tem um efeito que ultrapassa as barreiras cinematográficas, quando a música de um filme ganha vida própria e se torna mais famosa que o próprio cinema. Caso de trilhas sonoras que venderam milhares de cópias de discos e ficaram semanas nas paradas de sucesso das rádios, como as trilhas dos filmes “Flashdance”, de 1983, “Os Embalos de Sábado à Noite”, de 1977 e “Karatê Kid”, de 1984. Tais músicas, muitas vezes, acabam se desvincilhando do filme que a fez ter vida e, no imaginário popular, ela pode, muitas vezes estar ligadas com o seu filme ou não, como no documentário “O Triunfo da Vontade”, em que os acordes musicais são fundamentais para o espectador sentir de perto a supremacia nazista, retratada no filme. Essa situação remete ao objetivo inicial desta pesquisa testar as

potencialidades da música no cinema, verificando se há a simbiose entre a linguagem radiofônica e cinematográfica, fixada, em hipótese, no imaginário popular.

2.4 USO IDEOLÓGICO DO CINEMA

As histórias apresentadas na tela começavam a traduzir a situação sócio-política de cada país que produziam cinema, ficando os filmes conhecidos como responsáveis por realizarem propagandas políticas, como explica Costa (2009):

Os filmes refletem também as correntes e atitudes existentes numa determinada sociedade, ou seja, sua política, pois “o cinema não vive num sublime estado de inocência, sem ser afetado pelo mundo, tem também um conteúdo político, consciente ou inconsciente, escondido e declarado (COSTA in FILHO, 2009, p.58).

Exemplo máximo da panfletagem ideológica no cinema se deu durante a ascensão do nazi-facismo. O ministério da propaganda nazista, criado em 1933 e comandado por Joseph Goebbels financiou obras como “O Triunfo da Vontade” (1935) e “Olympia” (1937), de Lenin Rieffenthal. O mesmo ministério também se engajou na propaganda anti-semita, em filmes como “O Eterno Judeu” (1940) e “Judeu Suss” (1940). Do mesmo modo, o cinema soviético passou a ser instrumento político após a Revolução de Outubro de 1937. O cinema do país passa para as mãos do Estado e a liberdade artística é banida das produções, em detrimento de ideais políticos.

O amadurecimento do cinema como arte ocorre a partir do momento em que se percebe o desinteresse pelo que já existia e o anseio por algo novo dentro do próprio cinema, fazendo com que as produtoras de filmes se expandissem para atenderem essa demanda. Paralelo a isso, o cinema também passa por transformações durante a Primeira Grande Guerra (1914 – 1918) e firma os Estados Unidos da América como o maior produtor cinematográfico mundial. Isso se deu pela paralisação da produção dos filmes europeus devido ao conflito, ficando a cargo dos norte-americanos atenderem a demanda de trazer novas produções para o divertimento de todos. Dessa forma, Hollywood se tornou o maior pólo produtor de filmes mundial, como afirma KEMP (2011, p. 9):

Com a redução das atividades dos cineastas europeus por causa do conflito, a emergente indústria cinematográfica americana – com fundos exorbitantes e recém estabelecida na Costa Oeste – aproveitou a oportunidade. Nos anos 1920, Hollywood, com recursos financeiros e técnicos inigualáveis, tinham assegurado papel principal no mundo do cinema e se tornado uma irmã irresistível para os talentos do além-mar – situação que permanece até hoje.

Essa indústria norte-americana que se concretizou como o maior pólo de entretenimento mundial passou por diversas transformações, desde o período da Primeira Guerra Mundial até os dias atuais. Muitas dessas transformações possuíam caráter político-ideológico. Pouco após o final da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), filmes soviéticos como “Quando Voam as Cegonhas”, de 1957 e “A Balada do Soldado”, de 1959, denunciavam horrores do conflito. Na época da Guerra Fria (1947 – 1989), por exemplo, caracterizada pelo conflito bipolar entre os Estados Unidos e a União Soviética, o cinema serviu para assegurar os valores e pensamento de cada uma das potências envolvidas nessa guerra. Filmes de super-heróis, como “Super Man – O Filme”, de 1979, suspenses como “Cortina Rasgada”, de 1966 e “Correspondente Estrangeiro”, de 1940 e a série sobre o agente secreto James Bond “007”, foram símbolos da guerra entre esses dois pólos de poder, representando o modelo capitalista, liderado pelos EUA. E a trilha sonora estava lá, assegurando, ainda mais, a mensagem a ser passada.

Desde sua criação, o cinema foi se aprimorando cada vez mais. Novas técnicas que facilitavam o acesso público a essa mídia foram surgindo, como a criação do videocassete e, novos filmes, que passaram despercebidos pelos cinemas, ganharam novos admiradores, como o musical “The Rocky Horror Picture Show” e o clássico da ficção científica “Blade Runner – O Caçador de Andróides”. Tais filmes, por sua vez, também puderam ter suas trilhas difundidas a partir dessa nova tecnologia.

Com a chegada do século XXI, o cinema, mais uma vez, se reinventa, devido ao fácil acesso aos downloads gratuitos de filmes na internet, muitas vezes antes mesmo da estréia do próprio filme. Para manter o público freqüentador de cinemas aquecido são criadas novas formas de atraí-los, como as salas equipadas com a tecnologia THX, criado pelo cineasta George Lucas em 1983, com alta qualidade sonora. Da mesma forma, o cinema em terceira dimensão, mais conhecido como “3D” foi implantado. Para a apreciação deste tipo de filme, o uso de óculos especial

é imprescindível, devido a uma ilusão de ótica que faz com que objetos da tela saltem aos olhos do espectador.

Tido como a Sétima Arte, pelo italiano Ricciotto Canudo no Manifesto das Sete Artes, publicado em 1923, o cinema continua até hoje fascinando milhares de pessoas mundo afora, pela sua capacidade de atingir um grande público, ao mesmo tempo em que pode se direcionar individualmente para cada apreciador desta arte.

“Pequena caixinha, que carreguei quando em fuga
Para que suas válvulas não pifassem,
Que levei de casa para o navio e o trem para que os
meus inimigos continuassem a falar-me
Perto de minha cama e para a minha angústia,
As últimas palavras da noite e as primeiras da manhã
Sobre suas vitórias e sobre meus problemas
- Prometa-me não ficar muda de repente.”
Bertolt Brecht, dramaturgo alemão

3 O RÁDIO

Este capítulo tem como objetivo destacar o rádio como veículo de comunicação. Buscar em suas origens os motivos que levaram o veículo ter sido o mais influente meio de comunicação da primeira metade do século XX. Também traçar um panorama do rádio no Brasil das décadas de 1920 a 1940. Por fim, apresentar, através de suas especificidades, como o rádio auxiliou a ascensão dos impérios nazi-fascistas.

3.1 ORIGENS DA RADIODIFUSÃO

O rádio foi outro meio de comunicação de massa que surgiu através de inúmeras experiências técnico-científicas do final do século XIX e início do século XX. Um dos meios de comunicação mais populares de todos os tempos, tendo seu auge nas décadas de 1930 e 1940, o rádio se utiliza de transmissões de ondas eletromagnéticas para transmitir a distância mensagens sonoras destinadas a um grande número de pessoas.

Esse meio de enviar mensagens surgiu com base nas pesquisas sobre a existência dessas próprias ondas e nos avanços obtidos a partir do telégrafo e do telefone, ambas as tecnologias que enviavam mensagens com a utilização de fios.

O primeiro resultado desses experimentos foi o telégrafo. Este foi criado pelo norte-americano Samuel Morse (1791 – 1872), que aprimorou pesquisas anteriores de Benjamin Franklin e Hans Christian Orsted, que comprovaram a relação entre a eletricidade e o magnetismo. Morse criou o aparelho que foi batizado com o seu nome, entre os anos de 1832 e 1837. Ferrareto (2001, p. 81) especifica o funcionamento do código Morse:

O aparelho de Morse intercalava impulsos elétricos breves e longos que correspondiam, respectivamente, a pontos e traços de acordo com um código que passou à História com o nome de seu inventor.

Anos mais tarde às descobertas de Morse, Alexander Graham Bell criou em 1876 o telefone. O funcionamento do aparelho consistia em conduzir a voz humana a outro ponto, através de suas próprias vibrações. Segundo Ferrareto (2001, p. 81), o telefone baseava-se nas seguintes características:

As vibrações da voz humana são transformadas em um fluxo de elétrons e recompostas na sequência, em forma de som. Assim, ao falar, uma pessoa faz vibrar uma membrana metálica colocada junto a um pequeno recipiente repleto de carbono granulado submetido a uma corrente elétrica. Este fluxo de elétrons varia conforme as vibrações. Na outra ponta, a do receptor, dá-se o processo inverso.

Paralelamente às pesquisas que deram origem ao telégrafo e ao telefone, ocorreram outros estudos acerca da eletricidade. Na Grã-Bretanha, o professor de Física James Clerk Maxwell elabora a teoria na qual propõe que o efeito combinado da eletricidade com o magnetismo no espaço produz uma propagação da vibração com a velocidade da luz ($2,997925 \times 10^8$ m/s). Com o tempo, a teoria foi confirmada pelas experiências de Heinrich Hertz (1857 – 1894). Essas pesquisas foram fundamentais para o início do desenvolvimento do rádio, uma vez que os produtos das mesmas (o telégrafo e o telefone) conseguiam a proeza de transmitir e receber mensagens a longo alcance, com o uso de fios. Esses e outros cientistas, não contentes com os resultados obtidos, não desistiram até descobrirem outra forma em que a transmissão de mensagens realizadas ultrapassasse essa barreira física e adquirisse a tecnologia necessária para a transmissão sem fio.

Um dos muitos pesquisadores da área de radiodifusão foi o italiano Guglielmo Marconi (1874 – 1937), que é tido por muitos como o principal inventor e responsável pelo rádio, como hoje é conhecido. Industrial e empreendedor, dedicou anos de sua vida às pesquisas com experimentos em radiodifusão em equipamentos cuja fabricação partia do próprio Marconi,

Empregou esses equipamentos em suas tentativas, fazendo soar uma pequena campainha ligada aos equipamentos de recepção em transmissões que chegaram, gradativamente à distância de um quilômetro. Mais tarde, já na Grã-Bretanha, começa, sistematicamente, ampliar o raio de ação de seus aparelhos até que, em 27 de julho de 1896, realiza a primeira demonstração pública confirmada da radiotelegrafia. (FERRARETO, 2001 p. 82).

Esse feito fez com que Marconi conseguisse a patente do primeiro telégrafo sem fio. Aprimorando ainda mais suas pesquisas, consegue, em 1901, fazer com que uma mensagem cruzasse o Oceano Atlântico através de sinais radiotelegráficos e chegasse a Newfoundland, no Canadá, a letra S em Código Morse, transmitida de Poldhu, na Grã-Bretanha.

Enquanto na Europa e na América do Norte, as pesquisas para aprimorar os modelos de radiodifusão andavam a pleno vapor, no Brasil, o padre Roberto Landell de Moura trabalhava em experimentos com transmissão e recepção de sons por meio de ondas eletromagnéticas. Landell ganha fama definitiva em 1884, quando faz demonstrações públicas de seu trabalho.

Foi em Campinas que o padre Landell de Moura, utilizando uma válvula amplificadora, de sua invenção e amplificação, com três eletrodos, transmitiu e recebeu a palavra humana através do espaço! A experiência foi por ele repetida dois anos depois, em 1894 (ainda antes do aparecimento de Marconi), na capital de São Paulo. A nova sensacional demonstração foi feita no alto da Avenida Paulista para o alto de Santana, numa distância aproximada de oito quilômetros em linha reta. (TAVARES, 1999, p. 22)

O sucesso dessa apresentação fez com que Landell adquirisse, em 9 de março de 1901, a patente brasileira sob os aparelhos dos quais fez demonstrações. Mais tarde, ganha fama e novas patentes internacionais de seus projetos em 1904. O Patente Office at Washington concedeu a Landell de Moura três cartas para um telégrafo sem fio (número 775.846), um telefone sem fio (número 775.337) e um transmissor de ondas (número 771.917), segundo Ferrareto (2001).

Dessa forma, pode-se afirmar que o rádio possui como um de seus pais um brasileiro nato, porém, sem o devido reconhecimento. Roberto Landell pouco é conhecido pelas suas contribuições às pesquisas de radiodifusão. De acordo com Ferrareto (2001), o motivo desse esquecimento se dá por questões políticas e econômicas. Com a Grã-Bretanha sendo a maior potência mundial do final do século XIX e início do século XX, a radiotelegrafia e a radiotelegrafia tinham papel fundamental em estratégias bélicas desses países. O reconhecimento pelas contribuições de um latino-americano para a radiodifusão contrariava a hegemonia britânica dentro desse campo. Tavares (1999) defende que o pioneirismo da radiotelegrafia se deve todo e exclusivamente ao padre brasileiro, uma vez que suas pesquisas na área surgiram antes de todos os outros pesquisadores europeus.

3.2 O RÁDIO SE TORNA UMA REALIDADE

Todas as pesquisas surgidas até 1906 tinham como seu principal problema o uso imprescindível dos fios para a emissão das mensagens. Mas a situação mudaria nesse mesmo ano quando o norte-americano Lee DeForest cria um mecanismo para que a comunicação se dê sem a utilização de fios:

Com base no diodo inventado dois anos antes pelo inglês John Ambrose Fleming, desenvolve o triodo ou válvula amplificadora que aumenta as características do sinal, estabilizando-o. Este passo é internacionalmente aceito como definitivo para o surgimento da radiodifusão sonora. (FERRARETO, 2001, p. 86).

Porém, não foi Lee DeForest que se tornou famoso pelo feito. Reginald A. Fessender, canadense que transmitiu o som de um violino, trechos da Bíblia e de uma gravação fonográfica da estação Brant Rock, em Massachusetts, que foram ouvidos por diversos navios da costa americana, usando um alternador desenvolvido pelo sueco Ernest Alexanderson, criou a estrutura básica do processo de transmissão de amplitude modulada. O conceito se baseia na teoria da onda contínua, em que a onda sonora era sobreposta à de rádio e transmitida ao receptor, onde o ouvinte escutava apenas o som.

Mesmo após tantas pesquisas realizadas com êxito, o rádio ainda não era uma realidade. Foi então que, em 1916, o russo radicado nos Estados Unidos David Sarnoff, um jovem técnico da companhia Marconi, idealiza, diante de todas as pesquisas realizadas anteriormente, o emprego da tecnologia em um novo produto, diferente do radiotelegráfico e da radiotelefonia e sugere à Marconi Company um projeto em que o rádio é descrito como um meio de entretenimento doméstico, cuja pretensão seria a de levar música e informação por meio da transmissão sem fios. O receptor consistiria em uma pequena caixa de música radiotelefônica, adaptada para que as ondas passassem de uma a outra com um simples girar de chave ou aperto de um botão. Porém, a ideia foi ignorada pela Marconi Company. Foi assim que o rádio se tornou uma realidade. Diferentemente de seus irmãos mais velhos, o radiotelegráfico e a radiotelefone, o rádio proporciona algo mais além da interação entre dois sujeitos fisicamente afastados. Ao contar com as músicas que eram

tocadas, o rádio se tornou quase que instantaneamente um meio de comunicação de massa.

Após ter sua ideia menosprezada pela empresa de Marconi, Sarnoff tem o seu projeto amparado e financiado pela Westinghouse Electric and Manufacturing. Isto se deve ao sucesso das transmissões do precursor de Sarnoff, Frank Conrad, que definiu o modelo radiofônico – a estação, o público, os programas e os anúncios subvencionados à programação:

Em 1920, o executivo Harry P. Davis, da Westinghouse, experimentou uma epifania. A atenção despertada por uma transmissão de rádio amador, a partir de uma garagem, “fez com que um pensamento viesse à mente”, escreveu Davis mais tarde, “no sentido de que os esforços que estavam sendo despendidos para desenvolver a radiotelegrafia como um sistema de comunicação confidencial estavam equivocados, e que, ao invés disto, sua aplicação se dava, na realidade, no campo de ampla publicidade.” [...]. No dia 2 de novembro de 1920, estimulada por Davis, a Westinghouse lançou a primeira estação de rádio comercial – a KDKA de Pittsburgh [...]. (STEPHENS, 1988, p. 613-614, grifo do autor).

Consequentemente, a partir deste período, surge a publicidade no rádio e este meio de comunicação nos Estados Unidos cresce cada vez. Motivos políticos e militares foram os que mais influenciaram para que o rádio ganhasse força no país, como cita Ferrareto (2001, p. 90):

No início da década de 20, a indústria norte-americana disputa o controle das cartas patentes necessárias à implementação das comunicações por ondas eletromagnéticas. A produção, que crescera durante a Primeira Guerra Mundial, corria o risco por falta de demanda. A radiodifusão sonora aparece como uma saída economicamente viável [...] Havia também a oposição das forças armadas dos EUA, já que a tecnologia radiofônica era estratégica para as comunicações militares.

A partir da KDKA, houve uma explosão de nascimentos de inúmeras outras emissoras e suas afiliadas. Em 15 de novembro de 1926 surge a National Broadcasting Corporation (NBC), inicialmente subdividida em duas. A Red Network e a Blue Network. A Vermelha transmitia programas de apelo popular, enquanto a Azul, era mais erudita, com programas de cunho cultural.

Em 1928 surge a Columbia Broadcasting System (CBS), que, nos seis anos seguintes já possuía 97 afiliadas contra a NBC. Outras emissoras que surgiram na mesma época foram Mutual Broadcasting System (MBS), controlada pelo Chicago Tribune e em quatro emissoras independentes comandadas pela WOR, de Nova Iorque. Por fim, surge a American Broadcasting Company, (ABC) em uma atitude antitruste do governo norte-americano devido ao grande avanço da National Broadcasting Corporation.

3.3 O RÁDIO NO MUNDO

O desenvolvimento do rádio ocorreu de forma mais vagarosa na Europa e no restante do mundo. Em 1925, já existiam transmissões regulares em 19 países europeus, na Austrália, no Japão e na Argentina. A estes países, pode-se acrescentar o Brasil, onde as primeiras emissões regulares datam de 1923. (ALBERT; TUDESQ, 1993 apud FERRARETO, 2001, p. 93).

Na Grã-Bretanha, surge, em outubro de 1922, a British Broadcasting Company (BBC), que viria a se tornar a maior rede de meios de comunicação pública do país,

Um dos marcos do rádio mundial surge em meados dos anos 20. Desde 1919, a British Marconi fazia emissões regulares na Grã-Bretanha. Com outros grupos empresariais criam, em 18 de outubro de 1922, a British Broadcasting Company. Em 1926, o governo britânico estatiza a radiodifusão no país e encampa a empresa que integra, a partir de então, a British Broadcasting Company. (FERRARETO, 2001, p. 92).

Dessa forma, o rádio se tornou mundialmente famoso e o primeiro meio de comunicação a falar individualmente com seu público, sendo que cada ouvinte era uma espécie de espectador único das mensagens radiofônicas e tocado de uma forma particular em meio aos milhões que recebiam essa mesma mensagem.

Prova maior deste fato foi o que ocorreu nos Estados Unidos, em 30 de outubro de 1938. Na noite da véspera do Halloween daquele ano, a população americana, já assídua ouvinte do rádio, se viu em pânico ao ouvir na Columbia Broadcasting System (CBS) a notícia de uma possível invasão extraterrestre no país, como explica Prado (2012):

Em 30 de outubro de 1938 Orson Welles, um jovem ator de 23 anos, provoca pânico generalizado nos Estados Unidos, levando ao ar um programa radiofônico baseado de H. G. Wells, “Guerra dos Mundos”, que simula a invasão da Terra por marcianos. O programa, feito em estilo radiojornal, dá a ideia de uma situação real, especialmente para os ouvintes que não ligaram desde o início da apresentação. O congestionamento telefônico atinge níveis de colapso, especialmente na região de Nova Jersey, local da suposta invasão extraterrestre. (PRADO, 2012, p. 108-109).

Para aumentar a veracidade da simulação, entravam ao ar depoimentos de “especialistas” no assunto, como o Professor Pierson, famoso astrônomo do Observatório de Princeton, vivido pelo próprio Welles. Outro ator, desempenhando o papel de secretário do Interior foi ao ar para falar sobre o caos que se instalara no país. Além disso, Welles usou artifícios como sons, músicas e ruídos que remetiam o ouvinte a naves espaciais e invasões, parecidas com as do cinema, em filmes de ficção científica.

Após este episódio, Welles viria a se tornar um importante cineasta, responsável por obras que revolucionariam a linguagem cinematográfica e ficariam marcadas para sempre na história do cinema, como os clássicos “Cidadão Kane”, de 1940, “A Dama de Shanghai”, de 1947 e “A Marca da Maldade”, de 1958”.

3.4 O RÁDIO NO BRASIL

O rádio surge no Brasil devido às ações de duas figuras: os médicos Edgar Roquette Pinto (1884 – 1954) e Henrique Morize (1860 – 1930). O êxito dos experimentos e das transmissões radiofônicas mundo afora despertou o interesse dos mesmos a trazer o rádio para o Brasil, inaugurando, em 1923, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, como afirma Calabre (2002, p. 11):

O sucesso e a repercussão das primeiras transmissões radiofônicas na imprensa resultaram, logo no ano seguinte, no estabelecimento da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Organizada graças aos esforços de Roquette Pinto e Henrique Morize, pretendia criar um rádio cuja programação teria finalidade estritamente culturais e educativas. Essa foi oficialmente a primeira de muitas emissoras que surgiram em todo o país.

Como o próprio nome já denuncia, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro funcionava de forma amadora, em sociedade com os colaboradores que se interessavam em ajudar a manter a emissora. Para isso, esses associados a auxiliavam com uma pequena quantia mensal, sendo essa a única verba que os responsáveis pela emissora dispunham para o seu funcionamento e manutenção. Tal situação fazia com que apenas pessoas com alto poder aquisitivo colaborassem e possuíssem certo controle das emissoras de rádio.

A programação oferecida era de cunho educativo e incluía leitura de obras de literatura brasileira, francesa e inglesa, além de lições de História natural, física, química e idiomas, como o italiano e o francês. A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro também dependia diretamente de seus associados, já que esses emprestavam seus discos de acervos pessoais para alimentar a grade. Com isso, eram agradecidos ao vivo pelo locutor do programa.

Outras emissoras foram abertas no mesmo período, com funcionamento semelhante à Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, mas as inúmeras dificuldades – falta de profissionais qualificados, equipamentos, programação fixa e colaboradores - fizeram com que muitas delas não conseguissem manter-se por um longo tempo e fechassem suas portas.

Para resolver os percalços que o rádio brasileiro enfrentava, a solução encontrada foi seguir o modelo radiofônico norte-americano e conceber propagandas feitas especialmente para serem veiculadas no meio radiofônico.

Porém, o decreto-lei n. 16. 657 (15/11/1924) determinava que “o Governo reserva para si o direito de permitir a difusão rádio-telephonia (broadcasting) de anúncios e reclames comerciais”. (CALABRE, 2002). Ou seja, os anúncios estavam sujeitos à autorização prévia para serem veiculados, o que não evitava a publicidade no rádio:

[...] Tal fato não impedia que as emissoras, mesmo não produzindo intervalos comerciais, tivessem seus programas patrocinados por anunciantes específicos, constantemente citados durante a irradiação. Entretanto, as dificuldades de se conseguir os patrocínios eram grandes. Predominava um sentimento de descrédito quanto à eficácia do rádio como veículo capaz de estimular o crescimento do consumo e de atrair novos clientes. (CALABRE, 2002, p. 14).

Devido à sua natureza nova e pouco conhecida, os anunciantes viam o rádio com desconfiança e poucos se aventuravam a entrar nesse meio. A situação começou a mudar com a vinda das agências de publicidade estrangeiras no Brasil, no final da década de 1920 e início da década de 1930, sendo as primeiras a McCann-Erikson e a Thompson. Paula (2013), explica que a propaganda no rádio surgiu logo no início da década de 1920, mas não era reconhecida como tal, pois muitas vezes o locutor fazia o anúncio de forma implícita:

[...] A propaganda nem era considerada propaganda por que eram feitos apenas agradecimentos às firmas e às pessoas físicas que tinham contribuído financeiramente para a manutenção da emissora. Noutras vezes, havia a leitura dos classificados publicados nos jornais, sem adaptação do texto à mídia. (PAULA, 2013, p. 12).

Anterior a esse período, o desenvolvimento do rádio brasileiro caminhava a passos lentos devido à instabilidade política vigente na época, o que fazia do rádio um inimigo em potencial caso divulgasse acontecimentos e proferisse propagandas contra o poder estabelecido. Para se proteger dessa suposta ameaça, o governo brasileiro tomou algumas decisões, como explica Calabre (2002, p. 16):

Para evitar qualquer risco, o governo limitou desde o decreto nº 16.657 (5/11/1924) as sociedades civis a transmitirem uma programação com fins educativos, científicos e artísticos de benefício público, ficando expressamente proibida a propagação de notícias internas de caráter político sem a prévia permissão do governo.

Com essa lei, a programação radiofônica ficou restrita a programas de caráter educativo e cultural. Essa programação acabava por ter seu público alvo apenas a elite brasileira, mas as emissoras ansiavam atingir um público mais amplo. Sem poder reformular a programação a um gosto mais popular, a solução encontrada pelas emissoras – que queriam atingir a maior quantidade de público possível – foi instalar alto-falantes em lugares públicos durante transmissões especiais. Dessa forma, um aglomerado de pessoas se juntava para ouvir a programação.

3.5 O AUGÉ

No final dos anos 1920, o hábito de se ouvir rádio já integrava parte da vida do brasileiro, se consolidando como o principal meio de comunicação do país. Isso fez com que as emissoras buscassem a profissionalização, deixando no passado o amadorismo com que o rádio brasileiro era feito. A primeira emissora a ser inaugurada tendo sua equipe profissionais qualificados para trabalharem no meio foi a Rádio Sociedade Record, de São Paulo. Fundada em 1928, a emissora prometia uma programação de qualidade, baseada em prestações de serviços através do jornalismo e entretenimento. Segundo Paula (2013), a emissora passou a ser modelo padrão para as demais, ao apresentar, a cada 15 minutos, música, informação e humor.

Um dos marcos da Era de Ouro do Rádio foi o “Programa do Casé”. Criado e comando por Ademar Casé, antigo vendedor de aparelhos de rádios da Philips, que inovou na forma como o rádio era trabalhado no Brasil, como cita Paula (2013, p. 14):

Na época, eram comuns intervalos sem som. A emissora ficava silenciosa, como se houvesse saído do ar, enquanto se preparava a produção ou mudança. Casé foi o primeiro a introduzir a programação totalmente sonorizada no Brasil, a exemplo da BBC de Londres, da qual era ouvinte.

Também foi no Programa do Casé que surgiu a primeira manifestação comercial, citando o anunciante de forma explícita. A propaganda se tratava de uma loja de utilidades domésticas e os versos foram escritos por Noel Rosa e Marília Batista, com base no samba “De Babado”: No dia em que fores minha. Juro por Deus, coração. Te darei uma Cozinha que eu vi ali no Dragão.

O “Programa do Casé” foi apenas um, de muitos programas que marcaram a Era de Ouro do Rádio, que caíram no gosto popular por meio de seus sucessos carnavalescos e programas humorísticos, sendo que o primeiro deles surgiu em 1931, na Rádio Sociedade, chamado “Manezinho e Quintanilha”, interpretados por Artur de Oliveira e Salu de Carvalho,

Em consequência disso, outros programas começaram a se organizar, em especial, “A Hora do Outro Mundo”, organizado por

Murce, na Rádio Philips. Além do “Programa do Casé” e do “Esplêndido Programa”, de Waldo Abreu, apareceram outros idênticos, de menor importância e de duração efêmera. (MURCE, 2007 apud PRADO, 2013, p. 174).

Os programas que realizavam concursos para eleger os reis e as rainhas do rádio se tornaram febres, assim como a criação de fã-clubes, que amavam arduamente seus ídolos radiofônicos, como lembra Calabre (2002, p. 40-41):

O rádio criou uma corte imaginária com Rainhas e Reis da Voz, sempre seguidos por súditos fiéis [...] As pessoas desejavam saber que aparência tinham o que vestiam, o que consumiam, como moravam seus astros prediletos [...] Eles poderiam ser vistos ao vivo nos programas de auditório que levavam multidões até as rádios [...] Foram os programas de auditório que criaram e alimentaram o fenômeno dos fã-clubes. O aumento da popularidade dos artistas, somado à disputa de Reis e Rainhas, dividiam os fãs em enormes torcidas organizadas [...] Os astros mais renomados chegavam a ter mais de um fã-clubes. Foram famosos os de Emilinha Borba, Ângela Maria, Dalva de Oliveira e Cauby Peixoto, mas as disputas mais acirradas de fã-clubes ocorreram entre os adoradores das cantoras Marlene e Emilinha Borba.

Porém, a mais bem-sucedida emissora radiofônica brasileira desta época foi a Rádio Nacional. Criada em 8 de março de 1940 pelo governo de Getúlio Vargas, que instituiu o decreto lei nº 2.073 e criou as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União. Na realidade, Vargas, estatizou uma empresa jornalística, A Noite. Após isso, o presidente encarregou o poeta e jornalista Gilberto de Andrade, que anteriormente trabalhava na Noite de ficar responsável pela direção musical e produção dos programas da Rádio Nacional. Com a audiência da emissora caindo a cada dia, Andrade toma decisões que seriam imprescindíveis para o futuro sucesso da emissora. Primeiramente trouxe um massivo investimento em publicidade para a Nacional, contratou profissionais qualificados e artistas já consagrados, como Lamartine Babo, Alcyr Pires Vermelho João de Barro e Dorival Caymi. A Rádio Nacional havia mudado, apresentando esses novos investimentos em uma programação especial para seu público. (SAROLDI; MOREIRA, 2005).

Com a consolidação da Rádio Nacional o impulso de criar programas que desafiassem os padrões técnicos estabelecidos na época e uma programação mais ambiciosa fez com que surgisse o programa Um Milhão de Melodias. Criado em 6 de janeiro de 1946 e transmitido todas às quartas-feiras às nove e trinta e cinco da

noite. Para Saroldi e Moreira (2005, p.62-63) a importância do programa se dá pela inovação

Ao quebrar o tabu das interpretações exclusivas. Versões inovadoras em arranjos próprios exigem novos intérpretes e alguns inventados, que se tornariam marcas registradas do programa, entre eles o Trio Melodia (Paulo Tapajós, Albertino Fortuna e Nuno Roland) e As Três Marias (originalmente com Marília Batista, Bidu Reis e Salomé Cotelli, esta logo substituída por Regina Célia). Mais tarde também o Trio Madrigal iria se transferir da Mayrink para a Nacional, o que permitiria unir de forma mais perfeita as vozes femininas e masculinas num sexteto que participava de diversas gravações comerciais.

Mas não foi somente de programas musicais que a Rádio Nacional sobreviveu. O radiojornalismo na emissora foi marcado pelo “Repórter Esso”, programa jornalístico importado de vários países latino-americanos e dos EUA, do qual fazia sucesso. Sua primeira transmissão ocorreu em 28 de agosto de 1941 e sua principal função era informar a população brasileira sobre os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), de acordo com Klöckner (2011, p. 55):

O noticiário era patrocinado pela Standard Oil of New Jersey, produzido pela United Express e supervisionado McCann-Erickson Corporation – todas as empresas norte-americanas. Tinha exatos cinco minutos de duração e se caracterizou, inicialmente, como um serviço de informações internacionais da guerra.

O “Repórter Esso” consagrou-se como o jornal falado mais famoso do Brasil. Parte desse sucesso se deve a Heron Domingues, cuja voz carismática e inconfundível fez com que os ouvintes acrescessem a credibilidade que o jornal teve durante os vinte e oito anos que ficou no ar.

O rádio teve sua Era de Ouro durante as décadas de 1930 e 1940 e o “Repórter Esso” foi apenas um dos muitos programas de sucesso deste período. Com a chegada dos anos 1950, um novo veículo de comunicação foi lançado, a televisão. O deslumbramento com esse novo meio faz com que os dias de glória do rádio ficassem para trás. Porém, como afirma Johnson (2001), o interesse por uma nova tecnologia pode ser efêmero na medida em que essa nova tecnologia, com o passar do tempo, passa a não oferecer algo de novo e o consumidor dessa nova mídia passa a se acostumar com o que ela tem a lhe oferecer.

Tal fato ocorreu com a migração imediata de público do rádio para a televisão, mas que se estabilizou quando o fenômeno descrito por Johnson se concretizou e o balanceamento de público entre as duas mídias se deu de forma harmônica.

3.6 USO IDEOLÓGICO DO RÁDIO

Como já foi visto até aqui, o rádio mudou radicalmente a área de comunicação na primeira metade do século XX. McLuhan (1971) afirma que o aspecto mais imediato do rádio é oferecer um mundo de comunicação não expressa entre o escritor-locutor e o ouvinte. Para o autor, a instantaneidade, a clareza na forma com que transmite suas informações, a proximidade com o ouvinte – que toma um rádio como um “amigo” íntimo para suprir a solidão física e psicológica -, sua oralidade, uma vez que atinge até mesmo cegos e analfabetos, pois não é necessário o conhecimento da leitura, nem mesmo a capacidade da visão para compreender a mensagem passada, sua mobilidade – um aparelho de rádio, em sua Era de Ouro, era relativamente pequeno e de pouco peso, o que facilitava sua locomoção – fizeram com que o rádio se tornasse um dos principais meios de comunicação já inventados. O historiador britânico Eric Hobsbawm explica o impacto do rádio na vida cotidiana das pessoas ao redor do mundo:

É difícil reconhecer as inovações da cultura do rádio, uma vez, pois muito daquilo que ele iniciou tornou-se parte da vida diária – o comentário esportivo, o programa de entrevistas com celebridades, a novela, e também todos os tipos de seriado. A mais profunda mudança que ele trouxe foi simultaneamente privatizar e estruturar a vida de acordo com um horário rigoroso, que daí em diante governou não apenas a esfera do trabalho, mas a do lazer. Contudo, curiosamente, esse veículo [...] embora essencialmente centrado no indivíduo e na família, criou sua própria esfera pública. Pela primeira vez na história pessoas desconhecidas que se encontravam provavelmente sabiam o que cada uma tinha ouvido [...] na noite anterior: o grande jogo, o programa humorístico favorito, o discurso de Winston Churchill, o conteúdo do noticiário. (HOBBSAWM, 1995, p. 195).

Todas essas características peculiares do rádio fizeram com que ele tivesse importante papel na ascensão do império nazista de Hitler, afinal, como um meio de comunicação democrático, o rádio pode disseminar ideias quase instantaneamente, e foi desta maneira que o ditador alemão conseguiu a tomada do poder:

[...] Hitler e seu ministro da propaganda, Joseph Goebbels, utilizam intensamente o rádio como meio de comunicação do nazismo com as massas. Suas emissoras incumbem-se de difundir a ideologia e os propósitos do Führer pelo mundo [...] A ditadura firma-se rapidamente em toda a sua brutalidade com Hitler e sua equipe, começando por Goebbels [...] Usando o rádio com toda a força possível, Goebbels e Hitler criam o clima de terror. Depois de incendiar o Parlamento, os nazistas conseguem, no dia 23 de março, poderes extraordinários, acima da lei, em nome da “defesa da ordem”. (PRADO 2012, apud SIQUEIRA, 2007, p. 94-95).

Seu discurso forte e promissor de que uma Alemanha, que um dia sofreu perdas inestimáveis com a derrota na Primeira Guerra Mundial, nunca mais passaria por tal situação, fez com que a população alemã, através da recepção desses discursos pelo rádio, se comovesse e, mais do que isso, apoiasse Hitler maciçamente a partir daquele momento.

A falta de uma figura imagética concreta – no caso, a do próprio Hitler – para o povo alemão, de fato ver, também colaborou para a ascensão do ditador, pois naqueles tempos difíceis o estímulo à imaginação foi peça fundamental para a aceitação do que era ouvido no rádio.

Já no Brasil, o rádio também passa a ter papel fundamental na política do país durante o período da Era Vargas, em especial depois do Golpe de Estado de 1937. Um dos programas utilizados para difundir os ideais getulistas foi o programa “A Hora do Brasil”, como defende Prado:

Por meio do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que se transforma no Departamento Nacional de Propaganda (DNP), o “A Hora do Brasil”, criado por lei em 1935, torna-se de transmissão obrigatória em 1938 por todas as estações de rádio do país, à noite, com duração de uma hora, com o propósito de divulgar atos do governo, propaganda oficial e os principais acontecimentos da vida nacional. (SIQUEIRA, 2007 apud PRADO, 2012, p. 107).

“A Hora do Brasil” tinha como finalidade uma programação que transmitisse informação, cultura e civilidade. Produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que mais tarde passou a substituir o DNP, o programa incentivava o gosto pela música, tanto a popular quanto a erudita, dando preferência para artistas nacionais.

Como pôde ser visto neste capítulo, o rádio é um meio de comunicação dialógico, que teve importante papel nos rumos da história do século XX. Tornou-se

uma forma de transmitir uma determinada maneira de observar ao mundo: a ideologia que foi subliminarmente inserida em sua programação. Entretanto, até hoje, mesmo com o surgimento de tecnologias comunicacionais mais atraentes, pelo menos à primeira vista – como a internet e a televisão – ele continua tendo seus fiéis ouvintes e jamais perderá sua magia que lhe é característica.

“A mudança é inevitável. O progresso é uma opção.
O futuro é agora.” Mark Briggs, jornalista norte americano

4 O RÁDIO NO SÉCULO XXI

O século XXI surgiu trazendo mudanças no campo da comunicabilidade. A internet se consolida como plataforma e ferramenta imprescindível para novos horizontes comunicacionais, levando as funções de cada veículo específico – rádio, televisão, jornais e revistas - em um único ambiente. Desta forma, os usuários poderiam usufruir de cada um desses meios em um único espaço.

Esse fenômeno é definido por Henry Jenkins como convergência de mídias. Para o autor, o termo significa:

[...] o fluxo de conteúdo através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKINS, 2009, p. 29).

Sendo assim, a convergência de mídias se trata de uma mistura técnica, mercadológica, cultural, social e de público. Trazendo esse contexto para a realidade do rádio neste século, a produção e o consumo deste meio podem ocorrer de novas formas.

A primeira delas é através do rádio digital, uma tecnologia que permite a interação entre emissor e receptor, através de vídeos, textos e uma multiprogramação. A tecnologia da rádio digital permite a transmissão do sinal na forma de bits, tecnologia superior à analógica, uma vez que em um único byte contém oito bits consecutivos, sendo capaz de armazenar um único caractere ASCII (pronuncia-se as-kee) (BRIGGS, 2007). Os bits são uma tecnologia com alto poder de memória, podendo armazenar milhões de informações sem o comprometimento total da memória do aparelho receptor ou do computador que receberá o sinal digital. Além desta vantagem, há a melhoria da qualidade do som e da imagem.

Cabe aqui um parênteses para a explicação acerca da recepção do sinal analógico. Nesse formato de radiodifusão, o som se propaga entre ondas eletromagnéticas, podendo-se variar a frequência, medida em hertz e a potência, medida watts, dessas ondas, dando origem à modulação. E esta, por sua vez, dá origem às amplitudes, dependendo das variações do sinal de áudio. Por esta razão são determinadas as famosas frequências moduladas, AM (Amplitude Modulation) e FM (Frequency Modulation). (TOME, 2010).

Del Bianco (2001) prevê o cotidiano de um ouvinte de rádio convencional após a conversão do mesmo para a rádio digital:

Imagine acordar pela manhã ao som de um aparelho de rádio com qualidade de CD, programado para sintonizar sua emissora favorita. Logo você aciona um botão do aparelho e recebe pela tela de cristal líquido – um display acoplado – um boletim meteorológico de sua cidade. Ao sair para o trabalho, você liga o rádio do carro e coloca no painel da tela a informação sobre seu destino e o sistema lhe indica, no mapa da cidade, qual é o melhor trajeto para evitar congestionamentos. E pensar que é possível obter estas e outras informações agregadas – identificação de cantores, notícias especialmente selecionadas, programação da emissora, cotação da bolsa de valores e outros índices econômicos – ao som do comunicador mais animado e divertido que você conhece. Delírios de futurista otimista? De modo algum. (NERGER; SILVA, 2012 apud BIANCO, 2001).

Porém, o rádio digital pode estar presente em outra plataforma, sem necessariamente ser preciso um aparelho de rádio físico para se fazer ouvir e, principalmente, fazer o ouvinte usufruir dos outros recursos que uma rádio digital pode proporcionar. Trata-se da webrádio, obviamente, plataforma inserida na web cuja transmissão é online e sua finalidade se distingue dos outros modelos da prática radiofônica. Prata (2009, p.59) esmiúça melhor o termo:

Por webrádio entende-se a emissora radiofônica que pode ser acessada através de uma URL (Uniform Resource Locator), um endereço na internet, não mais por uma frequência sintonizada do dial de um aparelho receptor de ondas hertzianas [...] A webrádio tem uma homepage na internet por meio da qual podem ser acessadas as outras páginas da emissora. Na homepage aparecem o nome da emissora, geralmente um slogan que resume o tipo de programação e vários hiperlinks para outros sites que abrigam as diversas atividades desenvolvidas pela rádio.

Nesse ambiente são ofertadas várias novidades, entre elas serviço de busca, previsão do tempo, chats, podcasts – pequenos programas de áudio que podem ser baixados via internet, armazenados e reproduzidos nesses aparelhos, sem necessidade de se montar uma estação transmissora -, biografias de artistas, receitas culinárias, fóruns de discussão, letras cifradas de músicas, etc. O que antes era só ouvido no rádio hertziano, em uma webrádio ou em uma rádio digital há novas possibilidades de consumir uma informação, através desses mecanismos que o rádio em sua nova era possibilita.

Uma webrádio se destaca, principalmente, por meio de universidades, associações, comunidades e pessoas comuns, cujo único objetivo e desejo é fazer rádio, algo que seria inviável em uma empresa comercial. (PRATA, 2013). Este é o caso da Webrádio USC, da Universidade Sagrado Coração. Criada em 2009, a webrádio tem a função de unir ensino, pesquisa e extensão. Sua programação é composta por criações dos próprios alunos, que colocam em prática o que aprenderam nas aulas em uma multiprogramação, que tem como objetivo unir universidade e sociedade, através desta prática de integração.

A primeira transmissão brasileira por meio de uma webrádio aconteceu no primeiro semestre de 1997. Naquela ocasião, a rádio Totem, criada pelo empresário paulista Eduardo Oliva, disponibilizava aos ouvintes apenas áudio de uma programação ao vivo produzida na sede da empresa, em São Paulo. Com o tempo, foram criados novos produtos e serviços ao site da rádio: 11 canais e uma programação musical abrangendo inúmeros estilos musicais, como dance, sertanejo, samba, pagode, pop, rock e axé. Os usuários também podiam ter acesso a vídeos com clipes e entrevistas, além de serviço de e-mail e atendimento via rede. (BUFARAH 2003, apud PRATA, 2013, p. 13-14).

Desde esta data, o número de emissora cresceu consideravelmente – em 1997, quando a Rádio Totem realizou a primeira transmissão via webrádio, apenas nove estações transmitiam online. Quatro anos depois, em setembro de 2000, a web já era espaço para 191 emissoras -, provando que o rádio na era digital é uma forte ferramenta comunicacional, provando ser fácil construir e colocar no ar uma emissora radiofônica no ar por pessoas que dificilmente teriam voz em emissoras de grande porte. Para isso, existem sites especializados em disponibilizar via downloads manuais, cujo objetivo é orientar a construção de uma rádio na web, além de grupos de discussões sobre o tema. Um dos mais famosos é o “Rádio Livre”, podendo ser acessado no seguinte endereço: <http://www.radiolivre>.

4.1 QUESTÕES LEGISLATIVAS ACERCA DO RÁDIO NO BRASIL

Para Prata (2009), existem dois modelos de radiofonia na web. As emissoras de rádio hertzianas com presença na internet e emissoras com existência exclusiva na internet, chamadas de webrádios. No caso das hertzianas, tratam-se de emissoras comerciais que obtêm concessões públicas para poderem funcionar.

Federico (1982) defende que a maioria dos países possui sob legislação direta dos seus governos o controle dos veículos eletrônicos. No Brasil, essas outorgas são entregues com base em uma série de fatores condicionais, como os artigos 220 a 224, da Constituição Federal, que vedam a formação de monopólios e oligopólios midiáticos, restringem investimentos estrangeiros em empresas brasileiras e prevê a manifestação no Congresso Nacional nos processos de emissoras de radiodifusão. Logicamente essas condições não são cumpridas. Carvalho e Pieranti admitem que há um “meio do caminho” no que se refere ao conceito de serviço público (política) e serviço de interesse público (radiodifusão). O rádio, sendo a máxima síntese do último conceito, sofre as mazelas da falta de critérios claros para sua conservação e fiscalização, acabando por não denotar, muitas vezes, um bom trabalho dos profissionais que se empenham no meio diariamente. Desta forma, o rádio analógico, que já sofria impasses, incoerências, menosprezos legislativos não conseguirá acompanhar o desenvolvimento tecnológico dos outros meios de comunicação no Brasil. Para ir mais a fundo nesta questão, Carvalho e Pieranti (2010, p.157) explicam como a legislação brasileira para os sistemas de rádio e televisão no Brasil, em pleno século XXI, ainda permanecem vinculados a uma legislação em anterior às primeiras transmissões de imagens a cores:

Em 1997, com vistas à privatização do Sistema Telebrás, aí incluída a Embratel, foi promulgada a Lei Geral de Telecomunicações. (LGT). Optou-se, então, pela separação entre telecomunicações e radiodifusão, ainda que a junção de ambas sob um mesmo tenha sido encarada como uma provável etapa seguinte de um modelo prematuramente abortado pela morte do então ministro das Comunicações Sergio Motta. Assim, a telefonia e transmissão de dados tornavam-se alvo de uma regulamentação moderna.

Com isso, o Brasil prosperou no ramo da telefonia e transmissão de dados. A vinda para o país de empresas estrangeiras no ramo da telefonia, como a espanhola Telefônica, que comprou a estatal Telecomunicações de São Paulo (Telesp) e outras multinacionais do ramo, fez com que o mercado nessa área ficasse aquecido. A lei também favoreceu a ascensão de operadoras de telefonia móvel, como Oi, Tim, Vivo e Claro. O avanço desta nova legislação, entretanto, inviabilizou o desenvolvimento de um novo conjunto de leis que coordenassem o desenvolvimento jurídico da radiodifusão online, a webrádio, possibilitando a geração de problemas como o não cumprimento das exigências para a concessão das outorgas a este

novo ramo midiático, provocando o desenvolvimento de programações cada vez mais centradas no comercialismo, deixando de lado o papel de prestador de serviços que o rádio possui.

4.2 IMPASSES PARA A DIGITALIZAÇÃO DO RÁDIO NO BRASIL

O rádio digital ainda não é uma realidade concreta no Brasil. Testes estão sendo feitos a fim de avaliar o desempenho dos sistemas diante da realidade do setor de radiodifusão brasileira. Carvalho e Pieranti (2010, p. 53) explicam os impasses da implantação da nova tecnologia no país:

Por um lado, todas as emissoras que desejarem continuar transmitindo – comerciais educativas ou comunitárias – devem substituir seu equipamento para se tornarem aptas a emitir sinal digital, o que implica altos custos que, a depender do porte do grupo, inviabilizarão a migração. Por outro lado, existe no país uma gama muito grande de aparelhos receptores e seria impensável buscar um padrão que não levasse em conta a manutenção daqueles já existentes e não promovesse uma migração suave para a tecnologia digital, tal como vem ocorrendo com a TV digital. Quando ocorre uma evolução tecnológica, as pessoas até entendem que o equipamento do ano seguinte venha com um botão com uma capacidade maior; mas quando é o caso de uma migração tecnológica, pode-se causar obsolescência nos receptores que as pessoas têm em casa.

Como os autores defendem, há impasses sociológicos para a implantação do rádio digital no Brasil. Muitas regiões remotas do país ainda sofrem com os atrasos em todos os campos sociais, sendo esta uma questão prioritária. Além disso, há o alto custo da migração dos aparelhos analógicos para os digitais, sendo inviável para muitas emissoras o compromisso da compra e troca desses materiais, já que essas não possuem poder aquisitivo necessário para tal. É o caso das emissoras de pequeno e médio porte, especialmente as comunitárias e as educativas. Carvalho e Pieranti (2010) ainda alertam sobre uma possível crise no país, caso a mudança do analógico para o digital venha a ocorrer. Isto porque, para o uso dos equipamentos, seria necessário o pagamento de royalties às empresas que detêm os direitos sobre o padrão.

Entretanto, apesar dos problemas encontramos na atualidade, o rádio digital já é uma realidade. Apesar de o Brasil ser um país emergente, há sérios problemas

de adaptação a esta inovação tecnológica em nível universal, pois o país é repleto de desigualdades sociais. A expansão tanto da webrádio quanto da televisão digital depende do crescimento sócio-econômico da população. Para se ampliar universalmente sua implantação no país, um projeto desafiador e ambicioso precisa ser produzido e aplicado, em vista de tantas dificuldades técnicas, sociais e legislativas que rondam nosso sistema de radiodifusão.

5 SEMELHANÇAS ENTRE O RÁDIO E O CINEMA

5.1 A INDÚSTRIA CULTURAL

Este capítulo tem início com citações de duas personalidades. A explicação sobre o motivo da escolha das falas dessas duas pessoas em particular será dada logo depois. A primeira delas é de Ruy Castro, jornalista e escritor brasileiro, famoso pelas biografias da cantora e atriz Carmen Miranda, do dramaturgo, jornalista e escritor Nelson Rodrigues e do jogador de futebol Garrincha. Em seu livro, *Saudades do Século XX* (Companhia das Letras, 1994), Castro conta diversas histórias de personalidades que marcaram a história da música e do cinema daquela época, como Billie Holliday, Mae West, Frank Sinatra e o cineasta Alfred Hitchcock. Ao narrar episódios da vida do ator e dançarino Fred Astaire, Castro (1994, p.67) afirma, com toda a nostalgia que permeia o livro desde o seu início até o seu final:

No tempo em que se ia ao cinema para se ver os musicais de Fred Astaire – e milhões iam, nos anos 30, 40 e 50 -, muitos sentiam um irresistível impulso de sair à rua, ao fim do filme, dançando como ele. Bem, você pode imaginar a cena. Vistos de longe, esses espectadores pareciam ser inspirados não por Astaire, mas por São Guido. Outros, mais prudentes, apenas se imaginavam dançando e talvez até ouvissem chapinhas também imaginárias estalando na calçada. Inúmeros ali dariam trinta anos de vida para ser Fred Astaire por trinta minutos. Pensando bem, eu também daria. E não há nenhuma vergonha nisso – porque Gene Kelly também daria.

Castro (1994) remonta o leitor aos tempos áureos do cinema pós advento do som, já abordado no segundo capítulo desta monografia, época em que as plateias lotavam as salas para adentrar no mundo fantasioso que a Sétima Arte lhes proporcionava, em tempos instáveis de uma possível eclosão de uma nova Guerra Mundial.

A segunda citação é da atriz norueguesa Liv Ullmann. Mundialmente conhecida pelos filmes que realizou com o diretor Ingmar Bergman – com quem foi casada durante cinco anos – entre eles “Persona”, “Gritos e Sussurros”, e “Face a Face”, sendo esse último tendo rendido à atriz uma indicação ao Oscar. Em 1976, Ullmann lançou sua autobiografia, vendendo cerca de vinte mil exemplares somente no dia de seu lançamento. Em uma de suas memórias de infância, a atriz lembra suas inúmeras idas ao cinema:

Os cinemas em dia de desconto. Filas contornando quarteirões e tornando a festa lá dentro ainda mais fantástica, pela dificuldade de acesso. [...] Os filmes, a fuga da realidade, o mundo dos sonhos: experiências e pessoas que, segundo eu acreditava, iriam tornar-se parte do meu cotidiano no futuro. Tragédias tão grandes que o nó continuava na garganta, muitas horas depois. Maravilhas intensas a ponto de meus pés nem tocarem o solo quando eu voltava pra casa. Milagre em Milão. Luzes da Ribalta. Vi esses filmes dez ou vinte vezes, com o mesmo encantamento. Heróis ou Heroínas. Criaturas que representavam o Bem ou o Mal. Quase nunca comuns ou tediosas como as pessoas que eu conhecia em Trondhjem. (ULLMANN, 1978, p.27).

De fato, a garota descrita acima pela atriz consagrada já crescida foi influenciada pelas tardes que passava no cinema e se deleitava com as histórias e os astros que estimulavam sua imaginação, vivendo uma vida de criança que pouco tinha a oferecer em questões de divertimento na fria e distante Noruega.

Esta pequena introdução com citações de figuras tão distintas se deu para ilustrar a fascinação gerada pelo cinema sob uma ótica diferenciada neste capítulo: a Indústria Cultural. Embora com suas diferenças de linguagens – enquanto o cinema usa a imagem para transmitir sua mensagem, o rádio utiliza somente o som – ambos os meios geram um fascínio humano imensurável no que se refere ao seu próprio conteúdo. Como já foi citado aqui e em diversas outras partes deste trabalho, o fascínio do cinema pela imagem, pelas histórias narradas e pelos seus astros, quase deuses intocáveis. O rádio, por sua vez, em sua Era de Ouro, pelos seus Reis e Rainhas do Rádio, locutores com suas graves e carismáticas vozes e seus radioatores.

Para a Indústria Cultural, termo cunhado em 1942 pelos filósofos e sociólogos da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno (1903 – 1969) e Max Horkheimer (1895 – 1973), todos os produtos culturais que se destinam a algum tipo de entretenimento acabam desempenhando as mesmas funções de um Estado Fascista, e que o homem está, desta maneira, promovendo a alienação do homem, em um processo no qual o indivíduo é levado a não se questionar sobre si mesmo e sobre a totalidade do meio em que vive, transformando-se em um mero joguete do produto que o mesmo consome. (COELHO, 1980).

Sendo assim, a Indústria Cultural vê como alienante o que se chamou até aqui de fascínio. Edgar Morin, antropólogo, sociólogo e filósofo francês, em sua obra *As Estrelas – Mito e Sedução no Cinema* (José Olympio Editora, 1989) investiga

como essa indústria cria seus astros e trata de trazê-los à tona para os consumidores dos filmes e dos produtos radiofônicos. Mesmo a obra não sendo específica sobre o meio, é possível tomá-la como a realidade do rádio em sua Era de Ouro e sua relação com o público. Para o autor:

Um movimento natural faz as massas ascenderem ao nível afetivo da personalidade burguesa. Suas necessidades são moldadas pelos modelos-padrões reinantes, que são os da cultura burguesa. Elas são exaltadas e canalizadas pelos meios de comunicação que a burguesia controla. Dessa forma o aburguesimento do imaginário cinematográfico corresponde ao aburguesimento da psicologia popular. (MORIN, 1989, p. 12).

Como já defendiam Adorno e Horkheimer, a produção midiática – nesse caso o rádio e o cinema – partem dos que detêm o maior poder aquisitivo para tal, ou seja, a burguesia. Essa, por sua vez, faz com que esses produtos sejam moldados ao seu gosto e maneira, não restando senão como alternativa para a massa consumidora desses produtos assimilá-los e, como já citado por Morin, resultando no aburguesando por parte do consumidor a partir do contato com o produto midiático. Entretanto, Morin defende que o cinema, mais do que em qualquer outra arte, implica um processo de identificação psíquica entre o espectador e o que é visto no ecrã. O espectador possui sua vida imaginária e, ao assistir a um filme, identificasse com seus heróis e mocinhos. (MORIN, 1989).

Há uma linha muito tênue entre a psicologia e a indústria, que se torna cada vez mais tênue na medida em que a aproximação desses produtos midiáticos com o consumidor (páginas pessoais de atores e diretores em redes sociais) o colocam vulneráveis, diante da Indústria Cultural, em frente a essas novas tecnologias comunicacionais.

5.2 O RÁDIO E O CINEMA SE FUNDEM: A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL E A POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA

Nos anos 1940, o cinema Hollywoodiano já estava consolidado como uma das maiores indústrias de entretenimento do mundo. O rádio ainda vivia seus dias de glórias, sem a preocupação da possível chegada de outra tecnologia que tiraria sua supremacia, a televisão, como ocorreu anos mais tarde. Cada meio vivia a sua

maneira particular. A eclosão da Segunda Guerra Mundial, em 1939, mudou este cenário. Com os Estados Unidos compondo os Aliados, também integrados pela França e Inglaterra e o Eixo, representado pelos estados nazi-fascistas Alemanha, Itália e Japão. Os Estados Unidos, temendo que seus vizinhos países latino-americanos aderissem ao grupo inimigo, que já possuíam conexões nesses mesmos países, inclusive no Brasil, os norte-americanos logo tomaram as devidas providências para que tais conexões cessassem. Surge, então, o pan-americanismo, termo explicado por Saroldi e Moreira (2005, p. 73-74):

Coroando a política da boa-vizinhança responsável pela intensificação das relações culturais entre Brasil e os EUA. Um rótulo capaz de englobar produtos e valores os mais diversos - bolsas de estudos para brasileiros, a criação do personagem Zé Carioca em *Alô Amigos*, filme de Walt Disney feito sob encomenda para agradar os latino-americanos, o incentivo à carreira de Carmen Miranda e do Bando da Lua no show business nos EUA. Na mesma época, Ary Barroso é chamado para escrever uma música para o cinema americano enquanto a bailarina brasileira Eros Valúcia se apresentava na Casa Branca, em 1942, por ocasião do aniversário do presidente Roosevelt.

O pan-americanismo, ou a Política da Boa Vizinhança, no final das contas, não deixou de ser uma tática de guerra. Castro (2005), afirma que ao usar uma Indústria extremamente poderosa para ultrapassar as fronteiras de um país para defender as ideologias sociopolíticas dos mesmos, Hollywood criou uma ilusão de companheirismo, algo que se desmanchou rapidamente logo após o término da guerra. Entretanto, é preciso admitir que um dos resultados desse mecanismo bélico usado por Hollywood foi a projeção mundial de um produto genuinamente brasileiro, Carmen Miranda. Embora tenha nascido em Portugal, sempre se declarou brasileira nata. Veio para o Brasil com a família tendo poucos meses de vida. Seu talento e alegria para cantar fez com que, já nos anos 1920, se tornasse estrela da Rádio Mayrink Veiga, juntamente com sua irmã, Aurora Miranda. Vendeu milhões de discos das marchinhas de carnaval que empolgavam multidões no Rio de Janeiro do início do século XX. Algumas são sucessos até hoje, como “Taí”, “Mamãe Eu Quero”, “O Que é Que a Baiana Tem?” e “Tico-Tico no Fubá”. Em uma apresentação no Cassino da Urca, chamou a atenção de um empresário Lee Schubert, que, encantando pelo seu exotismo, decidiu levá-la para os EUA. No país, Carmen, se apresentou em diversos teatros e foi sucesso instantâneo, o que logo chamou a

atenção de Hollywood. Ao ser contratada pela 20th Century Fox, se tornou uma das principais estrelas do alto escalão do estúdio, estrelando filmes como “Serenata Tropical”, de 1940 “Uma Noite no Rio” e “Aconteceu em Havana”, ambos de 1941, “Minha Secretária Brasileira”, de 1942 e “Entre a Loura e a Morena”, de 1943.

Carmen Miranda foi o maior exemplo do Pan-Americanismo. Sua carreira de glórias acabou paralelamente ao final da guerra, uma vez que já não havia motivos para indústria cultural norte-americana contentar o público latino-americano. O contrato da atriz com o estúdio 20th Century Fox foi cancelado e a atriz passou cada vez mais a ter dificuldades para encontrar trabalhos. Carmen Miranda morreu em 1955, vítima de um ataque cardíaco, (CASTRO, 2005, grifo do autor).

5.3 O CINEMA BRASILEIRO: ESTRELANDO, OS CANTORES DO RÁDIO

Porém, o cenário musical brasileiro e a figura de Carmen Miranda já não estavam restritos apenas ao rádio há um bom tempo, como lembra Cabral (1996, p.49):

Desde 1929, embora timidamente, o cinema falado também passou a ser um veículo importante de divulgação musical. Mal surgiu a novidade nos Estados Unidos, alguns empresários brasileiros trataram de importar o novo equipamento de filmagem e, já em 1929, o diretor Luís de Barros lançava o primeiro filem falado e cantado: Acabaram-se os otários.

A partir deste momento, uma série de filmes brasileiros protagonizados por estrelas do rádio foram feitos, segundo Cabral (1996). Infelizmente, as cópias disponíveis foram perdidas com o tempo, e juntamente com elas, as informações precisas sobre os detalhes destas primeiras produções. O filme “Coisas Nossas”, de 1931, estabeleceu o padrão que viria a ser seguido pelo cinema brasileiro nas décadas posteriores, ao adotar a fórmula classificada como revista, utilizada em musicais hollywoodianos, fazendo surgir as famosas chanchadas da Atlântida, que lotaram os cinemas do país nas décadas de 1930 e 1940. O filme era estrelado por três grandes nomes do rádio paulista: Paraguaçu, Alzirinha Camargo e Zezé Lara. Mas foi em 1933, com “A Voz do Carnaval”, de Ademar Gonzaga e Álvaro Rodrigues, que o cinema brasileiro finalmente pôde sentir o gosto do seu primeiro

super sucesso, pois o público superlotava as sessões para ver pela primeira vez na tela, a cantora Carmen Miranda, até então só conhecida pelo rádio, assim como seus colegas de elenco Lamartine Babo, Araci Cortes, Jararaca e Ratinha, entre muitos outros. O ramo cinematográfico no país crescia a cada dia. Com isso, estruturas específicas para a gravação de filmes foram construídas:

Dois estúdios instalados no Rio de Janeiro contribuíram decisivamente para aumentar a produção de filmes no Brasil. Foram eles a Cinédia, de Ademar Gonzaga, e Brasil Vita-Filmes, da atriz e produtora portuguesa Carmen Santos. (CABRAL, 1996, p. 51).

Muitos filmes nacionais foram produzidos por esses dois estúdios, entre eles três grandes filmes nacionais lançados em 1935: “Alô, Alô, Brasil”, dirigido por Wallace Downey e com roteiro da dupla de compositores João de Barro e Alberto Ribeiro. O filme reuniu pela primeira vez o maior elenco de astros do rádio brasileiro. Entre as estrelas da produção estavam Francisco Alves, Ari Barroso, Carmen Miranda e sua irmã Aurora Miranda, Almirante, Custódio Mesquita, Elisinha Coelho, Dircinha Batista e o conjunto Bando da Lua. Outros sucessos destes estúdios estão os filmes “Favela dos Meus Amores” e “Estudantes”.

A posteridade não guardou essas produções para as próximas gerações. Cabral (1996) afirma que a única esperança de recuperação destes materiais está nas mãos de algum pesquisador da área, que pode encontrá-los em um depósito qualquer ou em alguma loja de antiguidades.

5.4 AS RADIONOVELAS: REFLEXOS DO AVANÇO DA SONORIDADE NO CINEMA.

Após tantos impasses, testes e mais testes e inúmeras pesquisas, o rádio se tornou uma realidade na década de 1920. Porém, outros problemas surgiram a partir daí. As emissoras já eram capazes de transmitir seus sinais viam ondas eletromagnéticas, mas careciam de conteúdo para preencherem a programação. Muitas delas recorriam à fonografia para travar à luta incessante contra o silêncio. A solução encontrada foi transmitir o que já era tido como meios convencionais de emissão de mensagens: notícias de jornais, trechos de obras literárias, poemas e apresentações ao vivo de músicos contratados. Todos esses recursos foram

utilizados também no Brasil, com a inserção da Rádio Sociedade Rio de Janeiro, primeira fase do veículo no país.

Após o estabelecimento do som no cinema, as emissoras viram nesse avanço uma possibilidade a mais de expandir sua programação. Tratava-se da criação de “peças fílmicas” para o rádio. A referência ao fílmico, no entanto, dizia respeito mais ao suporte técnico do que a linguagem, e naquele aspecto não prosperou devido a seus custos elevados. (CORY 1992, apud MEDITSCH, 1999, p.157).

Como todo novo empreendimento, houve dificuldades, como defende Meditsch (1999, p. 158):

A possibilidade posterior da fonografia, no entanto, não levou a arte acústica a avançar no caminho do filme. As vanguardas artísticas apostaram na ampliação do material sonoro num outro sentido. De um lado, as vanguardas musicais descobriram os sons do mundo concreto, mas só para produzir obras abstratas. De outro, uma perspectiva figurativa que tentou transmitir paisagens sonoras aos ouvintes tropeçou nos condicionamentos culturais de um público pouco habituado à contemplação.

O uso das trilhas semelhante ao que estava sendo usado no cinema não obteve êxito. Ainda não se tinha a ideia de que se trabalhava com uma mídia diferenciada e que pedia ajustes, tanto da parte dos produtores quanto da parte dos ouvintes, pouco habituados à contemplação, como já citado por Meditsch. As peças eram produzidas como no teatro convencional, sem as devidas adaptações, criando uma barreira para a comunicabilidade de muitas proposições estéticas.

Com o tempo, essas peças fílmicas foram se adaptando ao meio radiofônico, dando origens às famosas radionovelas, que marcaram época e foram a gênese das telenovelas, hoje, o principal produto de entretenimento do brasileiro.

O rádio e o cinema, apesar de possuírem diferenças extremas em suas características primordiais, se entrecruzaram ao longo da História. Foram dois meios de comunicação que nasceram na mesma época, passaram por transformações técnicas, foram usados como objeto difusor de ideologias e se tornaram uns dos principais meios de comunicação de massa existentes, ao falar individualmente com cada espectador ou ouvinte, ao mesmo tempo em que se direcionam para milhões de pessoas. Além disso, são dois veículos de divertimento, usados para suprir a solidão em momentos difíceis.

Por essas características, esses meios estão mais vivos do que nunca. Mesmo com o advento de novas tecnologias de comunicação que possam ameaçar a existência de ambos, como visto no decorrer deste trabalho, isto dificilmente ocorrerá. Outra questão, comum entre os dois meios, e norteadora desta pesquisa, é a música, intrínseca às mídias desde os seus primórdios até os dias atuais e que geram fascínio em seu público.

6 O PROGRAMA “RÁDIO CINE”

Tendo como um dos objetivos, esta pesquisa se propôs a realizar um programa radiofônico sobre cinema para o projeto de extensão Webradio USC, a fim de verificar se a simbiose entre o rádio e o cinema pode ocorrer de forma harmoniosa em um programa voltada à primeira mídia. Os programas contavam com a duração variável entre 15 a 20 minutos de duração, dependendo da quantidade de informações disponíveis sobre os filmes. Essas informações foram colhidas na internet, em sites como Internet Movie Database (IMDB) e em pesquisas bibliográficas, Rodrigues (2012) e Filho (2001). A escolha dos filmes apresentados se deu pela relevância social que os mesmos tiveram na época de seu lançamento e o êxito que suas trilhas sonoras obtiveram nas paradas de sucesso e vendas de discos, a partir da década de 1950. Como exemplo, pode-se citar o terceiro programa produzido, em que as trilhas dos filmes “Os Embalos de Sábado à Noite”, 1977 e “Grease – Nos Tempos da Brilhantina”, 1978 foram abordados.

A estrutura do programa foi arquitetada de acordo com os proscritos de Ferrareto (2001) e Mcleish (2001) e apresentava-se através de uma vinheta de abertura, escolhida em razão de remeter o ouvinte ao cinema mudo. Após isso, o locutor identificava-se com o tema do programa que iria ser abordado e um breve resumo do motivo da escolha era proferido. A sinopse era narrada logo depois, seguida de uma breve ficha bibliográfica da principal estrela do filme, Tal ficha era narrada por duas vozes femininas. Posteriormente, a locução voltava-se para a música do filme, narrando a sua criação, curiosidades sobre a produção, seus intérpretes e a repercussão que a canção gerou na época de seu lançamento. O encerramento do programa era realizado com uma despedida do locutor, que contava para o ouvinte quais eram as atrações do programa seguinte. Uma ficha técnica com nomes dos realizadores encerrava o programa definitivamente.

Alguns filmes abordados no programa, em ordem cronológica, foram: “Cantando na Chuva”, 1952 “Os Homens Preferem as Louras”, 1953, “A Primeira Noite de Um Homem”, 1967”, “Sem Destino”, 1969, “Os Gonnies”, 1985” e “Flashdance”, 1983.

O programa foi exibido no primeiro semestre de 2013 nas quintas-feiras, às 23h00. No segundo semestre, o horário de exibição se deu em horários e dias diferenciados. Nas quartas-feiras, às 18h00, com reprise às 23h00, às quintas-feiras

às 9h00 e 14h00 e nos sábados e domingos às 20h00. No primeiro semestre de 2014, o “Rádio Cine” foi ao ar nas quartas-feiras e quintas-feiras às 9h00 e às 14h00. Nos sábados e domingos, às 19h00. Tais horários foram determinados pela professora Daniela Pereira Bochembuzo, coordenadora do projeto. A página da Webrádio USC na internet, canal pelo qual o programa pôde ser ouvido se encontra no link: <http://comunica.usc.edu.br/>. Após os programas serem realizados, a divulgação dos mesmo ocorreu via redes sociais (Facebook) em uma página criada exclusivamente para anunciá-los, podendo ser acessada no seguinte endereço: <https://www.facebook.com/radiocineusc?ref=hl>. Desta forma, o último capítulo deste trabalho abordará o elemento teórico-prático desta pesquisa, ou seja, a produção e a recepção do programa “Rádio Cine”.

6.1 METODOLOGIA

Para testar as hipóteses fixadas para este projeto e medir a recepção do programa – se as músicas apresentadas no “Rádio Cine” fazem parte do imaginário popular, reforçando, assim, a ideia de que o principal elo entre o rádio e o cinema, duas linguagens distintas entre si, podem se relacionar através da sonoridade – foi realizada uma pesquisa de campo. Barros e Lehfeld (1986, p.93) frisam a importância do pesquisador de campo para o conhecimento acadêmico:

O investigador na Pesquisa de Campo assume o papel do observador e explorador, coletando diretamente os dados no local (campo) em que se surgiram os fenômenos. O trabalho de campo se caracteriza pelo contato direto com o fenômeno do estudo. A partir de técnicas como observação, participante ou não participante, entrevistas, questionários, o pesquisador busca informações sobre o objeto de estudo.

Para ambos os autores, o relacionamento direto com o pesquisador e o objeto da pesquisa é peça fundamental para alcançar os resultados esperados. Sendo assim, o método escolhido para realizar a pesquisa que verificará os efeitos da recepção do programa “Rádio Cine” será a pesquisa experimental, cujo objetivo é analisar as relações entre causa e efeito, ou seja, a audição do programa e a relação do ouvinte com o conteúdo apresentado:

A pesquisa experimental está interessada em verificar a relação de causalidade, que se estabelece entre variáveis, isto é, em saber se a variável X (independente), determina a variável Y (dependente). (Rudio 1999, apud Oliveira, 2010, p. 66).

A prática experimental possui relação direta com o uso de grupos focais, um tipo de pesquisa qualitativa cujo objetivo é a percepção dos aspectos valorativos e normativos que são referência de um grupo em particular. Os grupos focais fazem o uso de entrevistas coletivas para buscar identificar tendências (Costa, 2006). Dessa forma, a utilização de um grupo focal para se fazer o estudo de recepção radiofônica se torna a opção mais adequada à este projeto.

Costa (2006) afirma que a importância de se trabalhar com grupos focais se dá pela interação entre os participantes da entrevista e o pesquisador, através da troca de impressões e experiências sobre o objeto de estudo. No caso desta pesquisa, a utilização do grupo focal é de extrema importância, uma vez que a problemática do estudo se dá através do questionamento da influência exercida no inconsciente do ouvinte pelas trilhas sonoras de cinema veiculadas no rádio.

Desta forma, o grupo focal foi realizado no dia 27 de maio de 2014 nas mediações do Laboratório Radiofônico da Universidade Sagrado Coração. Após duas tentativas frustradas devido à desistência dos voluntários de última hora, este terceiro grupo foi composto por cinco integrantes, mulheres na faixa dos cinquenta anos. Para a audição foi escolhido o terceiro programa produzido, que traz as trilhas sonoras dos filmes “Os Embalos de Sábado à Noite”, de 1977 e “Grease – Nos Tempos da Brilhantina”, de 1978. A escolha deste programa em específico se deu devido à proximidade com que as ouvintes possuem do auge destes filmes, uma vez que a juventude das voluntárias foi vivida na mesma época em que tais filmes foram lançados e tiveram o êxito que possuem, tanto de bilheteria, quanto de suas trilhas sonoras.

Durante a projeção do programa – que conta com 20 minutos de duração – foi possível notar o entusiasmo e o interesse das voluntárias. Também é importante frisar as expressões de surpresa e admiração sobre os bastidores do filme, como na sequência em que a locução detalha a vida do ator John Travolta, especificando sua data de nascimento. Após o término do programa, as participantes imediatamente começaram a dizer suas impressões sobre o mesmo e ao que as trilhas sonoras apresentadas a remeteram. Desta forma, o roteiro pré-estabelecido com perguntas

não foi necessário ser usado, já que as ouvintes proferiram as respostas para todas as perguntas instantaneamente, sem a necessidade de o pesquisador fazê-las uma a uma.

O momento da audição foi gravado em áudio e vídeo e está sobre a propriedade do realizador da pesquisa com o intuito de preservar a identidade das voluntárias.

Abaixo seguem decupadas as impressões mais relevantes das participantes.

6.1.2 SOBRE AS MÚSICAS DO PROGRAMA

P1: Viu, Luís Geraldo, eu me remeti ao Jussara dos anos 70 que tinha esta disco, né? E a gente subia pra dançar mesmo. O clube ficava cheio e todo mundo dançava. Era a época do Dancin' Days, né? Que a Sonia Braga estourou por causa da novela... E todo o salão ficava cheio de jovens e todo mundo dançando... eu voltei no tempo. Pra mim foi uma coisa linda!

P2: Eu também voltei com ela, que nós dançávamos e era assim, nós não víamos a hora de chegar pra ir dançar e tudo era uma coisa como você falou, (referência à P4) familiar, e dançávamos mesmo e todo mundo dançava e eu achei também muito bom o seu trabalho por essa que você pegou músicas de filmes, né?

P3: Eu vou dizer pra você que eu gostei bastante por que eu lembrei do tempo em que eu levava as minhas duas filhas no Jussara e fazia aquele vestidinho bem rodado, saiate engomadinho e elas dançavam com uma sapatilha... Então de tudo isso veio uma recordação muito gostosa e você ta de parabéns, viu? Por que vocês ainda é tão jovem e espero que você continua sempre assim, fazendo coisa boa pra todo mundo poder...Os velhos ouvirem e gostarem e os moços também, né?

P5: Eu era de Dois Córregos na época e mulher não ia em clube, mas na escola a gente se reunia. Eu lembro que eu fazia curso técnico e chegava no intervalo a gente afastava as carteiras e ouvia as músicas...Nossa, era muito bom.. E dançávamos, dançávamos.

P4: Eu lembro que nos finais de semana, arrumávamos saíotes, entendeu? Então, em casa eram três. Três filhas. Eu era a mais velha, mas tinha as duas mais novas e o pai acompanhava, tinha mesa fixa. Estavam lá dentro e a gente participava disso daí. Depois bem mais tarde eu participei, quando eu já tava arrendando o bar do Jussara, que eu acompanhava, de jovens lá... E outra coisa, até lembrei agora que eu tinha um caderno de artistas, que eu tinha desta época. Preciso achar lá em casa, eu tenho.

6.1.3 SOBRE A PLÁSTICA E O FORMATO DO PROGRAMA:

P1: Acho que está bem fundamentado, tá muito bem fundamentado, por que você... Eu achei interessante também, que você fala do diretor do filme, do produtor, do compositor das músicas... Por que isso fica meio esquecido e você resalta tudo! Quem fez? Quem idealizou? A música, quem compôs? Quem cantou?

P2: Foi muito bom. Essa parte foi muito interessante mesmo. Você pegou tudo, né? O autor, o compositor, onde ele nasceu, onde viveu... Foi em tal época, 78... Foi muito bom mesmo, essa explanação foi super legal.

P1: É muito elucidante a gente ouvir depois a música e aí você volta.

P2: Eu lembro de fatos, de que aconteceu tal coisa neste ano, né? Nessa época... É muito bom! A música é a uma linguagem universal, não tem época, não tem idade, não tem data...E todo mundo sente, né?

P3: É, por que a gente ouve a música e passa aquele filme, né?

Todas: Com certeza!

P4: O filme da nossa vida, né?

P2: e as roupas, os cabelos, a moda... que era bem forte, né?

P3: aquela preocupação, com quem você vai? Por que sozinha você não vai.

P1: Por que a década de 60 foi aquela revolução dos costumes, da minissaia, protestos... Aí veio pra 70 com esse apelo musical e de dançar muito. Então é muito interessante seu trabalho.

P3: E pode ter certeza que a gente vai embora todas saudosas.

6.2 RESULTADOS

Diante destas declarações e da boa receptividade do programa pelas entrevistadas, pode-se dizer que as hipóteses fixadas neste projeto são verdadeiras. O encantamento que a audição do programa provocou nas ouvintes é prova concreta de que os filmes, juntamente com suas trilhas sonoras, estão fixadas no imaginário popular. E o rádio cumpre papel fundamental ao divulgar tais trilhas. Sendo assim, a produção do “Rádio Cine” atingiu seus objetivos iniciais, conciliando as duas linguagens em um programa cuja temática resgata as memórias e sentimentos mais profundos do ouvinte.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema e o rádio são duas mídias que, apesar de suas linguagens distintas, guardam similaridades. Ambos surgiram em um momento em que o mundo clamava por novas invenções tecnológicas. Posteriormente, suas particularidades foram desenvolvidas ao longo dos anos. O cinema surgiu através de experimentos de diversos pesquisadores, contrariando as afirmações acadêmicas e populares de que os verdadeiros “pais” da Sétima Arte são os Irmãos Lumière. Os primeiros filmes eram mudos e sem nenhum tipo de som e com o passar dos anos, os mesmos ganharam a linguagem e a trilha sonora. Além disso, seu surgimento foi visto com preconceito pela elite dominante da época, uma vez que o público alvo dos produtores era pessoas de baixo poder aquisitivo. Tal situação mudou quando o cinema se democratizou ao entrar no modelo capitalista de mercado. O rádio, por sua vez, também é fruto do trabalho de diversos idealizadores, e não somente do italiano Guglielmo Marconi, que recebe a fama pelo feito. Porém, foi nos Estados Unidos da América que o rádio ganhou popularidade. Por intermédio das mãos de Frank Conrad, funcionário da empresa Westinghouse Electric and Manufacturing, Conrad definiu o modelo radiofônico em 1920 que se difundiu pelo mundo e perdura até hoje. No Brasil, o rádio chegou em 1923 através dos médicos Edgar Roquette Pinto e Henrique Morize, que criaram a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. O auge do meio no Brasil se deu nas décadas de 1930 a 1950, até a chegada da televisão no país.

O objetivo principal deste trabalho foi produzir um programa radiofônico sobre cinema para o Projeto de Extensão Webrádio USC. Neste programa, intitulado “Rádio Cine”, cujo principal tema abordado constituiu-se da apresentação de algumas trilhas sonoras de filmes que marcaram época, verificou-se que é possível unir duas mídias diferenciadas. No caso desta pesquisa, a junção das linguagens cinematográfica e radiofônica definiu-se com êxito. O fator primordial que uniu os dois elementos pesquisados caracterizou-se pela trilha sonora, presente em ambos desde os seus primórdios. Isto se deve pela música possuir uma linguagem universal, podendo chegar a qualquer tipo de público, o que fez com que a junção de um elemento presente em ambos torna-se uma realidade. Deste modo, acredita-se que esta proposta foi concluída dentro das expectativas iniciais, pois a audição do programa, realizada através de um grupo focal, o recebeu de forma positiva. A

hipótese, por sua vez, baseava-se na idéia de divulgar e resgatar a histórias das principais trilhas sonoras do cinema, - fixadas no imaginário popular - através do programa “Rádio Cine”. Com a audição do programa, pode-se verificar que esta outra afirmação também é verdadeira, visto que as voluntárias ouvintes afirmaram que o programa estimulou o saudosismo escondido no inconsciente de cada uma, fazendo-as ser remetidas para o passado e suas juventudes através das músicas.

Desta forma, pode-se afirmar que esta pesquisa cumpriu todos os seus objetivos, ao produzir um programa radiofônico sobre cinema, que despertasse a memória afetiva de seus ouvintes através das músicas de filmes. Reafirmando a idéia de que o cinema utilizou-se do rádio para se propagar. Sendo assim, pode-se afirmar que a Webrádio é um meio alternativo para realizar programas experimentais que, em uma rádio comercial, não seriam viáveis. Para finalizar, pode-se afirmar que o rádio e o cinema atravessaram muitas décadas, devido à sua linguagem mágica atraente e cativante.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Aidil Jesus Paes de; LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. **Fundamentos de metodologia**: um guia para iniciação científica. São Paulo: McGraw-Hill, 1986.
- BERGAN, Ronald. **...ismos para entender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 2011.
- BRIGGS, Mark. **Jornalismo 2.0**: como sobreviver e prosperar. Tradução: Carlos Castilho; Sonia Guimarães. [S.l]: Knight Center for Journalism in the Americas, 2007.
- CABRAL, Sergio. **A MPB na Era do Rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.
- CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de Luz**: o drama romântico no cinema. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CASTRO, Ruy. **Carmen, uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Saudades do Século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CLAUDE, Robert; BACHY, Victor; TAUFOUR, Bernard. **Panorâmica sobre a Sétima Arte**. São Paulo: Loyola, 1982.v. 2.
- COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- DEFLEUR, Melvian Lawrence; ROKEACH, Sandra Ball. **Teorias da Comunicação de Massa**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas da pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.
- FEDERICO, Maria Elvira Bonavita Federico. **História da Comunicação**: rádio e TV no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1982.
- FERRARETO, Luiz Arthur. **Rádio**: o veículo, a história e a técnica. Porto Alegre: Luzzatto, 2001.
- FILHO, Rubens Ewald. **Os 100 melhores filmes do século 20**. São Paulo: Vimarç, 2001.
- HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface**: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- KEMP, Philip. **Tudo Sobre Cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

- LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura da Massa**. Rio de Janeiro: Saga, [1970?].
- MAGNONI, Antônio Francisco; CARVALHO, Juliano Maurício de. **O Novo Rádio: cenários da radiodifusão na era digital**. São Paulo: Senac, 2010.
- MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). **Dicionário da Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teorias da Comunicação: ideias, conceitos e métodos**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- MCLEISH, Robert. **Produção de Rádio: Um guia abrangente de produção radiofônica**. São Paulo: Summus, 1999.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação de massa como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, [1970?].
- MEDITSCH, Eduardo. **A Rádio na Era da Informação: teoria e técnica do novo jornalismo**. Coimbra: Minerva, 1999.
- MORIN, Edgar. **As Estrelas: mitos e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- NERGER, Bruno R.; SILVA, João Victor B. **Explorando a podosfera brasileira**. Bauru: Universidade Sagrado Coração, 2012.
- OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como Fazer Pesquisa Qualitativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- PAULA, Amadeu Nogueira de. **Jornalismo e Publicidade no Rádio: como fazer**. São Paulo: Contexto, 2013.
- PRADO, Magaly. **História do rádio no Brasil**. São Paulo: da boa prosa, 2012.
- PRATA, Nair. **Webradio: novos gêneros, novas formas de interação**. Florianópolis: Insular, 2009.
- PRATA, Nair. **Panorama da webrádio no Brasil**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE COMUNICAÇÃO, 36... 2013, Manaus. **Anais...** Manaus: Intercom, 2013.
- RODRIGUES, Rodrigo. **Almanaque da música pop no cinema**. São Paulo: Lua de Papel, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- STEPHENS, Mitchell. **História das comunicações: do tantã ao satélite**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- TAVARES, Reynaldo. **Histórias que o rádio não contou: do galena ao digital desvendando a Radiodifusão no Brasil e no mundo**. São Paulo: Harbra, 1999.

ULLMANN, Liv. **Mutações**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978

APÊNDICE A

DECUPAGEM DO GRUPO FOCAL

O que as músicas apresentadas te fizeram lembrar?

P1: Viu, Luís Geraldo, eu me remeti ao Jussara dos anos 70 que tinha esta disco, né? E a gente subia pra dançar mesmo. O clube ficava cheio e todo mundo dançava. Era a época do Dancin' Days, né? Que a Sonia Braga estourou por causa da novela... E todo o salão ficava cheio de jovens e todo mundo dançando... eu voltei no tempo. Pra mim foi uma coisa linda!

P5: Ai que saudade!

P3: E as famílias também.

P2: Eu também voltei com ela, que nós dançávamos e era assim, nós não víamos a hora de chegar pra ir dançar e tudo era uma coisa como você falou (referência à Yara), familiar, e dançávamos mesmo e todo mundo dançava e eu achei também muito bom o seu trabalho por essa que você pegou músicas de filmes, né?

P1: As trilhas...

P2: As trilhas sonoras... música que dentro do filme também fizeram sucesso, então é muito bom, gostei muito deste teu programa e você pode continuar por que é uma aula.

P1: É uma coisa interessante de ser resgatada.

P2: Pra quem não era desta época vai conhecer, ficar sabendo de como era aquela época, a música daquele tempo.

P1: Os costumes...

P2: Os costumes, foi muito bom, parabéns.

P3: Eu vou dizer pra você que eu gostei bastante por que eu lembrei do tempo em que eu levava as minhas duas filhas no Jussara e fazia aquele vestidinho bem rodado, saiotte engomadinho e elas dançavam com uma sapatilha... Então de tudo isso veio uma recordação muito gostosa e você ta de parabéns, viu? Por que vocês ainda é tão jovem e espero que você continua sempre assim, fazendo coisa boa pra todo mundo poder...Os velhos ouvirem e gostarem e os moços também, né?

P5: Eu era de Dois Córregos na época e mulher não ia em clube, mas na escola a gente se reunia. Eu lembro que eu fazia curso técnico e chegava no intervalo a gente afastava as carteiras e ouvia as músicas...Nossa, era muito bom.. E dançávamos, dançávamos.

P2: E essas músicas mostram essa ingenuidade daquele tempo. Que nós éramos ingênuos, éramos puros e tivemos uma...

P5: Era por diversão mesmo.

P2: Tivemos uma juventude saudável, gostosa e feliz, né?

P5: Que saudade, né? Que saudade!

P4: Eu lembro que nos finais de semana, arrumávamos saiottes, entendeu? Então, em casa eram três. Três filhas. Eu era a mais velha, mas tinha as duas mais novas e o pai acompanhava, tinha mesa fixa. Estavam lá dentro e a gente participava disso daí. Depois bem mais tarde eu participei, quando eu já tava arrendando o bar do Jussara, que eu acompanhava, de jovens lá... E outra coisa, até lembrei agora que eu tinha um caderno de artistas, que eu tinha desta época. Preciso achar lá em casa, eu tenho.

P1: São costumes de uma época que...

P4: E a gente recortava, da brilhantina, com os cabelos assim, né?

P2: O gel, né?

P4: Era brilhantina mesmo.

P4: Era bom este tempo, que ao volta mais. As famílias iam junto. E nós vivemos, né gente? Curtia.

P1: E a gente não ouvia falar em droga nessa época.

P4: Nem bebida.

P2: O prazer em dançar alegria, a felicidade mesmo.

P1: Alegria por si mesmo. Não tinha que buscar alguma coisa pra ficar alegre.

P3: Diferente, né?

P1: Era o efeito da música que fazia a gente dançar...

P4: Eu lembro que eu tinha um vestido de tapetá, que foi a Dirce que fez, que tinha umas argolas aqui e a gente dançava.

P3: Elas rodopiavam.

P4: Pra gente, eu não sei se a gente fica triste ou saudosa, né? A gente volta e toca o coração da gente mesmo.

P3: É verdade.

P4: A gente tem muita saúde da turma... de tudo.

P3: um tempo em que a gente era bem feliz, né?

P4: Bem feliz!

P3: Com pouco a gente era feliz.

Tem alguma parte do programa que vocês acham que deve melhorar? Que vocês não entenderam?

P4: Deu pra entender direitinho.

P1: Acho que está bem fundamentado, tá muito bem fundamentado, por que você... Eu achei interessante também, que você fala do diretor do filme, do produtor, do compositor das músicas...

P2: A data!

P1: Por que isso fica meio esquecido e você ressaltar tudo! Quem fez? Quem idealizou? A música, quem compôs? Quem cantou?

P2: Foi muito bom. Essa parte foi muito interessante mesmo. Você pegou tudo, né? O autor, o compositor, onde ele nasceu, onde viveu... Foi em tal época, 78... Foi muito bom mesmo, essa explicação foi super legal.

P1: É muito elucidante a gente ouvir depois a música e aí você volta.

P4: Você volta mesmo.

P2: Eu lembro de fatos, de que aconteceu tal coisa neste ano, né? Nessa época... É muito bom!

P2: A música é a uma linguagem universal, não tem época, não tem idade, não tem data...E todo mundo sente, né?

P1: Ela tem uma força... é muito emocionante!

P3: É, por que a gente ouve a música e passa aquele filme, né?

Todos: Com certeza!

P3: O filme da nossa vida, né?

P1: E as roupas, os cabelos, a moda...

P4: Aquela preocupação, com quem você vai? Por que sozinha você não vai.

P2: E a moda também, que era bem forte, né?

P1: Por que a década de 60 foi aquela revolução dos costumes, da minissaia, protestos... Aí veio pra 70 com esse apelo musical e de dançar muito. Então é muito interessante seu trabalho.

P2: Parabéns, Luís Geraldo, sua iniciativa foi muito boa.

P4: E pode ter certeza que a gente vai embora todas saudosas.

APÊNDICE B

ROTEIRO DO PROGRAMA RÁDIO CINE 01

Apresentador: Geraldo Rocha

Participações: Amanda Silva e Isabella Lima

Assunto: Filmes dos anos 50

Programa 1: Cantando na Chuva e Os Homens Preferem as Loiras

Vinheta

LOC 1: Boa Noite!//

LOC 1: Está no Ar no ar, pela WebRádio USC, o programa Rádio Cine, que trará para você um resgate das principais trilhas sonoras do cinema. A cada semana um programa diferente, indo de musicais a faroestes, dramas a filmes infantis e homenagens a grandes compositores da história da sétima arte. Então fique ligado e mergulhe com a gente nas atrações dessa semana. Eu sou Geraldo Rocha e o Rádio Cine começa agora//

Cortina

LOC 1: Na primeira edição do Rádio Cine, iremos levar você de volta aos anos 50 por meio de dois grandes clássicos da década: Cantando na Chuva e Os Homens Preferem as Loiras//

LOC 1: Homenagem à Hollywood clássica dos anos 20, Cantando na Chuva é até hoje considerado um dos mais importantes musicais já feitos. Lançado em 1952 e dirigido e estrelado por Gene Kelly, ícone do cinema musical daquela época, em parceria com Stanley Donen. O filme conta a história da transição do cinema mudo para o falado, quando as pessoas ainda não sabiam usar o novo sistema de som, cheio de imperfeições. Kelly interpreta Don Lockwood, um ícone do cinema mudo, que se vê transtornado ao ter que atuar em seu primeiro filme falado. Nessa época, a técnica de implantação do som ainda não estava aprimorada. Para piorar a situação, sua principal colega de elenco, Lina Lemont, vivida por Jean Hegan, que possui uma terrível voz de taquara rachada e se aproveita ao máximo de Kathy

Selden, vivida por Debbie Reynolds. Kathy sonha em ser atriz, mas é obrigada a trabalhar como dubladora de Lina para alcançar esse sonho, enquanto, paralelamente, se apaixona por Don//

LOC1: Amanda Silva conta mais sobre a vida do protagonista de Cantando na Chuva, o ator Gene Kelly//

LOC 1: Gene Kelly nasceu em 23 de agosto de 1912 em Pittsburgh, Pensilvânia, e foi um dos maiores astros do cinema musical americano de todos os tempos. Começou a fazer sucesso nos palcos da Broadway, quando foi contratado pela MGM. O auge de sua carreira foi nos anos 40, em plena Segunda Guerra Mundial, quando Hollywood servia como válvula de escape para a população aliviar suas angústias dos horrores enfrentados mundo afora. Gene Kelly morreu em dois de fevereiro de 1996 em Los Angeles na Califórnia decorrente de dois acidentes vasculares cerebrais//

LOC 1: Em meio a tantos atributos, o filme se tornou famoso pelo número onde Gene Kelly canta e dança alegremente no meio da rua em meio à chuva que cai durante a cena, que, inclusive, foi feita a partir de uma mistura de leite com água, pois o ator estava com febre no momento da gravação. Cantando na Chuva foi ainda considerado o musical mais importante da história do cinema, em uma lista divulgada pelo Instituto de Filmes Americanos em 2006//

LOC 1: Ouça agora a canção Singin' in The Rain, escrita por Arhur Freed em 1929, que faz parte do filme Cantando na Chuva//

Música: Singin' in the Rain.

LOC 1: Você acabou de ouvir Singin' in the Rain, canção do filme Cantando na Chuva, interpretada pelo ator Gene Kelly.

Cortina

LOC 1: O Rádio Cine está de volta, agora falando de outro clássico da década de 50: Os Homens Preferem As Loiras. Comédia onde Marilyn Monroe e Jane Russell são duas cantoras e melhores amigas: Lorelei Lee e Dorothy Shaw, que partem para uma viagem para Paris em um cruzeiro de luxo. Tudo começa a ser complicar quando o desconfiado sogro de Lorelei contrata um detetive particular para manter o olho nas duas. O que seu sogro temia é a infidelidade de Lorelei, que, com seu olfato materialista apuradíssimo não cansará de procurar um partido mais rico que seu noivo.

LOC 1: Comédia musical dirigida por Howard Hawks, saindo completamente de seu estilo habitual, os faroestes, Os Homens Preferem as Loiras é mais um filme onde Marilyn Monroe é o grande destaque. Seu grande momento é onde canta a canção Diamonds are the girl's Best friend, música que marcou época e fez o desempenho de Marilyn ser aclamado pela crítica. Na cena, ela canta a canção no show onde é destaque para provocar o noivo que está na platéia, em meio a um cenário com berrantes cores em tons de rosa. Diamonds are the girl's Best friends foi declarada a décima segunda canção mais importante do cinema em uma lista divulgada pelo Instituto de Filmes Americanos em 2004 e regravada diversas vezes por cantoras como Kylie Minogue, Thalia, Beyoncé e Christina Aguilera//

LOC 1: Quem conta mais sobre a carreira da atriz é Isabella Lima//

LOC 3: Marilyn Monroe é, até hoje, um dos maiores ícones do cinema e popularidade do século XX. Batizada como Norma Jeane Mortenson, ela nasceu no dia primeiro de junho de 1926 em Los Angeles, na Califórnia. Teve uma infância difícil, perdeu a mãe cedo e morou em vários orfanatos. O sucesso começou no ano de 1948, quando a Columbia Pictures lhe ofereceu um contrato de seis meses para atuar no filme Mentira Salvadora. Foi aí que mudou seu nome para Marilyn Monroe. Após isso, o diretor Joseph L. Mankiewicz, a contratou para uma participação especial no clássico A Malvada, sendo esse o papel que impulsionou Marilyn em sua carreira em Hollywood. Seu talento, beleza e carisma abriram portas para trabalhos futuros, entre eles o filme O Pecado Mora ao Lado. Se casou três vezes, com o escritor James Dougherty, o dramaturgo Arthur Miller e com jogador de baseball Joe

Dimaggio. Marilyn morreu no dia cinco de agosto de 1962, de causas até hoje inexplicadas//

LOC 1: Ouça agora Diamond's The Girl's Best Friends, canção do clássico Os Homens Preferem as Loiras, composta por Jule Styne e Leo Robin em 1953//

Música: Diamonds Are The Girl's Best Friends//

LOC 1: Você acabou de ouvir a canção Diamond's are the Girls Best Friends, interpretada por Marilyn Monroe no filme Os Homens Preferem as Loiras//

Cortina

LOC 1: O Rádio Cine vai ficando por aqui, boa noite a todos e até semana que vem com mais trilha que marcaram a história do cinema//

LOC 1: Esse programa foi produzido pelo aluno Geraldo Rocha para o Projeto de Extensão WebRádio USC, sob a orientação da Professora Daniela Bochembuzo. Participação Amanda Silva e Isabela Lima. Trabalhos técnicos Alex Costa e Leandro Zacarim. Bauru, março de 2013//

APÊNDICE C

ROTEIRO DO PROGRAMA RÁDIO CINE 02

Apresentador: Geraldo Rocha

Participações: Amanda Silva e Isabella Lima

Assunto: Filmes dos anos 60

Programa 2: Sem Destino e A Primeira Noite de Um Homem

Vinheta

LOC 1: Boa Noite!

LOC 1: Está no ar, pela WebRádio USC, mais um Rádio Cine, que traz pra você um resgate das principais trilhas sonoras do cinema. A cada semana um programa diferente, indo de musicais a faroestes, dramas a filmes infantis e homenagens a grandes compositores da história da sétima arte. Então fique ligado e mergulhe com a gente nas atrações dessa semana. Eu sou Geraldo Rocha e o Rádio Cine começa agora//

Cortina

LOC 1: No programa de hoje você vai conhecer um pouco mais sobre Sem Destino, filme de 1969 que causou uma revolução na forma de se fazer cinema em Hollywood, e a comédia A Primeira Noite de um Homem//

LOC 1: Um filme que quebrou paradigmas e se tornou um marco do movimento da contracultura, Sem Destino foi lançado em 1969 e provocou uma revolução no cinema norte-americano da época. A história não poderia ser mais simples: dois hippies, Billy e Wyatt, vividos por Dennis Hopper e Peter Fonda, respectivamente, atravessam o país em busca de liberdade, indo de Los Angeles até Nova Orleans com suas motocicletas. Na viagem, os dois amigos vivem diversas aventuras, sofrem preconceitos e passam por um processo de autoconhecimento//

LOC 1: Sem Destino é um filme inovador em todos os sentidos. Foi o típico filme produzido sem maiores pretensões que surpreendeu seu diretor Dennis Hopper, que também estrela o filme. A produção custou míseros 24 mil dólares e o filme arrecadou, em sua primeira exibição, a incrível quantia de 40 milhões de dólares//

LOC 1: Além de suas inovações históricas, Dennis Hopper criou um filme repleto de inovações. A principal delas foi o gênero road-movie, caracterizado por filmes cuja história se passa em uma viagem, e o recurso flash-forward, o oposto de flashback, ou seja, uma imagem rápida daquilo que irá acontecer. Sem Destino também lançou o ator Jack Nicholson ao estrelato, que, no filme, interpreta um advogado preso que embarca na viagem com Billy e Wyatt//

LOC1: E agora Amanda Silva comenta sobre a vida e a obra do ator e diretor Dennis Hopper//

LOC 2: Dono de uma carreira no cinema que se estendeu por cinco décadas, Dennis Hopper nasceu em dezessete de maio de 1936 em Dodge City, no Kansas. Sua estréia no mundo das artes ocorreu nos anos 50, quando atuou em inúmeras séries de TV. Seu primeiro papel no cinema foi no filme Johnny Guitar, de 1954, seguido de produções do calibre de Juventude Transviada, de 1955, Assim Caminha a Humanidade, de 1956 e Sem Lei e Sem Alma, de 1957. Foi amigo do ator James Dean até sua morte, em um acidente de carro em 1956. Mudou a forma como Hollywood via os jovens americanos e os retratava nas telas ao dirigir Sem Destino, de 1969. Participou também de Apocalypse Now e O Selvagem da Motocicleta, ambos de Francis Ford Coppola e no suspense Veludo Azul, do diretor David Lynch. Além de ator e diretor, Dennis Hopper também era fotógrafo e pintor, tendo seus trabalhos expostos em galerias dos Estados Unidos e do exterior. Faleceu no dia 29 de maio de 2010 vítima de câncer de próstata//

LOC 1: E agora que você já conhece Dennis Hopper, vamos à trilha sonora do filme//

LOC 1: A trilha de Sem Destino inclui canções de rock famosas de bandas como Steppenwolf, The Birdys, The Band e The Royal Holy Rouders. A escolha da canção

que abre o filme, Born to be Wild, enfatiza bem o espírito da geração que se viu retratada nas telas pelos dois atores e faz uma ode ao espírito de liberdade//

LOC 1: Ouça agora duas canções de Sem Destino: Born to be Wild escrita por Mars Bonfire, vocalista do Stepepenwolf em 1968 e The Weight escrita por Robbie Robertson, também em 1968//

LOC 1: Você acabou de ouvir Born to be Wild e The Weight, das bandas Steppewolf e The Band//

LOC 1: Sem Destino já foi imitado inúmeras vezes, mas nunca um filme conseguiu repetir seu brilhantismo e genialidade, e principalmente, ser a síntese de uma geração//

Cortina

LOC 1: Agora o Rádio Cine vai falar sobre a comédia A Primeira Noite de um Homem, filme marcado pela trilha de Simon e Garfunkel que deu o Oscar de Melhor Diretor para Mike Nichols em 1968//

LOC 1: O filme conta a história de Benjamin Braddock, jovem recém-formado que é seduzido por Mrs. Robinson, mulher do sócio de seu pai e posteriormente se apaixona pela filha dela, Elaine//

LOC 1: A Primeira Noite de Um Homem foi o primeiro filme do ator Dustin Hoffman, que antes de ser escalado para estrelar o filme havia trabalhado apenas em séries de TV. Dustin Hoffman foi escolhido para integrar o elenco do filme após a desistência do ator Robert Redford do papel. É curioso o fato da pouca diferença de idade entre Dustin Hoffman. Com trinta e um anos na época das filmagens, interpretando um jovem de 21 e sua colega de elenco, a atriz Anne Bancroft, que interpreta a sedutora Mrs. Robinson, na época, com 37 anos. Apesar de no filme, a diferença de idade parecer gritante, na vida real a diferença era de apenas seis anos//

LOC 1: A frase dita por Dustin Hoffman, “Senhora Robinson, está tentando me seduzir?” ficou célebre e a direção inventiva de Mike Nichols lhe rendeu o Oscar em 1968, único prêmio que o filme recebeu de suas sete indicações//

LOC 1: Mas não é somente de Dustin Hoffman que A Primeira Noite de um Homem é feito. Muito do sucesso do filme se deve à atriz Anne Bancroft e sua sedutora Mrs. Robinson//

LOC 1: Isabela Lima conta mais sobre a carreira da atriz//

LOC 3: Anne Bancroft nasceu em 17 de setembro de 1931, em Nova York. Sua estréia no cinema se deu em 1957 no filme Almas Desesperadas. A partir daí, participou de inúmeros filmes como coadjuvante, até que, em 1962, estrelou o filme O Milagre de Anne Sullivan, pelo qual ganhou o Oscar de Melhor Atriz em um papel que também tinha desempenhado no cinema. Seus outros sucessos foram Momento de Decisão, O Homem-Elefante e Nunca te Vi, Sempre te Amei. Anne Bancroft morreu em seis de junho de 2005, aos 73 anos, vítima de um câncer no útero e ficou eternamente conhecida pelo seu papel em A Primeira Noite de um Homem//

LOC 1: A sedução de Mrs. Robinson sobre Benjamin é embalada pela trilha sonora folk-rock da dupla Simon & Garfunkel, que estourou nas paradas de sucesso e foi um dos fatores que contribuiu para o êxito do filme. A melodia leve da canção mais famosa do filme, The Sound of Silence, é definida pelo próprio Paul Simon como sucesso pela simplicidade e melodia da letra. Já a outra canção “Mrs. Robinson”, que embala os momentos de maior ação da trama, por pouco não se chamou “Mrs. Roosevelt”, que teve seu nome mudado a pedido dos produtores do filme. A inspiração seria Eleanor Roosevelt, esposa do presidente americano Franklin Roosevelt, que foi embaixadora dos EUA na ONU. Mrs. Robinson ganhou o Grammy de melhor canção do ano em 1968 e A trilha sonora completa de A Primeira Noite de um Homem e foi lançada em 21 de janeiro de 1968, pela Columbia Records//

LOC 1: Ouça agora as canções The Sound of Silence e Mrs. Robinson, escritas pela dupla Simon e Garfunkel em 1967//

LOC 1: A Primeira Noite de um Homem até hoje serve de inspiração para inúmeros cineastas. Seu final emblemático, juntamente com as carismáticas atuações o transformaram em um filme atemporal e um dos melhores de todos os tempos//

LOC 1: O Rádio Cine vai ficando por aqui, boa noite a todos e até semana que vem com mais trilha que marcaram a história do cinema//

LOC 1: Este programa foi produzido pelo aluno Geraldo Rocha para o Projeto de Extensão WebRádio USC, sob a orientação da Professora Daniela Bochembuzo. Participação Amanda Silva e Isabela Lima. Trabalhos técnicos Alex Costa e Leandro Zacarim. Bauru, abril de 2013//

APÊNDICE D

ROTEIRO DO PROGRAMA RÁDIO CINE 03

Apresentador: Geraldo Rocha

Participações: Amanda Silva e Isabella Lima

Assunto: Filmes dos anos 70

Programa: Os Embalos de Sábado à Noite e Grease – Nos Tempos da Brilhantina

Vinheta

LOC 1: Olá,

LOC 1: Está no ar, pela WebRádio USC, mais um Rádio Cine, que traz pra você um resgate das principais trilhas sonoras do cinema. A cada semana um programa diferente, indo de musicais a faroestes, dramas a filmes infantis e homenagens a grandes compositores da história da sétima arte. Então fique ligado e mergulhe com a gente nas atrações dessa semana. Eu sou Geraldo Rocha e o Rádio Cine começa agora//

Cortina

LOC 1: No programa de hoje, o Rádio Cine vai falar sobre dois filmes que colocaram muita gente pra dançar nos 70, Os Embalos de Sábado à Noite e Grease – Nos Tempos da Brilhantina, ambos estrelados pelo ator John Travolta//

LOC 1: Os Embalos de Sábado à Noite conta a história de Tony Manero, interpretado por John Travolta, um jovem que trabalha em uma loja de tintas durante o dia e à noite, exorciza seus demônios nas pistas de dança das discotecas que frequenta//

LOC 1: A idéia para o filme surgiu de um artigo de 1975 da New York Magazine, intitulado Ritos Tribais do Novo Sábado à Noite, que contava sobre a nova febre que tomava conta dos jovens-norte americanos, a disco music//

LOC 1: Amanda Silva conta mais sobre o protagonista do filme, o ator John Travolta//

LOC 2: John Travolta nasceu em 18 de fevereiro de 1954, em Englewood, Nova Jersey, nos Estados Unidos. Ficou famoso ao protagonizar a série de TV Welcome Back, Cotter, de 1975. No ano seguinte participou de Carrie, A Estranha, do diretor Brian De Palma. Mas o pleno sucesso veio com Os Embalos de Sábado à Noite. Diminuiu o ritmo de trabalhos nos anos 80, quando ficou completamente esquecido pelo grande público. Retornou com força em 1994 em Pólo Fitem – Tempo de Violência do diretor Quentin Tarantino. Entre seus outros sucessos estão Um Tiro na Noite, Olha Quem Está Falando, O Nome do Jogo e A Outra Face//

LOC 1: Desde a primeira cena de Os Embalos de Sábado à Noite é impossível não sentir vontade de dançar ao som de Stalin' Alívio, canção do grupo norte-americano Bee Gees, que acompanha John Travolta pelas ruas a caminho do local onde seu personagem trabalha. A trilha foi encomendada para o filme antes mesmo do roteiro ser escrito e os integrantes da banda Bee Genes viram na oportunidade, uma maneira do grupo se reciclar. As letras foram escritas na França, mas conseguiram captar brilhantemente toda a badalação das discotecas nova-iorquinas//

LOC 1: Declarada pelo próprio Robin Gibb, um dos vocalistas do Bee Gees, como uma empreitada arriscada, pois o grupo vinha de dois discos de sucesso, a trilha de Os Embalos de Sábado à Noite se tornou uma das mais bem sucedidas da história do cinema. Desde seu lançamento , em 1978, o álbum já vendeu mais de 40 milhões de cópias, foi disco de platina 15 vezes e esteve nas paradas de sucesso em mais de vinte países//

LOC 1: Ouça agora Styin' Alive e More Than a Woman, composta pelo grupo britânico Bee Gees em 1977//

Músicas: Styin' Alive e More Than a Woman//

LOC 1: Você acabou de ouvir Stayin' Alive e More Than a Woman, da banda Bee Gees, que faz parte da trilha de Os Embalos de Sábado à Noite, filme que

representa o turbilhão de mudanças pelas quais o mundo passou nos anos 70, fez estrondoso sucesso e se tornou o sinônimo daquela década, que ficou eternamente marcada por ser a era das discotecas//

Cortina

LOC 1: Agora que você já conhece um pouco mais sobre Os Embalos de Sábado à Noite, o Rádio Cine trás para você outro clássico da década de 70, também estrelado por John Travolta, Grease – Nos Tempos da Brilhantina//

LOC 1: Grease é um retrato da vida de um grupo de adolescentes no último ano do ensino médio em uma escola americana nos anos 50. A trama central é focado em Danny Zuko e Sandy Olsson, que se reencontram após viverem um romance de verão na Austrália. Ambos pensariam que nunca mais voltariam a se ver, mas, no começo do ano letivo, ficam surpresos ao verem que estão matriculados na mesma escola//

LOC 1: Baseado em uma peça da Broadway de 1972, o filme foi lançado em 1978 e arrecadou 354 milhões somente em sua época de lançamento. O termo Grease significa gangues de rua composta por jovens existente no nordeste e sudeste dos Estados Unidos nos anos 50. Pode também significar uma espécie de cosmético para dar brilho ao cabelo, muito utilizado na época//

LOC 1: O filme foi o primeiro papel de destaque da atriz e cantora Olivia Newton-John no cinema//

LOC 1: Isabela Lima conta com mais detalhes sobre a atriz//

LOC 3: Olivia Newton-John nasceu em 26 de setembro de 1948 em um condado Cambridge, na Inglaterra. Se mudou com sua família para a Austrália aos cinco anos de idade, devido ao trabalho de seu pai, reitor da Universidade de Melbourne. Na adolescência votou a viver na Inglaterra com sua mãe, onde ganhou diversos concursos de talentos e posteriormente lançou diversos discos. Estrelou o musical Tomorrow em 1970, que foi massacrado pela crítica. Seu papel em Grease foi

oferecido pelo produtor do filme, Allan Carr, mas Olivia, receosa com a recepção de Tomorrow, insistiu em fazer um teste para o filme com John Travolta. O resultado foi positivo e garantiu a Olivia o papel de maior destaque no filme. Olivia também estrelou o musical Xanadu e após isso, participou de pequenos filmes sem grande destaque//

LOC 1: Agora o Rádio Cine conta para você sobre a trilha de Grease – Nos Tempos da Brilhantina//

LOC 1: O filme tem a terceira trilha sonora mais vendida de todos os tempos, de acordo com o Media Traffic. A música de abertura, Grease in The World foi composta pelos Bee Gees a pedido do produtor Robert Stigwood, mas, ao contrário de Os Embalos de Sábado a Noite, a música não se tornou o ponto alto do filme. O que marcou o filme foram as músicas que não faziam parte da peça original. A melhor é o hit Summer Nights, em que Danny e Sandy contam para os amigos detalhes da aventura amorosa que viveram na Austrália, sob as perspectivas da visão masculina e feminina, repleta de diferenças. As outras são o dueto entre John Travolta e Olivia Newton-John, You Are The One That I Want e We Go Together, que encerra o filme//

LOC 1: Ouça agora Summer Nights, composta por Jim Jacobs e Warren Casey em 1978 e You Are The One That I Want, composta por John Farrar, também em 1978//
Música: Summer Nights e You Are The One That I Want//

LOC 1: Você acabou de ouvir Summer Nights e You Are The One That I Want, da trilha sonora de Grease Nos Tempos da Brilhantina, contagiante musical dos anos 70, que até hoje é adorado por uma legião de fãs//

Cortina

LOC 1: O Rádio Cine vai ficando por aqui. Até a próxima semana com mais trilhas que marcaram a história da sétima arte//

LOC 1: Esse programa foi produzido pelo aluno Geraldo Rocha para o Projeto de Extensão WebRádio USC, sob a orientação da Professora Daniela Bochembuzo. Participação Amanda Silva e Isabela Lima. Trabalhos técnicos Alex Costa e Leandro Zacarim. Bauru, abril de 2013//